

DE LA UTOPIA A LA DISTOPIA.
UN ANÁLISIS DE
EL CUENTO DE LA CRIADA
(THE HANDMAID'S TALE)



Por: Francisco Giménez Mateu

Dirigido por: Joan Manuel Marín Torres



Mayo de 2022



Programa de Doctorado en Estudios Interdisciplinarios de Género

Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

De la utopía a la distopía.

Un análisis de *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*)

**Memoria presentada por Francisco Giménez Mateu
para optar al grado de doctor por la Universitat Jaume I**

Francisco Giménez Mateu

Autor

Joan Manuel Marín Torres

Director

Castelló de la Plana, mayo de 2022



Esta obra está bajo una Licencia CC Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada.



Esta obra ha sido financiada por la Universitat Jaume I:
«Programa de apoyo a la formación e incorporación de personal investigador».

AGRADECIMIENTOS:

No podría dar paso a mi tesis doctoral sin antes mostrar mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que la han hecho posible.

A la Universitat Jaume I que, gracias a su «Programa de apoyo a la formación e incorporación de personal investigador», ha convertido *este* trabajo en *mi* trabajo, dándome, con ello, la oportunidad de dedicarme por entero a su desarrollo. De otra forma, no habría sido posible; y el resultado, sin duda, no habría sido el mismo.

A mi tía Rosa Anna que, con su ayuda y consejos, me mostró la dirección a seguir.

A Joan M. Marín Torres, director de mi tesis doctoral. No sería posible reducir, en tan pocas palabras, mi gratitud por haber confiado en mí aun antes de conocerme. Siempre estaré agradecido por todo lo que he aprendido de *este mundo* gracias a él.

A mis colegas del Área de Estética y Teoría de las Artes, que me han acompañado durante todo mi recorrido. A Rosalía Torrent Esclapés, por su naturalidad, espontaneidad y por lo sencillo que siempre es hablar con ella; a Juncal Caballero Guiral, por facilitarme siempre las cosas; y a José Miguel Molines Cano, por haberme acogido tan bien en su/nuestro despacho.

A Rosa Maria Vilalta Villarroya, compañera del Departamento de Historia, Geografía y Arte, que con nuestros particulares café-cine-serie-fóruns siempre acabábamos por descubrir alguna buena recomendación a tener en cuenta.

A Aarón Rodríguez Serrano y a José Antonio Palao Errando, profesores y compañeros de esta Universidad, por su ayuda, consejos e inspiración.

A mi madre y a mi padre, por estar siempre cuando los necesito.

A Patri, por haberse convertido, a lo largo del tiempo, en mi particular utopía: ese lugar en el que siempre puedo encontrar refugio.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
Presentación.....	15
Justificación.....	16
Objetivos.....	20
Metodología.....	22
Estructura.....	33
PARTE 1. UTOPIÍA	41
CAPÍTULO 1. Utopía. Desde sus orígenes hasta la modernidad.....	43
1.1. Preámbulo	43
1.2. Primeros mitos.....	47
1.2.1. Diluvio universal.....	47
1.2.2. Paraíso.....	51
1.3. Primeros proyectos utópicos	58
1.3.1. El legado helénico.....	58
1.3.2. La tradición judeocristiana.....	63
1.4. Breve apunte sobre la Edad Media.....	67
1.5. El descubrimiento del Nuevo Mundo.....	69
CAPÍTULO 2. Utopía y modernidad	77
2.1. Fuentes conceptuales de la utopía	77
2.1.1. Modernidad.....	78
2.1.2. Progreso	80
2.1.3. Futuro.....	81

2.1.4. Realidad.....	84
2.1.5. Política.....	86
2.1.6. A modo de resumen.....	90
2.2. Utopía con perspectiva de género	91
2.2.1. Los orígenes femeninos de la utopía	91
2.2.2. Fundamentos del género utópico	94
2.2.3. Utopías feministas.....	99
2.2.4. Progreso científico frente a progreso moral	104
CAPÍTULO 3. Utopía. Definición, elementos comunes, análisis.....	109
3.1. Aproximación al concepto de utopía	109
3.1.1. ¿Puede definirse la palabra «utopía»?	109
3.1.2. ¿Pueden enumerarse los elementos comunes de las utopías?.....	116
3.2. Análisis de los discursos utópicos	127
3.2.1. Viaje. Huida de la realidad. Narrador inventado.....	127
3.2.2. Aislamiento. Crítica del presente. Testimonio	132
3.2.3. Organización. Propuesta de mejora. Primera persona	137
PARTE 2. DISTOPÍA.....	145
CAPÍTULO 4. Distopía. Una introducción	147
4.1. ¿Podemos seguir hablando de «utopía»?	147
4.1.1. Final de la utopía.....	147
4.1.2. Muerte de la utopía.....	150
4.1.3. Declinación de la utopía.....	153
4.2. Del utopismo al distopismo	156

4.2.1. Contextualización. Capitalismo y neoliberalismo	156
4.2.2. Cinco ejemplos, cinco películas, cinco países	162
4.2.2.1. Orígenes. <i>Viva la libertad</i> y <i>Tiempos modernos</i>	162
4.2.2.2. Desarrollo. <i>El empleo</i> , <i>El método</i> y <i>Dos días, una noche</i>	167
4.2.3. Distopía y posmodernidad. Giro distópico y posmoderno	172
CAPÍTULO 5. Historia de la distopía	181
5.1. Distopías en la primera mitad del siglo XX: clásicas	181
5.1.1. Antecedentes	181
5.1.2. <i>Nosotros</i> de Yevgueni Zamiatin (1924)	184
5.1.3. <i>Un mundo feliz</i> de Aldous Huxley (1932)	193
5.1.4. <i>1984</i> de George Orwell (1949).....	202
5.1.5. <i>Fahrenheit 451</i> de Ray Bradbury (1953).....	207
5.2. Distopías en la segunda mitad del siglo XX: ciberpunks y críticas	215
5.3. Distopías en el siglo XXI: catastrofistas y poshumanistas.....	220
5.4. Recapitulación	224
5.4.1. Esquemas clasificatorios de las distopías.....	224
5.4.2. Tabla de las características comunes de las distopías	227
5.4.3. Agrupación de las distopías según su argumento	228
5.5. Colofón. ¿Puede hablarse de una primera distopía?	230
CAPÍTULO 6. En busca de una definición.....	237
6.1. Historia de la palabra	237
6.2. Propuesta de definición.....	241
6.3. Relación escritor/director y lector/espectador	244

6.4. Vínculos con la utopía.....	249
PARTE 3. EL CUENTO DE LA CRIADA	261
CAPÍTULO 7. <i>El cuento de la criada</i> y Margaret Atwood.....	263
7.1. A modo de introducción	263
7.2. Más allá de la novela	269
7.3. Influencia en la cultura popular	271
7.4. Margaret Atwood y el feminismo	275
7.5. <i>El cuento de la criada</i> y la realidad.....	282
7.6. Margaret Atwood, política y sociedad	287
7.7. <i>El cuento de la criada</i> y los intereses de Margaret Atwood.....	290
7.8. Relación entre <i>El cuento de la criada</i> y la distopía.....	296
CAPÍTULO 8. Análisis de la primera temporada de la serie de televisión: Episodio piloto	301
8.1. Créditos de apertura. Color y sonido.....	301
8.2. Secuencia introductoria. Ver y escuchar.....	305
8.3. Intertextualidad. Algunos ejemplos.....	311
8.4. Presentación de Defred. Estética distópica	316
8.5. Presentación del Comandante y de su Esposa. Estética patriarcal.....	320
8.6. Marthas. Esfera doméstica.....	327
8.7. Primer <i>flashback</i> . El poder de la mirada	332
8.8. El supermercado. Simbolismo distópico	337
8.9. Paseo por Gilead. Violencia y exhibición	342
8.10. El Centro Rojo. Manipulación y represión	344

8.11. La Ceremonia. Violación ritualizada.....	350
8.12. Particicución. Estética, guion, música	357
CAPÍTULO 9. Análisis de la primera temporada de la serie de televisión:	
Episodios del 2 al 10	367
9.1. Episodio 2: «El día del nacimiento». Reed Morano.....	367
9.1.1. El parto de Dewarren (Janine)	370
9.1.2. Visita al despacho del Comandante	372
9.2. Episodio 3: «Tarde». Reed Morano.....	376
9.2.1. Flores	376
9.2.2. Deglen. Más allá de la novela	382
9.3. Episodio 4: « <i>Nolite te Bastardes Carborundorum</i> ». Mike Barker	386
9.3.1. Dios y luz	386
9.3.2. Diablo y oscuridad	391
9.4. Episodio 5: «Fiel». Mike Barker.....	395
9.4.1. Episodios y relaciones.....	395
9.4.2. ¿Hay amor en Gilead?.....	400
9.5. Episodio 6: «El sitio de las mujeres». Floria Sigismondi	407
9.5.1. Revelar y rebelar.....	407
9.5.2. El feminismo es para todo el mundo.....	410
9.6. Episodio 7: «El otro lado». Floria Sigismondi	413
9.6.1. Razón y emoción	413
9.6.2. Luz y oscuridad	417
9.7. Episodio 8: «El Jezabel». Kate Dennis	422

9.7.1. ¿Es la República de Gilead el infierno?	422
9.8. Episodio 9: «El puente». Kate Dennis	430
9.8.1. ¿Qué hace Gilead con las almas de las Criadas?	430
9.9. Episodio 10: «La noche». Kari Skogland	438
9.9.1. El embarazo.....	438
9.9.2. El nosotras se hace realidad.....	443
9.9.3. El final	447
CONCLUSIONES.....	457
BIBLIOGRAFÍA	475
FILMOGRAFÍA	507
ÍNDICE DE IMÁGENES	511

INTRODUCCIÓN

Presentación

La tesis doctoral que se presenta a continuación concentra su atención en el estudio y análisis audiovisual de una de las series de televisión más reconocidas de los últimos años: *The Handmaid's Tale* [traducida al español como *El cuento de la criada*], creada por Bruce Miller en 2017, y basada en la novela homónima de la escritora canadiense Margaret Atwood, publicada en 1985. Con *El cuento de la criada*, Margaret Atwood nos acerca a una distopía, llamada República de Gilead, en la que, debido a la contaminación ambiental, la capacidad reproductiva se ha visto reducida y se generaliza el uso de las mujeres fértiles, denominadas Criadas —esclavas gestantes—, con el fin de dar descendencia a la clase dirigente.

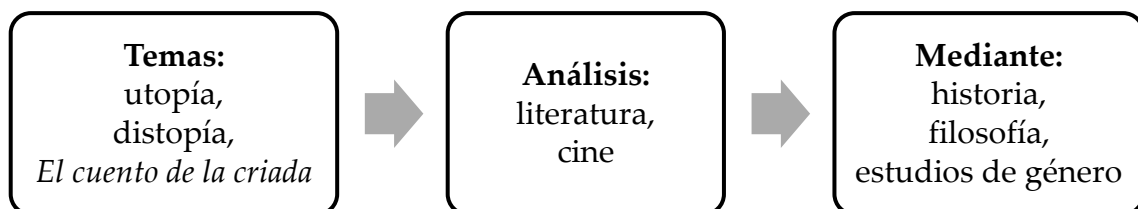
La distopía, que envuelve por completo el relato de *El cuento de la criada*, será una parada obligatoria: no podemos hablar de distopía sin antes comprender qué es lo que realmente significa dicha palabra. El estudio que realizaremos de la distopía, partirá, de forma tradicional, desde la literatura, con las novelas más destacadas, pero solo de forma preliminar, para llegar, luego, a su análisis a través de la filosofía, la historia y el cine. Como el cine es el arte de nuestro tiempo —el más influyente— y la distopía es una manifestación de nuestro tiempo —está de moda— conjugaremos la distopía con el cine en su estudio.

Y esto es algo que no solo haremos con la distopía: sino también con la utopía; porque utopía y distopía, en su estudio, no pueden tomarse de forma separada. Por lo tanto, si para llegar a *El cuento de la criada*, tenemos que pasar por la distopía, para llegar a la distopía habremos de pasar por la utopía. De esta forma, quedará dividida la tesis doctoral, en tres partes: utopía, distopía y *El cuento de la criada*.

Estos tres temas, muy tratados desde la literatura, todavía no han sido trabajados, con toda la atención que se merecen, desde el cine. Este es uno de los huecos que pretende llenar esta tesis doctoral: el análisis de la utopía y de la distopía no solo a

partir de sus manifestaciones escritas, sino también a partir de sus productos audiovisuales —en nuestro idioma, por ejemplo, tan solo encontramos los libros de Antonio Santos, de 2017 y de 2019—.

Además, *El cuento de la criada*, atendiendo tanto a su expresión escrita —novela— como a su representación audiovisual —serie de televisión— puede ser calificada como feminista. La introducción de la perspectiva de género en los estudios utópicos y distópicos es otro de los huecos que pretende llenar esta tesis doctoral. Hasta la fecha, los manuales de referencia que tratan la utopía y la distopía, solo tienen en cuenta —en su gran mayoría— aquello escrito por hombres. Como respuesta a ello, algunos otros libros —muy pocos, y menos todavía en nuestro idioma— tratan estos temas haciendo referencia tan solo a aquellas obras escritas por mujeres. En nuestra tesis doctoral, buscamos conjugar ambas visiones, y no tomándolas de forma aislada —como se ha hecho hasta ahora —, para lograr una comprensión más profunda de dichos temas de estudio.



Justificación

Para demostrar la importancia de detenernos a estudiar las imágenes —y no tanto la palabra escrita— que el cine y las series de televisión nos presentan —en relación a los temas a tratar—, tomaremos como referencia los estudios de género. Giulia Colaizzi, introductora de las teorías fílmicas feministas en el ámbito académico español, explica que (2001: v):

En nuestro mundo, cada vez más visual [...] se hace cada vez más necesario llevar a cabo un trabajo de análisis, reflexión y crítica sobre [...] los modos de representación de la realidad [...] para fomentar la conciencia de la naturaleza construida, no inocente ni neutral, de las imágenes que nos rodean.

Y es que, aunque no nos demos cuenta de ello, la imagen cinematográfica es siempre una imagen *mediada* (Colaizzi, 1995: 18-19), es decir: no es objetiva —aunque pueda parecerlo o pretenda serlo—, sino que siempre *pasa* a través del realizador, antes de llegar al espectador. El cine —y también las series de televisión— presenta como natural algo que, en realidad, es una fabricación (Kaplan, 1983: 35). De esta forma, el cine —y las series de televisión— puede llegar a entenderse como un constructor de significantes (Lauretis, 1984: 63): más allá de lo aparente —visible—, se manifiesta la ideología —oculta— (Millán, 1999: 49). Aún más: los procesos del cine imitan los procesos del inconsciente —como contenidos latentes y reprimidos de forma colectiva— (Kaplan, 1983: 62; 70), de modo que podría no darse cuenta ni el mismo realizador, generando así significados por encima y más allá de sus propias intenciones, de su propia consciencia (Kuhn, 1982: 23-24). Por lo tanto, mediante el análisis de las imágenes, pueden llegar a descubrirse elementos propios de la ideología dominante, internalizados por todo el conjunto de la sociedad (Millán, 1999: 35; 46).

Hay que aclarar que este análisis del que hablamos, no resulta sencillo y que, lejos de ser superficial, conlleva un estudio profundo de los significantes cinematográficos (Kuhn, 1982: 21). Como la imagen, en la actualidad, ha desplazado a la palabra como principal medio de comunicación (Martínez Quinteiro, 2011: 15-17), y como hoy en día, y más que nunca, vivimos rodeados de imágenes, resulta esencial aprender a leerlas (Colaizzi, 2007: 10). Son necesarias, por lo tanto, herramientas de análisis para los actos de ver/escuchar, al igual que las hay para los actos de habla —orales y escritos— (Brea, 2010: 116). Y es que, solo partiendo del

análisis de las propiedades específicas de las imágenes, podremos ser capaces de decodificar la carga ideológica que traen consigo (Kaplan, 1983: 43). Lo único que podemos hacer, entonces, frente al inherente poder que las imágenes portan, es formarnos en ellas —en ellas mismas y en sus formas de representarse— (Martínez Quinteiro, 2011: 17). Solo así podremos darnos cuenta de que

Estamos muy lejos [...] de una noción de cine como copia de la realidad, como simple grabación de los hechos. [...] el cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculación de una representación; en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen [...] la realidad y el «inconsciente óptico» de nuestra sociedad (Colaizzi, 2001: vi-vii).

Después de lo dicho, podemos afirmar que las imágenes —tanto en el cine o como en las series de televisión— producen efectos y pueden provocar reacciones. El mejor ejemplo que podemos ofrecer sobre esto, es recordar que en el episodio histórico de 1896 con la presentación de los hermanos Lumière de *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* en el Salon indien du Grand Café de París, los espectadores se levantaron atemorizados porque creyeron que el tren que veían en pantalla los iba a arrollar (Colaizzi, 2001: v-vi). No hay que olvidar, entonces, que el cine —como todo lenguaje— tiene efectos; y la capacidad de interpelar, movilizar y articular tanto el imaginario social como el individual (Colaizzi, 2001: v-vi). Es por ello que la reflexión acerca de las imágenes, se presenta absolutamente crucial en nuestra sociedad contemporánea, que cada vez es más visual y globalizada, y en la cual los medios de comunicación gozan del poder para plasmar, formar y controlar el imaginario social.

Tomando como referencia a Laura Mulvey, que en 1975 con «Placer visual y cine narrativo» da comienzo a una forma de ver el cine desde una óptica feminista, y

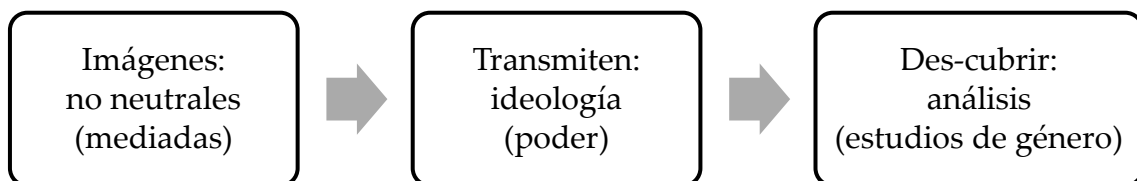
teniendo en cuenta el objetivo del feminismo, que, para Robert Stam, en *Teorías del cine*, es «explorar las estructuras de poder y los mecanismos psicosociales subyacentes a la sociedad patriarcal» (2000: 202), estudiaremos la serie de televisión *The Handmaid's Tale* como un «contra-cine», al estilo de Claire Johnston, para golpear las conciencias del público y desenmascarar ideologías, o como una «des-estética feminista», al estilo de Teresa de Lauretis, representando a la mujer como un sujeto complejo y múltiple, no como una figura construida a través del discurso patriarcal (Villaplana, 2008: 76-77).

Desde esta perspectiva, el cine feminista o las series de televisión feministas, se transforman en crítica, denuncia, deconstrucción... algo que lleva a Giulia Colaizzi a hablar de «des/estética feminista», cuya finalidad no es la experiencia estética, sino la utilidad política (1995: 30). Pero en este trabajo, defendemos la unión de ambas —estética y política— como medio para transmitir mensajes de una forma más trascendente. Porque esto mismo es lo que lleva a cabo la serie de televisión *The Handmaid's Tale*: tanto una experiencia estética, apelando a la emoción y al sentir, como una utilidad política, llamando a la razón y, por consiguiente, al comprender. Un mensaje más trascendente, este —en lo que a *El cuento de la criada* se refiere—, que no es otra cosa sino un rechazo al patriarcado.

La definición de patriarcado propuesta por Amelia Valcárcel (1991: 129) es clarificadora:

El patriarcado es el sistema de dominación genérico en el cual las mujeres permanecen genéricamente bajo la autoridad a su vez genérica de los varones; sistema que dispone de sus propios elementos políticos, económicos, ideológicos y simbólicos de legitimación y cuya permeabilidad escapa a cualquier frontera cultural o de desarrollo económico. El patriarcado es universal y es, sin embargo, una política que tiene entonces solución política. El feminismo es la alternativa global al patriarcado y a su vez una política.

Una denuncia al patriarcado, la que porta en su interior *El cuento de la criada*, que funciona a modo de crítica —para nosotros, principal elemento de la distopía—: una llamada de atención a cómo podrían llegar a ser las cosas si no hacemos nada por cambiarlas ahora que aún estamos a tiempo. Para Gerda Lerner, en *La creación del patriarcado*, el patriarcado es un sistema histórico: tiene un inicio en la historia; y si tiene un inicio, también puede tener un final (1986: 23). Un final que, tomando la definición de Amelia Valcárcel, ha de venir de manos del feminismo (1991: 129). Y esto es precisamente lo que nos presenta *The Handmaid's Tale*: un producto audiovisual de marcada tendencia feminista que nos hace presenciar un patriarcado en estado puro que solo verá su fin en la esperada segunda parte de *El cuento de la criada*, *Los testamentos* (Atwood, 2019) —algo que aún queda por ver en la serie de televisión, a fecha de la elaboración de esta tesis doctoral—.



Objetivos

Con el propósito de extraer el conocimiento más profundo posible de nuestros tres temas de estudio —utopía, distopía y *El cuento de la criada*—, proyectamos, a continuación, una serie de hipótesis que serán desarrolladas durante el transcurso de toda la tesis doctoral, con el objetivo de probarlas.

La inclinación a la reflexión crítica, sobre las distintas circunstancias sociales que nos rodean, que queda desarrollada en los diferentes relatos utópicos y distópicos, es un impulso inherentemente humano. Este impulso, que se resume en la toma de consciencia de una realidad deficiente pero perfectible, puede

rastreadse desde el principio mismo de la historia, desde las primeras manifestaciones escritas.

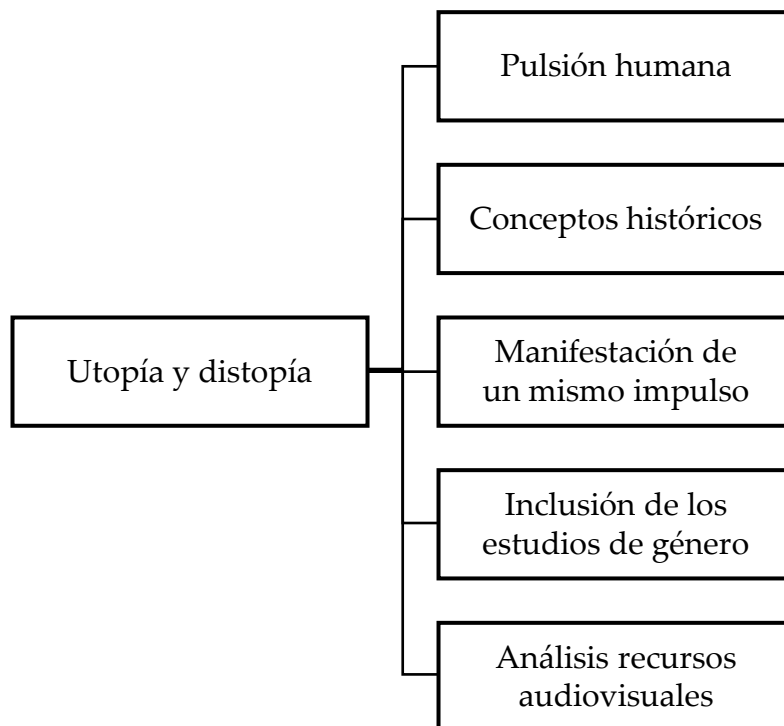
Utopía y distopía son conceptos históricos y, por lo tanto, han de estudiarse relacionados con el contexto —histórico, social, cultural— en el que surgen. Tanto la utopía como la distopía aparecen y se despliegan en determinados momentos que no pueden desligarse de ellas: la utopía, unida al descubrimiento del Nuevo Mundo y a la modernidad; y la distopía, mezclada con los funestos acontecimientos de la primera mitad del siglo XX —guerras mundiales, Holocausto, bombas nucleares...— y la posmodernidad.

Utopía y distopía, aunque diferentes, no son, como frecuentemente se perciben, absolutamente contrarias. El impulso por *utopizar*, es decir: la visión crítica del presente sumada a la aspiración por un futuro mejor, es el nexo común que las une. Utopía y distopía parten, por lo tanto, de un mismo lugar, pero se manifiestan de formas distintas: una con una apariencia positiva —utopía—, la otra, negativa —anti-utopía o distopía—.

Al estudiar, en relación y no tan solo de forma separada, tanto las utopías como las distopías elaboradas desde un punto de vista masculino y desde un punto de vista femenino —es decir: introduciendo la perspectiva de género en los estudios utópicos y distópicos—, pueden hallarse diferencias significativas a tener en cuenta. Diferencias que no son antagónicas —y esto es lo importante—, sino complementarias. De esta forma, podremos construir un conocimiento más completo de lo que realmente significan la utopía y la distopía.

Tanto el cine como las series de televisión, a partir de su gran influencia en la actualidad, y mediante los diferentes recursos audiovisuales de los que hacen uso

(como la composición de los planos, el sonido, la iluminación o el color), pueden influir en las personas, transmitiendo mensajes de forma mucho más trascendente —y completa— que la escritura, tanto a nivel consciente —explícito, visible— como a nivel inconsciente —implícito, a descifrar—, gracias a su enorme capacidad para hacernos sentir.



Metodología

Para acercarnos de la forma más adecuada posible a nuestro principal objeto de estudio —la serie de televisión *The Handmaid's Tale*—, lo analizaremos como un producto propio de la cultura popular y perteneciente a la cultura de masas, es decir, desde la perspectiva de los estudios culturales. Los estudios culturales son, como disciplina, una práctica intelectual y rigurosa, que explora la relación entre cultura y sociedad, y cuyo objetivo principal es la búsqueda, la producción y la

obtención del mejor y mayor conocimiento posible de su objeto de estudio (Grossberg, 2010: 80; 56; 63). Dicho conocimiento, para los estudios culturales, tan solo es alcanzable mediante la interdisciplinariedad: es por eso que no se aferra a ninguna teoría en concreto, sino que toma todas aquellas que precisa —borrando los límites y las divisiones entre ellas— y las utiliza de un modo particular para su propósito (Grossberg, 2010: 58; 65; 61). Hay que aclarar que, los problemas con los que trata, derivan siempre del sentido del mundo del investigador, y tanto de las cuestiones políticas como de las posibilidades del momento (Grossberg, 2010: 67). Por ello, la definición que, de los estudios culturales, nos gustaría destacar, es la que propone Lawrence Grossberg en *Estudios culturales. Teoría, política y práctica* (2010: 81):

los Estudios Culturales tratan de describir e intervenir en los modos con que «textos» y discursos (o prácticas culturales) se producen, se insertan y operan en la vida diaria de los seres humanos [...] para reproducir, combatir y, quizás, transformar, las estructuras existentes de poder.

De ahí que John Storey, en *Teoría cultural y cultura popular* (2001: 19), se plantee, antes de la propia definición de los estudios culturales, la relación entre cultura e ideología —y poder—, y que las caracterice compartiendo un mismo terreno, un mismo paisaje conceptual: la dimensión política. De ahí, también, la conclusión a la que llega: que el estudio de la cultura popular no es una simple discusión sobre entretenimiento y ocio, sino algo más.

Este algo más es, precisamente, lo que Roland Barthes hace en 1957 con *Mitologías*: uno de los intentos más significativos para hacer de la semiótica una metodología ocupada de la cultura popular (Storey, 2001: 112). La semiótica —difícilmente separable del estructuralismo—, que se deriva del trabajo de Ferdinand de Saussure, de su *Curso de lingüística general* de 1916, estudia cómo se fabrican los significados, dentro de la sociedad (Chandler, 1998: 14-15). Roland Barthes en

Mitologías —una colección de ensayos sobre la cultura popular francesa—, lleva a la semiótica más allá de la lingüística, para desvelar la ideología —a la que llama *mito*— oculta en la cultura popular. Mediante sus ejemplos, Roland Barthes apunta a lo que denomina «descripción estructural»: una lectura que trata de sacar a la luz los medios de producción ideológicos en la cultura popular, es decir, la defensa de las estructuras de poder y los intereses de los grupos dominantes. Una táctica que resulta ineludible, porque los mitos no se nos presentan como tales, sino más bien como «discurso despolitizado» —como una naturalización de lo cultural—, y esto es, precisamente, lo que los hace tan peligrosos, porque hace que puedan ser consumidos por todos —de forma inconsciente—, sin advertirse su verdadera significación.

La semiótica, que puede reflexionar sobre cualquier cosa que represente algo más que las apariencias —palabras, imágenes, sonidos, gestos, objetos...— (Chandler, 1998: 15), entra en relación con la hermenéutica, es decir, con la interpretación. Para Friedrich Schleiermacher, la hermenéutica no solo ha de limitarse a los textos escritos, sino que también puede aplicarse a cualquier fenómeno de comprensión (1838: 314). Paul Ricoeur llama «texto» a todo aquello susceptible de interpretación (1986), y define la interpretación como «el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal» (1969: 17). Es decir: hay que descifrar el significado oculto, el significado más allá de las apariencias para desvelar mentiras, destruir ilusiones, desvelar intereses ocultos y, en definitiva, comprender mejor (Grondin, 2006: 113-114).

Este descifrar, sacar a la luz o ir más allá de las apariencias que define tanto a la semiótica como a la hermenéutica, desde una perspectiva posestructuralista, no da lugar a un solo significado —único, seguro y garantizado—, sino a un continuo fluir de interpretaciones —el significado siempre está en proceso—. El

posestructuralismo defiende la inestabilidad del significado y apuesta por mecanismos para la interpretación —en plural— (Storey, 2001: 121-123). Los estructuralistas, muestran cómo el lenguaje media en nuestra interpretación del mundo —es un método analítico, no evaluativo (Eagleton, 1983: 119-120)—; los posestructuralistas se concentran en cómo se usa y, lo más importante, con qué fin (Storey, 2001: 130).

Hablar de posestructuralismo es prácticamente lo mismo que hablar de Jaques Derrida (Storey: 2001: 123), y hablar de Jaques Derrida es prácticamente lo mismo que hablar de deconstrucción. En *Márgenes de la filosofía*, Jaques Derrida dirá de la deconstrucción que (1972: 10-11):

es [...] una estrategia de lectura, cuya peculiaridad, frente a cualquier otra, radica justamente en el objeto específico que busca; un mecanismo textual que sobrepasa [...] las intenciones de quien produjo el texto en cuestión, o las intenciones que pretende manifestar el texto mismo. [...] La lectura deconstruccionista, o deconstructiva, trata de dar con el *desliz* textual en el que se manifiesta que el significado del texto no es justamente el que se está proponiendo, sino otro. [...] Por ello, la manera de llevar a cabo una lectura deconstruccionista consiste en atender a las zonas marginales del texto. [...] La cuestión de la marginalidad tiene [...] un mayor alcance filosófico. [...] El interés por la marginalidad es una señal de la indecibilidad acerca [...] [de] la verdad, o el sentido, y no un deseo [...] de rastrear en lo desapercibido.

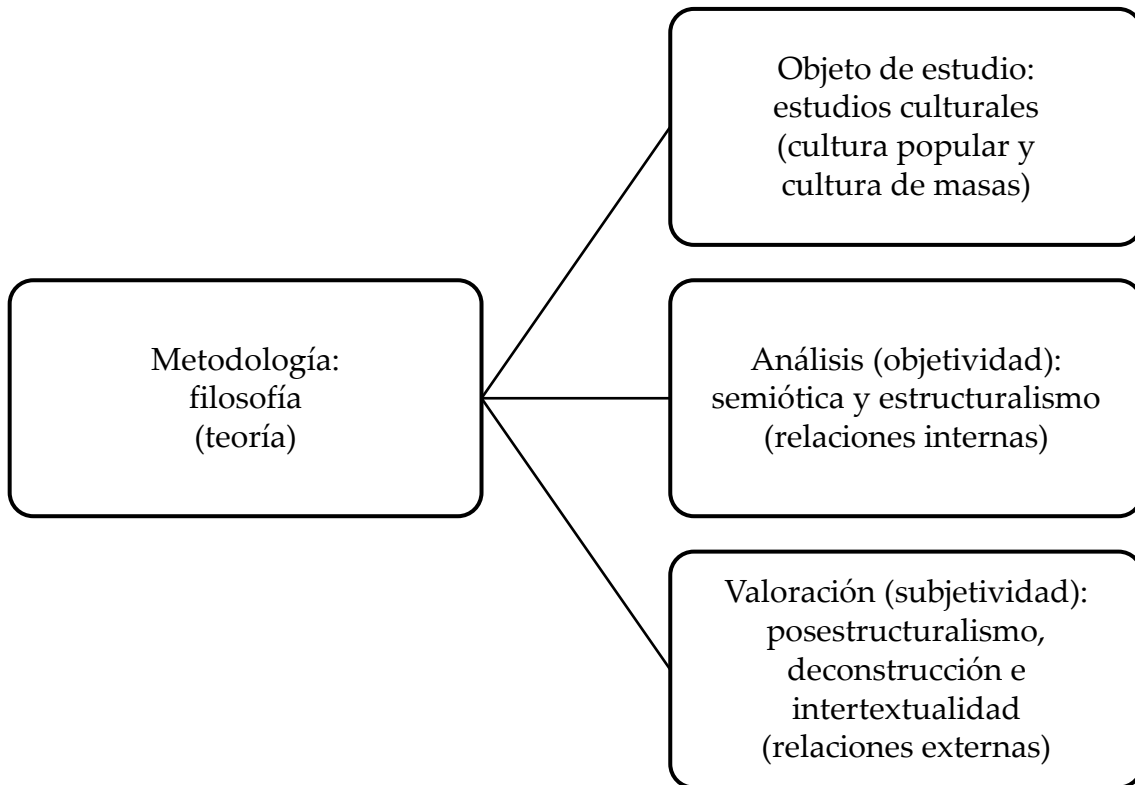
Es decir: hay que ir más allá del texto, más allá de lo que dice, más allá de lo que parece; hay que fijarse en lo que pasa desapercibido, en lo que parece no tener importancia, es decir, en los márgenes —por su importancia filosófica—. Gilles Deleuze aclara que la clave no está en repetir, en volver a decir lo que alguien ya dijo, sino en decir lo que subyace en lo ya dicho: es decir, lo no dicho pero que sin embargo está presente en lo ya dicho (1990: 186).

Este decir lo no dicho es, precisamente, lo que Michael Rifaterre propone en *La production du texte* (1979) al hablar de intertextualidad —es decir: la fuente, la influencia—: la intertextualidad debería basarse en la participación activa del lector, es decir, en la reescritura de lo no dicho. Julia Kristeva explica (1969: 119) que la intertextualidad, aunque no la utilizara como tal, se debe, principalmente, a Mijaíl Bajtín: la idea de que todo texto dialoga con otros textos. Eso sí, no será hasta la reflexión de Roland Barthes sobre el «intertexto» cuando el planteamiento de que en todo texto hay presentes otros textos adquirirá una proyección mundial.

La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas (Roland Barthes citado en Marchese y Forradellas, 1985: 218).

Pudiendo ser definida como «el hecho de la presencia, en una determinada obra, de rasgos temáticos, estructurales o estilísticos de textos de otro u otros autores», hay que aclarar que no es algo nuevo, sino que se trata de un fenómeno que aparece en todas las épocas y que es tan antiguo como la literatura misma (González Álvarez, 2003: 115; 116). Es por ello que André Malraux puede llegar a declarar que la materia prima del arte no es otra cosa sino el arte anterior (1948: 129). Todas estas propuestas lo que hacen es, en definitiva, entender cualquier producción artística como lo que Vítor Manuel de Aguiar e Silva, en *Teoría de la literatura*, llama «polifonía» (1975: 104-105), es decir: como el resultado de diversas fuentes. Algo parecido a lo que José Luis Sánchez Noriega, en *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, denomina «decantación» (2000: 77): la huella dejada por guionistas en el proceso de escritura —o de realizadores en el proceso de dirección—, resultado de todo lo visto y leído.

La originalidad no existe; todo escritor o cineasta es producto de la historia de la cultura y de las múltiples creaciones que le han precedido. En el fondo, todo texto remite a otros textos, en toda escritura fílmica quedan reflejadas las lecturas y las visiones de otras obras (Sánchez Noriega, 2000: 75-76).



Hasta aquí, hemos presentado un acercamiento más bien filosófico —teórico—. Al ser nuestro objeto de estudio un producto audiovisual —una serie de televisión—, la perspectiva filosófica es tan solo una de las dos partes metodológicas que constituyen esta tesis doctoral. La otra —más práctica— es la relacionada con los estudios cinematográficos —más concretamente, con el análisis del lenguaje audiovisual—.

Para hablar sobre análisis audiovisual, empezaremos con Marcel Martin, que, ya en 1955, en *El lenguaje del cine*, apuntaba que no puede discutirse que el cine sea un arte. Además: «el más importante y el más influyente de nuestra época» (17). Recordamos que fue en 1911 cuando Ricciotto Canudo definió el cine como arte,

como «séptimo arte» (Zunzunegui, 1989: 169). Hay que tener en cuenta —continuamos con Marcel Martin (1955)— que, aunque parezca que las películas no hagan otra cosa sino reproducir fielmente la realidad, la verdad es que son siempre una representación mediatizada —por el realizador— y nunca totalmente neutra (22-23). Es esta ambigüedad entre lo real objetivo y la imagen fílmica lo que determina la relación entre la película y el espectador y lo que acerca, en cierto sentido, el lenguaje fílmico al lenguaje poético, al enriquecer el lenguaje prosaico —realidad objetiva— con múltiples significaciones potenciales —realidad subjetiva— (23; 26). La imagen cinematográfica lo que hace es, en definitiva, presentarnos *una* realidad —la del realizador— y no *la* realidad —objetiva— (31). Por lo que, para comprender dicha *realidad*, habrá que aprender a *leer* las películas (33).

Esto puede llevarnos a hablar de la llamada teoría de la recepción, dentro del campo de los estudios cinematográficos —en la que el espectador toma un papel protagonista—, abordada por Imanol Zumalde en *La experiencia fílmica* (2011: 86 y ss.). Lo que plantea, es una doble negación: por un lado, que la experiencia fílmica tenga un carácter unívoco y, por otro lado, que el sujeto sea neutro. Lo que hace, por lo tanto, es subrayar «el carácter poliédrico de la experiencia fílmica» (87). Es por ello que puede llegar a afirmarse que «el significado del texto es la experiencia distintiva de cada lector» (88). Lo que destacamos, de la teoría de la recepción, es la forma de entender al espectador como un sujeto activo que queda entrelazado con la película misma. Es decir: la propuesta de que el significado de una película dependerá tanto del realizador como del propio espectador, ya que hay un contenido aparente —explícito— y un contenido latente —implícito— a desentrañar —que puede ser dado por el mismo realizador o por el propio espectador— (Martin, 1955: 101-102). La siguiente reflexión de Santos Zunzunegui en *Mirar la imagen* (1985), resume lo dicho:

La imagen cinematográfica no es [...] una mera duplicación de lo real, sino una representación representada a través de una realidad percibida. Representación que establece en lo representado una serie de significaciones que no se encontraban presentes en la realidad. De tal manera que la mera duplicación demostrativa del mundo se presenta como connotada. [...] la connotación fílmica tiene el carácter de abrirse a todas las significaciones posibles, tengan o no relación directa o indirecta con lo que la imagen da a ver (341-342).

David Bordwell, en *El significado del filme* (1989), distingue entre comprender e interpretar una película: «mientras la comprensión se ocupa de los significados aparentes, manifiestos o directos, la interpretación se interesa en la revelación de los significados ocultos, no obvios» (18). Jacques Aumont y Michel Marie, en *Análisis del film* (1998), explican que el análisis —interpretación— de películas tiene como objetivo una mejor comprensión de las mismas y definen la mirada analítica como aquella que toma algunos momentos aislados para interesarse especialmente en ellos (17-51). Unos momentos que son escogidos, premeditadamente, por el analista (Zumalde, 2011: 21). Hay que tener en cuenta que, para llevar a cabo el análisis, no hay normas: como afirman Jacques Aumont y Michel Marie, «no existe hasta hoy ninguna teoría unificada. [...] no existe [...] un método universal de análisis de films. [...] existen métodos. [...] no existen más que análisis singulares» (1998: 22-23). La conclusión a la que llegan es que «cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que analice» (23). Es por ello que Francesco Casetti y Federico di Chio, dan inicio a su manual sobre cómo analizar películas con esta declaración: «no se puede proporcionar ningún método universal de análisis de films» (1990: 12). Imanol Zumalde lo expresa así: «Una película (como cualquier otro discurso) es un pozo semántico sin fondo» (2011: 21). Y Marcel Martin propone lo siguiente: «se puede decir que de cada película hay tantas interpretaciones como espectadores [...] según el grado de sensibilidad, imaginación y cultura del espectador» (1955: 33;

101). Algo en lo que también coincide Jean-Pierre Esquenazi, para quien las imágenes siempre están abiertas a varias interpretaciones y no existe tan solo una de la que pueda decirse que es la «correcta» (2007: 158). Es decir: la interpretación de las imágenes depende siempre de aquel que las interpreta. Sobre esto ya llamaba la atención Marcel Martin en 1955, cuando planteaba que el significado de una película, dependía casi tanto del director como del espectador (101). Por esta razón, Ramón Carmona defiende que «No hay film sin espectador» (1991: 45). Imanol Zumalde describe esto mismo: «El análisis fílmico también es, a su manera, un enunciado en primera persona, el discurso de una voz donde vibra el timbre de una sensibilidad particular e intransferible, el sedimento, en suma, de una pericia y destreza irrepetible» (2011: 20). En definitiva, interpretar consiste en captar el sentido yendo más allá de la apariencia, a través de una reconstrucción personal (Casetti y Chio, 1990: 23), ajustando la explicación a un marco que resulte tan verificable como sea posible —para no caer en una simple interpretación subjetiva— (Aumont y Michel, 1998: 23; 24-25) y así acercar el análisis al rigor, la fidelidad, y la verificación de las ciencias (Zumalde, 2011: 20).

En nuestro estudio, llevaremos a cabo el análisis audiovisual, como propone Lauro Zavala en «El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica» (2010), mediante la observación de los cinco componentes esenciales de toda película o serie de televisión: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración (65). Como recomienda Lauro Zavala, dicho análisis podrá centrarse en un único elemento o en varios, ya sea de forma simultánea o por separado, y podrá ser realizado a diversa escala, ya sea toda una película o todo un episodio, una secuencia, un fragmento o tan solo un fotograma (66).

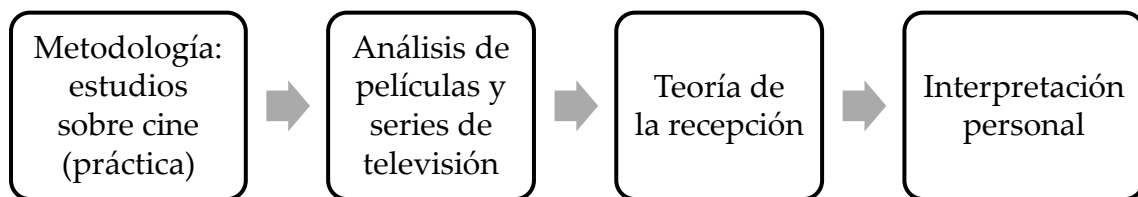
En cuanto al análisis en sí, haremos uso de una aproximación desde múltiples perspectivas— combinando lo cuantitativo y lo cualitativo—, tal y como expone Laura Cortés-Selva en «Fotografía y series de televisión. Metodología para el

análisis del estilo visual televisivo» (2016: 135-150). En resumen, este análisis queda dividido en tres niveles: un primer nivel descriptivo —descripción del estilo visual con un análisis del plano individual— en el que se observan, entre otras cosas, variables formales —la duración del plano en segundos, la escala de plano, la tipología de movimientos de cámara, el diseño lumínico y el diseño colorimétrico—, variables de contenido —las localizaciones dominantes, los espacios interiores o exteriores— y variables temporales —si es de día o de noche o si es presente, pasado o futuro—, mediante una metodología cuantitativa —descriptiva, susceptible de medición—. Un segundo nivel analítico en el que se analizan el tiempo y el movimiento —es decir: la escena y la secuencia— para encontrar significados y posibles funciones que cumplen los patrones estilísticos hallados, mediante una metodología cualitativa —o interpretativa—. Y un tercer nivel histórico que se encaja en el contexto de su tiempo y que tiene en cuenta las condiciones económicas, tecnológicas, los estándares de la industria y ciertos códigos estético-culturales de un determinado momento histórico.

También nos apoyaremos, para el análisis, en la propuesta de Ernesto Pérez Morán: «El estudio “plano a plano” como nuevo método de análisis fílmico» (2015: 93-118), un completo método para el estudio de producciones audiovisuales que centra su mirada en un total de veintidós aspectos, tanto de forma individualizada como interconectados, para buscar posibles significados y sentidos. Tal y como explica Ernesto Pérez Morán, «la tarea [...] resulta extremadamente laboriosa, pero constituye la condición imprescindible para cualquier trabajo posterior de interpretación o búsqueda de sentido» (96). Ernesto Pérez Morán plantea un estudio en dos niveles: una primera medición cuantitativa —recogida de datos— y, posteriormente, el análisis interpretativo —lectura subjetiva—. De las veintidós variables en las que se centra este método de análisis fílmico, aprovecharemos tan solo aquellas que consideramos oportunas en cada caso para la consecución de nuestros objetivos. Entre ellas están: la escala, la posición o el movimiento de la

cámara; las acciones o los diálogos de los personajes; el vestuario o la utilería; la composición y la iluminación; la música; y las relaciones con ella misma o con otras películas u obras.

Aún queda por añadir que, con el objetivo de realizar un análisis lo más minucioso posible, nos será de gran ayuda el planteamiento metodológico para leer fotografías de Javier Marzal Felici en *Cómo se lee una fotografía* (2007: 169-229). En este modelo, se distinguen, también, una serie de niveles: contextual —datos generales—; morfológico —descripción—, compositivo —relación entre los elementos—; y enunciativo —visión del mundo que transmite—. No hace falta añadir que dentro de cada uno de estos niveles se dan infinidad de variables para analizar, de entre las cuales, como en los casos anteriores, tomaremos solo aquellas que contribuyan a la finalidad de nuestro análisis.



Después de todo, podemos afirmar que una parte de esta tesis doctoral estará dedicada a aquello que Lauro Zavala, en «De qué hablamos al decir “estética del cine”», llama «estética del cine», es decir: a la relación entre filosofía y estudios cinematográficos (2016: 86). Lauro Zavala explica que (2016: 87):

La estética del cine ha sido entendida, alternativamente, como los contenidos filosóficos en el cine, el pensamiento que se expresa cinematográficamente, la filosofía implícita en los directores, el análisis de secuencias, la semiótica del cine, la retórica del cine, la narratología cinematográfica, la teoría del cine, la teoría de la adaptación, el estudio del sonido en el cine, la cinefotografía, la teoría del montaje, la teoría de la puesta en escena, la teoría de los géneros o la dimensión ética a través de la forma cinematográfica.

A continuación, añade que la estética del cine es todo eso y mucho más, y condensa esta diversidad de acepciones en una sola: «la estética del cine es toda reflexión filosófica sobre la naturaleza del cine y sobre la experiencia del espectador en el cine», y aclara que «esta reflexión se encuentra implícita (o explícita) en las películas de algunos directores y en numerosos investigadores que [...] reflexionan sobre la naturaleza del cine en las diversas ramas de la filosofía» (87). Finalmente, concluye que (88):

En resumen, la estética del cine parece ser toda reflexión donde hay un entrecruce entre filosofía y cine, ya sea en la misma producción cinematográfica, en el trabajo de la crítica, en las conversaciones de los espectadores o en el trabajo sistemático de los investigadores del lenguaje cinematográfico (análisis interpretativo) o de quienes emplean las películas para algo que las rebasa (análisis instrumental).

Además, Lauro Zavala plantea, de forma general, dos maneras de hacer estética del cine (2016: 88): la «filosofía acerca del cine» —la reflexión filosófica acerca de qué es el cine— y la «filosofía a través del cine» —la reflexión filosófica de una película—. Nuestro trabajo —tomando como referencia a Lauro Zavala—, estará englobado como «estética del cine», dentro de la categoría «filosofía a través del cine» y, más en concreto, en las tradiciones que caracteriza como «cine como filosofía» —es decir, como reflexión filosófica— y como «directores como filósofos» —es decir, el análisis filosófico de las películas de un director—.

Estructura

«De la utopía a la distopía. Un análisis de *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*)», se halla estructurada en tres partes: utopía, distopía y *El cuento de la criada*; y cada una de estas tres partes se halla, a su vez, dividida en tres capítulos —es decir: nueve capítulos en total—. En las líneas que siguen, presentamos un resumen de los

contenidos que podremos encontrar en cada uno de los nueve capítulos que conforman esta tesis doctoral.

En el capítulo 1, «Utopía. Desde sus orígenes hasta la modernidad», tras un breve acercamiento a la perspectiva que se adoptará a la hora de estudiar el fenómeno utópico, se llevará a cabo un recorrido histórico de la utopía, desde sus primeras manifestaciones —en forma de mitos— hasta la modernidad, cuando ya puede hablarse de ella como género literario. Dicho recorrido histórico atravesará relatos como el del diluvio universal o el del Paraíso —desde diferentes tradiciones—, presentados como las formas utópicas más antiguas y como ideas que, de un modo u otro, se mantienen latentes en el fondo de toda utopía posterior. Después de esto, se describirán los dos pilares sobre los cuales reposa todo el pensamiento utópico de la cultura occidental: el legado helénico y la tradición judeocristiana. Por una parte, abandonaremos los mitos y los dioses para asociar la utopía con el ser humano, con Platón y su *República* y con muchas otras fuentes de la antigua Grecia; por otra parte, nos adentraremos en la concepción judeocristiana del mundo para atender a la mutación del tiempo que efectúa —pasando a mirar hacia el futuro y ya no hacia el pasado— y al modo de vida de los primeros cristianos —que ya podemos considerar, de algún modo, utópico—. A continuación, haremos brevemente un apunte sobre la utopía en la Edad Media para llegar, luego, a la modernidad y meditar sobre la vinculación entre la utopía y el descubrimiento del Nuevo Mundo.

El capítulo 2, «Utopía y modernidad», quedará dividido en dos partes: en la primera parte, se analizarán algunas de las fuentes conceptuales de la utopía, relacionándola con conceptos como los de modernidad, progreso, futuro, realidad o política, a través del pensamiento de diversos autores, para anclarla a nuestro mundo y no perderla por paraísos artificiales; en la segunda parte, se estudiará, con una perspectiva de género, algunas de sus diferentes manifestaciones en la literatura.

Comenzaremos por *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan para hablar de los orígenes femeninos de la utopía. Después, comentaremos tanto la *Utopía* de Tomás Moro como *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella para tratar de dar con los fundamentos del género utópico. A continuación, intentaremos descubrir qué diferencias podemos encontrar entre las utopías escritas por hombres y las utopías escritas por mujeres. Y finalmente, se investigarán las relaciones entre utopía, ciencia y técnica; y entre utopía y progreso moral, tomando como ejemplo algunas utopías representativas como pueden ser *Nueva Atlántida* de Francis Bacon o *New Amazonia: A Foretaste of the Future* de Elizabeth Burgoyne Corbett. Y acabaremos analizando la película de William Cameron Menzies *La vida futura*, en la que se dan cita ambas posiciones.

El capítulo 3, «Utopía. Definición, elementos comunes, análisis», arrancará con la constatación de la dificultad de definir la palabra «utopía». A continuación, y a través del estudio de diferentes estudios y del análisis de la propia palabra «utopía», se ofrecerán distintas perspectivas sobre cómo entenderla. Luego, se investigará si podemos hallar un listado de los elementos comunes de todas las utopías. Después de haber efectuado el recorrido anterior, se propondrá una definición de la utopía y una enumeración de los elementos comunes que comparten las utopías. Posteriormente, pasaremos a realizar un pormenorizado análisis (tomando numerosos ejemplos tanto del mundo de la literatura como del mundo del cine) de todos aquellos rasgos que comparten todas las utopías.

El capítulo 4, «Distopía. Una introducción», estará dedicado a investigar por qué la utopía, en nuestro tiempo, ha ido perdiendo fuerza y en su lugar ha aparecido la distopía, tomando el relevo. Hablaremos sobre la correlación entre los proyectos utópicos y los mitos religiosos. Sobre el pensamiento religioso y el pensamiento científico. Y analizaremos los problemas —paradójicos— que nos presenta la misma noción de utopía. Después, nos centraremos en el paso de la utopía a la distopía

desde una perspectiva histórica, apoyando nuestro análisis con el comentario de diversas películas escogidas con tal propósito y con la lectura de algunos textos filosóficos que nos servirán de ayuda y de complemento. Para acabar, estudiaremos la vinculación entre distopía y posmodernidad, para descubrir que el paso de la utopía a la distopía coincide con el paso de la modernidad a la posmodernidad.

En el capítulo 5 —«Historia de la distopía»— se llevará a cabo un recorrido histórico de las distopías más populares, observando qué elementos comunes comparten, para elaborar un listado de sus características. Esta historia la elaboraremos a partir del estudio de los orígenes de las distopías; de su desarrollo a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI; y también realizaremos el análisis de la que puede ser considerada como la primera distopía de la historia.

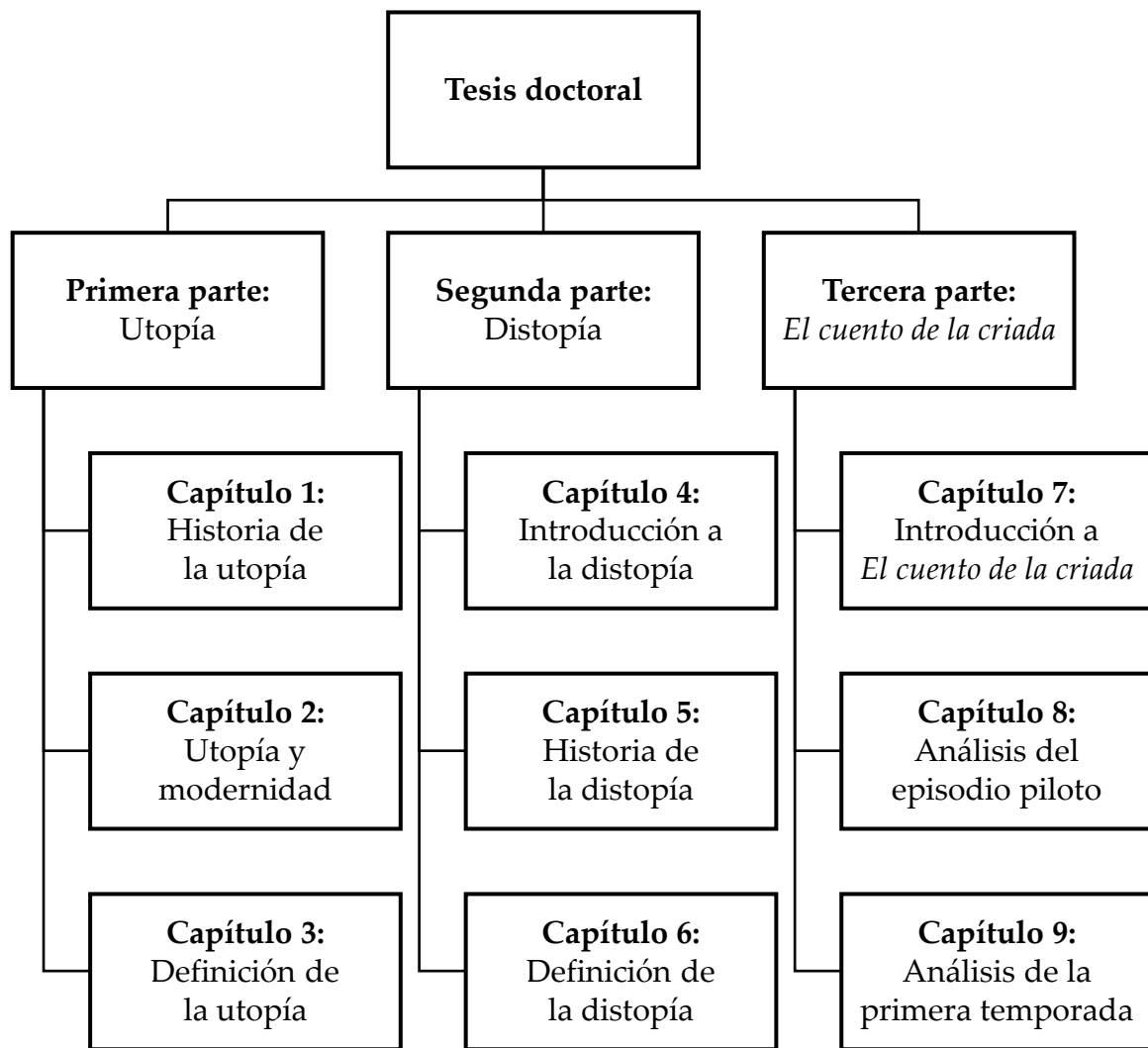
Será en el capítulo 6, «En busca de una definición», cuando nos acercaremos a la palabra «distopía» —a partir de sus diferentes apariciones a lo largo de la historia— y donde propondremos nuestra propia definición de la distopía —de la misma forma que hicimos con la utopía—. Solo después de todo lo estudiado hasta aquí, seremos capaces de apostar por una definición capaz de englobar todo el fenómeno distópico en su conjunto. En dicha definición, plantearemos que la crítica es la principal característica de los relatos distópicos. Una crítica que, para ser captada, ha de interpelar al lector. Es por eso que, a continuación, observaremos la relación —dentro de toda distopía— entre escritor y lector —o entre director y espectador—. Finalmente, para acabar con esta parte, y para conectarla con la primera, se reflexionará acerca de la idea planteada al inicio de la tesis doctoral, es decir, la estrecha relación existente entre utopía y distopía.

En el capítulo 7 —«*El cuento de la criada* y Margaret Atwood»—, que abre la tercera parte, analizaremos y estudiaremos el objeto principal de esta tesis doctoral: *El cuento de la criada*. Hablaremos de la novela, de su autora, de su relación con el

feminismo, de su conexión con la realidad, de sus intereses y de sus inspiraciones, de sus citas y de su dedicatoria y, finalmente, de su relación con la distopía.

El capítulo 8, «Análisis de la primera temporada de la serie de televisión: Episodio piloto», estará dedicado al análisis interpretativo del episodio piloto de la serie de televisión. Serán estudiados numerosos recursos y elementos de su lenguaje audiovisual, con el fin de descubrir el trasfondo distópico que hay tras ellos, y de qué forma son utilizados para realzar el efecto distópico que ya de por sí posee la propia novela para, finalmente, preguntarnos si, a través de ellos, podemos experimentar la historia con una sensibilidad más profunda, y si pueden llegar a afectarnos, con el objetivo de promover un cambio y movernos al deseo —y a la acción— por un mundo mejor.

El último de los capítulos, el 9, «Análisis de la primera temporada de la serie de televisión: Episodios del 2 al 10», continúa con la estela dejada en el capítulo anterior, desarrollando todo el potencial interpretativo que nos ofrecen el resto de episodios de la primera temporada de la serie de televisión.



Esquema-resumen de la tesis doctoral, por partes y por capítulos.

PARTE 1

UTOPIÍA

La historia de la utopía es fundamental para entender al ser humano, porque no basta con conocer lo que sucedió en el pasado, sino que es esencial saber lo que no sucedió, es decir, saber cuáles fueron las aspiraciones de quienes nos precedieron pero que nunca fueron realizadas.

(Herrera Guillén, 2014: 25)

CAPÍTULO 1

UTOPIA. DESDE SUS ORÍGENES HASTA LA MODERNIDAD

1.1. Preámbulo

Empezaremos nuestro discurso con una afirmación que podría resultar algo provocativa. *En el alma de toda utopía late el corazón de una distopía.* Tal vez sea un tanto aventurado arrancar el desarrollo de esta investigación a partir de este adagio. Pero quizá sea también una apropiada posición para profundizar de forma más completa en estos dos conceptos que orquestarán toda la tesis doctoral. Podemos manifestar esto porque, en su estudio, utopía y distopía no deberían separarse si lo que se busca es una total comprensión de ambas. Veamos, entonces, a qué nos referimos cuando declaramos que en el interior de toda utopía puede descubrirse una distopía.

Chéjov, en su obra de teatro estrenada en el Teatro de Arte de Moscú en 1901 *Las tres hermanas*, nos presenta dos formas de pensamiento ejemplificadas en dos de sus personajes. Poco después del comienzo del Acto II, Vershinin pide a Túsenbach hacer un poco de filosofía para pasar el rato. ¿Cómo? Imaginando cómo serán las



1. Portada de Adolf Marks de *Las tres hermanas* de Chéjov en 1901.

cosas de aquí doscientos o trescientos años. Por una parte, para Túsenbach, por más que el progreso científico avance, la vida continuará siendo igualmente difícil y llena de pesares. Por otra parte, para Vershinin, las cosas pueden cambiar a mejor, aunque sea poco a poco. Y no solo eso, Vershinin piensa, además, que las cosas ya están cambiando. Vershinin, pues, vislumbra en un tiempo indeterminado («Dentro de doscientos o trescientos, bueno, pongamos, mil años, el tiempo exacto no importa [...]») una vida nueva y feliz. «Claro está que nosotros no participaremos de esa vida, pero vivimos, trabajamos y sufrimos ahora para ella, estamos creándola y sólo en eso está la finalidad de nuestra existencia, y si quieren, nuestra dicha» (Chéjov, 1901: 60-61).

En este fragmento de *Las tres hermanas* de Chéjov encontramos un diálogo entre una perspectiva vital pesimista reflejada en el personaje de Túsenbach y una perspectiva vital optimista ejemplificada en el personaje de Vershinin. Lo que hay que resaltar aquí es la necesaria cercanía para el diálogo. O lo que es lo mismo, que sin proximidad no sería posible el diálogo. Y que sin diálogo no sería posible la búsqueda de la verdad. Con esto, pues, pretende mostrarse que no pueden ser separadas, en un estudio riguroso, los conceptos de utopía y distopía. Porque utopía y distopía, como los personajes de Chéjov, están tan unidas que dialogan entre ellas.

Nos gustaría aclarar, antes de continuar, que en contra de lo que algunos exponen —como, por ejemplo, Ángel J. Cappelletti en el prólogo de *Utopías antiguas y modernas*, que solo Occidente ha forjado utopías (1966: 3)— nosotros nos situamos más en la línea de Frank y Fritzie Manuel, que consideran que la utopía no es patrimonio exclusivo del mundo occidental (1979a: 13). O de Bronisław Baczko, para quien la utopía puede rastrearse en todos los tiempos y pueblos (1984: 92). Esto es algo que ya presentaba Ernst Bloch en 1959 con *El principio esperanza* y que Isidro Manuel Javier Gálvez Mora, en su ponencia de 2008 en la Universidad Nacional Autónoma de México, resume así: «[Ernst Bloch] descubre que el contenido de la utopía no está presente sólo en las obras literarias y filosóficas llamadas utópicas, y en los intentos reales de crear mundos utópicos, sino que es una propiedad de toda la cultura humana en su conjunto» (52). Este es el corolario que hay que tener en cuenta de Ernst Bloch: entender el hecho utópico como un impulso o una pulsión inherentemente humana, como algo compartido por toda la humanidad.

Antes de trazar el recorrido histórico de la utopía, habría que comentar la imposibilidad de la recolección de la totalidad de lo dicho o escrito sobre el fenómeno utópico. Al igual que las primeras palabras que dedica Raymond Trousson a su estudio sobre las utopías, aquí tampoco abrigamos esa ambición irrealizable (1979: 7). Incluso Frank y Fritzie Manuel, que desarrollan el recorrido del pensamiento utópico a lo largo de tres extensos volúmenes (1979a; 1979b; 1979c), dicen literalmente: «nuestro estudio resultaría imposible de hacer por lo ilimitado del objeto» (1979a: 21). También Bronisław Baczko en su libro sobre la utopía dirá lo siguiente: «Elaborar un balance de todos estos trabajos nos parece completamente imposible» (1984: 80). Y no resulta descabellado afirmar esto cuando Frank y Fritzie Manuel establecen un censo utópico de entre tres y cinco mil unidades (1979a: 29). O cuando Krishan Kumar en un artículo sobre la utopía comenta la recopilación bibliográfica sobre utopías llevada a cabo por Lyman Tower Sargent que, a pesar de resultar incompleta, contiene más de seis mil títulos solo en inglés (2010: 549). Es

por eso que debe aclararse la elección de los textos estudiados: unos textos escogidos al estilo de Frank y Fritzie Manuel (1979a: 29) o de Bronisław Baczko (1984: 80), es decir, una selección de lo que, a nuestro parecer, son los textos más representativos para acompañar nuestro estudio, funcionando así a modo de guía y de hilo conductor.

También, antes de entrar de lleno en el recorrido histórico de la utopía, habría que mencionar a Franz Hinkelammert cuando afirma que vivimos míticamente, que la razón no puede pensar el mundo sin mitos y que necesitamos mitos para orientarnos ante la realidad (2016: 85-113). Los mitos: esas primeras respuestas o explicaciones a esas preguntas universales que todo grupo humano debió hacerse (Dussel, 2009: 32). Como explica Luis Armando González, siempre se nos ha enseñado que lo mítico hace referencia al pasado, a lo anticuado, mientras que modernidad significa progreso, futuro. Pero, a decir verdad, las cosas no son exactamente así. De ahí que afirme que: «la modernidad [...] se nutre [...] de elementos socio-culturales de carácter mítico» (1996: 587) o que «[la modernidad] es constitutivamente mítica» (600). Asimismo, los mitos no son irracionales. Enrique Dussel entiende el paso del mito al logos no como un salto de lo irracional a lo racional, sino como un cambio de racionalidad. Es a la vez un *progreso* y una *pérdida*: el discurso racional gana en precisión, pero pierde en sugestión de sentido (2009: 32-34). Por lo que, aunque para José Julián Morente lo utópico [construcciones estructurales políticas] se opone a lo mítico [referencias metafísicas y religiosas al pasado] (1984: 19), no podemos liberarnos tan fácilmente de ese remanente mítico que arrastramos, no podemos separar tan fácilmente lo racional de lo irracional. Es por eso que será una buena idea partir de los mitos en nuestro estudio para tratar de encontrar a través de ellos respuestas a esas primeras preguntas que todo ser humano debió hacerse en todo tiempo y en todo lugar y que se tradujo en impulso mítico. Además, todos estos mitos serán leídos a través de una interpretación

personal que tratará de desvelar cómo en toda manifestación utópica se encuentra, acechando, tal y como ya hemos anticipado, la distopía.

1.2. Primeros mitos

1.2.1. Diluvio universal

Comenzamos este recorrido histórico de la utopía con el mito bíblico del arca de Noé, con la narración del diluvio de origen sumerio y con el relato babilónico del *Poema de Gilgamesh* por cuatro razones. Una, porque el mito bíblico del arca de Noé puede pensarse como una herencia del pensamiento utópico (Herrera Guillén, 2013: 23). Dos, porque la primera referencia al relato del diluvio la encontramos en Sumeria (Kramer, 1956: 119). Tres, porque el *Poema de Gilgamesh* es la primera obra literaria conocida (Bottéro, 1998: 21). Y cuatro, porque el tema del diluvio se repite en todas estas historias y, por ello, puede desvelarse una conexión entre ellas. Incluso podrían incorporarse aún más razones: porque la Biblia es el libro más publicado, más leído y más influyente en la historia del mundo (Asimov, 1969: 4), porque Mesopotamia es el lugar de nacimiento de la civilización (Bartra, 2012: 9), o porque el mito del diluvio es de origen sumerio, no babilónico ni hebraico (Kramer, 1956: 119). Además, para Rafael Herrera Guillén, tanto la narración del diluvio universal como la fábula del huerto del Edén [siguiente apartado], se han repetido a lo largo de la historia del ser humano y estas dos ideas (la pérdida de un pasado perfecto y la ilusión utópica) forman parte del esquema mental de la utopía, son como prototipos que se van repitiendo o interpretando: «estas dos ideas bíblicas laten de uno u otro modo en el fondo de toda la historia de la utopía» (2013: 19-20).

La narración de la historia del diluvio en el *Poema de Gilgamesh* la encontramos en la Tablilla XI de dicho poema (Silva Castillo, 1994: 158-173). El relato del diluvio sumerio, en un fragmento de tablilla de la colección Nippur (Kramer, 1956: 119-123).

Y la historia de Noé, en los capítulos 6 al 9 del Génesis. La narración babilónica, nos cuenta cómo los dioses anuncian con tiempo a un hombre (se desconoce su nombre) el diluvio que está por llegar y le ordenan construir una barca para que se salven él, su familia y, también, «la semilla de los vivientes todos» (algo que puede relacionarse con «una pareja de todo ser viviente» que encontramos en el capítulo 6 del Génesis). En el mito sumerio, al rey Ziusudra, una voz divina le trae noticias del diluvio que han decidido provocar los dioses para «destruir la semilla del género humano». La parte en la que Ziusudra construiría un navío gigantesco para salvar su vida, está destruida. En el relato sumerio, el diluvio acontece durante siete días y siete noches. En la historia babilónica, se prolonga durante seis días y siete noches, y al séptimo día se detiene. Curioso: en la Biblia, como podemos leer en las primeras líneas del capítulo 2 del Génesis, Dios tarda seis días en crear el mundo y en el séptimo descansa (se detiene, al igual que el diluvio). Curioso porque seis días son los días que el dios bíblico necesita para construir el mundo. Y seis días son también los que los dioses mesopotámicos requieren para destruirlo. Si aceptamos la idea de que el inicio del mundo lo podemos interpretar como una puerta abierta a la utopía y el final del mundo como una entrada en la distopía, entonces tendremos que aceptar que ya desde el principio de las narraciones, utopía y distopía quedan, de alguna manera unidas. Por eso en el capítulo 1 del Génesis podemos leer que al principio había oscuridad y que «Dijo Dios: “Haya luz”, y hubo luz», y en la historia babilónica podemos leer literalmente que tras el diluvio «toda luz se tornó oscuridad», o en el relato sumerio que tras «todas las tempestades, de una violencia extraordinaria», «Utu salió, el que dispensa la luz»: porque la luz se asocia a la utopía y la oscuridad a la distopía.

También es curioso el hecho de que el diluvio narrado en la Biblia (capítulos 6 a 9 del Génesis) tenga una duración de cuarenta días y cuarenta noches, es decir, los mismos cuarenta días y cuarenta noches en los que, como nos narra el evangelista Mateo en el capítulo 4 versículos del 1 al 11 en el Nuevo Testamento, el diablo tentó

a Jesús en el desierto. Esta historia parece decirnos que tanto la utopía (vencer al diablo) como la distopía (ceder ante el diablo) están tan íntimamente unidas que forman parte de nosotros: son nuestras capacidades para hacer o dirigirnos hacia el bien o hacia el mal. Y lo que es aún más importante: también parece decirnos que encaminarnos hacia una u otra depende de nosotros. Es este además el aprendizaje que extraemos del mito bíblico del diluvio, porque Dios decide acabar con el mundo a causa de la maldad del ser humano. En esta historia solo un hombre será digno, por justo, de salvarse: Noé; Noé y su familia. Entonces, nosotros mismos somos los que nos conducimos hacia la utopía o hacia la distopía.

No puede ser casualidad que esta misma idea se repita en la narración helénica del diluvio. Apolodoro nos cuenta en su *Biblioteca mitológica* (c. s. I-II d. C.: I, VII, 46-48) que cuando Zeus se propuso destruir a los mortales con grandes torrentes de lluvia, Deucalión fue capaz de sobrevivir junto con su mujer, Pirra, gracias a que Prometeo le anunció este hecho que aún estaba por venir y estuvo a tiempo de construir un arca para salvarse. Ovidio, en sus *Metamorfosis*, nos dice de Deucalión que: «no ha habido hombre más excelente ni más amante de la justicia» (c. s. I a. C. - s. I d. C.: 320-325). Otra de las cosas a destacar de este mito griego son las figuras de Deucalión y de Pirra. Apolodoro describe a Deucalión como hijo de Prometeo y a Pirra como hija de Pandora. Entonces, Deucalión y Pirra quedan enlazados a la utopía y a la distopía (a partir de la falta de Prometeo y de su consecuencia, Pandora, se da el paso de una utopía a una distopía).

Esta indisoluble relación entre utopía y distopía podemos encontrarla representada en uno de los fotogramas de la poco conocida película *El arca de Noé* de Michael Curtiz y Darryl F. Zanuck de 1928.



2. Fotograma de *El arca de Noé* (1928) de Michael Curtiz y Darryl F. Zanuck.

Este plano de la película nos transmite la angustia del diluvio. A la izquierda, podemos ver a todas aquellas personas que están luchando por salvar sus vidas y no morir ahogadas; y a la derecha, el diluvio en toda su grandeza abalanzándose sobre ellas. Esta representación lo que nos está mostrando, al fin y al cabo, es una imagen dividida en dos: a la izquierda, la distopía; a la derecha, la utopía. Por una parte, nos está mostrando (explícitamente) la distopía en la tragedia de todas esas personas que están a punto de morir ahogadas. Pero, por otra parte, nos está ocultando, velando una utopía (una utopía implícita) representada por la salvación en el arca y la construcción posterior de una utopía. Además, en consonancia con la interpretación anterior de la luz y de la oscuridad (luz = utopía y oscuridad = distopía), esta escena de la película estaría confirmando dicha interpretación. Hay, por lo tanto, una clara diferencia entre esa mitad de la pantalla oscura que nos muestra a unas personas ahogándose, hundiéndose en la distopía y una mitad iluminada que simbólicamente nos sugiere, sin mostrarla, esa utopía velada de la que hablábamos antes: la utopía de la salvación en el arca y su posterior posibilidad

de reconstruir el mundo desde cero. Esta interpretación de la utopía y de la distopía, insinuada implícitamente por el fotograma de *El arca de Noé* de Michael Curtiz y Darryl F. Zanuck de 1928, la podemos aplicar explícitamente en los siguientes fotogramas de *La Biblia* de John Huston de 1966:



3a y 3b. Fotogramas de *La Biblia* (1966) de John Huston.

En estas dos imágenes se descubre lo que podríamos llamar una estética de lo distópico y una estética de lo utópico. Mientras la primera de las imágenes nos transmite una retorcida angustia gris azulada; la segunda de ellas, una infinita tranquilidad colorida. Lo interesante aquí es que entre un fotograma y otro, en la película de John Huston tan solo transcurren algunos segundos. En la historia que nos narra la Biblia, tan solo una página. Es decir: no podemos escapar de la proximidad entre lo utópico y lo distópico.

1.2.2. Paraíso

Isaac J. Pardo, en *Fuegos bajo el agua. La invención de la utopía*, expone que mil años antes de Homero, en Sumeria, hubo noticias de un lugar que no supo lo que era ni el dolor ni la muerte. Un lugar en el que no se oían lamentos. Un lugar que llevaba por nombre «Dilmun» (1983: 12). Este Dilmun, que encontramos en el poema mítico sumerio titulado *Enki y Ninhursag*, para Samuel Noah Kramer, es el origen de la noción de «paraíso» bíblico (1956: 114; 117). «Paraíso», una palabra que proviene del persa medio «*pairidaeza*», que significa «jardín creado repleto de agua y

vegetación» y que, para Mikael Corre, «está presente en todas las culturas desde la época de los agricultores del Neolítico» (2014: 28). Este paraíso, que tiene algo de utopía (Corre, 2014: 28), lo encontramos en el jardín del Edén bíblico y en el mito de las edades de Hesíodo y Ovidio. Por una parte, la Biblia (capítulos 2 y 3 del Génesis) relata que Dios creó un jardín en Edén en el cual habían «toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer» y dejó allí al hombre. En la siguiente pintura, Thomas Cole imagina cómo podría haber sido ese jardín del Edén del que nos habla la Biblia: ese lugar perfecto creado por Dios que proporcionaba todo cuanto se podía necesitar y en el cual no se daban ningún tipo de enfermedades ni sufrimientos y donde la vida era eterna.



4. Thomas Cole, *El jardín del Edén*, 1828.

Por otra parte, Hesíodo, en *Trabajos y días* (c. s. VIII-VII a. C.: 107-203), en el mito de las edades, narra la progresiva decadencia del ser humano. En su primera edad (la edad de oro) los mortales «vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez [...] y el campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos». También

tenemos noticias de esta edad de oro de la que nos habla Hesíodo por Ovidio en sus *Metamorfosis* (c. s. I a. C. - s. I d. C.: 89-149), que cuenta de ella que era un tiempo «sin autoridad y sin ley [que] cultivaba la lealtad y el bien», que «sin autoridades vivían seguros», que «había una primavera eterna», que «la tierra, sin labrar, producía cereales» y que «corrían [...] ríos de leche, [...] de néctar, y [...] mieles». Esta edad de oro, que para Isaac J. Pardo surge de los sinsabores que ocasiona la vida (1983: 16), para Raymond Trousson es la forma más antigua de utopía (Calatrava, 2010: 42).



5. Cranach el Viejo, *La edad de oro*, 1530.

Una manifestación de la utopía, esta de la edad de oro, que queda emparentada con otras expresiones utópicas como las que comenta Raymond Trousson en su *Historia de la literatura utópica* (1979: 52-53): las islas Afortunadas (en las que quedaría preservada esa edad de oro), los Campos Elíseos (donde morarían los justos), la Tierra de Jauja (una huida ante las frustraciones alimentarias), la Arcadia (otra forma de la edad de oro) o el País de las Maravillas (en el que las leyes físicas han desaparecido). El mismo Raymond Trousson habla, unas páginas más adelante (66-

69), de algunas de ellas: los fragmentos que se conservan de las *Filípicas* de Teopompo de Quíos, reproducidos por Eliano y Ateneo; la isla de los Hiperbóreos, de la que trae noticias Hecateo de Abdera según cuenta Diodoro de Sicilia; los atacores, que nos cuenta Plinio a partir de Amometo; *Sobre la cara visible de la Luna* de Plutarco, o la Ciudad del Sol de Yambulo que conocemos a partir de un resumen que de ella hace Diodoro de Sicilia.

También existe una estrecha relación entre el episodio que la Biblia nombra como «la caída» y la última de las edades que nos describe Hesíodo, y después Ovidio, en ese sendero hacia la decadencia que es el mito de las edades. Según Hesíodo: «Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes» (c. s. VIII-VII a. C.: 177-179). Algo parecido a lo que nos cuenta la Biblia en el capítulo 3 del Génesis («La caída») tras la expulsión del jardín del Edén: a la mujer le dice que «con dolor parirás hijos», y al hombre que «con fatiga sacarás de él [del suelo] el alimento todos los días de tu vida». Para Ovidio este es un tiempo en que irrumpen toda clase de perversidades: «huyeron la honradez, la verdad, la buena fe, y en su lugar vinieron los engaños, las maquinaciones, las asechanzas, la violencia y la [...] pasión de poseer» (c. s. I a. C. - s. I d. C.: 127-131).



6. Fotograma de *La Biblia* (1966)
de John Huston.

Esta *caída* conecta a cuatro personajes. Desde la tradición judeocristiana, a Adán y Eva; y desde el legado helénico, a Prometeo y Pandora. En estas dos historias se encuentran conexiones que van más allá de las simples

coincidencias. Todo el mundo sabe que en el primer libro de la Biblia se encuentra el relato que narra cómo la serpiente sedujo a Eva para que comiera el fruto del

único árbol que Dios había prohibido y de ahí la caída. También es de sobra conocida la historia de Prometeo que encontramos en el *Protágoras* de Platón (c. 393-389 a. C.: 320d-322a) y que nos cuenta que, para intentar suplir el error de haber dejado al ser humano sin capacidades con las que defenderse, roba el fuego a los dioses para entregárselo a los mortales. Carlos García Gual, en su libro sobre la figura de Prometeo (1979: 52-68), interpreta este robo del fuego como un mito sobre los orígenes de la cultura. También la Biblia nos sugiere algo similar, pues aquel árbol del cual tenían prohibido comer Adán y Eva era el árbol de la ciencia (del conocimiento). Estos dos mitos nos cuentan cómo por culpa de una falta (de una desobediencia) se produce una expulsión desde un lugar utópico hacia un destino distópico.



7. Salvator Rosa,
La tortura de Prometeo,
1646-1648.

Es este, además, el momento oportuno para hablar de la estrecha relación que se da entre esta caída y la libertad. Kierkegaard, en su libro *El concepto de la angustia*, estudia el pecado original y relaciona la libertad con la caída y con la angustia (1844: 62). Leyéndolo así, podemos hallar aquí otra referencia a esa idea de que tanto utopía como distopía están en nuestras manos, que somos responsables de ellas. La libertad nos arroja a la responsabilidad y la responsabilidad a la angustia. Sartre plantea este mismo tema cuando, en *El existencialismo es un humanismo*, afirma que el ser humano está condenado a ser libre (1946: 43). Según Sartre, la existencia precede a la esencia, es decir, no existe una naturaleza humana fija y dada. Dicho de otro modo: el ser humano es libre. Para Sartre no tenemos excusas y somos responsables de todo lo que hacemos. Heidegger, al igual que Sartre, sostiene que la existencia precede a la esencia y, por eso, a los elementos que constituyen al ser humano [*Dasein*] les pone el nombre de «existencialistas» (1927: § 9). Uno de estos

componentes del Dasein es lo que denomina «caída». Esta caída se relaciona con la libertad, con las posibilidades. En palabras del mismo Heidegger: «En la caída no va ninguna otra cosa que el “poder ser en el mundo”» (1927: § 38).



8. Thomas Kennington,
Pandora, 1908.

Todos los estudiosos de las utopías están de acuerdo en que toda utopía, para definirse como tal, debiera ser consecuencia del trabajo, del esfuerzo humano, y no el resultado de la interferencia en el mundo de algún dios. Es por eso que en el mito de Pandora se revela no una llamada a la desdicha, como pudiera parecer en una lectura superficial, sino más bien una oportunidad de emprender un nuevo comienzo, una llamada a la utopía como construcción, un eco que se expande hacia la dicha. En una nota a pie página de los *Trabajos y días* de Hesíodo (c. s. VIII-VII a. C.: 127-128 [nota 11]), Aurelio Pérez

Jiménez y Alfonso Martínez Díez nos resumen las diferentes interpretaciones que del mito de Pandora se han dado a partir de un artículo de Willem Jacob Verdenius. Uno, la esperanza es un bien que se conserva para la humanidad (aunque si la esperanza es un bien no tiene razón de ser su presencia entre los males). Dos, la esperanza es un mal que se conserva para la humanidad (no se entiende que si al cerrar la jarra se conservan los males, se extiendan al abrirla). Tres, la esperanza es un bien negado a la humanidad (pero, ¿cómo puede haber un bien entre los males?). Cuatro, la esperanza es un mal negado a la humanidad (no tiene sentido si lo que se pretende es explicar el origen de los males). Finalmente, la explicación de Willem Jacob Verdenius: no hay que hablar de «esperanza», sino más bien de «espera». Si nos acercamos a esta última interpretación que, dicho sea de paso, es la que Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez consideran la más fiel al texto, nos

encontramos con una relación con la temporalidad. La esperanza queda envuelta en factores externos que no dependen de nosotros. La espera podemos romperla, está en nuestras manos dar comienzo a un nuevo mundo. El mito de Pandora nos cuenta cómo la distopía forma parte de nuestro mundo o, por decirlo con Ortega y Gasset, de nuestra circunstancia. Para Ortega y Gasset la realidad circundante forma la otra mitad de nuestra persona. Nosotros somos nosotros y nuestro medio particular. En consecuencia, en el proceso vital se inserta no solo una adaptación del cuerpo a su medio sino también una adaptación del medio al cuerpo. Por eso: «si no la salvo a ella [a mi circunstancia] no me salvo yo» (1914: 43-44).

Todas estas historias lo que parecen desvelarnos es la proximidad que existe entre utopía y distopía. De hecho, todas estas historias empiezan siendo una utopía y acaban por convertirse en una distopía. En el interior de toda utopía late una distopía. Esto es algo que queda manifestado en la siguiente pintura de Thomas Cole:



9. Thomas Cole, *La expulsión del jardín del Edén*, 1828.

En este cuadro encontramos algo parecido a lo que comentábamos al hablar de la película *El arca de Noé*. Al igual que en el fotograma allí descrito, aquí podemos observar una imagen dividida en dos. Y de igual forma que en dicho fotograma, a la derecha se otea un horizonte utópico que contrasta con la izquierda, que nos arroja a unos límites distópicos. También destaca en esta imagen el contacto que se vislumbra entre utopía y distopía: esos rayos utópicos penetrando en el abismo distópico y esa oscuridad que emana desde lo distópico y que parece abrirse paso para devorar lo utópico. Y, entre ellos, un frágil puente de piedras (que podrían simbolizar las dificultades), un frágil puente que es precisamente donde nos encontramos y que refleja nuestras capacidades (y nuestra responsabilidad), esas capacidades para tender al bien (hacia la utopía) o al mal (hacia la distopía).

1.3. Primeros proyectos utópicos

1.3.1. El legado helénico

Según Antonio Santos, las dos fuentes seminales del utopismo occidental son la tradición judeocristiana y el legado helénico: «Ambos conforman el sustrato básico del pensamiento utópico» (2017: 22). También para Frank y Fritzie Manuel los dos elementos que han alimentado la utopía occidental son el judeocristianismo y el helenismo (1979a: 55). Para José Julián Morente: «las utopías occidentales tendrían sus raíces en el mito griego de una ciudad ideal en la tierra y la visión ultra terrena y paradisiaca del judeocristianismo» (1984: 15-16). Según Luis Armando González: «Las energías utópicas provienen de la herencia cristiana; su anclaje [...] proviene de la herencia griega» (1996: 600). Y para Rafael Guillén Herrera, «junto a las narraciones judías de la Biblia [...] la cultura griega completa los dos pilares fundamentales de la civilización de Occidente» (2013: 27). Krishan Kumar eleva estas afirmaciones a consenso general: «la utopía en Occidente bebe, por consenso general, de ambas fuentes: la clásica y la judeocristiana»; y sugiere dos elementos

básicos de toda utopía que se derivan de esta herencia: la ciudad (legado helénico) y el elemento dinámico (la tradición judeocristiana) (2007: 67-70).

Es a partir de Platón cuando lo utópico pasa a ser un asunto humano, desprovisto de toda carga mitológica (como en la Biblia y en Hesíodo) (Herrera Guillén, 2013: 39). El impulso utópico de Platón, considerado generalmente como el creador del género utópico (Trousson, 1979: 57), contenido en su *República*, el texto más citado como ejemplo de proyecto utópico (Baczko, 1984: 71), surge del estado de crisis que envuelve a Atenas. Es por ello que, para Lewis Mumford existe un fuerte vínculo entre utopía y ciudad: «la primera utopía fue la ciudad» (1922: 32). O que, según Northrop Frye «la utopía es una ciudad» (1966: 73). Como expone Lewis Mumford, la prolongada y desastrosa guerra entre Atenas y Esparta «constituyen la urdimbre y la trama de la *República*» (1922: 41). Platón busca una estabilidad entre todo ese caos (Servier, 1969: 13). Por eso: «no es de extrañar que Platón [...] experimentara el deseo de organizar, aunque sólo fuera en un sueño, esas especulaciones abstractas» (Trousson, 1979: 60). De ahí que, Jean Servier relacione la utopía con determinados momentos históricos de crisis (1967: 228) y que declare que: «semejante angustia es a menudo generadora de sueños compensadores». También Raymond Trousson considera que la utopía es esencialmente catártica, compensatoria (1979: 50). Y Lewis Mumford: «La caída en una sima de desilusión nos ha servido de estímulo para debatir [...] sobre [...] la “vida buena”» (1922: 24).

Otro de los desencadenantes del impulso utópico de Platón que hay que destacar es la tragedia personal de la muerte de Sócrates, su maestro. En las líneas finales del *Fedón* podemos leer: «Éste fue el fin [...] que tuvo [...] el mejor hombre [...] y, en modo muy destacado, el más inteligente y más justo» (c. 385-370 a. C. a: 118c). Por todo esto, Emilio Lledó, en su «Introducción general» al volumen I de los diálogos platónicos, podrá decir que aquel régimen que era incapaz de comprender a Sócrates y lo condenaba a morir, era insensato e injusto y necesitaba inventar y

establecer nuevos valores (1981: 101). Esto es algo que armoniza con las siguientes palabras de Raymond Trousson: «El utopista se siente incómodo en la sociedad de su tiempo, cuyas taras advierte y condena» (1979: 39).

Estos dos estímulos para el impulso utópico (momento histórico de crisis y tragedia personal) podemos verlos fielmente reflejados en la película que Roberto Rossellini dedica en 1971 a la figura de Sócrates.



10a y 10b. Fotogramas de *Sócrates* (1971) de Roberto Rossellini.

Estos fotogramas, en los que Roberto Rossellini nos presenta el derrumbamiento de Atenas y a Sócrates momentos antes de su muerte, podemos comentarlos a partir de las palabras que Sonia Darthou escribe al referirse a los escritos de Platón:

estos escritos derivan de un contexto histórico muy particular: la capitulación de Atenas frente a Esparta [...] al finalizar la Guerra del Peloponeso. Esta guerra puso de relieve los fallos de [...] su régimen, la democracia. De la misma manera influyó en estos escritos la muerte de Sócrates [...] condenado a muerte por un pueblo [...] manipulado, según Platón, por los demagogos (2014: 27).

Pero aún antes de Platón, entre los años 600 y 300 a. C., la visión de una ciudad ideal parecía flotar entre las imaginaciones de muchos otros (Mumford, 1922: 39). Sobre un régimen mejor ya habló, según cuenta Diógenes Laercio, el cínico Antístenes: un régimen basado en el rechazo a la propiedad privada y en la igualdad de clases y

sexos (Trousson, 1979: 55). Gracias a Aristóteles y a su *Política* (c. s. IV a. C. a) tenemos noticias de Faleas de Calcedonia (II, 7) y de Hipodamo de Mileto (II, 8), predecesores de la utopía platónica (Robin, 1923: 267). Lo que nos cuenta Aristóteles sobre Faleas de Calcedonia es que reguló la propiedad igualando todas las posesiones entre todos los ciudadanos para evitar toda clase de revueltas. Y de Hipodamo de Mileto que: «fue el primero que [...] intentó hablar sobre el régimen mejor». Un régimen mejor, este de Hipodamo de Mileto, que se resume en igualdad entre todos los individuos, sufragio universal y consenso para las leyes. Esta importancia atribuida a la ciudad queda plasmada en Hipodamo de Mileto ya que era un importante arquitecto y urbanista de su tiempo. Lo interesante es que Hipodamo de Mileto no solo planeó ciudades perfectas geométricamente, sino que aspiró a cimentar un régimen ideal para ellas (Cappelletti, 1966: 6-7). «Su obra urbanística sirvió para hacer una reflexión política más profunda sobre cómo construir una ciudad ideal basada en un nuevo orden social» (Darthou, 2014: 26). En Hipodamo de Mileto encontramos la expresión de un esquema ideal no solo como construcción física sino también como orden social (Mumford, 2013: 40). Esta visión de una ciudad ideal que, según Lewis Mumford, parecía flotar entre las imaginaciones de muchos (1922: 39), continuó después de Platón, con Evémero (los fragmentos que se conservan de su *Inscripción sagrada*) y con Yambulo (los fragmentos que se conservan de su descripción de la ficticia Isla del Sol) que, para Rafael Herrera Guillén, son los padres del género utópico porque:

en la obra de estos dos autores de la Antigüedad se hallan ya prácticamente todos los elementos del utopismo moderno, entendido como filosofía social y política envuelta en un estilo literario, que ubica al personaje en una tierra lejana, una isla, acerca de la cual narra un sistema de convivencia perfecto [...] que contrastan con la realidad social [...] del lector (2013: 62-63).

David Hernández de la Fuente, en su artículo «La noción de *koinonia* y los orígenes del pensamiento utópico» (2014: 165-196) rastrea los orígenes del concepto griego

koinonia que entiende como «comunidad solidaria de hombres y mujeres» o «comunidad humana, en el sentido de convivencia y apoyo mutuo». Sugerente es la idea de que dicho concepto de comunidad corre paralelo al surgimiento de la guerra hoplítica, en la cual todos los ciudadanos son iguales y se apoyan entre ellos, porque ya no se pelea al estilo de los héroes homéricos, para alcanzar una fama individual, sino que se lucha en defensa de lo común. Podemos ilustrar esto con unos versos del poeta elegíaco Calino y con la primera elegía que ha llegado a nuestros tiempos: «para el hombre, honorable es combatir [...] por la tierra y los hijos y la mujer» (Bonifaz Nuño, 1988: 15). Nos topamos con esta idea de comunidad fraternal en *Las asambleístas* de Aristófanes (c. 392 a. C.), con una especie de comunismo total, absoluto. Esta historia nos cuenta cómo las mujeres de Atenas deciden tomar el poder, vistiéndose con las ropas de sus maridos y poniendo en palabras de Praxágora, la protagonista, afirmaciones como estas: «es preciso que sean comunes los bienes de todos, que todos tengan parte del común y vivan de los mismos recursos, y no que uno sea rico pero el otro pobre. [...] yo establezco un único modo de vida, común e igual para todos» (590 y ss.). Al igual que los cínicos, para los que los bienes, en la medida en que no pertenecen a nadie, pertenecen a todos (Cappelletti, 1966: 39). Algo parecido a lo que Platón estimaba como una buena comunidad: no un mero conjunto de individuos aislados cada uno preocupado por su propia felicidad, sino un grupo de personas concentrados en el bienestar de todos sus compañeros (Mumford, 1922: 50-51). Aristóteles entendía la polis como el lugar de puestas en común de seres humanos en aras de algún bien (Hernández de la Fuente, 2014: 191). Pero aun antes de todo esto encontramos esta comunidad cordial en el modo de vida de los pitagóricos, que podemos ver reflejado en las siguientes palabras de Jámblico en su *Vida pitagórica* (c. s. III-IV d. C.: 30, 167-168):

El origen [...] de la justicia consiste en que todos, en comunidad e igualdad, compartan sentimientos como si se tratara de un solo cuerpo y una sola alma, y en que lo mío y lo

ajeno signifiquen lo mismo. [...] Entre los hombres [...] dispuso esto de la mejor manera: erradicó de las costumbres toda propiedad individual y extendió el sentido comunitario hasta las últimas posesiones, que son motivo de discordia y desorden. En efecto, todos tenían los mismos bienes en común y ninguno poseía ninguna propiedad particular.

1.3.2. La tradición judeocristiana

Aristóteles, al principio de *Acerca del cielo*, comenta que los pitagóricos definen todas las cosas con el número tres (c. s. IV a. C. b: I, 1, 268a). El número tres, para los pitagóricos, es la esencia de todas las cosas (Mondolfo, 1953: 12). Según nos cuenta Aristóteles en su *Política* (c. s. IV a. C. a: II, 8), Hipodamo de Mileto proyectaba una ciudad dividida en tres grupos. Al igual que Platón que, en su *República* (c. 385-370 a. C. b), vislumbra su ciudad dividida en tres clases. Esta mística del número tres se prolonga hasta el dogma de la Trinidad en el cristianismo (Cappelletti, 1966: 18). El cristianismo, que se impulsa, como en Platón, a partir de la muerte de su maestro, Jesús.

Ángel J. Cappelletti considera la tradición judeocristiana aún más importante que el legado helénico, en lo que al estudio de las utopías se refiere. En *Utopías antiguas y modernas* (1966) se atreverá a decir que las utopías se relacionan no tanto con la herencia griega como con la concepción judeocristiana del mundo. Esta visión de la existencia, contrapone lo que es a lo que debe ser (Cappelletti, 1966: 3). Es el sentido de meta del que habla Jean Servier (1967: 230). Y el deseo del «deber ser» como anhelo por lo justo del que trata Martin Buber (1950: 17). Como explica Raymond Trousson (1979: 70-71; 63-64), esto tiene que ver con una mutación en la noción del tiempo: de un tiempo cíclico con miras al pasado, pasamos a un tiempo lineal con miras al futuro, al progreso. Una mutación en la noción del tiempo que, para Karl Löwith, tiene que ver con la esperanza judía en la llegada de un mesías (2007: 237-238). Para Pablo Francescutti, los hebreos abandonaron la añoranza por un tiempo

pasado perfecto y pasaron a pensar en un mundo mejor que está por llegar (2003: 34). El tiempo, con esta influencia judeocristiana, es un tiempo que hay que cumplir: se empieza a concebir la utopía en el horizonte temporal (Trousson, 1979: 71).

Según Rafael Herrera Guillén: «con el nacimiento del cristianismo se produjo un cambio decisivo en la historia de la utopía. [...] la imaginación utópica se desbordó» (2013: 70). El modo de vida de los primeros cristianos aparece representado en el libro bíblico de los Hechos de los Apóstoles (Burkett, 2002: 263). De las primeras comunidades cristianas se nos dice algo parecido a lo que ya hemos visto en el legado griego, que: «vivían unidos y tenían todo en común» y que «vendían sus posesiones y sus bienes y repartían el precio entre todos, según la necesidad de cada uno» (2: 44-45). En estos versículos de los Hechos de los Apóstoles encontramos plasmada una vida en común, un rechazo al dinero y un reparto justo de los bienes según las necesidades de cada persona. Estas mismas ideas las podemos encontrar, otra vez, en los mismos Hechos de los Apóstoles, en 4: 34-35: «No había entre ellos ningún necesitado [...] se repartía a cada uno según su necesidad». Rafael Herrera Guillén resume el modo de vida de estos primeros cristianos con las siguientes palabras: «En los primeros tiempos los cristianos vendían sus posesiones y vivían en comunidad, compartiendo todo, en pobreza y hermandad» (2013: 72). Para Régis Burnet, estos pasajes de los Hechos de los Apóstoles influyeron y fueron copiados por todas las grandes utopías posteriores (2014: 32).

Este estilo de vida característico de los primeros cristianos que, para Rafael Herrera Guillén, es el modelo y la inspiración para las futuras ideologías comunistas (2013: 76), resulta interesante compararlo con la comunidad cooperativa que, en los alrededores de una población denominada Arcadia, compone King Vidor en su película de 1934 *El pan nuestro de cada día*. En dicha película, se nos muestra una comunidad cooperativa basada en el apoyo mutuo y no en el dinero ni las posesiones, que ponen en común para que todo sea de todos. Esta película plasma

casi dos mil años después de lo que nos narran los Hechos de los Apóstoles un paradigma semejante. Muy resumidamente, llamaremos la atención sobre tres aspectos de esta película. Uno, cómo con la comunidad cooperativa que forman se igualan al estilo de vida de los primeros cristianos y cómo con la referencia a la Arcadia nos traslada al legado griego. Esto es: en esta película dialogan esas dos bases fundamentales del pensamiento utópico occidental. Dos, los problemas a los que se expone esta pequeña sociedad utópica: escasos recursos económicos, sequías, ambición... Es decir: aquí se nos muestran algunos elementos distópicos latentes en toda utopía. Tres, todo el recorrido final de la película: nos enseña la importancia del trabajo y, sobre todo, del trabajo en equipo para la consecución de toda utopía.



11a, 11b, 11c, 11d, 11e y 11f. Fotogramas de *El pan nuestro de cada día* (1934) de King Vidor.

Apartándonos de la ficción y acercándonos a la realidad, nos topamos con *Winstanley* de Kevin Brownlow de 1976. Esta película está basada en la historia real de Gerrard Winstanley, activista político inglés, y cuenta cómo en 1649 asentó unas tierras comunales a las que pronto se sumó mucha gente. Su pensamiento estaba guiado por la compasión, el amor universal y el anhelo de paz y concordia. Esta filosofía de Winstanley es resumida en *voice-over* en el albor de la cinta, aproximadamente a lo largo del minuto 11. Para acompañar estas palabras, el

director compone una serie de imágenes que evocan los fotogramas de *El pan nuestro de cada día* ya comentados.



12a, 12b, 12c. Fotogramas de *Winstanley* (1976) de Kevin Brownlow.

Y entonces escuchamos:

Nuestra labor será arar George's Hill y las tierras baldías de alrededor y sembrar maíz y comer juntos nuestro pan ganado con el sudor de nuestras frentes. [...] Debemos trabajar en armonía y empeñarnos en la tarea de hacer de la tierra el patrimonio común de todos. [...] Sin cercar ninguna parte en beneficio de nadie, sino todo como si fuera de un solo hombre. Trabajando juntos y alimentándonos juntos como hijos de un mismo padre, miembros de una misma familia. No mandando los unos sobre los otros, sino cuidando todos de nosotros mismos como iguales.

Julián Verardi, en su estudio introductorio a *Winstanley* (2006: 11-92), recoge algunos de sus escritos. Por ejemplo: «En el comienzo del tiempo, el gran creador [...] hizo la tierra para que fuera un tesoro común [...] ni una sola palabra se habló en el comienzo de que una parte de la humanidad debía imponerse sobre la otra». Según *Winstanley*, la degeneración de la humanidad comenzó con la caída. Desde entonces, la humanidad se debate en una lucha permanente entre la Serpiente [egoísmo] y Cristo [amor universal]. O lo que es lo mismo, para nosotros, entre la utopía y la distopía.

1.4. Breve apunte sobre la Edad Media

Continuando cronológicamente, Lewis Mumford expone que entre los cerca de dos mil años que separan el mundo antiguo de la modernidad, la utopía parece haber desaparecido (1922: 67). Menciona, de entre las obras que pueden considerarse utópicas de este periodo de tiempo, la *Vida de Licurgo* de Plutarco, que vuelve la mirada hacia el pasado (y, por eso, no interesa); el ensayo sobre el Estado de Cicerón, que califica de insignificante; y *La Ciudad de Dios* de san Agustín, que interpreta tan solo como un ataque contra el viejo orden. Y si a estas obras no presta la menor importancia, aún añade: «a excepción de estos textos, apenas existe [en el periodo de tiempo que transcurre entre el mundo antiguo y la modernidad] otra obra escrita que si quiera aluda a la utopía» (Mumford, 1922: 67). Esta misma opinión es compartida por Raymond Trousson, que entiende que no podemos encontrar utopías durante la Edad Media y que «si bien la imaginación se complace aún explorando [...] otros mundos, lo hace dentro de la perspectiva de lo fantástico y lo fabuloso, no en la de una construcción social y política» (1979: 72-73).

Aun así, confrontaremos las opiniones anteriores con algunas de las líneas que Rafael Herrera Guillén dedica a este periodo de tiempo que ni Lewis Mumford ni Raymond Trousson consideran relevante para el estudio de la utopía. En su *Breve historia de la utopía* dirá de san Agustín y de *La Ciudad de Dios* de 426 que «creó la base fundamental para el pensamiento utópico posterior, al afirmar que [...] la ciudad perfecta algún día se plasmará sobre la tierra y que toda la historia de la humanidad se dirige hacia ese objetivo» (Herrera Guillén, 2013: 84). En palabras de Frank y Fritzie Manuel: «Aunque una lectura tradicional de san Agustín restringiría la Ciudad de Dios al cielo y a los representantes de Dios en la tierra, algunos pasajes de sus escritos permitían barruntar la posibilidad de mejorar la sociedad de la ciudad terrestre» (1979a: 253-254).

De Joaquín de Fiore, que unos siglos después, en el XII, dio un paso más allá en la historia de la utopía, Rafael Herrera Guillén destaca: «la exigencia de que el paraíso en la tierra no puede posponerse, sino que el presente tiene ya derecho a él y, en consecuencia, tiene el deber de exigirlo» (2013: 90). Joaquín de Fiore, a partir de san Agustín, desarrollará algo así como una filosofía de la historia, una historia de la humanidad dividida en tres edades. La primera, fue la época del Antiguo Testamento. La segunda, la del Nuevo Testamento. Y la tercera, el final de la historia, sería la propia de Joaquín de Fiore (Servier, 1967: 265). Trasladadas a la terminología secular, estas tres edades acabarían por convertirse en la filosofía de la historia en el siglo XIX (Manuel y Manuel, 1979a: 56). Una filosofía de la historia que

pretende descubrir el sentido y finalidad de todo proceso histórico en un intento por «revelar una trama subyacente de la historia» que fuera más allá de la enumeración de unos acontecimientos muchas veces incoherentes. Se trataría de narrar los hechos buscando su «verdadero» sentido y su «especial» racionalidad (Cantarero Abad, 2007: 110-111).

Después de todo, tal vez, la Edad Media, en el ámbito utópico (como en muchos otros), aportó algo más de lo que suele afirmarse. O tal vez, la Edad Media, tal como la hemos imaginado tradicionalmente, nunca existió, y sea, como sugiere Jacques Heers, una *invención*, un chivo expiatorio para justificar las equivocaciones del pasado y para sentirnos más a gusto con nuestro presente (1992: 14-15).

Podríamos aventurarnos a pensar que los llamados años [distópicos] oscuros serán necesarios para el despertar [utópico] moderno. Raymond Trousson lo resume así: «si bien la [...] Edad Media fue ajena a la mentalidad utópica, la tradición judeocristiana le había dejado un legado importante: en adelante, las utopías dejarían de representar la ciudad ideal en el pasado. Había nacido el sentido occidental de la Historia» (1979: 74). Francisco Javier Martorell Campos, en su tesis

sobre la utopía y la distopía, podrá concluir que: «carece de sentido negar que los postulados judeocristianos acerca de la historia y el futuro cumplieron una función importante en la instauración de la idea de progreso y en la formación del espíritu moderno» (2015: 75).

1.5. El descubrimiento del Nuevo Mundo

Para Antoine Hatzenberger, no es casualidad que la utopía aparezca en la época del descubrimiento del Nuevo Mundo. Dice textualmente que: «la isla de Utopía es contemporánea de América» ya que Tomás Moro convirtió a su protagonista en uno de los compañeros de Américo Vespucio (2014: 36). Antonio Santos plantea que «toda intención utópica debe algo a los descubrimientos geográficos» y que el descubrimiento del Nuevo Mundo «hizo aflorar los delirios más fantásticos [...] renovó y fortaleció los proyectos utópicos» (2017: 41; 42). Y, según Rafael Herrera Guillén, hay tres elementos que inspiraron el utopismo renacentista y moderno: «el clasicismo grecolatino, la Iglesia primitiva y el Descubrimiento de América» (2013: 92).

Antonio Santos inicia su estudio de las utopías en el cine con la película *1492: La conquista del paraíso* de Ridley Scott de 1992, que cuenta la historia de Cristóbal Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo. Esto es algo que ya podemos explorar unos dos mil años atrás con Alejandro Magno, que influyó en el sueño de la imaginación utópica (Herrera Guillén, 2013: 61-62) y que con sus conquistas trasladó a la utopía de una lejanía temporal a una lejanía geográfica (Trousson, 1979: 65). Para ilustrar esto puede ser interesante hablar de la película que sobre Alejandro Magno realizó Robert Rossen en 1956.



13. Fotograma de *Alejandro Magno* (1956) de Robert Rossen.

En este filme, Robert Rossen echa mano de la figura de Alejandro Magno para criticar en plena Guerra Fría «los idealismos políticos basados en el autoritarismo y la obsesión desmedida por alcanzar el poder» (Macarro Fernández, 2015: 418). Por lo tanto, hay en esta película [implícitamente] una de las características que toda utopía tiene que contener para ser considerada como tal: su faceta crítica. Según Jean Servier, toda utopía contiene tanto una parte crítica como una parte proyectiva (1967: 230). Dicho sea de paso, este es el arquetipo de la *Utopía* de Tomás Moro (1516), escrito partido en dos en el que la primera parte es un cuestionamiento de su tiempo y la segunda parte es una propuesta de mejora.

Del descubrimiento del Nuevo Mundo por parte de Cristóbal Colón, Antonio Santos dirá textualmente que «proyectó un mundo mejor» (2017: 42). Aunque para no pecar de una cosmovisión eurocéntrica, a este «proyectó un mundo mejor» habrá que sumar, a su vez, «un mundo peor». Y es que en el origen mismo de lo que muchos autores interpretan como el principio del pensamiento utópico, se encuentra, unido a este, el pensamiento distópico. Llevaremos esta reflexión a través de la palabra «proyección» utilizada por Antonio Santos. Apoyándonos en Montaigne y sus *Ensayos* (1580), diremos que: «nunca os presentan las cosas en estado puro, le van dando cierta inclinación y las van disfrazando, según la cara que hayan observado» (316). Montaigne invita a la duda, a cuestionar todo aquello que

nos dicen, nos proyectan: «no hay que dejarse llevar por las ideas admitidas vulgarmente, sino que se debe juzgar por medio de la razón, no por la opinión común» (313). Lo que tendremos que hacer es no aceptar sin más aquello que nos proyectan, sino tratar de descubrir desde dónde se nos proyecta, para entender el quién lo proyecta y el porqué lo proyecta. Y para llevar a cabo esto, habrá que tener en cuenta no un solo texto, sino varios, para no tener tan solo una proyección, sino varias proyecciones diferentes que nos ayuden a desvelar, a su vez, una proyección más honesta y completa.

Si de empezar el estudio del descubrimiento del Nuevo Mundo se trata, es indiscutible que tendremos que comenzar con las primeras referencias que de este hecho tenemos, a saber: el diario del primer viaje de Cristóbal Colón en 1492 (reproducido en Becco, 1992: 3-22). En dicho diario se nos cuenta de los indígenas americanos que andan desnudos, que tienen unos cuerpos y unas caras hermosas y que no llevan consigo armas ni las conocen, que son muy tratables y que dan todo aquello que se les pide. Cristóbal Colón describe aquellos lugares como unos parajes tan bellos que nadie querría partir de allí jamás. Unos sitios que, como Montaigne recuerda al hablar de ellos, resultan muy agradables, de clima templado, en los que rara vez se ve a nadie enfermo y que, además, tienen gran abundancia de alimento (1580: 318-319).

Todo esto parece, a primera vista, la crónica de una utopía. A primera vista: porque esto es lo que nos presenta Ridley Scott en una de las escenas de su infravalorada película de 1992, *1492: La conquista del paraíso*. En el fotograma que podemos ver a continuación, Ridley Scott recrea esa primera visión utópica del Nuevo Mundo. Un Nuevo Mundo envuelto en un verde fértil, fecundo y esperanzador. Además, acompañado de una niebla, una bruma que nos recuerda a una ensoñación.



14. Fotograma de 1492: *La conquista del paraíso* (1992) de Ridley Scott.

Este mismo relato es proyectado por Ginés de Sepúlveda en su *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios* (1550-1551) de una forma totalmente distinta. Porque si tenemos en cuenta a Ginés de Sepúlveda, más que de utopía habríamos de hablar de distopía. En dicho texto, Ginés de Sepúlveda trata de justificar las guerras de los españoles contra los nativos, fundando sus opiniones en la supuesta barbarie de los aborígenes. Bartolomé de las Casas, en su debate contra Ginés de Sepúlveda, tratará de desmentir esto (1550-1551: 412-487) demostrando que a los indígenas no se les puede entender como bárbaros, ya que son pueblos pacíficos, humildes y sin ambición, con leyes y gobierno, racionales y listos. Tampoco Montaigne, en su ensayo sobre los pueblos indígenas, observa nada salvaje ni bárbaro en ellos (1580: 317). Incluso llega afirmar que «bien podemos llamar bárbaras a esas naciones [...] pero no si los comparamos con nosotros, porque los sobrepasamos en toda clase de barbarie» (323). Palabras estas que encajan a la perfección con lo expresado por Bartolomé de las Casas en la introducción al texto en el que habla sobre las crueldades que los españoles ejercieron sobre los indígenas (1550-1551: 101-105). Bartolomé de las Casas dirá de los españoles que no han hecho otra cosa que perseguir, oprimir, destrozar y aniquilar a los indígenas a causa de su codicia por el oro. Bartolomé de las Casas estima la aterradora cifra de quince millones de muertes de indígenas provocadas por los españoles.

Esta codicia por el oro se puede sospechar muy claramente en una atenta mirada al ya citado diario del primer viaje de Cristóbal Colón. A pesar de las maravillas que nos cuenta acerca de aquellos lugares, Cristóbal Colón tiene cosas más importantes que hacer que deleitarse con aquellos parajes, como encontrar oro: «no me quiero detener por calar y andar muchas islas para hallar oro», «no hago sino andar para ver de topar en ello» (reproducido en Becco, 1992: 9; 15). Algo que llama la atención de dicho diario del primer viaje de Cristóbal Colón es la cantidad de veces que podemos leer la palabra «oro». En la edición consultada, la transcripción de este diario del primer viaje de Cristóbal Colón se lleva a cabo a través de un total de dieciocho páginas. La palabra «oro» aparece veintitrés veces, es decir, no hay página en la que Cristóbal Colón no recuerde al oro. Tan importante es el oro, el dinero, que la película ya mencionada *1492: La conquista del paraíso* de 1992 de Ridley Scott nos cuenta que es un banquero (Luis de Santángel) el que ayuda a Cristóbal Colón a reunirse con la reina (Isabel I de Castilla) y así llevar a buen puerto su proyecto. Y lo consigue porque la reina le debe dinero. Gérard Depardieu, que interpreta a Cristóbal Colón en el filme, pregunta a este banquero: «¿Por qué queréis ayudarme?» A lo que el banquero responde: «Fe, esperanza, caridad... pero por encima de todo eso está la banca» (21:30). Es decir: aquí lo que se nos está revelando es la indisoluble unión entre modernidad y capitalismo.

Para ir cerrando este apartado, pasaremos a comentar algunos aspectos de la utopía y de la distopía que se desvelan tras un visionado atento de la película *1492: La conquista del paraíso* o incluso en la figura de su propio director, Ridley Scott. Primero, la íntima relación que existe entre utopía y distopía, que queda revelada en algunas afirmaciones de algunos de sus personajes. Transcribiremos dos. Una aparece al principio y otra hacia el final. La primera sale de la boca de un fraile amigo de Cristóbal Colón y dice tal que así: «Yo creo en el paraíso y en el infierno, y creo que ambos pueden ser terrenales» (06:39). Estas mismas palabras son recordadas por Cristóbal Colón hacia el final —revelando así su importancia—: «El

paraíso y, también, el infierno pueden ser terrenales» (02:02:31). Segundo, la dificultad, los problemas y la incertidumbre a las que se enfrenta todo proyecto utópico. Esto queda reflejado, principalmente, en dos aspectos. Por un lado, en el retraso en el tiempo de llegada, y la dificultad para encontrar tierra. Por otro lado, tras la llegada, en los obstáculos y los contratiempos para edificar una ciudad ideal, una ciudad utópica. Tercero, esa ambivalencia que existe entre utopía y distopía y que puede interpretarse a partir de una de las últimas imágenes que muestra la película.



15. Fotograma de 1492: *La conquista del paraíso* (1992) de Ridley Scott.

Cabe destacar, de este fotograma, que resulta imposible discernir si estamos ante un amanecer o ante un atardecer. Esto desvela la potencialidad de dos posibles interpretaciones: interpretar el sol como amanecer, entendiéndolo como comienzo, utopía; o interpretar el sol como atardecer, entendiéndolo como ocaso, distopía. De nuevo, esa irremediable unión entre utopía y distopía.

Y para terminar, una curiosidad anecdótica sobre esta sempiterna relación entre utopía y distopía, apoyándonos ahora en la figura del ya mencionado Ridley Scott. Con la película *1492: La conquista del paraíso*, que cuenta el descubrimiento del Nuevo Mundo por parte de Cristóbal Colón, Ridley Scott nos está narrando una historia que rebosa de componentes utópicos (relato de un viaje en primera persona,

extravío, descubrimiento de una ciudad ideal...). Lo curioso es que este mismo director, Ridley Scott, pasará a la historia por ser el director de una de las distopías más influyentes de toda la historia del cine: *Blade Runner* de 1982.

CAPÍTULO 2

UTOPIA Y MODERNIDAD

2.1. Fuentes conceptuales de la utopía

El estudio de los conceptos históricos puede ayudarnos a comprender mejor la historia porque, según Reinhart Koselleck, son «una vía de acceso a las esperanzas y deseos, a los temores y sufrimientos de los contemporáneos de otra época» (1979: 288). En cuanto a la utopía, tomada como concepto histórico, para Martín Hopenhayn «son “deseos sociales”, referentes simbólicos y horizontes de la imaginación de una época [...] están empapadas del espíritu de la época» (1990: 302). También, para Federico Reyes Heróles la utopía es una «pasión humana [...] que nos explica, nos describe en nuestros anhelos, ambiciones, deseos, insatisfacciones, frustraciones [...] referentes de las emociones más recónditas de nuestro tiempo» (1997: 150-151). Porque, como declara Lewis Mumford, los utopistas no hacen otra cosa sino reflejar la idiosincrasia de su tiempo (1922: 10).

A continuación, nos proponemos trazar una serie de relaciones entre el concepto de utopía y algunos otros conceptos históricos que destacamos por aparecer demasiado unidos a ella. Dichos conceptos son, por orden de aparición: modernidad, progreso, futuro, realidad y política. A través del análisis de estos conceptos y de sus relaciones con la utopía, y apoyados en la postura de Reinhart Koselleck, trataremos de [com]prender la utopía de una forma más completa y profunda.

2.1.1. Modernidad

A la hora de relacionar utopía y modernidad, nos topamos con numerosos referentes. Por ejemplo, Jorge Velázquez Delgado escribe que: «la utopía es fundamentalmente un fenómeno de la modernidad» (2011: 5). Y Fredric Jameson que: «Las utopías parecen subproductos de la modernidad» (2005: 26). En la misma línea, Bronisław Baczko explica que, en el sentido cronológico del tiempo, la utopía es un fenómeno moderno (1984: 92). Y Matei Calinescu es más rotundo aún: «La modernidad [...] engendra la utopía» (1987: 80).

Toda utopía aparece, según Jean Servier (1967: 230), en torno a un mismo esquema mítico que repite dos constantes: la descripción de una sociedad perfecta y una crítica al tiempo presente [que es considerado como antiguo]. Teniendo en cuenta los estudios de Hans Robert Jauss (1970) y de Reinhart Koselleck (1979), en esta simplificación de Jean Servier queda propuesta una estrecha relación entre utopía y modernidad. Para Reinhart Koselleck, el concepto de modernidad solo adquiere su sentido al contrastarlo con un tiempo pasado (1979: 291). Y para Hans Robert Jauss, la declaración de un progreso más allá de lo antiguo es todo lo que encierra la palabra modernidad (1970: 26).

Este contraste entre lo antiguo y lo moderno no es otra cosa que una ruptura con lo anterior, es decir, con la Edad Media. Para Jorge Velázquez Delgado, esta tensión entre lo pasado y lo nuevo es el drama del hombre moderno. Los valores cambian, los proyectos utópicos ya no están asociados a Dios, sino al ser humano. Ciencia y técnica frente a religión (2011: 15). Matei Calinescu asocia a la modernidad una concepción secular del mundo (1987: 72). Antes, Max Horkheimer ya lo había dejado escrito: «La utopía del Renacimiento es el cielo secular de la Edad Media» (1930: 97). Es esta secularización moderna la que, para Jorge Velázquez Delgado, va a estimular la eclosión de las utopías (2011: 6). Lo que plantea la utopía, pues, en este sentido, es un abandono del mundo medieval (Velázquez Delgado, 2011: 11). De ahí la imagen tan sugerente que propone Jorge Velázquez Delgado en relación a todo esto, comparando al Hombre de Vitruvio, moderno, orgulloso con la figura de Cristo crucificado, el hombre derrotado. La vida deja de girar en torno a Dios [Edad Media], las preocupaciones pasan a ser este mundo y el ser humano [Renacimiento].

Para Frank y Fritzie Manuel, la utopía como tal aparece durante el Renacimiento y la Reforma: «si bien es cierto que es legítimo tratar como utopías a ciertas obras antiguas y medievales impregnadas de algún contenido utópico, es innegable que la utopía occidental propiamente dicha es una creación del mundo del Renacimiento y de la Reforma» (1979a: 33). Esto es así porque tanto el Renacimiento como la Reforma difundieron una serie de ideas que cambiaron la visión de Europa y marcaron para siempre la cultura occidental (Sauvaget, 2014: 40). Max Horkheimer ya relacionaba el Renacimiento con el concepto de utopía y su definición (1930: 91-102). Amalia Ayala de la Peña plantea que el paradigma utópico surgió en el contexto del paso del Renacimiento a la Reforma (2000: 20). En el Renacimiento y en la Reforma es donde sitúa Reinhart Koselleck la génesis de la modernidad (1979: 293). En resumen, tal como escribe Francisco Javier Martorell Campos: «[aunque] existen precedentes utópicos en la Antigüedad [...] hablamos de aportaciones aisladas e intermitentes. [...] Será a partir del Renacimiento cuando la

utopía se constituya al fin en un género [...] regular [...] e identificable» (2015: 55-56). Será entonces cuando nos topemos con lo que Ángel J. Cappelletti, llama «un renacimiento del horizonte utópico»:

La lectura de Platón, emprendida por los humanistas del siglo XVI [...] les propone un método y un arquetipo. El descubrimiento de América [...] rompe el limitado esquema geográfico del medievo y, al mismo tiempo les revela insospechadas formas de vida y de cultura. [...] la dimensión cósmica de Copérnico [...] Ni Europa es el centro de la tierra ni la tierra es el centro del universo. [...] Los inventos y el progreso técnico hacen concebir, al mismo tiempo, esperanzas de radical reforma de la sociedad (1966: 42).

2.1.2. Progreso

Este espíritu de la modernidad, lleno de utopías queda definido, entonces, como una confianza en las potencialidades humanas (López Keller, 1991: 9). Unas potencialidades humanas que, confiadas al progreso y a su realización, alcanzarán su pleno desarrollo a lo largo del siglo XX. Es por eso que Herbert Marcuse en 1967 hablará de «El final de la utopía», entendida como el fin de las posibilidades solo imaginables, ya que hoy en día disponemos a nuestro alcance de todo lo necesario para realizarla: «Hoy en día podemos convertir el mundo en un infierno; como ustedes saben, estamos en el buen camino para conseguirlo. También podemos transformarlo en todo lo contrario» (7). Por ello, años antes, Edmund Husserl, durante el periodo de entreguerras, clamará por una renovación cultural en todo el ámbito de la cultura europea: «[se] ha puesto al descubierto la íntima falta de verdad, el sinsentido de esta cultura» (1922-1937: 1). De ahí que Ernst Bloch sea partidario de un «optimismo militante» en la construcción de un horizonte emancipador (Serra, 2004: 14-15). Y que George Duveau atribuya a la utopía una función pedagógica: «La historia ya no es la gran maestra, es necesario crear un sistema pedagógico que permita al hombre oponerse a la historia» (1968: 211).

Entonces, la utopía se define como «ese aparato reflexivo de la modernidad que explora y elabora posibilidades de futuro» (Retamal, 2016: 2). Por eso Jorge Velázquez Delgado afirma que «lo que hace la utopía es justamente esto, inventar al futuro como devenir y, por tanto, como proyección de lo humano» (2011: 11). El futuro se convierte en un enigma, en un desafío, y se une a la reflexión histórica del progreso. Los acontecimientos pasan a comprenderse como parte de una historia universal, como un «sistema», no como una «suma de partes». Una «historia universal» entendida como una «historia del desarrollo de la humanidad». «La historia [...] no se podía conocer ya [...] si no incluía el futuro» (Koselleck, 1979: 307-320). La modernidad es el horizonte abierto de futuro (Jauss, 1970: 47); la modernidad queda proyectada hacia el futuro (Retamal, 2016: 3).

2.1.3. Futuro

Para hablar de la relación entre utopía y futuro, echaremos mano de Ernst Bloch, el más famoso comentador de la propensión utópica del ser humano (Manuel y Manuel, 1979a: 27). Aunque en general el tema de la utopía ha sido marginal dentro de la historia de la filosofía, por estar más interesada en lo racional que en imaginaciones y sueños, «dentro de la historia de la filosofía, Ernst Bloch es uno de los pensadores que ha tomado en serio la utopía y le ha proporcionado una fundamentación filosófica» (Gálvez Mora, 2008: 51). Y es que, Ernst Bloch no solo considera al ser humano como un «ser utópico», es decir, como una realidad aún no conclusa y en transformación (Serra, 2004: 13), sino que, para él, la realidad es también algo así como una entidad utópica. Es por ello que, para Ernst Bloch, la importancia de la utopía se encuentra más en su función que en su contenido: «[la utopía es] una forma de conocimiento de la realidad» que parte de «la idea de que no hay nada concluso, que la realidad es proceso» (Serra, 2004: 15). En resumen, las

palabras de Fredric Jameson: «Bloch postula un impulso utópico que rige todo lo orientado al futuro [...] y lo abarca todo» (2005: 16).

La obra más conocida de Ernst Bloch y que resume toda su filosofía es *El principio esperanza* (1959) escrita entre 1938 y 1947. En palabras de Wayne Hudson: «En *El principio esperanza* Bloch proporciona una inaudita revisión de las imágenes del deseo y los sueños humanos de una vida mejor» (citado en Jameson, 2005: 16). Francisco Serra, en el prólogo a la edición española, lanza esta pregunta: «¿Qué sentido tiene volver a leer hoy este libro?» (2004: 17). Y responde: «porque se ha convertido en un clásico y nos ha descubierto un territorio hasta ahora poco transitado, el territorio de la esperanza» (18).

Es esta esperanza, según Ernst Bloch, el sentimiento más acorde al ser humano. A pesar de que el primer sentimiento en el ser humano es el miedo, surgido al no encontrar respuestas a las preguntas primordiales [¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos? o ¿adónde vamos?], es la esperanza el sentimiento que más nos define como seres humanos: la esperanza, que se sitúa sobre el miedo porque no es pasiva, sino activa (1959: 25) y que conduce a la eliminación del miedo (28). La esperanza, en palabras de Ernst Bloch, «sale de sí, da amplitud a los hombres en vez de angostarlos» (25). Esto hace que el ser humano se entregue al futuro, que viva hacia el futuro, que esté determinado esencialmente desde el futuro. Un futuro que contiene la esperanza (25-27). Ernst Bloch defiende que toda existencia, toda intención humana está sostenida por un fundamento: «por sueños de una vida mejor que la anterior» (28). Es decir: el ser humano vive hacia el futuro, aspira a algo mejor, a través de la esperanza, que es activa y que dirige todos los movimientos de libertad. En Ernst Bloch, esta esperanza, este concepto utópico de la esperanza, es decir, esta «intención hacia una posibilidad que todavía no ha llegado a ser», no es solo un rasgo fundamental de la conciencia humana, sino que se trata «de una determinación fundamental dentro de la realidad objetiva en su totalidad» (30).

En la página 30 de la edición en español de *El principio esperanza* podemos leer la siguiente máxima, que el propio Ernst Bloch resalta en cursiva: «*La filosofía tendrá que tener conciencia moral del mañana, tomar partido por el futuro, saber de la esperanza, o no tendrá ya saber ninguno*». Según Ernst Bloch, la filosofía no debiera servir para reflexionar sobre el pasado, algo aunado a esta desde Platón, y su teoría de la anamnesis [todo saber es recordar], hasta Hegel, y el búho de Minerva [es decir: la filosofía] que solo levanta su vuelo al romper el crepúsculo (Bloch, 1959: 31-32). Ernst Bloch continuará los pasos de Karl Marx quien, en sus propias palabras: «no se resigna a la contemplación y a la interpretación» (Bloch, 1959: 32). Tomando como inspiración a Karl Marx y su famosa tesis 11 sobre Feuerbach: «Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo» (Engels y Marx: 1888: 59), dirá que: «La filosofía marxista [...] se comporta adecuadamente respecto al devenir y a lo por venir. [...] La filosofía marxista es filosofía del futuro [...] confiada en el acontecer» (Bloch, 1959: 33). Es este el sentido que da Ernst Bloch a la utopía: «el sentido de un adelantamiento del curso natural de los acontecimientos» (1959: 38). En palabras de Matei Calinescu: «Nacido de una crítica [del] presente [...] el impulso utópico implica al hombre [...] en la aventura del futuro» (1987: 79). Ernst Bloch concluye su prólogo a *El principio esperanza* (1959) así:

Todos los amantes de la sabiduría anterior [...] hasta llegar a Marx, postularon lo verdadero en sentido propio como existente ópticamente, incluso estático y concluso: desde el agua del sencillo Tales hasta la idea en-y-para-sí del absoluto de Hegel. [...] Sólo con el abandono del concepto concluso-estático del ser aparece en el horizonte la verdadera dimensión de la esperanza. El mundo está, más bien, en una disposición hacia algo, en tendencia hacia algo, en una latencia de algo. [...] La esencia no es la preteridad; por el contrario, la esencia del mundo está en el frente (42-43).

En resumidas cuentas, lo realmente importante de la utopía, para Ernst Bloch, es su función, no su contenido. La utopía aparece de la insatisfacción con el presente,

constituyendo una crítica al *statu quo*. Ante esto, no hay que caer en el pesimismo derrotista, sino que hay que optar por un «optimismo militante», es decir: no solo pensar en la utopía, sino trabajar en ella, para construirla. Todo esto guiado por la esperanza, contenido de la función utópica, que aparece cuando se toma conciencia de que el mundo es así pero que podría ser de otra forma. Esta esperanza se manifiesta en la cultura humana en forma de utopías, proponiendo mundos alternativos y moviendo a la conciencia a crearlos. En definitiva, la utopía abre el futuro, el futuro deseado, la perspectiva de lo nuevo. Las utopías «tienen al futuro como su materia prima» (Retamal, 2016: 3). La función utópica va indicando el camino. Como esa famosa frase atribuida a Eduardo Galeano que en realidad es de Fernando Birri, quien a la pregunta «¿Para qué sirve la utopía?» de un alumno en una charla en la Universidad de Cartagena, contestó: «Para caminar».¹

2.1.4. Realidad

Franz Hinkelammert, en nuestro tiempo, y en consonancia con Ernst Bloch, dice que «La razón utópica es una dimensión de la razón omnipresente» (2012: 58). Es decir, la utopía como algo arraigado en la naturaleza humana (Jameson, 2005: 25). Franz Hinkelammert comentando a Kant, expone que la utopía tiene que ver con la capacidad humana de pensar en general, «la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la realidad» (2012: 58). Esa categoría de «posibilidad» de la que parte Ernst Bloch: «la idea de que no hay nada concluso, que la realidad es proceso» (Serra, 2004: 15). Aunque para Franz Hinkelammert el concepto de utopía es un concepto trascendental [solo puede ser pensado], que escapa a toda realización porque no es un concepto empírico (2012: 59), es un concepto regulativo, en el sentido kantiano, es decir, al modo de esos «conceptos trascendentales irrealizables

¹ El mismo Eduardo Galeano comenta esto en su entrevista para el programa *Singulars* de TV3 [disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/singulars/eduardo-galeano/video/3541530/>].

que nos permiten comprender críticamente lo real y actuar para modificarlo» (Vergara Estévez, 2016: 26). Y es que, en palabras del mismo Kant: «Si nos apartamos de esta restricción de la idea al uso meramente regulativo, la razón se extravía de diversas maneras, pues entonces abandona el suelo de la experiencia, que es, empero, el que debe contener las señales de su camino» (1781 y 1787: 723). Las ideas kantianas, pues, aunque mantienen esa impronta platónica, pueden *caer* en la existencia misma, produciendo realidades a través del diálogo, del consenso. De ahí la propuesta de Jürgen Habermas de una racionalidad comunicativa, intersubjetiva, liberando la carga solipsista de la ética kantiana (1985: 351-386). O Karl-Otto Apel, cuando habla de la búsqueda de una fundamentación última de los principios morales universales (1991: 127-128). Con lo que, volvemos a lo de antes: ¿Para qué sirve la utopía? Para caminar.

Para caminar hacia el futuro, para reflexionar sobre el futuro. Pero no solo para reflexionar, sino también para actuar [y esto es lo importante]. Así, Ernst Bloch y su estela marxista, que anima a abandonar el pasado y a centrarse en el futuro. Y es que, la filosofía [la reflexión] ha ido dando tumbos por el pasado, desde Platón hasta Hegel. Algo que cambia al entrar en escena Karl Marx y su forma de entender la filosofía [más vinculada a la acción]. A partir de Karl Marx, pues, se abre un futuro a construir. Un futuro del cual formamos parte. Por eso hay que caminar: porque hemos alcanzado el progreso tecnológico que ha traído consigo la posibilidad de realizar la utopía, pero, sin embargo, nos hemos dejado por el camino el progreso moral. Eso todavía lo tenemos pendiente. De ahí que la modernidad, para Jürgen Habermas, sea un «proyecto inacabado» (1981: 19-36). Idea, esta, compartida por Federico Reyes Heróles, que, al referirse a la modernidad, habla de «estación en el trayecto» (1997: 151). Lo utópico, pues, nos mueve, y en ese movimiento quedan unidas utopía y realidad. Entonces, no hay en la utopía una nostalgia por lo pasado, sino un impulso hacia el futuro. Tal y como propone Bronisław Baczko, la utopía es un «llamado al futuro» (1984: 76).

2.1.5. Política

Además de todo esto, para Jorge Velázquez Delgado la utopía es fundamentalmente una mentalidad (2011: 5-6). En palabras de Lucy Sargisson en *Contemporary Feminist Utopianism*:

Utopianism has a speculative function which is located in part in its conventions of critique, estrangement and imaginative writing [...] Utopian thinking, then, creates new conceptual spaces. [...] This different and new imagining, in order to be really different and new, needs to transgress the structures and ordering of our present ways of thinking, conceptualizing and theorizing. [...] if utopian thought can change the shape and scope of our consciousness then the unthinkable can be thought and desired (1996: 59).

Pero lo impensable [lo nuevo] no solo puede ser pensado y deseado, sino que, con la utopía, puede llegar a realizarse: «This [...] is utopian thinking. [...] It is critical of the present, destroys certainties, challenges dominant perceptions and, in the process, creates something new» (Sargisson, 1996: 76).

Para Miguel Ángel Ramiro Avilés, la utopía no es otra cosa sino una propuesta política con un ropaje literario (2004: 450). Esto puede conectarse con Jorge Velázquez Delgado, para quien toda utopía literaria es una expresión política (2011: 8). Es decir, en la utopía quedan enlazadas política y literatura. Esta afirmación podemos encontrarla ilustrada en las siguientes palabras de Miguel Ángel Ramiro Avilés: «El elemento literario sabiamente mezclado con la reflexión política es clave en la caracterización del pensamiento utópico» (2004: 450). O en las de Federico Reyes Heróles: «Literatura o disciplinas sociales se entrecruzan en un sendero común: la utopía» (1997: 150). También Jorge Velázquez Delgado: «La utopía es una forma discursiva que tiene un carácter literario pero que tiene también un carácter político» (2011: 9). O Paul Richard Marketos: «Utopian works are, inherently,

vehicles for social criticism» (1993: 2). Es decir: toda utopía encierra una dimensión literaria y otra política.

Paul Richard Marketos, en *The Evolution of Feminist Utopias*, relaciona el surgir de la ficción utópica con la aparición de periodos sociales de agitación: «Utopian fiction is written largely in response to social change. It expresses the hopes and fears engendered within these periods of upheaval» (1993: 6). En uno de estos periodos de agitación le toca vivir al creador de la palabra «utopía», Tomás Moro. Raymond Trousson, en su introducción a la *Utopía* de Tomás Moro, explica que para entender a Tomás Moro hay que tener en cuenta la época de crisis que le tocó vivir: que la profunda consciencia de esa situación dramática es lo que hizo que surgiera la utopía (2010: 10-11). Esto es algo comparable con lo que Karl Jaspers denomina «situación-límite»: «La situación se convierte en *situación-límite* cuando despierta el sujeto a la “existencia” por una radical conmoción de su existencia empírica» (1948: 69). La utopía, pues, mueve a la acción, no se queda solo en la fantasía pasiva de los mundos imaginarios. Esto queda justificado con las propias palabras de Tomás Moro recogidas en el primer libro de su *Utopía* (1516): «aunque [...] vio en aquellas tierras [...] muchas instituciones muy poco razonables, anotó en cambio otras muchas en las que puede tomarse ejemplo para corregir los abusos que se producen en nuestras ciudades, naciones, pueblos y reinos» (47-48). Queda claro: la descripción de la isla de Utopía que llevará a cabo en el segundo libro, no se trata tan solo de un ejercicio de imaginación, sino de una presentación de una serie de alternativas que podrían ayudar a erradicar los males y las injusticias de su tiempo. Aunque para ser del todo sinceros, tal y como expone Raymond Trousson, a pesar de presentar Tomás Moro un libro de sentido común para eliminar los males de su época, «no indica [...] los medios para pasar de la teoría a la práctica» (1979: 89).

Otra de las cosas que también quedan claras es la desesperanza de Tomás Moro ante las reformas que propone: «Si yo propusiera sabias medidas [...] si procurase

extirpar [...] los gérmenes de los más graves males ¿no crees que sería expulsado o convertido en objeto de burlas?» (73). Continúa: «¿con qué oídos creéis que sería escuchado?» (77). Y acaba: «si opinase de manera diferente de la mayoría sería como si no opinase» (86). Este callejón sin salida en el que se encuentra Tomás Moro, le lleva a echar mano de la ironía para esquivar un mundo que no puede cambiar. Esto lo describe Jorge Velázquez Delgado de la siguiente manera: «¿Qué hago cuando no puedo cambiar este mundo [...]? Me voy a burlar de él. Tengo que hacer algo. La utopía aparece como una ironía» (2011: 12). Algo que recuerda a las palabras de Federico Reyes Heróles: «esa irrefrenable ambición por inventar lugares, por lo visto ha sido la puerta de entrada más común, o debiéramos decir la puerta de salida, a eso que llamamos realidad» (1997: 150). Esta ironía puede encontrarse ya en el mismo título de la obra, en la ambigüedad inherente a la palabra «utopía», inventada por Tomás Moro y entendida como un «no lugar» [utopía] o como un «lugar mejor» [eutopía] (Blanco Martínez, 1999: 69). O en esta paradoja: «Si etimológicamente la utopía es un lugar inexistente, en la descripción que se hace de ella, la utopía siempre está localizada» (Hatzenberger, 2014: 36).

Esta ironía que Tomás Moro desarrolla a lo largo de las páginas de su *Utopía* ha llevado a concluir a algunos que tal vez no habría que tomarse demasiado en serio a Tomás Moro. Para Fernando Ainsa, que la capital de la isla de Utopía sea llamada «Amaurota» [ciudad sin pueblo] o su río principal «Anhydra» [río sin agua] refuerza esa idea de inexistencia (1990: 17). Pero Rafael Herrera Guillén, a través de una interpretación del nombre del narrador de *Utopía*, rechaza esta opinión. «Hitlodeo», su apellido se traduce por «parlanchín», «charlatán» o «cuentacuentos». Por lo tanto, la historia de *Utopía* nos la estaría contando un charlatán fabulador. Lo que pasa es que se ha insistido mucho en el significado del apellido, pero poco en el del nombre: «Rafael», que es «Dios ha curado». Rafael Herrera Guillén concluye: «Si unimos la etimología del nombre [...] (Rafael Hitlodeo) quedaría este nombre:

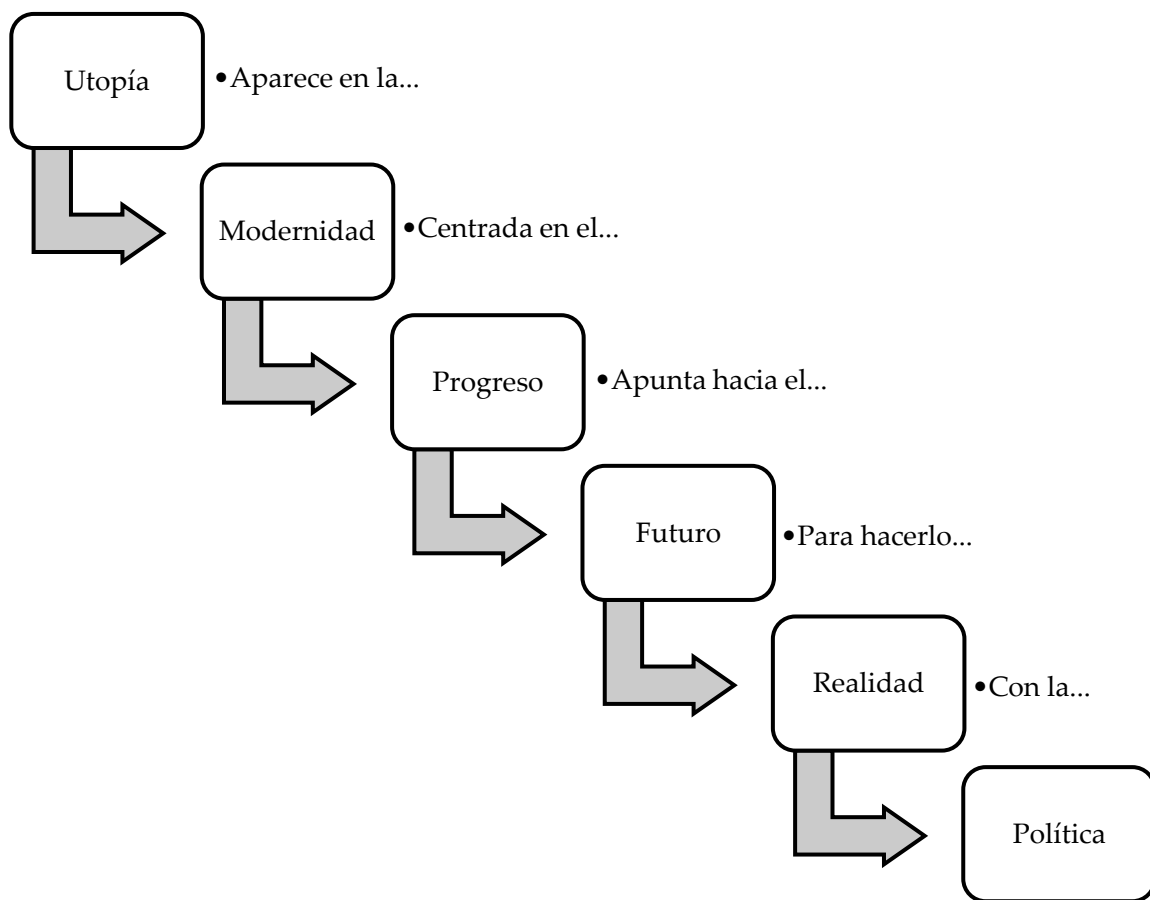
“Dios ha curado [al] charlatán”. Entonces quizá las fabulaciones [...] haya que tomarlas en serio» (2013: 98).

Por lo tanto, y volviendo a Ernst Bloch, ese «mejor lugar que no existe», se abre a la perspectiva del «puede existir» (Gálvez Mora, 2008: 51). Para Ernst Bloch, «la utopía es “algo” que nos conduce a la creación de lo que él llama el *novum*, lo nuevo, aquello que todavía no existe, que no ha existido jamás pero que es posible» (Gálvez Mora, 2008: 52). Por eso, ante esa acusación falsa que de tanto repetirse termina por parecer real que es que la utopía ha muerto, Federico Reyes Heróles reclama que: «La utopía no puede morir, entre otras razones porque ella es el referente obligado [...] de las acciones civilizatorias» (1997: 148).

En definitiva, después de lo dicho, podemos concluir con Juan Calatrava que: «Parece clara la oportunidad, o incluso podría decirse la exigencia, de volver a hablar de la utopía y del horizonte utópico en el momento actual, y no sólo como mera cuestión académica» (2010: 40). Porque nuestro tiempo es, sin lugar a dudas, un momento más que oportuno para [re]pensar la utopía.

2.1.6. A modo de resumen

Con lo dicho, y a modo de resumen, podemos concluir este apartado planteando el siguiente proceso. La utopía aparece y se desarrolla en la modernidad. Una modernidad que queda ligada al progreso. Un progreso que pone su vista en el futuro. Un futuro que se vislumbra con la esperanza de poder ser convertido en realidad. Una realidad que solo puede ser alcanzada a través de la política.



Proceso que vincula la utopía con la realidad (política).

2.2. Utopía con perspectiva de género

Llegados a este punto, nos proponemos la tarea —totalmente necesaria— de introducir la perspectiva de género en nuestro estudio. Durante toda la fase de investigación, nos ha resultado imposible hallar ningún manual que aúne, de forma equilibrada, tanto obras utópicas escritas por hombres como obras utópicas escritas por mujeres. En los manuales clásicos de la utopía no aparecen prácticamente escritoras y, en consecuencia, y como es lógico, en los manuales feministas y de género acerca de la utopía no aparecen casi escritores. Además, manuales que traten acerca de utopías femeninas o feministas, pocos podemos encontrar en nuestro idioma. Entonces, este apartado se propone llenar, aunque sea solo un poco, ese vacío. Nuestra apuesta será no solo hacer un acercamiento, por separado, a algunas utopías, escritas tanto por hombres como por mujeres, sino también llevar a cabo una relación entre ellas porque «lo que caracteriza singularmente [a la utopía] es su intertextualidad explícita: pocas formas literarias [...] han exigido tan abiertamente la remisión de una obra a otra» (Jameson, 2005: 16). Dicho de otro modo: aunque existan diferencias entre utopías, esto no impide que compartan una serie de aspectos fundamentales; aunque los componentes secundarios puedan variar, las constantes permanecen (Trousson, 1979: 26).

2.2.1. Los orígenes femeninos de la utopía

Este capítulo está dedicado a la modernidad porque es en la modernidad cuando aparece la utopía como género literario. Y esta atención puesta en la modernidad, nos va a llevar a la inevitable introducción de la perspectiva de género porque «también fueron parte de la modernidad las primeras voces que exigieron igualdad para las mujeres. El origen del feminismo se amasó en ese proceso de cambio radical contra todo lo antiguo» (Pérez Garzón, 2011: 16). Más de un siglo antes de que

Tomás Moro nos legara su *Utopía* (1516), Christine de Pisan expresó su particular utopía en su libro *La ciudad de las damas* (1405). Si nos fijamos en el siguiente dibujo extraído del manuscrito de *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan, nos topamos, por una parte, a Christine de Pisan junto a unos libros [y junto a las figuras alegóricas Razón, Derechura y Justicia, que ayudarán a construir su Ciudad], y por otra parte, a Christine de Pisan levantando su Ciudad.



16. Primera ilustración del manuscrito de *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan.

Haciendo un recorrido en la ilustración de izquierda a derecha, en el sentido de la lectura occidental, parece estar comunicando que primero los libros, después la construcción. Es decir, primero la educación, la formación y después el cambio, las alternativas. Esto conecta de lleno a lo ya expuesto, a saber, que en la utopía se mezclan literatura y política. La literatura, representada en los libros. La política, simbolizada en el la construcción de una nueva ciudad. Las propias palabras de Christine de Pisan confirman esta interpretación: «Coge la azada de tu inteligencia y cava hondo» (75). O «mezcla con tinta este mortero» (155). Es decir: para la construcción de un nuevo futuro, de ese *novum* blochiano, para la consecución de

alternativas, de otros mundos posibles, es necesaria la educación, personificada en los libros. Esos mismos libros que les son prohibidos leer a las mujeres en la distopía que retrata Margaret Atwood en *El cuento de la criada* (1985). O en las distopías más representativas del siglo XX, como pueden ser *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), *1984* de George Orwell (1949) o *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932). Aunque esto es algo que analizaremos a su debido tiempo.

Christine de Pisan, en este libro, reescribe, descontextualizando, una historia de las mujeres desde una perspectiva femenina. Presenta la imagen que de la mujer se tiene en su época y, desarrollando una crítica en forma de contraargumentos, construye una ciudad simbólica cuyos materiales son los testimonios de esas mujeres del pasado que reconstruye. Ante la cuestión de si puede leerse *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan como una utopía o no, se han escrito opiniones encontradas. Por un lado, Margarete Zimmerman, no considera *La ciudad de las damas* como una utopía comparable a las que le sucedieron (por ejemplo, la *Utopía* de Tomás Moro) ya que difieren tanto en el propósito como en el significado (2000: 571-572). Por otro lado, María-Milagros Rivera Garretas sí propone *La ciudad de las damas* como una utopía, entendida como el sueño de un mundo distinto que funciona como un refugio imaginario frente a la impotencia provocada por la imposibilidad de cambio (1990: 199). En lo que a nosotros respecta, si tomamos como referencia a Jean Servier que, en su *Historia de la utopía*, expone dos constantes que se repiten en toda utopía —una crítica al orden social antiguo y una descripción de una ciudad considerada perfecta (1967: 230)—, no nos queda más remedio que entender *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan como una utopía en toda regla. Y es que, teniendo en cuenta lo dicho, si abstraemos estas características utópicas generales, sin quedarnos en los elementos particulares de cada una de ellas, queda claro que comparten un sentimiento común y queda más que justificada la inclusión de *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan en un riguroso estudio de la utopía. Por no hablar de su marcado carácter feminista: «se le puede considerar la primera

voz con rasgos feministas, pues atacó las ideas dominantes sobre la inferioridad e intrínseca maldad de las mujeres» (Pérez Garzón, 2011: 30).

Queda por decir que esta primera utopía, *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan de 1405, no es algo aislado, sino que esta perspectiva utópica proyectada por mujeres continuará a lo largo de los siglos y hasta nuestros días. Es más, para Krishan Kumar, en su artículo «The Ends of Utopia», las feministas son el único grupo de escritoras que, en la actualidad, todavía parecen hacer un uso fértil de las utopías (2010: 549). Por eso, nos gustaría destacar el error en el que cae Ramón Cotarelo, en 2018, en su prólogo a *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman [utopía feminista que describe una sociedad compuesta exclusivamente por mujeres] al declarar que: «El género utópico [...] ha sido hasta hace poco predio casi exclusivamente masculino» (10). Para desmentir esta afirmación, remitimos al listado elaborado por la Universidad de Pensilvania, en el cual se recogen más de medio millar de obras utópicas (y de ciencia ficción) escritas por mujeres, desde 1600 hasta 1950, además de sus respectivos enlaces a distintas ediciones *online*.² Sirvan, pues, estas líneas para mostrar que la utopía no es un patrimonio exclusivamente masculino, que también muchas mujeres se han dedicado a ella.

2.2.2. Fundamentos del género utópico

Continuaremos nuestra andadura con ese referente utópico obligado e imprescindible que es Tomás Moro y su *Utopía* de 1516. Tomás Moro, quien da nombre a esa idea que desde la Antigüedad viene especulando acerca de un sistema de gobierno perfecto, describe, en *Utopía*, un sistema político y social justo basado en la igualdad, la paz y la armonía. *Utopía*, que está dividida en dos libros, presenta una crítica a la sociedad de su tiempo para después describir el modo de vida

² https://digital.library.upenn.edu/women/_collections/utopias/utopias.html

—considerado perfecto— de los habitantes de la isla de Utopía. Tomás Moro, pues, sienta las bases de lo que podemos llamar género utópico: una crítica del presente acompañada de la construcción de mundos imaginarios. Como ya hemos dicho, Tomás Moro parte de una crítica de su tiempo, tiempo que encuentra caracterizado por la infelicidad. Para Tomás Moro, la infelicidad, no es sino la consecuencia de la propiedad privada. En su análisis, la propiedad privada es el fundamento último de la infelicidad. La propiedad privada lleva a la desigualdad (permite la existencia de ricos y pobres) y la desigualdad lleva a la infelicidad. Las consecuencias de todo esto son las confrontaciones, al no existir armonía entre los ciudadanos. El corolario que extraemos de la *Utopía* de Tomás Moro es que la propiedad privada tiene que ser sustituida por la propiedad colectiva [así presenta el modo de vida de los utopianos]. Para Tomás Moro, en la propiedad colectiva no hay carencias y no hay conflictos. En conclusión, la propiedad colectiva es el fundamento de la igualdad [del reparto equitativo].

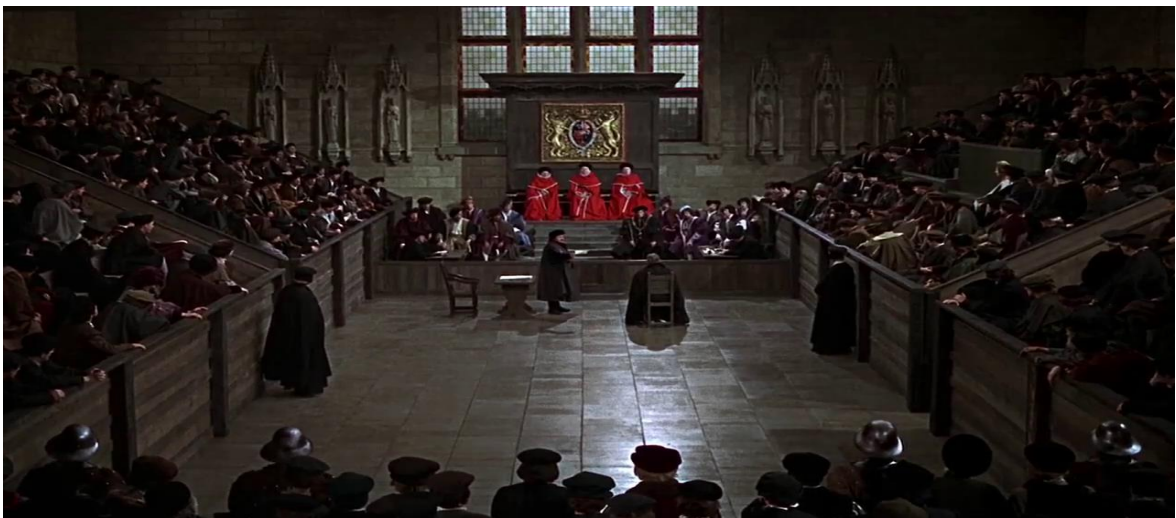
Si regresamos a las utopías escritas por mujeres, en uno de los capítulos de *Utopian and Science Fiction by Women* se nos explica las diferencias que podemos encontrar entre las utopías escritas por hombres y las utopías escritas por mujeres. Jane L. Donawerth y Carol A. Kolmerten escriben que, al contrario de las utopías escritas por hombres, las utopías escritas por mujeres no son viajes exteriores, sino viajes interiores, centrados en la educación de la mujer: «The models for these early women's fictions of estrangement are thus not those of Sir Thomas More, who is concerned with outward travel to a new world in his *Utopia*, but, instead, the feminist models of women's education» (1994: 6). Aun así, sería un error olvidar la importancia de la educación en toda utopía. Ya desde sus inicios, Platón, en su *República* (c. 385-370 a. C. b) propone una educación [igualitaria] de al menos cincuenta años antes de estar preparado para el buen gobierno de la ciudad. Será en el siglo XVII, más concretamente en 1666, con la historia de Margaret Cavendish en *The Description of a New World, Called The Blazing World* (traducida al español como

El mundo resplandeciente) cuando aparezca el viaje exterior, describiendo un mundo utópico, imaginario y fantástico [algo que nos acerca a la ciencia ficción] con animales parlantes. Una descripción de un lugar fantástico e imaginario descrito con un tono satírico que puede recordar a *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift de 1726 y que algunos vinculan con los orígenes de la distopía (Galdón Rodríguez, 2011: 22-43).

Vayamos ahora con Tommaso Campanella que, según Raymond Trousson, «es sin lugar a dudas el autor que, después de Moro, presenta la utopía más compleja y más rigurosamente estructurada» (1979: 104). En *La Ciudad del Sol* (1623) nos encontramos con ese mismo impulso de escapar de una realidad que no puede cambiarse y que ya descubríamos en Tomás Moro. En este caso, en el contexto de la vida de Tommaso Campanella, nos topamos con el cisma entre católicos y protestantes y con las guerras de religión. La respuesta de Tommaso Campanella a todo esto es su utopía de *La Ciudad del Sol* que, en esencia, presenta un anhelo de unidad universal. Para Raymond Trousson, la *Utopía* de Tomás Moro «refleja las aspiraciones de una clase de humanistas más apasionados por la justicia que por la acción revolucionaria» (1979: 89). De Tommaso Campanella escribe que «no era sólo un reformador [...] teórico: apasionado, exaltado, soñaba con la acción directa» (105). Proyectó establecer una sociedad comunista por la violencia, pero fracasó y acabó en la cárcel, veintisiete años. Encerrado compuso su utopía (Trousson, 1979: 105-106). Hecho este que refuerza aún más ese propósito de escapar de una realidad que aprisiona. Miguel Á. Granada escribe en el prólogo a la edición española de *La Ciudad del Sol* que

Vinculada directamente con la gran expectativa de renovación total que constituirá el eje del pensamiento de Campanella a lo largo de toda su existencia y con el intento fallido de iniciar su realización, *La Ciudad del Sol* trataba bien de reconstruir su pensamiento «político-religioso», bien de justificarlo, bien de idealizarlo (2007: XIX).

Por eso, más que en sus obras —que en esencia proponen lo mismo—, tal vez sería más sugerente buscar la diferencia entre Tomás Moro y Tommaso Campanella en sus respectivas biografías. Si Tommaso Campanella pasó veintisiete años en la cárcel [fue condenado a cadena perpetua pero finalmente le concedieron la libertad (Granada, 2007: XIX)] por una conspiración y rebelión para cambiar la situación de su tiempo, Tomás Moro fue apresado durante catorce meses por mantenerse fiel a sus ideales religiosos y ejecutado por no someterse al rey [por no apoyar su divorcio y su nuevo casamiento] y permanecer leal a la Iglesia católica y al Papa (Ribadeneyra, 1588: 79-87). Fred Zinnemann, en su película *Un hombre para la eternidad* (*A Man for All Seasons*) de 1966 dedicada a la vida de Tomás Moro, nos muestra, entre otras cosas, en un cuidado plano simétrico, el juicio y la sentencia a muerte de Tomás Moro.



17. Fotograma de *Un hombre para la eternidad* (1966) de Fred Zinnemann.

Dicho plano simétrico, divide la imagen en dos partes. Estas dos partes reflejan ese mundo dual [Edad Media frente Renacimiento] que le tocó vivir a Tomás Moro. Por una parte, el Rey, lo terrenal, la sentencia a muerte [izquierda]. Por otra parte, el Papa, lo religioso, Tomás Moro [derecha]. No por capricho se tradujo en Latinoamérica dicha película como *Un hombre de dos reinos*. Este título transmite mucho mejor esa idea a la que nos referimos. Lo que nos gustaría destacar aquí es

que tanto Tomás Moro como Tommaso Campanella, aunque en circunstancias distintas y con desenlaces diferentes, antepusieron sus ideales a sus propias vidas. En el caso de Tomás Moro, unos ideales más espirituales. En el caso de Tommaso Campanella, unos ideales más terrenales. Esto se debe a que ambas personalidades son producto de distintas épocas: Tomás Moro y los primeros tiempos del Renacimiento —con un redescubrimiento del pensamiento antiguo— y Tommaso Campanella y el nuevo avance científico. Encontramos aquí, otra vez, ese descenso de la utopía desde el cielo [los dioses, lo espiritual, lo antiguo] hasta la tierra [lo humano, lo material, lo nuevo].

Con todo, hay que decir que Tommaso Campanella, con *La Ciudad del Sol*, repite los recursos de Tomás Moro en su *Utopía*: la insularidad, un proyecto político ficticio y la influencia imaginativa del descubrimiento de América. Lo que nos presenta Tommaso Campanella en *La Ciudad el Sol* es, en resumen, un sistema de gobierno justo guiado por valores como la igualdad, la paz y el desprecio a las riquezas. Un lugar en el que no existe la propiedad privada y donde todas las cosas son comunes. Nos topamos, pues, al igual que con Tomás Moro, con un análisis de las causas de los males de la sociedad que la conducen a la desigualdad y a la infelicidad con el propósito de resolverlos y superarlos. Como en Tomás Moro, para Tommaso Campanella la raíz de todos los males de la sociedad es la propiedad privada. Con lo que la solución, al igual que en *Utopía*, es pasar de la propiedad privada a la propiedad común, con la intención de eliminar así actitudes egoístas y, por consiguiente, conflictos.

2.2.3. Utopías feministas

Esta ansia de escapar de una realidad que disgusta y con la que no se está conforme —que se encuentra en el origen de toda utopía—, la hallamos representada de distintas maneras en el caso de que esta se encuentre escrita por un hombre o por una mujer. Hasta ahora, hemos observado, sobre todo, la perspectiva masculina de la utopía, que busca acabar con los males de la sociedad a partir de la eliminación de la propiedad privada. Pero al tratar la utopía desde el plano femenino, aplicando la perspectiva de género, se nos descubre una forma diferente de huida.

Al establecer una definición de utopías feministas, los estudiosos coinciden en tres rasgos distintivos: «emphasis on feminine values and issues, commitment to communalism, and an ability to overcome male intruders through either expulsion or conversion» (Rosenthal, 1994: 74). De estas tres características, superar lo masculino con la expulsión o conversión de los hombres, lo hemos visto ya con el comentario de algunas utopías femeninas. El compromiso con la comunidad, es algo que comparten las utopías masculinas y femeninas y, por lo tanto, no es un elemento definitorio, diferenciador. Vamos a detenernos, pues, en los valores y las cuestiones femeninas.

Para Ellen Peel: «Feminism is manifested in two basic forms, which I call the *utopian* and the *skeptical*» (1990: 34). Ellen Peel habla (1990: 34-35) de un «feminismo utópico», con sociedades caracterizadas por la igualdad sexual, la libertad de las mujeres y algunas otras condiciones feministas. Por lo que, toda sociedad que pone en práctica las ideas feministas, puede considerarse utópica. Es esta una idea parecida a la que encontramos en Anna Maria Verna en su libro *Feminismo y utopía*: «el feminismo es una forma de la utopía femenina» (2019: 11). Ellen Peel también habla de un «feminismo escéptico», entre cuyas características se encuentran una actitud crítica hacia el patriarcado y hacia las propias propuestas del feminismo utópico. Es ahora ocasión de reunirse en esa crítica al patriarcado que se encuentra

en todo producto cultural que pueda catalogarse como feminista. Sally Miller Gearhart (1984: 296) propone esta definición de utopía feminista:

a. contrasts the present with an envisioned idealized society (separated from the present by time or space); b. offers a comprehensive critique of present values/conditions; c. sees men or male institutions as a major cause of present social ills; and d. presents women not only as at least the equals of men but also as the sole arbiters of their reproductive functions.

Hasta ahora, habíamos resumido en dos los aspectos esenciales de toda utopía: una crítica al mundo actual y una propuesta alternativa de mejora. Estas dos características se repiten tanto en las utopías escritas por hombres como en las utopías escritas por mujeres, por lo que podemos seguir manteniendo que dichos rasgos son los elementos definitorios de la utopía en general. Ahora bien, al introducir la perspectiva de género —como elemento crítico para profundizar aún más en nuestro objeto de estudio—, aparece otra variable fundamental: la crítica al patriarcado. Como ya hemos detallado, las soluciones utópicas a los males sociales pasan por la eliminación de la propiedad privada —crea desigualdades y conflictos—. Ahora bien, podríamos preguntarnos cómo, cuándo y por qué aparece la propiedad privada y con ella los males sociales. Porque, ¿es posible que aun detrás de la propiedad privada quede todavía algo más a eliminar, aún antes, para que desaparezcan dichos males sociales? Y, este algo que hay detrás, ¿podría ser el patriarcado? En este sentido, el feminismo [y, por tanto, la utopía feminista], que centra su crítica en el patriarcado, puede ayudarnos a dar respuesta a estas preguntas. Y es que, en definitiva, si uno de los anhelos perseguidos por todo pensamiento utópico es la búsqueda de la igualdad, esta no podrá darse en el seno de una sociedad patriarcal, en la que una igualdad total nunca podrá existir.

Gerda Lerner, en su libro *La creación del patriarcado* (1986: 310-330), estudia los orígenes del patriarcado y los encuentra en el estado arcaico, en el neolítico, es decir:

antes de la civilización occidental. El examen de Gerda Lerner, sitúa como germen del patriarcado el intercambio de mujeres entre tribus que se impulsó durante el periodo neolítico para evitar las continuas guerras mediante alianzas matrimoniales. La afirmación de Gerda Lerner es contundente: «Puede perfectamente ser [la mujer] la primera acumulación de propiedad privada» (311). Aún más, las tesis de Gerda Lerner podemos articularlas en torno a la definición de utopía feminista propuesta por Sally Miller Gearhart (1984: 296). En ella, se nos presenta a la mujer con un control total de sus funciones reproductivas. Y Gerda Lerner, en su análisis sobre el patriarcado, no habla de cosificación de las mujeres, sino de cosificación de la función reproductiva de la mujer: «lo que se convierte en una mercancía no son las mujeres. Lo que se trata así es su sexualidad y su capacidad reproductiva» (1986: 312).

El patriarcado se muestra, entonces, como rasgo definitorio para considerar una obra como utópica [no hay lugar para el patriarcado] o como distópica [basada en un fuerte y cruel patriarcado]. Este rechazo al patriarcado, queda ilustrado en esas utopías feministas en las que no hay lugar para los hombres. Según Ruth Carver Capasso, estas utopías femeninas, libres de hombres, imaginan sociedades en las que ha desaparecido todo valor patriarcal: «Men are rejected in female utopias for various reasons, but chief among them must be the desire to imagine a society freed of patriarchal authority and values» (1994: 46). Para Carol A. Kolmerten, estos valores patriarcales hay que eliminarlos porque quedan definidos como destructivos: «The most obvious way these women writers go about criticizing the destructive “male” values within their own world is to establish superior worlds without men» (1994: 110). Por ello, Rae Rosenthal expone que las utopías feministas rechazan dichos valores patriarcales y, en su lugar, apuestan por valores femeninos: «feminist utopias reject the patriarchal values of the dominant culture and substitute, in their place, the feminine values» (1994: 74). El resumen de todo esto está en esta frase de Carol Pearson: «feminist utopias are critiques of patriarchal

society» (citado en Roshental, 1994: 74). Idea esta que Lucy Sargisson repite en su libro *Contemporary Feminist Utopianism*: «A primary function of feminist utopian thought is, unsurprisingly, to criticize patriarchal society» (1996: 27).

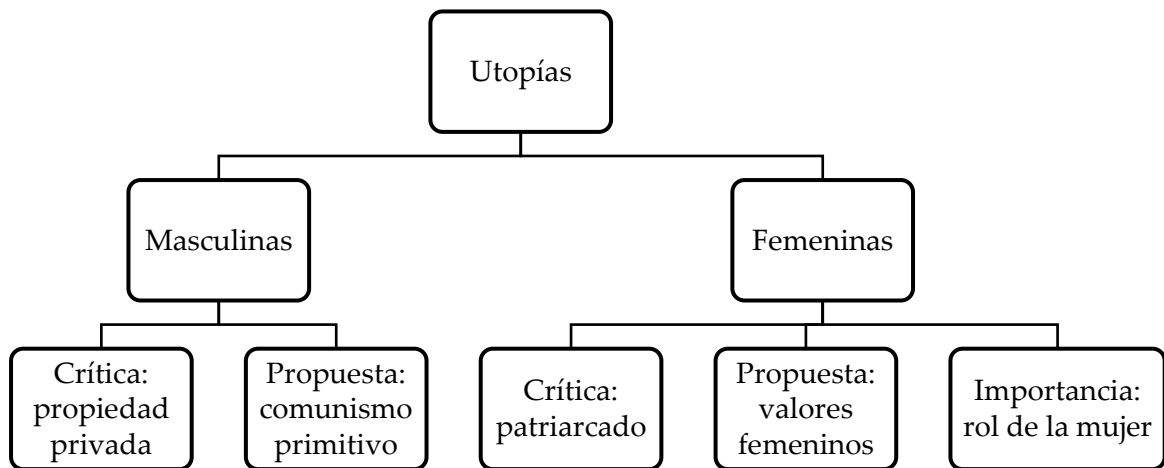
Como ejemplo de este tipo de utopías, podemos mencionar, entre otras, *Mizora. A World of Women* de Mary E. Bradley Lane (1890), que describe una sociedad compuesta y gobernada exclusivamente por mujeres años antes de la ya citada *Herland* de Charlotte Perkins Gilman (1915), por lo que puede considerarse su claro antecedente. En su introducción a *Mizora. A World of Women*, Joan Saberhagen la describe como «the first portrait of an all-female, self-sufficient society» (1999: vi) y Rae Rosenthal dice de ella que «matriarchy replaces utopia as the ideal model of social organization» (1994: 97). Esta es, en definitiva, la idea que perseguíamos: mostrar cómo las utopías feministas se fundamentan, sobre todo, en una profunda crítica al patriarcado. De ahí las palabras de Jean Pfaelzer: «While most male utopians [...] would claim that utopia neutralizes capitalism and patriarchy in one blow, early feminists [...] expose patriarchal assumptions within utopianism» (1994: 93). Y de ahí también que Jean Pfaelzer hable de «falacia utópica»: las utopías escritas por hombres no acaban con el patriarcado, sino que lo mantienen, por lo que para terminar con el patriarcado y dar con una utopía real, será fundamental tener en cuenta las utopías feministas (1994: 93-94). Cuando la mujer no es un *sujeto* político y sexual y es un *objeto* político y sexual, tenemos una distopía (Pfaelzer, 1994: 98) como, por ejemplo, con *El cuento de la criada* (Atwood, 1985). La conclusión es que la visión utópica de las mujeres difiere de la de los hombres.

Carol A. Kolmerten resume, en tres, estas diferencias (1994: 108):

This added vision resulted in novels that differ in content and character development from the male novels in three main ways. First, the women writers criticized what they perceived as destructive «male» values. Second, they created a supportive female-centered community, if not always populated with all women, then usually guided by

traditional «female» values. [...] Finally [...] the central female characters who pursued a variety of activities that allowed them to produce what their culture valued.

Con todo lo dicho, en síntesis, las utopías escritas por mujeres suman estas tres constantes: una crítica al patriarcado, una descripción de sociedades basadas en valores femeninos y unas protagonistas femeninas. Esta última consideración queda reflejada en las palabras de Frances Bartkowski: «What makes these utopian fictions feminist is that women are not dismissed as one question among many, as in classical utopias; their place is everywhere» (1984: 24). Es decir: en las utopías femeninas, la mujer tiene su lugar, es tenida en cuenta y, por ello, es heroína de su propia historia. Por ello, adoptamos la definición de utopía feminista que propone Paul Richard Marketos en *The Evolution of Feminist Utopias*: «By “feminist” utopias I refer to those utopian or dystopian texts which have as a central concern the role of women in the societies depicted, and which provide thereby a critique of women's status in society» (1993: 2).



Utopías escritas por hombres y mujeres: principales diferencias.

2.2.4. Progreso científico frente a progreso moral

Compararemos, ahora, la ya citada *Mizora. A World of Women* con la última de las más conocidas utopías de la modernidad —escritas por hombres— que aún queda por comentar: *Nueva Atlántida* de Francis Bacon (1627). La novela de Mary E. Bradley Lane es considerada por Howard P. Segal como la primera utopía tecnológica feminista (1994: 117). Y no nos equivocariamos al definir la historia que nos cuenta Francis Bacon como una utopía tecnológica y considerarlo como el creador de la utopía científica (Herrera Guillén, 2013: 111) o como precursor de la ciencia ficción (Suzzarini y Belandria, 2016: 111). La avanzada tecnología que presenta *Mizora. A World of Women* es comparable a ese Estado tecnocrático que describe Francis Bacon. Lewis Mumford señala, de Francis Bacon, que «dominaba algunos aspectos fundamentales de la investigación científica y tenía conciencia del papel que la ciencia podía desempeñar en el “alivio de la condición humana”» (1922: 110). Ese escapar, al que aludíamos antes en relación a los relatos utópicos, lo encontramos ahora proyectado hacia el futuro, con una esperanza en la ciencia. Como comenta Raymond Trousson: «En lugar de proponer un ideal estático de perfección filosófica, como Platón, Moro o Campanella, [Bacon] aspira a un progreso de las condiciones de vida gracias al desarrollo de las ciencias y las técnicas» (1979: 116-117). No hay que olvidar que Francis Bacon era uno de los mayores científicos de su época (Suzzarini y Belandria, 2016: 111). Con Francis Bacon se pasa de la ciencia como búsqueda de la verdad —Galileo—, a la ciencia como herramienta de poder —para ser utilizada— (Herrera Guillén, 2013: 110-111). Esto es, a esa fe en las posibilidades de la razón humana a la que apunta el Renacimiento, se suma ahora el pensamiento y el desarrollo científico (Suzzarini y Belandria, 2016: 110). En resumen, en palabras de Raymond Trousson, «Bacon ilustra un periodo más científico, en el que se cree que la regeneración y la perfectibilidad no dependen de las leyes, de la propiedad o de una revolución social, sino del progreso de la ciencia» (1979: 118).

Esta esperanza por el progreso que describe Francis Bacon en su *Nueva Atlántida*, es lo que nos presenta la obra de Elizabeth Burgoyne Corbett de 1889 *New Amazonia: A Foretaste of the Future*. Ahora bien, si la utopía imaginada por Francis Bacon centraba su argumento en el progreso de la ciencia, el futuro soñado por Elizabeth Burgoyne Corbett [en la historia la protagonista se queda dormida y se despierta en un futuro, 2472, dirigido por mujeres] se mueve a favor de los derechos de las mujeres. Aquí, entonces, encontramos otra variable más a tener en cuenta que diferencia a las utopías masculinas y femeninas: la preocupación por el progreso moral. Así nos describe Elizabeth Burgoyne Corbett la sociedad futura gobernada por mujeres de Nueva Amazonia:

The chief Governmental offices are all appropriated by women [...] because the world's experience goes to prove that masculine government has always held openings for the free admission of corruption, injustice, immorality, and narrow-minded, self-glorifying bigotry. The purity and wisdom of New Amazonian Government is proverbial, and we know better than to admit the possibility of retrogression by permitting male governance again. Nevertheless, we are not disposed to be narrow-minded ourselves, by way of avenging past oppression. Our Tribunes, Privy Councillors, Prime Advisers, and Leader are always women. But with respect to everything else, the sexes stand on an equal footing, both women and men (1889: 80).

Este mundo alternativo que se nos presenta en Nueva Amazonia hay que leerlo, como todo lo anterior, en el contexto de su tiempo. La narración de Elizabeth Burgoyne Corbett es una respuesta frente a la era victoriana, su momento (finales del siglo XIX), en la que todo estaba dominado por los hombres y la mujer quedaba relegada a un segundo plano: su lugar, el hogar; su labor, el cuidado de los hijos; su rol, el sometimiento al hombre (Bédarrida, 1988: 39).

Esta misma contestación a su época, como crítica y como ensueño de un mundo diferente, que convive en toda utopía, la encontramos en la primera mitad del siglo

XX con el filme dirigido por William Cameron Menzies en 1936 *La vida futura*, basado en la novela de H. G. Wells *Esquema de los tiempos futuros* (1933). En su libro dedicado a la utopía y el cine, Antonio Santos escribe que «cada utopía desvela los anhelos e imperfecciones de la sociedad en la que se produce» (2017: 75). *La vida futura* realizada en los años 1930, época de grandes tensiones, especula sobre cómo podría ser el mundo en el futuro. A destacar, que opta por imaginar un futuro utópico, «alejándose de las concepciones históricas características del siglo XX» (Santos, 2017: 81-82), más tendientes a lo distópico. En este periodo de entreguerras, *La vida futura* nos presenta una crítica a la guerra y un canto a la esperanza y la utopía. La historia se enmarca entre 1940 y 2036 y nos cuenta el estallido de una guerra, su recuperación y el mundo utópico-futurista que acaba por alcanzarse. La crítica, parte esencial de toda utopía (y también de toda distopía) que queda unida a su tiempo, se nos muestra en la cinta con un claro rechazo a la guerra. Fijémonos en la siguiente serie de planos que construye de forma magistral William Cameron Menzies para transmitir a través del relato audiovisual esa censura a todo tipo de conflicto.



18a, 18b y 18c. Fotogramas de *La vida futura* (1936) de William Cameron Menzies.

El primero de estos planos nos presenta dos imágenes superpuestas: un grupo de soldados encaminándose hacia la guerra, engrandecidos gracias al uso de las luces y las sombras y a un niño pequeño imitando a dichos soldados marchando a la guerra. Este recurso parece ser utilizado como metáfora del título de la película: *La vida futura*, como respuesta a la pregunta por qué nos depara el futuro. Es decir,

estamos condenados a repetir los mismos errores, de ahí la imagen del niño imitando el comportamiento de los adultos. Aristóteles, en su *Poética* (c. s. IV a. C. c), expone que aprendemos imitando, que imitar es algo inherente al ser humano. Por lo que, en este sentido, el director parece estar anticipándonos ya lo que vendrá después. La siguiente imagen a comentar, se deriva lógicamente de la idea anterior: tras una serie de planos dinámicos, rápidos y convulsos que nos presentan la guerra y la destrucción, el director, en una brillante panorámica descendente, que no es otra cosa sino una metáfora de la caída de la civilización, nos muestra a ese mismo niño de antes tan animado ahora *desanimado*, muerto. El cadáver del niño entre los escombros y las ruinas nos está confirmando la respuesta a la pregunta anterior, metáfora del título de la película: ¿qué nos depara el futuro? Eso mismo, si continuamos así. Y, finalmente, para reforzar todo lo anterior, William Cameron Menzies, nos muestra otra vez a ese grupo de soldados pero ahora sin el niño, imagen trágica donde las haya: queremos volver a superponer al niño en la imagen, pero el niño ya solo queda superpuesto en nuestra memoria. De esta forma el director hace sentir el horror de la guerra *metiendo* en el espectador un sentimiento fuertemente antibeligerante tan necesario en aquellos tiempos que corrían en 1936.

Tras ese periodo de guerra que nos presenta la película (entre 1940 y 1966) parece que el mundo empieza a recuperarse a partir de 1970. El proceso completo de recuperación no se nos presenta hasta cien años después del año del estreno del filme, en 2036. En este escenario, se nos muestra una utopía futurista ya construida. Aparece una apología a la ciencia y la técnica, como salvadoras de la humanidad. Esto es algo que queda unido al pensamiento de Francis Bacon en general y a su *Nueva Atlántida* (1627) en particular y que no hace otra cosa sino plasmar el sentimiento de su época: la modernidad y su fe en la ciencia y la técnica como progreso de la humanidad. Y esto es algo que también podemos leer textualmente en las palabras del guía de Bensalem al hablar de la finalidad de la fundación de la Casa de Salomón, lugar donde se realizan todo tipo de experimentos científicos muy

adelantados a su tiempo: «El objeto de nuestra fundación es el conocimiento de las causas y secretas nociones de las cosas y el engrandecimiento de los límites de la mente humana para la realización de todas las cosas posibles» (Bacon, 1627: 46). Aunque eso sí, William Cameron Menzies, en *La vida futura*, parece cuestionar la palabra progreso —con el ejemplo de llegar a la luna— y parece querer transmitir que hay que reconducir las posibilidades de la ciencia (porque hasta ahora han sido desperdiciadas en la guerra) para construir un mundo mejor [lo que nosotros estamos llamando utopía]. A pesar de esto, la posición final es ambigua, invitando al espectador a elegir. De ahí las últimas palabras de la película: «O todo [el universo] o la nada».

Y para acabar, algo a tener muy en cuenta de *La vida futura*: nos habla de una utopía, sí, pero no de una utopía a la cual se llega y que ya está constituida (como las utopías de Moro, Campanella o Bacon), sino de una utopía por construir. Una utopía que depende de nosotros. Una utopía que está en nuestras manos.

CAPÍTULO 3

UTOPIA. DEFINICIÓN, ELEMENTOS COMUNES, ANÁLISIS

3.1. Aproximación al concepto de utopía

3.1.1. ¿Puede definirse la palabra «utopía»?

Desde el preciso momento en el que se toma la palabra «utopía» para su estudio, aparecen dificultades. Porque, si de analizar la utopía se trata, parece razonable empezar por su misma definición. Es más, para Raymond Trousson, la definición de «utopía» se trata de la cuestión más urgente y debatida de toda la historia de la utopía (1979: 22). Pero, ¿es esto posible?; ¿es posible llegar a una definición de «utopía»? Para Rogelio Blanco Martínez, en *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*, la respuesta es que «no», no es posible: «es prácticamente imposible —dice— dar una única definición» (1999: 11). Y no es posible porque, como expone Arnhelm Neusüss en su *Utopía*, la tradición utópica no puede reducirse a un denominador común ya que es «plural y múltiple» (1968: 115). Incluso Frank y Fritzie Manuel, tras tres volúmenes dedicados al estudio de la

utopía, acaban por proponer que tratar de delimitar los contornos de la utopía se revela complicado (1979a: 18). Por eso, las siguientes palabras de Arnhelm Neusüss en torno al intento de ofrecer una definición precisa de «utopía»: «aquel que intente saber con mayor exactitud lo que con ella se pretende decir [...] encontrará dificultades» (1968: 9).

Con lo que, como para Francisco Fernández Buey, llegar a una sola definición de «utopía» «no resulta nada fácil» (2007: 7). Pero esto que no «no resulta nada fácil» es a lo que aspiramos aquí. Raymond Trousson considera paradójico el hecho de estudiar la utopía antes de definirla (1979: 25). Pero quizá lo paradójico sea más bien todo lo contrario, o sea, intentar definir la utopía sin antes haberla estudiado. Es por eso que el camino recorrido hasta aquí se ha ido trazando de esta manera: primero la mirada atenta a la historia de la utopía para solo después ofrecer una definición. Esta forma de proceder parece quedar confirmada por Ángel J. Cappelletti, para quien el estudio de la utopía es inseparable del estudio de la historia (1966: 3). También Raymond Trousson propone que a la utopía se la debe seguir en su evolución histórica: que al estar estrechamente vinculada al contexto histórico, político, social y económico, no se la puede tomar ni fuera ni aislada de la historia (1979: 32). Y es que, en nuestra opinión, es esta evolución histórica de la utopía lo que puede llevarnos, finalmente, a comprenderla y a definirla.

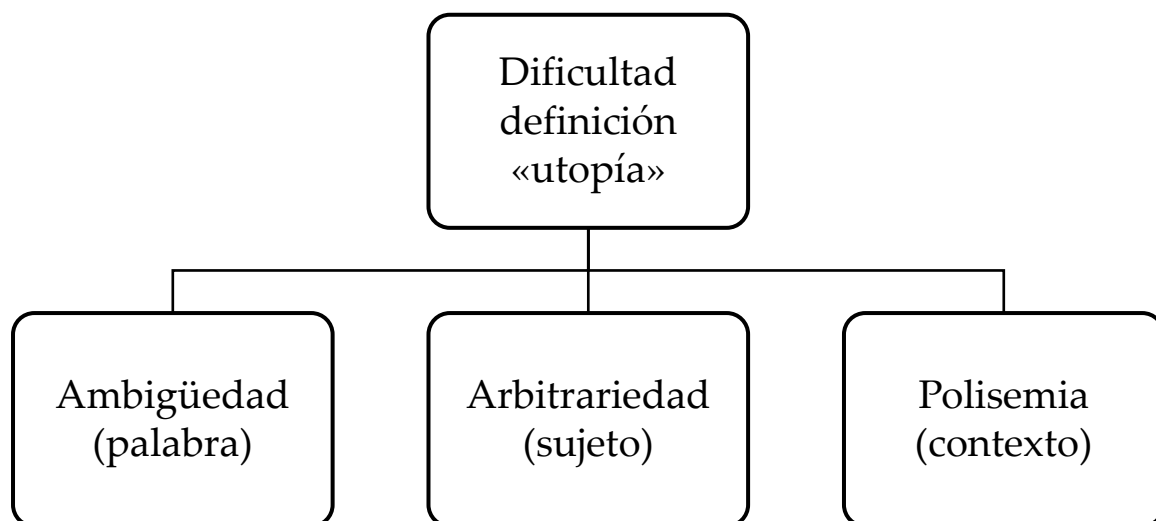
«Utopía» se desvela ahora, teniendo en cuenta *Futuro pasado* de Reinhart Koselleck, como una palabra que puede ayudarnos a comprender la historia (1979: 288), porque aparece ligada a determinados momentos históricos (Servier, 1967: 228), porque se inspira en las circunstancias (Trousson, 1979: 41), porque queda combinada con las ideas imperantes de su momento (Baczko, 1984: 69) y porque se empapa del espíritu de su época (Hopenhayn, 2010: 32). Y añadimos que: esta comprensión de la historia, a su vez, puede echarnos una mano a la hora de tratar de definir la utopía. Entonces: utopía e historia quedan interrelacionadas. «Utopía»

se muestra así como un término que va cambiando, adaptándose y desarrollándose dependiendo de su tiempo y su lugar. Es por ello que, ante esa dificultad de dar tan solo una definición de «utopía», sea porque no hay un acuerdo sobre su significado (Neusüss, 1968: 24), sea porque no hay una sola definición sino demasiadas (Baczko, 1984: 77), Daniel Del Percio limita todo intento de definición a un lugar y tiempo determinados (2015: 108).

Aun así, aquí tomaremos como un desafío esa dificultad de definición de «utopía» que Francisco Javier Martorell Campos puntualiza como «embarazosa» y que equipara a la dificultad de definir «filosofía» (2019: 14), y que Raymond Trousson establece como «irritante problema» (1979: 25), tratando de ofrecer una definición que englobe todas esas características esenciales a toda utopía que hemos ido descubriendo a través de todo el anterior recorrido histórico. Aunque Francisco Fernández Buey concluye en *Utopías e ilusiones naturales* que no conviene empezar el estudio de la utopía por su definición (2007: 8), más adelante escribe que «poner nombre a las cosas, es esencial para conocer [...] el mundo» (15). Y es que quizá como afirma Rutger Bregman, las utopías no ofrecen respuestas ni soluciones, sino que «tan sólo plantean las preguntas correctas» (2014: 16).

A pesar, pues, de que existe un sinnúmero de razones por las cuales es prácticamente imposible dar una definición de la palabra «utopía», Francisco Javier Martorell Campos, en su tesis doctoral dedicada a la utopía y a la distopía, enumerará tres de ellas (2015: 28-31). La primera se debe a la confusión etimológica del término «utopía». Tomás Moro construyó este neologismo tomando el griego como base, con *topos* («lugar») y antecediéndole el prefijo *u*. Francisco Javier Martorell Campos califica literalmente de «sorprendente» este hecho, ya que en griego no existe tal prefijo. Lo que más se le aproximaría sería el prefijo *ou*, como negación en general y el prefijo *eu*, como lo mejor. A destacar en todo esto es que «utopía» se refiere a dos cosas al mismo tiempo. Lewis Mumford escribía ya en 1922

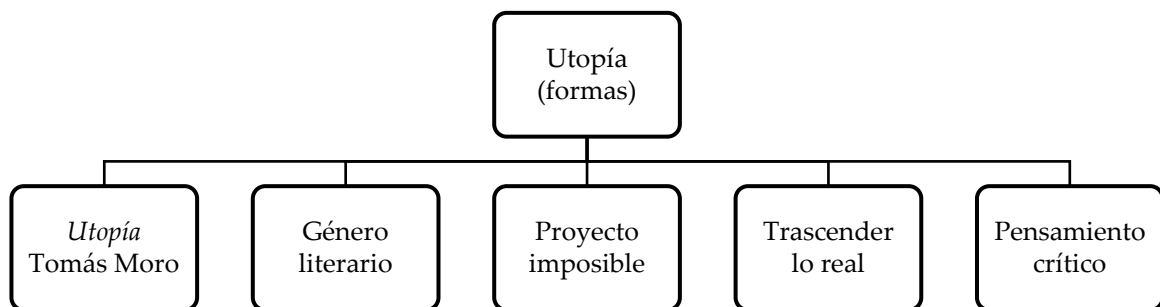
que: «Tomás Moro, el acuñador del término, era consciente de ambos tipos de implicaciones» (9). Tomás Moro desarrolló esta paradoja en un poema que a menudo es omitido en las traducciones de su *Utopía* (Mumford, 1922: 9). Bertrand de Jouvenel lo recoge: «no Utopía, sino que más correctamente mi nombre es Eutopía» (citado en Blanco Martínez, 1999: 69). Esta idea también la expone Ruth Levitas en *The Concept of Utopia*: «Utopía as colloquially understood contains two meanings». Continúa: «The title [Thomas More's *Utopia*] [...] is a joke. It contains deliberate ambiguity» (1990: 2). La segunda de estas razones es que «utopía» es un concepto ante el cual uno no puede ser neutral. O se siente simpatía o se siente rechazo. En consecuencia, nos encontraremos o con una posición despectiva o con una posición ensalzadora del fenómeno. «Sea cual sea su posición, ésta acabará, con todo, penetrando en el contenido de la definición propuesta y condicionándola» (Martorell Campos, 2015: 30). En palabras de Arnhelm Neusüss: «desde siempre [en toda definición de «utopía»] han estado fundidas la definición y la valoración» (1968: 10). Y la tercera y última razón es la que apunta a la polisemia y multidimensionalidad de la palabra «utopía» y que ya ha sido comentada.



Dificultades para definir «utopía» según Francisco Javier Martorell Campos.

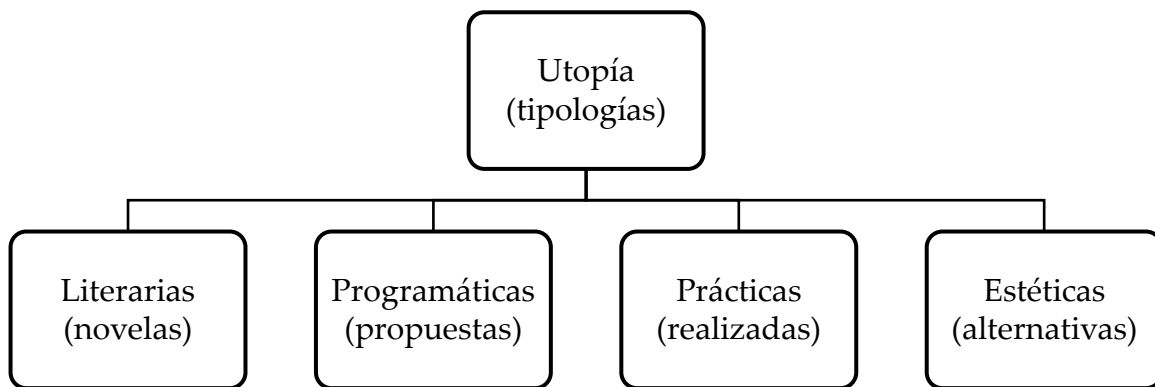
Tras lo dicho, pasemos ahora a estudiar cómo han definido, caracterizado, clasificado o agrupado la utopía algunos autores a tener en cuenta. Alexandru

Cioranescu en su libro de 1972 *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, propone una lista con las principales formas de entender la palabra «utopía» (21). Alexandru Cioranescu, que ha influido en teóricos de la utopía tan importantes como Bronisław Baczko, Raymond Trousson y Jean Servier, empieza su análisis interesándose por las tres formas en las que se ha presentado la palabra «utopía» en los diccionarios, y pasa luego a añadir dos sentidos más (Misseri, 2015: 195-199). En primer lugar, como una referencia al libro de Tomás Moro, *Utopía*. En segundo lugar, como un género literario con características específicas (su preferido). En tercer lugar, como un proyecto imposible de realizar (el más coloquial, influenciado por el marxismo). En cuarto lugar, la idea de utopía como negación y trascendencia de lo real (sentido tomado directamente de *Ideología y utopía* de Karl Mannheim de 1929). En quinto lugar, el pensamiento utópico como pensamiento crítico (racional, inaugurado por Platón).



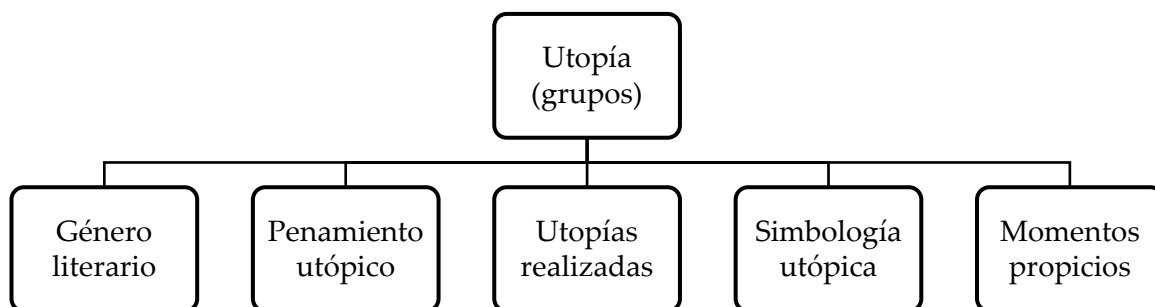
Diferentes formas de entender la «utopía» según Alexandru Cioranescu.

Por su parte, Lucas E. Misseri, propone una clasificación tipológica de la utopía en cuatro: literarias (noveladas), programáticas (propuestas), prácticas (llevadas a cabo) e instrumentales o estéticas (promueven la sensibilidad y estimulan la creación esperanzadora de alternativas) (2015: 200).



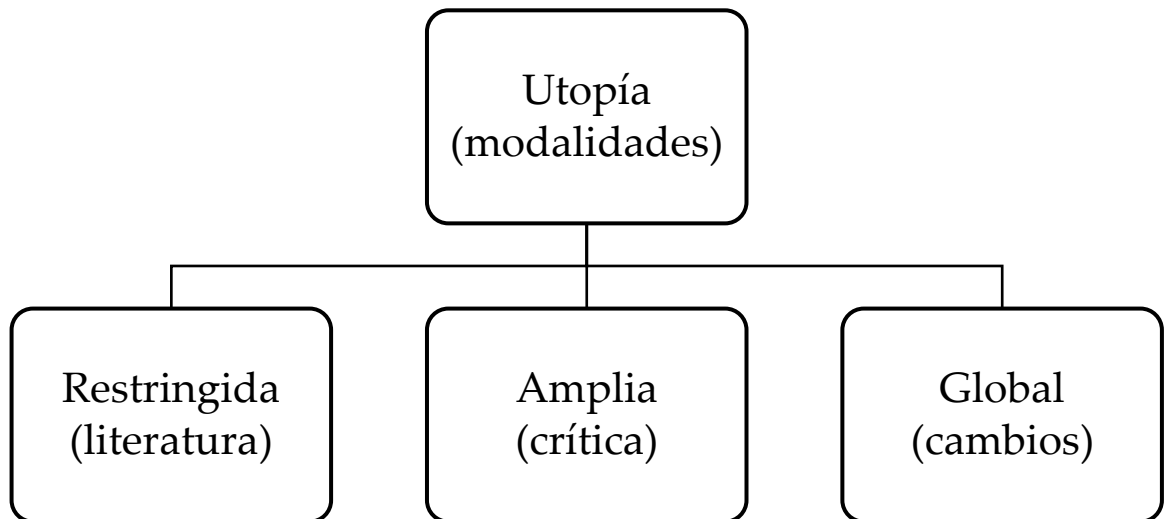
Clasificación tipológica de la utopía según Lucas E. Misseri.

Esto recuerda a los cinco grupos de los que ya hablaba Bronisław Baczko en *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas: género literario, pensamiento utópico, utopías practicadas, simbología utópica y momentos propicios para la aparición de utopías* (1984: 79-80).



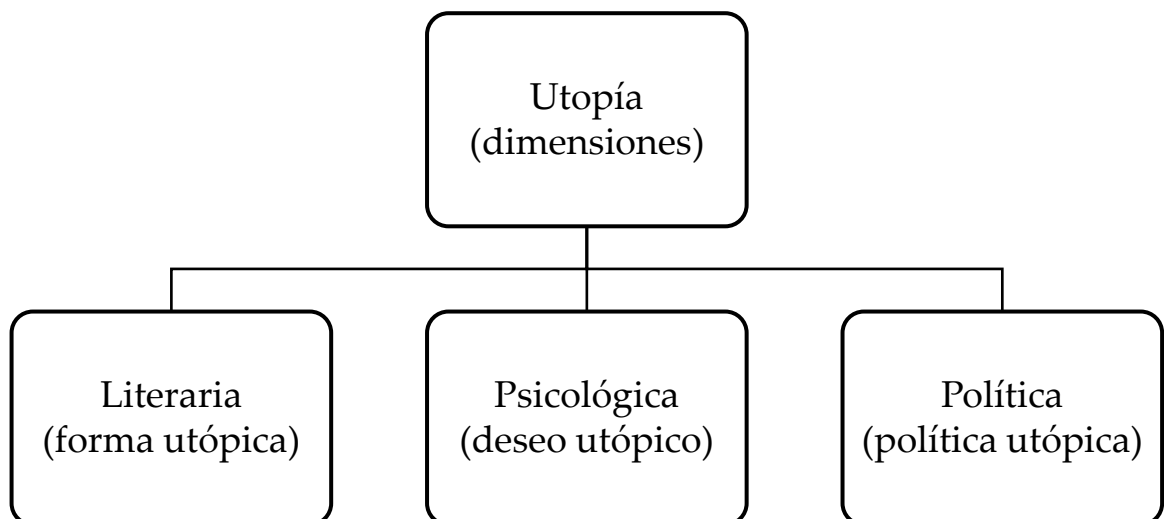
Grupos utópicos según Bronisław Baczko.

Vittor I. Comparato en *Utopía. Léxico de política* propone una delimitación de las manifestaciones utópicas en tres modalidades: restringida (considerar como utopía todo aquello que se ajuste al modelo de la *Utopía* de Tomás Moro), amplia (visión crítica del presente) y global (todo lo que lleve a cambios sociales y políticos) (2006: 10-11).



Modalidades de la utopía según Vittor I. Comparato.

Igualmente, Francisco Javier Martorell Campos percibe, *grosso modo*, tres dimensiones en la palabra «utopía», tres dominios utópicos: «el literario (la forma utópica), el psicológico (el deseo utópico) y el político (la política utópica)» (2015: 31). Hay, por lo tanto, para Francisco Javier Martorell Campos, en general, tres tipos de estudios en torno a la utopía: la utopía como género literario, la utopía como un impulso volitivo del espíritu humano y el análisis de las utopías llevadas a la práctica.



Dimensiones utópicas según Francisco Javier Martorell Campos.

Estas tres dimensiones utópicas propuestas por Francisco Javier Martorell Campos, podemos intentar relacionarlas, para ilustrarlas, con diferentes opiniones de distintos autores. En primer lugar, la utopía entendida en su dimensión literaria es lo que propone Darko Suvin en *Metamorfosis de la ciencia ficción*, limitándose a pensar la utopía como género literario (1979: 67), es decir: como el relato de una sociedad ideal mejor que la actual. En segundo lugar, la dimensión psicológica de la utopía, interpretada como deseo, como impulso individual o colectivo por trascender a un mundo mejor, la hallamos en *The Concept of Utopia*, donde Ruth Levitas deja escrito que: «Utopia is the expression of the desire for a better way of being» (1990: 8). O con otras palabras: el deseo de vivir en un mundo mejor que el de ahora. Esto es algo que descubrimos aún antes, en 1959, en Ernst Bloch cuando afirma que toda intención humana queda sostenida por «sueños soñados despiertos» (28), es decir: por una vida más deseable que la anterior. Y en tercer lugar, en cuanto a la dimensión política de la utopía, nos topamos con Karl Mannheim que, en 1936, relacionó utopía y política y tan solo consideró utopías aquellas teorías que al pasar a la práctica cambiaban, de alguna forma, el presente. Idea esta que, dicho sea de paso, se repite en Fred L. Polak, para quien la utopía es algo más que una simple aspiración humana, es algo que exige su realización (1968: 179).

3.1.2. ¿Pueden enumerarse los elementos comunes de las utopías?

Para ser capaces de aportar una definición lo más justa posible de «utopía», el siguiente paso a seguir será el estudio y análisis de las características y elementos comunes de todas aquellas publicaciones que han sido consideradas como «utópicas». De esta forma, conseguiremos desvelar sus semejanzas y sus diferencias encontrando qué es eso que hace esencial a una utopía, es decir: qué es lo que tiene que contener toda utopía, y que no puede faltarle, para ser considerada como tal.

En este sentido, Lewis Mumford, que para Frank y Fritzie Manuel puede calificarse como el pionero en el estudio de las utopías (1979a: 29), en su obra de 1922 dice de la utopía que se trata, sobre todo, de una crítica implícita de su tiempo y que, a la vez, se descubre como un intento de búsqueda de las potencialidades para el cambio (11). Para Raymond Trousson (1979: 41-42), toda utopía aparece, también, de un sentimiento de rechazo al presente, pero, además, añade un pesimismo fundamental bajo el cual las posibilidades de cambio se desvelan poco probables. De esa imposibilidad nace, como compensación, la utopía: la ciudad ideal imaginaria a la que se huye porque no puede aceptarse la realidad. Y teniendo en cuenta ahora a Federico Reyes Heróles (1997: 150), es a partir de ese pesimismo fundamental troussiano y de esa crítica implícita mumfordiana que se nos abre el futuro deseado, es decir: la utopía. Es, entonces, el deseo de futuro el que prepara la actitud crítica que imagina alternativas, es decir: lo que podría (o debería) ser pero no es. Así, de momento, podemos ilustrar el surgimiento de la utopía de la siguiente manera:



Proceso de surgimiento de la utopía.

Jean Servier, en 1967 (230), anunciaba la poca variabilidad de las utopías y enumeraba tan solo dos temáticas: la crítica del presente y la descripción de una sociedad considerada perfecta. Si tomáramos la *Utopía* de Tomás Moro como ejemplo de toda utopía, no nos quedaría más remedio que estar de acuerdo con Jean Servier ya que, precisamente, esta obra queda dividida en dos libros: un primer libro que se presenta como una crítica de la Inglaterra de su tiempo y un segundo libro

en el que se describe la isla considerada perfecta de Utopía. Por lo que en Tomás Moro y en su *Utopía* se refleja a la perfección este esquema:



Proceso de desarrollo de la *Utopía* de Tomás Moro.

Con esto, se advierte claramente la interrelación entre la *Utopía* [de Tomás Moro] y la utopía [con minúscula] entendida de forma general. Es por eso que, tal y como nos cuentan Frank y Fritzie Manuel, durante los siglos XVI y XVII, aquellas obras que imitaban la *Utopía* de Tomás Moro fueron llamadas «utopías», con minúscula (1979a: 14). Bronisław Baczko, que continúa en la línea de llamar «utopía» a todo texto que siga el modelo de la *Utopía* de Tomás Moro, resume un conjunto de elementos comunes que compartirían todas las utopías (1984: 81-82):

Están escritas, casi siempre, en primera persona.
Cuentan el descubrimiento de una ciudad ideal, por regla general, después de un naufragio.
A menudo, un habitante de esta ciudad perfecta es el encargado de explicar al narrador los principios sobre los que se fundamenta dicha maravillosa ciudad.
Esta descripción de una ciudad feliz queda conectada con una crítica al presente del lector.

Finalmente, resulta necesario que este descubridor de lugares desconocidos vuelva a su tierra para que pueda contarle todo.

Elementos comunes de las utopías según Bronisław Baczko.

Frank y Fritzie Manuel resumen los principales elementos de las utopías con las siguientes palabras: «Los principales elementos son un naufragio o desembarque fortuito en las costas de lo que resultará ser una república ideal, el regreso a Europa y la subsiguiente comunicación sobre lo visto» (1979a: 14). Y Raymond Trousson habla de «ingredientes obligados del género utópico»: «Viajes lejanos, islas desconocidas, naufragios, diálogos entre visitantes maravillados y ancianos llenos de sabiduría» (1979: 121).

Martín Hopenhayn, en su artículo titulado «Utopías del Renacimiento. Moro, Campanella y Bacon», comenta, también, los elementos comunes que están en la base de todas estas utopías (1990: 303-334):

El narrador es siempre inventado y el relato aparece como testimonio, no como ficción.

Estas ciudades ideales no se encuentran en los mapas, se sitúan en una ubicación remota y solo se llega a ellas por naufragio o extravío.

Uno de los habitantes explica el origen histórico y cómo funciona su pueblo.

El carácter inconcluso del relato.

Constan de un momento crítico (cuestionamiento del presente) y de un momento constructivo (a partir de dicho cuestionamiento).

Su organización económica se basa en el comunitarismo cristiano. Censuran el lujo y el consumo irracional y las relaciones de servidumbre y de subordinación.
Se exalta el saber y la cultura. El gobernante más idóneo es el más sabio.
Son sociedades eudemónicas, antibelicistas y plurales o eclécticas en materia de religión.

Elementos comunes de las utopías según Martín Hopenhayn.

Y también Raymond Trousson propone en su *Historia de la literatura utópica* una serie de características generales de las utopías (1979: 43-50):

La característica más evidente y común de todo relato utópico es su <i>insularismo</i> . Este insularismo es resultado de la necesidad de proteger a la comunidad de la corrupción exterior.
Se desprecia el oro y el dinero porque son causa de desigualdades e injusticias. De ahí que sea un sistema exclusivamente agrícola.
La regularidad. La ciudad utópica funciona como un mecanismo de relojería. De ahí la afición por la disposición geométrica, «signo visible del control perfecto y total» (45).
Llama la atención que todos compartan las mismas convicciones, todos se encaminan hacia un mismo fin. Esto explica la inexistencia de conflictos.
Todo esto solo puede funcionar a costa de una estrecha vigilancia. «La utopía es por naturaleza constrictiva» (47).
La familia ha desaparecido (hace que se prefieran los intereses particulares antes que los de la ciudad). En su lugar existe el colectivismo más absoluto.

La igualdad de todos los ciudadanos. La propiedad ha desaparecido.

La importancia de la educación (que queda en manos del Estado) para uniformizar las conciencias y mantener todo el dispositivo en marcha.

Características generales de las utopías según Raymond Trousson.

Sugere, sin duda, es el análisis utópico-psicoanalista que lleva a cabo Jean Servier en su *Historia de la utopía* (1967: 231 y ss.). Echando mano del psicoanálisis, Jean Servier enumera y explica algunos de los temas que siempre aparecen en cualquier utopía, sea cual fuere su época y sea cual fuere su autor. En palabras suyas, «Aunque los utopistas estuviesen convencidos de crear una obra original [...] no hicieron más que volver, una y otra vez [...] a los mismos temas» (231). De entre estos temas, destacamos, los siguientes:

El acceso a la utopía se hace a través de un viaje o un sueño. Algo que simboliza un alejarse de un mundo manchado, un deseo de regresión a las aguas, como un esfuerzo para superar el trauma del nacimiento. Este deseo de regresión se perseguirá desde los viajes marítimos hasta la navegación espacial y la luna (Freud hacía de la luna el símbolo del sexo materno), como un regreso a la madre, a la edad infantil, al amparo de las responsabilidades y de las penas. Sueño y viaje, en el plano de los símbolos, son lo mismo. Significan muerte, transformación. Despertarse es como salir del agua, como nacer.

El aislamiento geográfico (ubicación imprecisa) y topográfico (por ejemplo, altas murallas). Como, para Jung, la ciudad es un símbolo materno, este aislamiento queda comparado con la protección que ofrece una madre a sus hijos y con el amor exclusivo entre la madre y el niño. Fuera queda lo desconocido, el caos.

Su urbanismo (racional). La ciudad ofrece una simetría tranquilizante. Es como una matriz construida para reintegrarnos en la armonía del universo (como un nuevo nacimiento). Y da la profunda impresión de ser hijos de una misma madre, de pertenecer a una misma familia.

La vestimenta. Esa nueva ropa es una voluntad de regeneración, inicio de una vida nueva. Este nuevo atavío es como un nuevo cuerpo, una segunda piel. Representa la membrana fetal. La ropa simboliza la continuidad de la protección materna.

La comida en común renueva la unión oral con la madre y asegura la comunión social. Además, la alimentación simboliza en la edad adulta la felicidad proporcionada por la leche materna, alimentación pura por excelencia.

El trabajo. Fundamentalmente, la agricultura. Simboliza la primacía del vínculo materno sobre el paterno (se aparta al padre proveedor). Es una forma de alejar los problemas de la civilización industrial. El comercio se aleja, simboliza nuestra condición carnal.

El comunismo. El dinero se elimina. Representa el esperma, la potencia del padre (distancia la relación con la madre). La posesión en común de los bienes. Hace desaparecer la tentación de apropiarse de los bienes de los demás.

La tolerancia religiosa o la indiferencia acerca de la religión. El rechazo de la autoridad paterna condiciona la confluencia de varias configuraciones espirituales. Más que religión, existe una moral deontológica de vida en sociedad. En el plano de lo político, la autoridad del padre se exorciza a través de unos dirigentes sin autoridad, controlados por asambleas. La autoridad solo se acepta como sabiduría (la imagen tranquilizadora del abuelo). Esta abolición de la autoridad del padre se refleja en su distancia en la educación de los niños. Los

niños son puestos en común. La educación de los niños forma parte del plan de la ciudad. En muchas utopías, también las mujeres se disponen en común. Algo que sirve para despersonalizar el acto sexual y preservar la pureza de la madre. En conclusión: la utopía encierra al individuo en una sociedad, en una ciudad que se convierte en religión (es un sucedáneo de la religión) y que sustituye a la madre. Sublimado, el afecto a la madre se vuelve afecto a la ciudad, a la sociedad. Según Freud, y su razonamiento sobre los orígenes del sentimiento religioso, ya no se necesita crear dioses, porque la ciudad protege. La utopía, a diferencia de la religión, promete una felicidad terrenal.

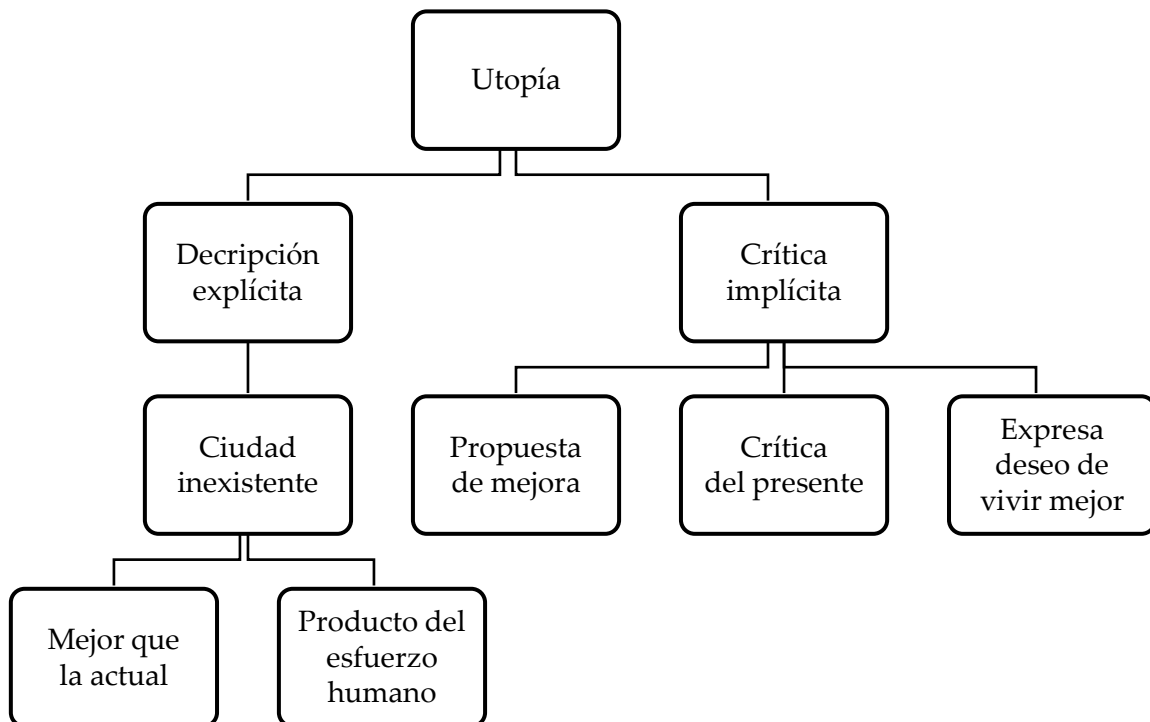
Temas generales de las utopías según Jean Servier.

3.1.3. Propuesta de definición y de elementos comunes

Después de todo lo expuesto, propondremos la siguiente definición:

La utopía es una descripción *explícita*, en un tiempo determinado, de una ciudad inexistente mejor que la actual, como propuesta de mejora, producto del esfuerzo humano, y que trae consigo una crítica *implícita* del presente, que expresa el deseo de vivir en un mundo mejor.

En esa descripción de una ciudad inexistente, encontramos la dimensión literaria de la utopía. En la crítica del presente y en el deseo de vivir en un mundo mejor, la dimensión psicológica. Y en la propuesta de mejora y en el esfuerzo humano, la política.

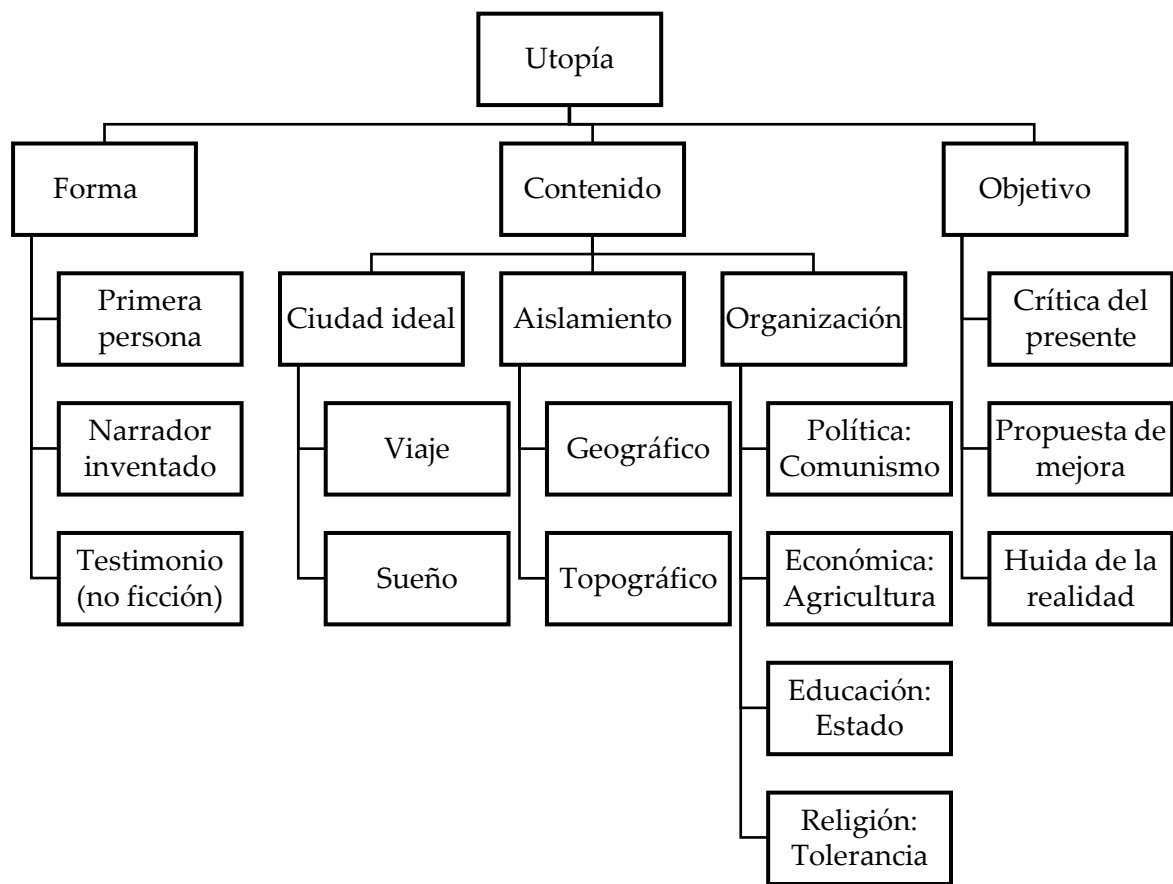


Esquema-resumen de la definición de la palabra utopía.

Presentamos, a continuación, un resumen y un esquema de los que, después de todo, consideramos los elementos comunes de todas las utopías.

Están escritas en primera persona. El narrador es inventado. El relato aparece como testimonio (no como ficción).
Cuentan el descubrimiento de una ciudad ideal en un viaje (después de un naufragio, extravío o desembarque imprevisto) o un sueño. Viaje y sueño, en el plano de los símbolos, significan lo mismo (muerte, transformación). Es el deseo de alejarse de un mundo enfermo.
<i>Insularismo</i> (aislamiento geográfico y topográfico). Representa la protección. Protege a la ciudad del exterior, de lo desconocido, del caos.
Su organización política se basa en el comunismo y su organización laboral y económica en la agricultura (lejos de los problemas de la civilización industrial). Se elimina el dinero (desaparecen las desigualdades y las injusticias) y la propiedad privada (se consigue la igualdad entre todos los ciudadanos).
Importancia de la educación (forma parte del Estado) para mantener todo el dispositivo en marcha. Para que funcione es necesario que todos compartan las mismas convicciones y los mismos fines.
Tienden a la felicidad, son pacíficas y tolerantes en materia de religión. Más que religión, hay una moral deontológica comunitaria.
La regularidad. Funciona como un mecanismo de relojería. Su disposición geométrica (simetría tranquilizante) refleja esa perfección y ese control total.
Necesidad del regreso del narrador (para poder contarle todo).

Resumen de los elementos comunes de las utopías.



Esquema de los elementos comunes de las utopías.

3.2. Análisis de los discursos utópicos

3.2.1. Viaje. Huida de la realidad. Narrador inventado

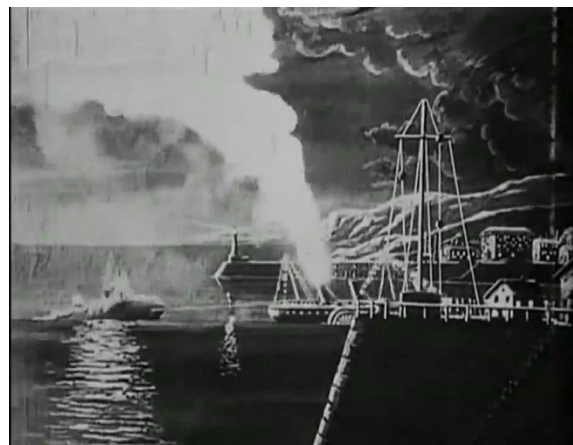
Frank y Fritzie Manuel sitúan el punto de partida de la utopía a finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Entre sus razones, la traducción de la *República* de Platón, la invención de la imprenta o los descubrimientos de nuevos lugares nunca antes conocidos (1979a: 33). Estos descubrimientos de nuevos lugares es, precisamente, lo que nos cuenta la película ya comentada de Ridley Scott de 1992 *1492: La conquista del paraíso* con la historia de Cristóbal Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo.



19. Fotograma de *1492: La conquista del paraíso* (1992) de Ridley Scott.

En el fotograma de arriba podemos observar cómo arranca toda utopía: con un viaje. Rafael Hitlodeo, cronista de la *Utopía* de Tomás Moro, viajó junto a Américo Vespucio «llevado de su afición a conocer el mundo» (1516: 44). El navegante genovés de *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella cuenta que se encontró con dicha ciudad, literalmente, «después de haber circundado todo el orbe terráqueo» (1623: 3). O el narrador de *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, que relata cómo en mitad de un viaje marítimo les golpearon grandes vientos que los arrastraron hasta Bensalem (1627: 22).

Este viaje, que simboliza una huida de la realidad (Servier, 1967: 232-233), llega a su cenit con los viajes espaciales, los viajes a la luna, porque «el universo utópico es infinito y no se limita a la superficie terrestre» (Hatzenberger, 2014: 36). Esto es lo que nos cuenta Cyrano de Bergerac con su *Viaje a la luna* en 1657: «este lugar [la luna] es el paraíso» (33). Y aún antes, Francis Godwin con *El hombre en la luna* (1638): «no hay nada que al hombre le falte [en la luna]. Los alimentos crecen por doquier y sin necesidad de trabajar. [...] cualquier otra cosa que una persona pueda imaginar o desear, esta le es brindada» (118-119). Al respecto, Robert Appelbaum: «the Paradisial state of the world in the moon serves no less than the condition of More's Utopia or Bacon's Bensalem as a model of an ideal society, as the projection of a logic social dreaming» (2002: 45). Todo esto encuentra un eco en nuestro tiempo, en los principios del cine, en 1902, con el *Viaje a la Luna* de Georges Méliès.



20a y 20b. Fotogramas de *Viaje a la Luna* (1902) de Georges Méliès.

El fotograma de la izquierda nos muestra cómo una cápsula espacial aluniza en el ojo de la luna. Tras esto, el acto reflejo de la luna es cerrar el otro ojo. Dos ojos cerrados que aluden al sueño. Tras el periplo por la superficie lunar, la cápsula espacial es separada del lagrimal de la luna que cae, como una lágrima, al mar, amerizando. En el fotograma de la derecha, encontramos unidos, los dos *vehículos* que acompañan al viaje utópico: el barco y la nave espacial. La referencia al sueño no es casual, la aventura utópica puede ser producto de un sueño. Esta conexión

entre odisea lunar, y sueño, la hallamos en la narración *El sueño* de Kepler de 1634, que cuenta la historia de un viaje a la luna leído en un libro, en un sueño. «Ocurrió cierta noche que, luego de haber hecho unas observaciones de los astros y de la Luna, me arrebujié en la cama y me quedé profundamente dormido. Soñé que estaba leyendo un libro [...] cuyo contenido era del siguiente tenor...» (66).

Volviendo al cine y a sus historias inventadas, rememoramos esa odisea de ensueño, que no es otra cosa que una huida de la realidad, de Dorothy en la película de 1939 *El mago de Oz* dirigida por Victor Fleming. Al principio, se nos presenta a Dorothy, el personaje protagonista, y los problemas que tiene con su vecina en relación a su querido perro, Toto. Su tía Em, al respecto, le propone buscar un lugar para distraerse donde no le pueda ocurrir nada malo. A lo que Dorothy se pregunta: «¿Tú crees que existe ese lugar?». Ella misma se responde: «Debe existir». Y continúa: «No se puede ir hasta allí en ningún barco, ni en tren. Es un lugar muy apartado, más allá de la luna y el cielo estrellado». Entonces, entona la famosa canción *Over the Rainbow*, ganadora del premio Óscar a la mejor canción original, que habla de una tierra donde los sueños se hacen realidad: «the dreams that you dare to dream really do come true». Después de esto, se precipita una gran tormenta y un fuerte ciclón golpea su casa arrancando de golpe una ventana que le golpea en la cabeza y que hace que se desmaye, quedando sumida en un profundo sueño. Ese trance, le lleva a ese otro lugar de la canción, y empieza su colorida, fantástica y musical aventura.



21. Fotograma de *El mago de Oz* (1939) de Victor Fleming.

«Se está en casa mejor que en ningún sitio» (en la versión original: «There's no place like home») son las últimas palabras, de Dorothy, que se escuchan en la película, al despertar de su sueño, junto a sus seres queridos, justo antes del «The End». Las mismas palabras que tiene que repetir para poder regresar a casa. Este mensaje en el que insiste la película, más conocida que la propia novela de L. Frank Baum, para Jack Zipes, literalmente, «es mentira [...] el hogar no se encuentra en Estados Unidos. El hogar es Oz, un extraordinario paraíso utópico que debe resguardarse de Estados Unidos» (1998: 3). En sus propias palabras:

El hogar no es una búsqueda nostálgica de las propias raíces, sino un avance hacia lo desconocido, donde uno puede designar y diseñar el hogar con otras personas. El hogar puede definirse en un proceso activo de transformación de las relaciones sociales que conducen a la plenitud personal y al modelo social utópico (36).

Pero no hay mejor ejemplo de relación entre sueño y utopía que el musical dirigido por Vincente Minnelli en 1954 *Brigadoon*. En esta película se nos cuenta la historia de Brigadoon, un pueblo escocés que se encuentra oculto en unas tierras altas, en

una ladera, que no aparece en los mapas y en el que, debido a una promesa entre el pastor de la aldea y Dios, viven un solo día y después duermen durante cien años, para así protegerse del exterior y que no les afecten los males del mundo.



22. Fotograma de *Brigadoon* (1954) de Vincente Minnelli.

Todo esto, este alejamiento, no es más que el reflejo de ese deseo de escapar de una realidad que no puede cambiarse y que comparten todas las utopías. «Al partir camino de Utopía, Tomás Moro dejaba atrás un escenario [de] violencia política y desajuste económico» (Mumford, 1922: 70). Esto es algo que podemos descubrir revisando la cinta de 1972 *El valle* dirigida por Barbet Schroeder. La película nos cuenta la historia de Viviane que, unida a un grupo de excursionistas en la Nueva Guinea australiana, se encamina en un viaje hacia un lugar idílico, «El valle», que no aparece en los mapas. En la primera escena del filme, se nos presenta a nuestra protagonista con un vestido estampado con anclas: una clara referencia a esas utopías, como las de Tomás Moro, Tommaso Campanella o Francis Bacon, a las que se llegaba a través de barcos. Es decir, lo que vamos a presenciar es un viaje hacia una utopía. La película, que es todo ese trayecto, acaba con la llegada a dicho valle.



23. Fotograma de *El valle* (1972) de Barbet Schroeder.

Es decir: al final nos quedamos sin saber exactamente a dónde han llegado. Entonces, por un lado, lo que la película nos muestra es que lo realmente importante de toda utopía es el andar, el camino, el aprendizaje. Pero por otro lado, nos está invitando a que cada uno de nosotros imaginemos dicha utopía a nuestra manera, como nosotros queramos. Ahí reside la fuerza del final de la película. Hemos atravesado todo el recorrido hasta el valle junto a los personajes y es ahora el momento de recoger nosotros el testigo, imaginando qué es o cómo podría ser ese valle, nuestra utopía.

3.2.2. Aislamiento. Crítica del presente. Testimonio

Esta huida de la realidad, como aislamiento, y como requisito de cualquier utopía, que encontramos en los referentes utópicos, como Tomás Moro (*Utopía*), Tommaso Campanella (*Ciudad del Sol*) y Francis Bacon (*Bensalem*), lo hallamos, en el cine, en el idílico y ficticio valle Shangri-La que nos muestra Frank Capra con su película *Horizontes perdidos* de 1937, basada en la novela homónima de James Hilton. La cinta nos cuenta la historia de un grupo de personas que huyen, en avión, de la ciudad de Baskul, que sufre violentas revueltas. Tras numerosas vicisitudes, dicho grupo

llega a Shangri-La, un paradisiaco valle oculto en medio del sistema de los Himalayas. En este filme, las primeras imágenes que se nos muestran son las páginas de un libro, que van pasando, y en el que puede leerse:

En estos tiempos de guerra y de rumores de guerra, ¿no han soñado nunca en un lugar en el que haya paz y seguridad y en el que la vida no sea una continua lucha sino un placer sin fin? Por supuesto que sí. Como todo hombre desde los principios de los tiempos. Siempre el mismo sueño.

Es decir, se nos presenta un sueño de una vida en armonía, compartido por la humanidad entera, desde el principio de los tiempos. A destacar, que dichas palabras no simplemente se narran o aparecen como títulos incrustados en la pantalla, sino que son las mismas páginas de un libro. ¿Por qué? Porque la utopía surge de un libro, de la *Utopía* de Tomás Moro. Lo que nos va a relatar la película es una utopía, un sueño de paz en medio de un mundo rodeado por la guerra. Dicho sueño, que contrasta con la realidad del contexto de entreguerras, previo a la Segunda Guerra Mundial, que encontramos en 1937, año de estreno de la película, podemos descubrirlo en las siguientes palabras provenientes del fundador de Shangri-La: «Mira el mundo de hoy. ¿Hay algo más digno de lástima? Cuánta locura hay, cuánta ceguera, qué liderazgos tan poco inteligentes... Una acelerada masa de seres humanos chocando unos contra otros, impelidos por una orgía de avaricia y brutalidad» (01:10:01).



24. Fotograma de *Horizontes perdidos* (1937) de Frank Capra.

Esta crítica del presente que fuerza al aislamiento, la vemos simbolizada en la película de 2004 *El bosque* de M. Night Shyamalan, que cuenta la historia de un grupo de campesinos que habitan en una aldea alejada de la ciudad, apartada en medio de un bosque y separada del resto del mundo por un muro. M. Night Shyamalan, que nos tiene acostumbrados a giros inesperados en sus películas, plantea un relato que no es lo que parece a simple vista. Los habitantes de dicha aldea no pueden salir debido a los peligros que acechan afuera. Hay, en el bosque, unos monstruos a los que denominan «aquellos de los que no hablamos» y que los mantienen aterrorizados, anclados a la aldea. Pero más adelante, se desvelará que dichos monstruos no existen: son una invención de los fundadores de la aldea para evitar que sus gentes marchen a la ciudad. Según sus propios testimonios, los fundadores de la aldea, sufrieron algunos males y decidieron unirse para construir, alejados, un refugio para protegerse ellos y los suyos. Estos testimonios solo los conoceremos hacia el final del filme:

Mi hermana no llegó a cumplir los veintitrés años; unos hombres la violaron y la asesinaron. Luego, la metieron en un contenedor a tres manzanas de nuestra casa. / Mi hermano trabajaba en la sala de urgencias de un hospital. Un día llegó un drogadicto

con una herida en las costillas; mi hermano trató de vendarle la herida. El hombre sacó un arma de la chaqueta y le pegó un tiro a mi hermano, en el ojo izquierdo. / Michael, mi marido, se fue al supermercado a las nueve y cuarto de la mañana. Lo encontraron tres días después; sin dinero y sin ropa, en el East River. / A mi padre lo mató de un disparo un socio de la empresa que luego se ahorcó en el armario de mi padre. Habían discutido por dinero.

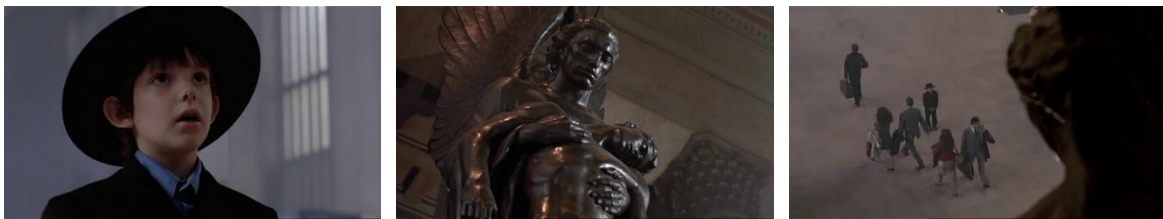
Por lo que aquello que sustenta tanto el levantamiento de la aldea como su apego por mantenerse alejados del mundo exterior y permanecer aislados, parece que es un reflejo de las palabras de Tommaso Campanella que podemos leer en *La Ciudad del Sol*: «Esta gente llegó allí [a la Ciudad del Sol] desde la India, huyendo del azote de los Mogores que despoblaban el país, de los saqueadores y tiranos. Acordaron vivir en comunidad de acuerdo con la filosofía» (1623: 16).



25. Fotograma de *El bosque* (2004) de M. Night Shyamalan.

Este mal que gobierna el mundo y del cual quieren escapar, aislándose, los miembros de la aldea que nos presenta M. Night Shyamalan en *El bosque*, podemos encontrarlo también personificado en la película *Único testigo* de 1985. En ella, Peter Weir nos relata una historia ambientada en una comunidad amish: un lugar apartado voluntariamente del mundo, tanto espacialmente como temporalmente.

Quisiéramos pasar ahora a comentar el montaje de esta serie de planos [la película ganó el premio Óscar al mejor montaje] que nos lega, al principio de la cinta, Peter Weir, en el preciso momento en el que un niño de dicha comunidad amish viaja por primera vez a la ciudad. Lo primero que presenciara este niño será el mal: el asesinato de un hombre en unos lavabos públicos. Lo magistral de todo esto es que aun antes de que pase todo esto, ya nos lo están anticipando a partir del montaje, en esta serie de planos:



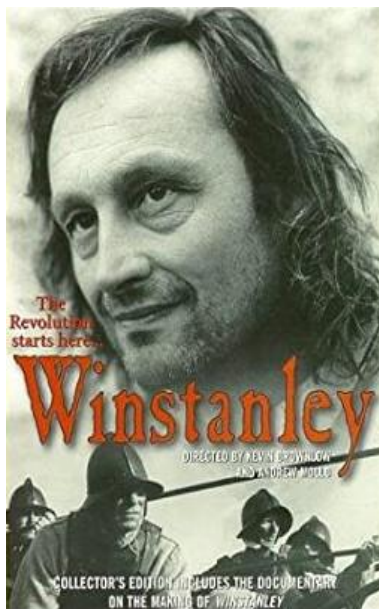
26a, 26b y 26c. Fotogramas de *Único testigo* (1985) de Peter Weir.

Con lo que nos encontramos aquí es con el niño amish saliendo por vez primera de su comunidad y arribando a la ciudad, más concretamente a la Estación de la Calle 30 de Filadelfia. Al llegar, se nos muestra un primer plano del niño observando con atención algo, a lo alto, que queda fuera de campo. Después, descubrimos en un fantástico plano contrapicado qué es aquello que llamaba tanto su atención. Este plano contrapicado, aquí, tiene dos funciones. Por una parte, desempeña el papel de un plano subjetivo (es la propia mirada del niño). Pero por otra parte, desvela la magnitud de dicho plano. Lo que revela esta estatua, esculpida por Walker Hancock, es a un ángel levantando el cadáver de un soldado caído en la guerra, llevándolo fuera de las llamas. Es decir: la muerte, el mal, el dolor. Esto es lo primero que este niño presencia al llegar al mundo exterior. Y no solo esto. El último plano de esta serie, es un plano contrapicado desde la misma estatua mirando al niño: dicho nietzscheanamente, no solo el niño ha mirado al mal, sino que el mal, a su vez, le ha devuelto la mirada. Todo esto ilustra el porqué del aislamiento que acompaña a toda utopía: para mantenerse al margen del exterior, para no infectarse de los males de fuera, para evitar ser contaminados.

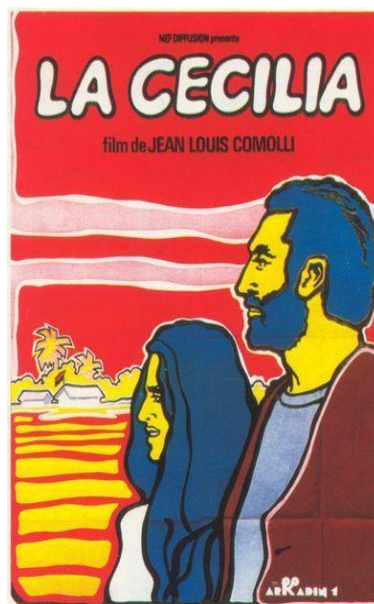
3.2.3. Organización. Propuesta de mejora. Primera persona

En palabras de Antoine Hatzenberger: «cualquiera que sean las variaciones del modelo utópico [presenta] un Estado justo basado en las buenas leyes, en el interés común y en el principio de igualitarismo» (2014: 38). La crítica del presente arrastra una propuesta de mejora, la mayoría de las veces personal. De ahí los relatos en primera persona. En la película ya comentada *El pan nuestro de cada día*, King Vidor, en 1934, imagina una colectivización al estilo soviético, basada en la ayuda mutua y no en el dinero, con la tierra y todas las posesiones en común, siendo todo de todos, compartido. John, su protagonista, en una reunión alrededor de una hoguera, propone que: «Lo que tenemos que hacer es ayudarnos a nosotros mismos, ayudando a otros» (19:20). Un poco después, otro de los personajes: «Propongo que pongamos todo lo que tenemos junto en un montón comunal. Dinero, comida, todo» (19:51). En la *Utopía* de Tomás Moro podemos leer que «dondequiera que exista la propiedad privada, donde todo se mide por el dinero, no se podrá conseguir que en el Estado reinen la justicia y la prosperidad» (1516: 87). En *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella: «Los Solares [...] rechazan recibir dinero. [...] todas las cosas son comunes entre ellos» (1623: 53; 16). El germen de todas estas utopías, está para Régis Burnet, en el modo de vida de los primeros cristianos (2014: 32) expuesto en los ya comentados Hechos de los Apóstoles (Burkett, 2002: 263) y del que solo recordamos el versículo 44 del capítulo 2: «vivían unidos y tenían todo en común». Esto es algo que podemos ver representado, en la realidad, en las tierras comunales que el político y activista inglés Gerrard Winstanley asentó en 1649, y que nos presenta la cinta de Kevin Brownlow de 1976 titulada *Winstanley*, de la que ya hemos hablado. En un tono parecido, la película *La Cecilia* de 1977 de Jean-Louis Comolli, nos cuenta, inspirada en sucesos reales, la historia del establecimiento de la colonia Cecilia, una comuna anarquista en Brasil, en 1890, por parte de un grupo de libertarios italianos, entre los que destacó Giovanni Rossi, que vivían según los principios anarquistas de no coerción y cooperación. Roland Joffé, en 1986,

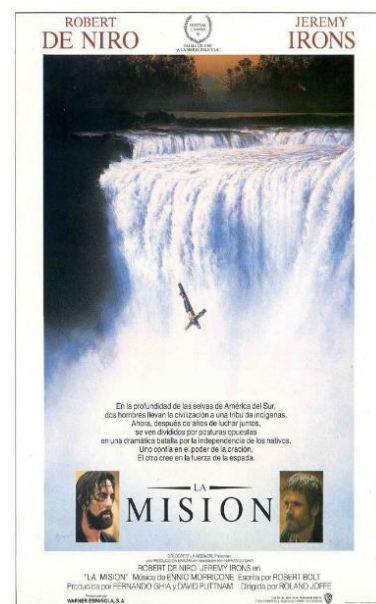
basándose en las historias reales de las aldeas comunitarias que los jesuitas fundaron a lo largo del siglo XVII y XVIII en los territorios españoles de América y que han venido en llamarse «reducciones» o «misiones», dirige *La misión*, película con la que pretende presentarnos una contextualización de todo esto. A destacar de estas misiones o reducciones que son los primeros intentos modernos de llevar a la práctica real una utopía, además de ser los proyectos utópicos más longevos de la historia, pues duraron más de un siglo (Herrera Guillén, 2013: 141-147). En todos estos relatos, en resumen, ya sean reales o ficticios, nos topamos con estas características de toda utopía: una política comunista y una economía agrícola.



27. Póster de *Winstanley* (1976) de K. Brownlow.



28. Póster de *La Cecilia* (1977) de J-L. Comolli.



29. Póster de *La misión* (1986) de R. Joffé.

En su *Utopía*, Tomás Moro, recomienda «vivir con las menores ansias y la máxima alegría posibles, y ayudar a los demás a que obren de igual modo en bien de la sociedad humana» (1516: 135). Además, hay que «ayudarse unos a otros»; y recuerda que «no debemos buscar nuestra comodidad a expensas de los demás» (136), porque «destruir el bienestar ajeno para conseguir el propio, es una acción injusta» (137). Recordamos los versículos 34-35 del capítulo 4 de los Hechos de los Apóstoles: «No había entre ellos ningún necesitado [...] se repartía a cada uno según

su necesidad». O *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella: «reciben de la comunidad lo que necesitan [...] nada necesario se niega a nadie» (1623: 18). Y así resume José Antonio Aguilar Rivera, en su prólogo a la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon de 1627, la vida de los ciudadanos de Bensalem: «La clave de la felicidad [...] de esa sociedad era su fe en el poder de la ciencia puesta al servicio del bien común» (2017: 15).

Tomás Moro, eleva a religión el hecho de trabajar por ese bienestar general (1516: 137), «la Naturaleza invita a los hombres a ayudarse unos a otros» (136). Aunque hay muchas y diferentes religiones en Utopía, todas parecen compartir este mensaje (178). Además, «uno de los principios más antiguos de Utopía establece que nadie debe ser molestado por causa de su religión» (180). Utopo, fundador de Utopía, proclamó la tolerancia religiosa, «la libertad de que cada cual profesare la religión que le pluguiera» (181) y el eclecticismo, «no sabiendo si fue Dios mismo quien, deseando la multiplicidad de los cultos, los inspiró todos» (181). En definitiva: «cada cual quedó en libertad de creer lo que gustara» (182). Raymond Trousson lo resume así: «todas las religiones están autorizadas, dando preferencia a una religión natural, simple deísmo bienhechor» (2011: 17). Siguiendo con Raymond Trousson: «En rigor, la utopía no *tiene* religión, sino que tiende a *ser* una religión» (2011: 21). La utopía logra el mismo fin que la religión (para Freud, renunciar a los instintos primarios, frenar los impulsos nocivos para vivir en sociedad) con leyes justas (Servier, 1967: 249). No se rechaza lo divino, se transforma. A diferencia de la religión, la utopía propone una felicidad terrenal. «En muchos aspectos, la utopía recuerda el País inmutable, al que los mitos de todas las civilizaciones sitúan después de la muerte como para fijar mediante una imagen tranquilizante las angustias del hombre» (Servier, 1967: 249).

En cuanto al valor de la educación en todo proyecto utópico, no podemos olvidar el peso que otorgaba ya Platón a la formación, en su *República* (c. 385-370 a. C. b),

recordando las siguientes palabras de Rafael Herrera Guillen en su libro *Breve historia de la utopía*: «Platón establece una relación muy estrecha entre política y educación. De hecho, se puede decir que la *República* es a la vez un libro de filosofía política y un tratado de educación» (2013: 52). Antonio Santos, al tratar la relación entre utopía y educación, en su libro dedicado a la utopía y al cine, dirá que «[la educación es] uno de los argumentos fundamentales de todas las utopías», que «toda utopía es didáctica» o que «toda utopía contiene su propio modelo pedagógico». Su conclusión es que «no hay [...] utopía [...] sin educación» (2017: 369-371). En la película *Un lugar en el mundo* de 1992 dirigida por Adolfo Aristarain y galardonada con el premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana, que cuenta la historia de un grupo de personas que han decidido aislarse voluntariamente organizando una cooperativa, la educación tiene casi un papel protagonista [Mario, su fundador, es profesor], y nos presenta el siguiente plano tan revelador:



30. Fotograma de *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain.

Ernesto, hijo de Mario, hace llegar a Luciana, que es analfabeta, un cuaderno con el que aprender a leer. La imagen habla por sí sola: es la educación la que sacará a Luciana de su prisión [el rol tradicional de la mujer], representada en los barrotes de la ventana. La educación [el libro], atraviesa los barrotes [el patriarcado] con el fin de liberar a Luciana [que representa a cualquier mujer]. La propuesta de Adolfo Aristarain es mostrar que otro progreso es posible. De ahí que repita tanto las escenas en las que un carro tirado por un caballo gana la carrera a un tren. El progreso no tiene que estar vinculado siempre a la ciudad [la técnica], queda vincularlo con lo rural [que representa la moral]. Una moral de la convivencia que queda reflejada en las palabras que Mario dirige a sus alumnos: «Cada uno hizo lo que pudo, dio lo mejor de sí. Si aprendieron mucho o poco no importa, aprendieron a pensar y a convivir; eso es lo que vale» (01:39:37).

Con lo que todo empieza y todo acaba en la educación. En el siguiente fotograma que nos lega *Mañana* —documental de 2015 dirigido por Cyril Dion y Mélanie Laurent que se dedica a viajar por el mundo buscando a personas que hayan imaginado y puesto en práctica posibles alternativas a la actual crisis ecológica con el objetivo de inspirar a la gente para crear un mundo distinto— podemos encontrar estas ideas ilustradas.



31. Fotograma de *Mañana* (2015) de Cyril Dion y Mélanie Laurent.

Una niña portando una mochila [importancia de la educación en toda utopía y, en especial, la perspectiva de género] se encamina [en ese andar, ese camino que es toda utopía] por un sendero verde [reflejo de la fertilidad de la educación y de la utopía] que se abre al horizonte [a la incógnita por el futuro, a las posibilidades que es toda utopía].

Por lo que, esa crítica del presente y su consecuente propuesta alternativa de mejora que constituyen el alma de toda utopía, la encontramos perfectamente desarrollada, tocando la realidad y no fantasías imaginarias en *Mañana* —nombre cuanto menos, revelador—. Con todo lo dicho hasta ahora, creemos que finalizar esta primera parte de la tesis doctoral dedicada a la utopía aludiendo a este documental, afianza la lógica del discurso trazado ya que, como si de un pequeño homenaje a Ernst Bloch se tratase, realiza el enlace entre utopía, esperanza y realidad. Ya solo nos queda acabar con la siguiente cita de Boaventura de Sousa Santos:

hay alternativas prácticas al actual statu quo del que, no obstante, raramente nos damos cuenta, simplemente porque tales alternativas no son visibles ni creíbles para nuestras maneras de pensar [...] por lo tanto [...] no necesitamos alternativas, sino más bien maneras alternativas de pensamiento (2011: 18).

PARTE 2

DISTOPÍA

¿Qué! ¿ni un sueño? repitió; ¿ninguna inquietud por lo invisible? Y entonces, ¿para qué vivís?

(Souvestre, 1846: 39)

CAPÍTULO 4

DISTOPÍA. UNA INTRODUCCIÓN

4.1. ¿Podemos seguir hablando de «utopía»?

4.1.1. Final de la utopía

Krishan Kumar, en su artículo «The Ends of Utopia», reflexiona acerca de si ha llegado el final de la utopía. Su conclusión es que «for a number of reasons, thinking and writing about the perfect society has gone out of fashion» (2010: 564). Para Fredric Jameson, una de estas razones está en la correlación entre ciencia ficción —en la que incluye a la utopía— y fantasía (2005: 79-95).³ Darko Suvin, en *Metamorfosis de la ciencia ficción*, explica la distinción, trazada por Robert M. Philmus en 1870, entre la fantasía —no permite explicación científica— y la ciencia ficción

³ En cuanto a la relación entre utopía y ciencia ficción, hay que aclarar que algunos proponen a la utopía como formando parte de la ciencia ficción (es decir: la utopía sería una variedad sociopolítica de la ciencia ficción). Algunos otros optan por la solución contraria. Al ser la utopía anterior históricamente a la ciencia ficción, postulan a la ciencia ficción como formando parte de la utopía (es decir: la ciencia ficción como una despolitización de la utopía) (Link, 1994: 8). Sin entrar en esta discusión, y para avanzar en el discurso, en este apartado tomaremos a la utopía y a la ciencia ficción como sinónimas (entendiendo con ello que comparten más semejanzas que diferencias).

—requiere explicación científica— (1979: 96). Para Fredric Jameson, la ciencia ficción [y con ella la utopía] está llegando a su fin porque con la moda de la fantasía (con *El señor de los anillos* o *Harry Potter*, por poner algunos ejemplos) está perdiendo terreno la ciencia ficción y con ella, la utopía —entendida como subgénero de la ciencia ficción—.

Esta caracterización de la «fantasía» que expone Darko Suvin, apoyándose en Robert M. Philmus, y que heredará Fredric Jameson, podemos relacionarla con la definición de lo «maravilloso» de Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1970). En resumidas cuentas, en lo maravilloso de Tzvetan Todorov se aceptan (sin el requisito de la explicación) nuevas leyes de la naturaleza (o lo que es lo mismo: se permite lo sobrenatural) para explicar los fenómenos que allí ocurren. Fredric Jameson, en su libro sobre la utopía y la ciencia ficción (2005), propone tres elementos afines a la fantasía —y, por lo tanto, diferenciadores de la ciencia ficción [y de la utopía]—: su contenido religioso (no historicista), su dicotomía ética entre el bien y el mal y, sobre todo, la magia (como función fundamental) (80). Para Darko Suvin, la diferencia entre fantasía y ciencia ficción se halla en que la ciencia ficción se acerca más a la novela realista (1979: 114). La fantasía, entonces, estaría más próxima a lo maravilloso de Tzvetan Todorov. Eso sí, no hay que olvidar que, aun así, ambas —fantasía y ciencia ficción— quedan relacionadas: lo que nos ofrecen las dos —aunque de formas muy diferentes— son compensaciones imaginarias (Jameson, 2005: 81).

Si bien no dejan de ser ciertas las afirmaciones que hace Fredric Jameson —en cuanto al ascenso de la fantasía y el descenso de la ciencia ficción y de la utopía—, para ser del todo sinceros, no serían del todo completas si no las actualizáramos respecto a lo acontecido en los últimos años. Y es que, en nuestros días, el auge de la distopía (es decir, la vertiente negativa de la utopía) está en alza. Prueba de ello son la ingente cantidad de productos distópicos que podemos encontrar en la

actualidad —novelas, películas, series de televisión...— y que, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que están de moda. Por lo que, si bien podemos hablar de un final de la utopía, también podemos hablar de su revitalización a través de la distopía —e incluso de un correspondiente descenso de la fantasía—.

Además, si tenemos en cuenta a la magia como elemento diferenciador de la fantasía (con Fredric Jameson), nos topamos con un problema. Dicho problema radica en que en nuestros tiempos, capitalistas y desencantados, no queda lugar para la magia, es decir, para la fantasía. Esto es algo que el propio Fredric Jameson ya anticipaba: la magia —y, por lo tanto, la fantasía (su vehículo)— está condenada a la decadencia, a la desaparición (2005: 95). Algo que también presentía Max Weber, en 1919, cuando al hablar de su tiempo, lo caracterizaba como «un proceso de racionalización encaminado al desencantamiento del mundo, tras haberse agotado, las concepciones metafísico-religiosas del mundo» (199-200). Por lo que parece que, ahora, en pleno siglo XXI, y como resultado de las experiencias heredadas del siglo XX, se ha ganado un puesto de honor, entre nosotros, la distopía.

Y es que no podemos olvidar que tanto la utopía como la distopía quedan conectadas a su tiempo: «las utopías no son elucubraciones en el vacío [...] sino que están directamente influidas por las condiciones mentales y materiales de la época [...] de sus autores» (López Keller, 1991: 8). En este sentido, Bronisław Baczko habla de una «singular afinidad» que liga a las utopías con las ideas imperantes del momento (1984: 69). Y Frank y Fritzie Manuel afirman que las fantasías utópicas de determinada cultura son algo que se «hereda» al nacer (1979a: 31). Es más, para Darko Suvin, la ciencia ficción como tal —la que llama «importante»— [y aquí podemos hablar de la distopía] es aquella que, indirectamente, hace hincapié en el contexto colectivo del autor (1979: 118). Entonces, como en toda obra de ciencia ficción (tanto utópica como distópica) podemos escudriñar la concepción del mundo de cada uno de sus autores, hay que leerlas como «documentos históricos y

filosóficos de gran interés» (Cantarero Abad, 2007: 115; 120). Es por eso que, al llegar al siglo XX, y con todo ese pesimismo que parece sobrevolarlo, Estrella López Keller podrá afirmar que: «La utopía del siglo XX es fundamentalmente negativa; se le ha llamado distopía, antiutopía, contrautopía, utopía negativa» (1991: 7).

4.1.2. Muerte de la utopía

Antes de que Krishan Kumar escribiera en su artículo de 2010 sobre «The Ends of Utopia», John Gray publicó un libro cuyo subtítulo y primer capítulo es «La muerte de la utopía» (2007: 13-55). En este primer capítulo, John Gray, rastrea los orígenes religiosos y míticos de todo proyecto utópico y su sempiterna relación, concluyendo que «los proyectos utópicos reprodujeron los mitos religiosos» (15). Empieza su discurso comentando cómo Jesús y sus discípulos creyeron estar viviendo el fin de los tiempos. Y cómo aquellas imágenes del apocalipsis se han convertido en una obsesión en la vida occidental desde entonces. Y es que, esta fe en el fin de los tiempos no se desvaneció con el declive del cristianismo. Pasó todo lo contrario. Los revolucionarios modernos (jacobinos franceses y bolcheviques rusos), influenciados por el pensamiento ilustrado, aspiraban a poner en el lugar de la religión una visión científica [progresista] del mundo. Una perspectiva progresista de la realidad que no era tan científica como parecía. El pensamiento ilustrado se [des]velaba como una escisión de la teología. Como un mito que respondía a la necesidad humana de búsqueda de sentido. John Gray lo expresa así: «La idea misma de la revolución entendida como un acontecimiento transformador en la historia es deudora de la religión» (14). Y haciendo suyas las famosas palabras de Karl von Clausewitz «La guerra es la [...] continuación de la política por otros medios» (1832: 51), las imitará con «Los movimientos revolucionarios modernos son una continuación de la religión por otros medios» (14).

En las páginas siguientes, John Gray expone cómo la mayoría de las religiones (habla del hinduismo, del budismo, de Platón y sus discípulos, de la Europa precristiana y del antiguo judaísmo) no tienen una concepción de la historia lineal, con un principio y un fin, sino como un círculo, un ciclo. Fue el cristianismo el que introdujo ese proceso teleológico en la historia de la humanidad. Un pensamiento desplegado hacia un fin que es heredado por numerosos pensadores laicos, como Karl Marx o Francis Fukuyama (17-18). El mensaje de Jesús era que el mundo estaba llegando a su fin y que otro nuevo mundo llegaría en su lugar. Pero «El reino nuevo no llegó y Jesús fue arrestado y ejecutado por los romanos. La historia del cristianismo consiste en una serie de intentos de afrontar aquella experiencia fundacional de desilusión escatológica» (20).

John Gray continúa su andadura explorando los orígenes de este pensamiento apocalíptico judío y lo encuentra en el zoroastrismo. Zoroastro (c. 1500-1200 a. C.) concibió por primera vez la existencia como una batalla entre la luz y la oscuridad, como una lucha en la que la luz podría resultar victoriosa. «La visión del mundo de Zoroastro dio forma a gran parte del pensamiento y política de Occidente» (26). Después, comenta las revueltas campesinas en la Edad Media, la Reforma o los revolucionarios contemporáneos, que comparten estas creencias. Para John Gray, «el utopismo empezó a desarrollarse al tiempo que la fe cristiana se batía en retirada. Pero la fe utópica en un estado de armonía futura es herencia del propio cristianismo, como también lo es la noción moderna de progreso» (38). Algo que podría aparecer ya insinuado en el libro final de la Biblia cristiana, el Apocalipsis de san Juan. Ernest Lee Tuveson escribirá que «the movement of the Revelation is [...] perhaps the first expression of the idea of history as progress» (1968: 7). «Un mito cristiano sin el que las religiones políticas de la era moderna no habrían podido existir» (Gray, 2007: 39). En palabras de John Gray:

el cristianismo desencadenó una esperanza de renovación del mundo que no había existido antes en el mundo antiguo. [...] La promesa cristiana de salvación universal fue heredada por sus sucesores laicos. Pero mientras que en el cristianismo la salvación se prometía únicamente para la vida del más allá, las religiones políticas modernas ofrecían la posibilidad de salvación en el futuro terrenal. [...] Los cristianos posmilenaristas propagaron creencias que, con el tiempo, se transformarían en la fe laica en el progreso. [...] El declive del cristianismo va asociado al auge del utopismo revolucionario. El cristianismo fue rechazado, pero sus esperanzas escatológicas no se desvanecieron. Fueron reprimidas, sí, pero regresaron en forma de proyectos de emancipación universal (2007: 46).

Este nuevo utopismo laico y moderno del que nos habla John Gray, puede aparecer tanto por la izquierda (con el comunismo) como por la derecha (con el capitalismo). A pesar de que en un primer momento el utopismo estuvo ligado a una izquierda crítica del capitalismo, con Charles Fourier, Saint-Simon, Karl Marx o Mijaíl Bakunin, tras la caída del comunismo, con el fin de la Guerra Fría y la victoria de los Estados occidentales, el utopismo derechista se revitalizó. Aun cuando para Karl Marx la sociedad capitalista desembocaba en la destrucción por perseguir imposibles —confiar el progreso humano a las relaciones mercantiles— (Hinkelammert, 1984: 22), otros, como Francis Fukuyama, hablaban del capitalismo como el final de la historia (1989: 3-18). John Gray afirmará que «El comunismo desapareció, pero no así el utopismo, que cobró nueva vida [...] la derecha utópica sirvió de medio de transmisión de creencias que se remontaban a la época medieval o incluso más allá» (2007: 50-51). La conclusión de John Gray es la siguiente: «la derecha utópica ha sido capaz de sacar provecho tanto de las tradiciones religiosas que esperan una catástrofe inminente como de las esperanzas laicas de un progreso continuado» (53).

4.1.3. Declinación de la utopía

Isaiah Berlin, en su artículo «La declinación de las ideas utópicas en Occidente» (1994: 211-234) desarrolla lo que podemos llamar el ataque moderno a la noción de utopía, [de]mostrando que el concepto mismo de utopía —como sociedad única perfecta— es paradójico.

Para Frank y Fritzie Manuel, el primer problema con el que tropezamos si nos introducimos en el estudio de las utopías es la pregunta por el punto de partida (1979a: 33). Aunque la idea de utopía (o lo que es lo mismo: la idea de una sociedad perfecta) es un sueño muy antiguo, su punto de partida suele ser situado en el Renacimiento. Las utopías del Renacimiento, explica Isaiah Berlin, no nos remiten (como las anteriores) a un pasado remoto [perfecto]: «El tema constante que recorre todo el pensamiento utópico, tanto cristiano como pagano, es el de que hubo un estado perfecto, y luego ocurrió un desastre enorme» (1994: 214). En el Renacimiento se produce un cambio: se pasa de un pensamiento utópico mítico (con la esperanza puesta en los dioses y en el pasado) a un pensamiento utópico humanista (con la esperanza puesta en el ser humano y en el futuro). Lo que comparten todas estas utopías del Renacimiento es la certeza de que es el conocimiento —es decir, la ciencia y no la religión— aquello que puede salvarnos.

Lo que destaca Isaiah Berlin es que, ya sea a través de la religión —como antes— o a partir de la ciencia —como ahora—, ambos bandos suponían poder responder a las grandes preguntas de la humanidad. El problema solo consistía en encontrar el sendero correcto (1994: 218). Esta premisa es, según Isaiah Berlin, la que anima a las utopías del Renacimiento (219). En resumen: «La doctrina común a todas estas visiones y movimientos es la noción de que existen verdades universales, verdaderas para todos los hombres, en cualquier parte, en cualquier momento» (220). Pero el problema de todo esto se [des]cubre, precisamente, en esa misma noción de universalidad —y que podríamos llamar «creencia» (o más aún: «fe»)—.

Isaiah Berlin, lo expone así: «[El problema está en aceptar] que la naturaleza humana constituye una esencia estática, inalterable; que sus fines son eternos, inalterables y universales para todos los hombres, en todas partes, en cualquier momento, y pueden ser conocidos, y tal vez realizados» (222). Y es que, como acertadamente manifiesta Isaiah Berlin, dicha idea de universalidad se presenta, cuando menos, como cuestionable.

Hay que tener en cuenta que, este deseo de universalidad del que hablamos no es otra cosa sino el reflejo de la atmósfera del momento, en la cual se producen una serie de revolucionarios descubrimientos a manos de científicos como Galileo o Newton —entre otros—, haciéndose posible, por primera vez en la historia, organizar una masa caótica de datos dentro de un sistema perfectamente ordenado (223). Tampoco podemos olvidar que, en la tradición occidental, el conocimiento no solo es conocimiento del universo, sino también es conocimiento de valores (o lo que es lo mismo: cuáles son las mejores formas de vida) (219). Es por ello que, entonces, surge la pregunta: ¿por qué no aplicar esos mismos métodos [científicos] a los asuntos humanos para organizar la sociedad con igual éxito? El ser humano es entendido aquí como perteneciente al sistema de la naturaleza y no a ningún orden externo. Lo que se aplica a la naturaleza, por lo tanto, puede aplicarse también a los problemas humanos. Lo que se busca es una ciencia del ser humano que sea capaz de entregar soluciones tan claras y certeras como lo hace la ciencia del mundo externo (223). Por lo que, parece ser que, si se descubriera cómo, el ser humano podría armonizarse de una forma perfecta. Esta constituía la proposición de los pensadores de la Ilustración. En palabras de Isaiah Berlin: «Esta es la doctrina fundamental de la Ilustración. Sólo el conocimiento científico puede salvarnos» (224).

Isaiah Berlin explica que esta gran ola de racionalismo condujo inevitablemente a una reacción. En toda la historia, siempre que el racionalismo llega demasiado lejos,

a menudo aparece una especie de resistencia emocional. Los cultos griegos, las religiones místicas, el ocultismo y los misticismos de toda clase ante los sistemas racionalistas de las escuelas socráticas. El nacimiento y el triunfo del cristianismo ante el poderoso y rígido edificio del derecho romano (224). Esta reacción ahora, la encuentra Isaiah Berlin en Alemania, con el Romanticismo.

[Herder] sostuvo que los valores no eran universales; cada sociedad humana, cada pueblo, de hecho cada época y civilización, posee sus propios ideales únicos, estándares, su modo de vida, pensamiento y acción. No existen reglas o criterios de juicio inmutables, universales y eternos (Berlin, 1994: 226).

Si esto es así, la noción misma de utopía (como sociedad única perfecta) es lógicamente incoherente, contradictoria. «Éste [...] constituye el [...] ataque moderno sobre la noción de utopía» (228). La conclusión de Isaiah Berlin es que «El concepto de un bien común, válido para toda la humanidad, descansa sobre un error fundamental. [...] Esa es la perturbadora herencia del movimiento romántico» (231-232). Y concluimos con Franz Hinkelammert y su *Crítica a la razón utópica*:

el problema político no puede consistir en la realización de tales sociedades perfectas, sino tan sólo en la solución de los muchos problemas concretos del momento. Por consiguiente, la ilusión de poder realizar sociedades perfectas es una ilusión trascendental que distorsiona el realismo político (1984: 28-29).

4.2. Del utopismo al distopismo

4.2.1. Contextualización. Capitalismo y neoliberalismo

Iniciaremos este apartado con unas palabras de Lewis Mumford, precursor del estudio de las utopías (Manuel y Manuel, 1979a: 29).

Aunque mi estudio de las utopías iba a la búsqueda de nuevos ideales [...] descubrí que una cantidad demasiado amplia de utopías [...] se basaba en conceptos de disciplina autoritaria que a mí [...] se me antojaban muy alejados del ideal. [...] En conclusión [...] este libro [...] en último término constituye un tratado antiutópico, pues si bien en él se valoran las aportaciones positivas de dicho pensamiento [...] también fue uno de los primeros en resaltar [...] las debilidades esenciales de esta tradición (Mumford, 1922: 12-14).

Lo que nos interesa destacar de este fragmento es que, ya a principios del siglo XX, en 1922, Lewis Mumford vislumbraba una estrecha conexión entre la utopía y la distopía. Una conexión que queda [des]velada a lo largo del siglo XX: las dos guerras mundiales, el Holocausto y el Gulag, la Guerra Civil y la dictadura franquista, las numerosas agresiones a los derechos humanos... Experiencias estas que acuden a nuestra memoria cuando nos preguntamos por el contexto histórico del siglo XX. Para Óscar Brox: «Todo ese magma de acontecimientos nos devuelve al fracaso de los buenos propósitos de la Ilustración que fraguaron la Modernidad filosófica» (2017: 14). Y es que, como expone Rafael Herrera Guillén, «tanto los totalitarismos presuntamente revolucionarios (comunismo) como los contrarrevolucionarios (fascismo, nacionalsocialismo) ahogaron las energías utópicas» (2013: 279).

Es entonces, a partir de esa conexión entre utopía y distopía, que se evidencia, a lo largo del siglo XX, un paso de la utopía a la distopía. Krishan Kumar (2010: 557-559) lo resume de la siguiente manera. La utopía perdió su vitalidad poco después de la Segunda Guerra Mundial. Más adelante, la crisis del petróleo de 1973. Luego, las

Revoluciones de 1989 y la caída del comunismo en la Unión Soviética. En ese momento, en Europa del Este se anunció el fin de las utopías. En Occidente, el «fin de la historia» y la victoria mundial del capitalismo occidental y de la democracia liberal. Pero ese capitalismo de libre mercado trajo consigo un efecto devastador para las gentes de Europa del Este. Y en Occidente hubo ataques terroristas en numerosos países, cuyo propósito fue provocar el máximo grado de miedo e inseguridad en la población. Es este el caso de los atentados del 11 de septiembre de 2001, tras los cuales Estados Unidos declaró la guerra a Afganistán. O más tarde, en 2003, la invasión de Irak, encabezada por los Estados Unidos, por el supuesto desarrollo de armas de destrucción masiva. Guerras estas que acabaron por envolver al conjunto del mundo. Y por si esto no fuera suficiente, en 2008 se produjo una crisis financiera que comenzó en los Estados Unidos y que pronto se extendió por toda la economía mundial.

Este sistema capitalista, que llegó para quedarse y que ha *devorado* al mundo desde entonces, para Byung-Chul Han, muta en neoliberalismo (2014: 16-17). Norbert Lechner, que se queja del uso abusivo que se hace en la actualidad de la etiqueta «neoliberal», acota el término caracterizándolo de la siguiente manera (1996: 13):

La premisa subyacente al neoliberalismo [...] es la existencia de un orden auto-organizado y autorregulado. El principal mecanismo de autorregulación sería, según la concepción neoliberal, el mercado; la «mano invisible» e impersonal del mercado permitiría un equilibrio espontáneo entre los intereses en pugna. Dada la creciente complejidad social, habría que entregar al libre despliegue de las «leyes del mercado» la coordinación de las relaciones sociales.

Jorge Vergara Estévez, en su libro dedicado a Friedrich Hayek (2015), comenta *Liberalismo*, la obra de 1927 de Ludwig von Mises, que puede ser considerada fundacional del neoliberalismo. Es más, se ha dicho que la palabra «neoliberalismo» ya fue empleada por Ludwig von Mises en los años veinte para caracterizar su

concepción del liberalismo, aunque posteriormente dejara de usarla (Vergara Estévez, 2015: 30). Jorge Vergara Estévez resume así el liberalismo —o neoliberalismo— de Ludwig von Mises:

[el neoliberalismo] considera a la sociedad regida por la división del trabajo y orientada por la actividad económica; caracteriza la libertad como negativa; afirma el principio de la autorregulación del mercado; cuestiona el «intervencionismo estatal», el cual produciría siempre resultados indeseables contrarios a los buscados; declara que «el capitalismo es el único sistema viable», y afirma que el socialismo es económicamente imposible (Vergara Estévez, 2015: 292).

Luego, Jorge Vergara Estévez (2015: 293) explica el proyecto político de Friedrich Hayek, continuador del pensamiento de Ludwig von Mises, que, inspirado en el sistema político norteamericano (estrecha relación entre dirigentes políticos y empresarios), anda a la caza de concentrar todo el poder en una élite económica y política. De ahí que más adelante (296) hable de un nuevo totalitarismo, una extraña dictadura en la que los Estados nacionales están supeditados a poderes supranacionales institucionales, las transnacionales, las empresas financieras y los poderes fácticos. Haciendo uso de los medios de comunicación expanden un pensamiento único, defendiendo la ideología neoliberal. Jorge Vergara Estévez concluye que el neoliberalismo «es un totalitarismo mercantil basado en la creencia del automatismo del mercado y en la creencia de una élite sabia que sería la única que puede gobernar la sociedad» (2015: 297). Y sentencia, más adelante, que «el neoliberalismo es un radical antihumanismo [...] pues no acepta el principio de [...] el derecho de todos a la vida» (301). En palabras de Franz Hinkelammert: «La armonía de Adam Smith no es armónica para todos. Funciona únicamente para una clase social. Es clasista y celebra una lucha de clases desde arriba» (1995: 77). Para Jorge Vergara Estévez, «el neoliberalismo es la filosofía de este capitalismo salvaje que glorifica la eficacia de la mayor rentabilidad a cualquier precio» (2015: 305). Abel Fernando Martínez Martín explica el capitalismo así:

nos encontramos en un sistema capitalista sólo cuando el sistema da prioridad a la [...] acumulación de capital. [...] Las personas y las compañías acumulan capital a fin de acumular más capital, proceso continuo e incesante. Existen mecanismos estructurales mediante los cuales quienes actúan con otra motivación son castigados y eliminados de la escena social, mientras que quienes actúan con la motivación apropiada son recompensados (2011: 218).

Franz Hinkelammert habla de una mística del progreso que define como: «lo que es eficaz [...] es necesario y bueno» (2001: 160). También habla de una crisis general de la convivencia humana (155), «no podemos asegurar nuestra vida destruyendo la vida del otro» (156). Los neoliberales se acercan a Thomas Hobbes: «el hombre se mueve por un principio inercial de búsqueda del placer y de posesión, y para ello busca maximizar beneficios y reducir costos» (Vergara Estévez, 2015: 308). La conclusión de Franz Hinkelammert es que el neoliberalismo subordina la vida humana a la lógica del mercado (Vergara Estévez, 2015: 301). Tanto es así que Byung-Chul Han afirma, en su *Psicopolítica* (2014), que el neoliberalismo, por su capacidad de explotar la libertad, convierte al sujeto en esclavo. En palabras del propio Byung-Chul Han: «Este es el destino del sujeto, que literalmente significa “estar sometido”» (11). Con lo que nos encontramos, por tanto, es con una situación paradójica. La libertad ya no es lo contrario de la esclavitud; ahora, libertad y esclavitud coinciden. «El sujeto [...] que se pretende libre, es en realidad un esclavo» porque «se explota a sí mismo de forma voluntaria» (12). El trabajador, en el neoliberalismo, entonces, acaba por convertirse en empresario de sí mismo —autoexplotación—, eliminando la clase trabajadora —sometida a explotación ajena—. Hoy no hay diferencia entre amo y esclavo, «cada uno es amo y esclavo en una persona» (17). Para Byung-Chul Han, pues, es el neoliberalismo y no la revolución comunista la que elimina la clase trabajadora, la lucha de clases —aun manteniendo intacta la explotación—. En sus propias palabras:

El régimen neoliberal transforma la explotación ajena en la autoexplotación que afecta a todas las «clases». La autoexplotación sin clases le es totalmente extraña a Marx. Esta hace imposible la revolución social, que descansa en la distinción entre explotadores y explotados. Y por el aislamiento del sujeto [...] no se forma ningún *nosotros político* con capacidad para una acción común (2014: 18).

De ahí que Byung-Chul Han hable del neoliberalismo como de un sistema inteligente (13). Según él, literalmente, «ya no es posible sostener la distinción entre proletariado y burguesía» y «en la actualidad es estructuralmente imposible la “dictadura del proletariado”». Hoy todos estamos dominados por la dictadura del capital» (17). Byung-Chul Han define esto como una «trampa» del neoliberalismo. Aunque tal vez esto no sea sino otra trampa más —una trampa aún más escondida— del neoliberalismo, que vela la auténtica realidad y nos muestra el mundo de una sola y determinada manera. Porque, entonces, no hay salida. Y esto es, precisamente, lo que espera el neoliberalismo —si continuamos entendiéndolo como un sistema inteligente— de nosotros. Hacernos creer que no hay alternativa posible, sumirnos en la inacción para así perpetuarse en la historia. Quizá, aquí, las palabras de Warren Buffet, uno de los hombres más ricos del planeta, recogidas en el *New York Times* por el periodista Ben Stein, actúen como reveladoras: «Hay una guerra de clases, de acuerdo; pero es la mía, la de los ricos, la que está haciendo esa guerra, y vamos ganando» (citado en Juste, 2020: 100). La trampa del neoliberalismo tal vez esté ahí: en el querer hacernos creer que las clases han desaparecido y con ella cualquier posibilidad de lucha, de cambio. Pero lo que ha desaparecido, en realidad, no son las clases en sí, sino más bien la conciencia de clase —y la pregunta, entonces, sería si puede recuperarse—. Por lo que quizá, incluso y paradójicamente, el mismo discurso antineoliberal —como es el caso de Byung-Chul Han— esté impregnado de un neoliberalismo insalvable. Las últimas palabras de Javier Vergara Estévez, en su estudio *Mercado y sociedad*, pueden funcionar a modo de corolario:

El neoliberalismo es presentado por sus partidarios como un proyecto que liberaría a los hombres del Leviatán estatal, que ensancharía los márgenes de libertad de cada uno y que ofrecería mayor bienestar para todos. Sin embargo, no es así. [...] El neoliberalismo, en nombre de la libertad, ha convertido al mercado en el nuevo Leviatán y al Estado en el aval del mercado, pero, sobre todo, nos ha sometido a su nueva servidumbre, a la mayor amenaza de nuestra autonomía y de la reproducción de la vida humana y social (2015: 309-310).

Pierre Bourdieu (1998: 136-150) caracteriza al neoliberalismo como una «pura ficción matemática», perfecta y abstracta (un conjunto de ecuaciones matemáticas de equilibrio de la oferta y la demanda, los factores del mercado) que no tiene en cuenta la realidad social ni económica. Habla de un «mundo darwiniano» basado en «la inseguridad, el sufrimiento y el estrés». Jorge Vergara Estévez lo resume afirmando que «los neoliberales dicen que buscan realizar la libertad individual, pero han creado un vasto sistema de coerciones laborales, económicas y cada vez mayores [que] conducen a una situación de maximización de la explotación y la subordinación» (2015: 288). Byung-Chul Han habla de «crisis profunda de la libertad» y «la apertura del futuro es constitutiva de la libertad de acción» (2014: 11-26). Algo que resuena en Jorge Vergara Estévez: «[el neoliberalismo] intenta transformar a los seres humanos en individualistas y solipsistas. [...] está disolviendo la cohesión social y los lazos sociales» (2015: 289-290). En palabras de Byung-Chul Han: «Las masas, que antes podían organizarse [...] se descomponen ahora en enjambres de *puras unidades* [...] los individuos aislados para sí no actúan políticamente. Se descompone el *nosotros* político que sería capaz de acción» (2013a: 93-94). En eso consiste, finalmente, la inteligencia del neoliberalismo: imposibilitar el surgimiento de cualquier resistencia contra el sistema (Han, 2014: 18).

4.2.2. Cinco ejemplos, cinco películas, cinco países

4.2.2.1. Orígenes. *Viva la libertad* y *Tiempos modernos*

El término neoliberalismo, está formado a partir de la palabra latina *liber* [«libertad»]. Una libertad que, en realidad, se desvela como engaño. De ahí quizá que, a neoliberalismo, le anteceda la palabra griega νέος [«nuevo»]. Porque quizá esta nueva libertad —este «neo»— tan solo sea un velo que oculta a su contrario: la esclavitud.

La película de 1931 de René Clair *Viva la libertad* nos cuenta la historia de dos presos que se fugan de la cárcel porque anhelan la libertad. El mensaje que busca transmitir el filme es algo así como que no hay nada más valioso que la libertad. En las primeras imágenes de la cinta, René Clair nos muestra a un puñado de presos fabricando y montando caballos de juguete, como parte de su trabajo. En esta primera escena de la película, marcada por la esclavitud —representada por la cárcel misma y sus barrotes y por los carceleros vigilantes—, los condenados se nos presentan entonando cánticos a la libertad: «La libertad es un feliz derecho del hombre».

Más adelante, en una suerte de montaje ideológico (Zunzunegui, 1989: 170-171), René Clair desvela la similitud existente entre presos y trabajadores, mediante dos series de imágenes que aparecen en diferentes momentos de la película. Imágenes estas que pueden observarse a la luz de las siguientes palabras de Paul Lafargue en *El derecho a la pereza*: «Los talleres modernos se han convertido en correccionales ideales, donde se encarcela a las masas obreras y se condena a trabajos forzosos» (1880: 16).



32a, 32b, 32c, 32d, 32e y 32f. Fotogramas de *Viva la libertad* (1931) de René Clair.

Un montaje ideológico que, después, René Clair sí nos presenta encadenado. Es este el caso al mostrarnos cómo a los niños en las escuelas se les enseña que el trabajo es algo obligatorio y que es sinónimo de libertad. Los niños entonan el siguiente cántico: «El trabajo es obligatorio porque trabajo significa libertad» (18:15). Y tras ellos, nos revela —igualmente cabizbajos— a los trabajadores en la fábrica, en un corte que parece funcionar a modo de elipsis y que nos muestra el camino inevitable que lleva desde los alumnos en el colegio hasta los operarios en la factoría. Esto lo que hace es [des]velar cómo, desde pequeños, en las escuelas, nos *amaestran* para que acabemos reproduciendo ese mismo sistema, de adultos: el cumplimiento de unos horarios rígidos [el horario del colegio y el fichar del trabajo], la obediencia a la autoridad [el profesor y el jefe] y la realización del trabajo encargado [en un caso con los deberes, en el otro con las tareas de la fábrica].



33a y 33b. Fotogramas de *Viva la libertad* (1931) de René Clair.

La crítica al trabajo —al trabajo entendido de esta manera— es lo que despliega, a lo largo de la película, René Clair. Una crítica al trabajo que podemos leer, otra vez, apoyados en Paul Lafargue y *El derecho a la pereza*: «el trabajo en la fábrica... y adiós alegría, salud, libertad... adiós a todo lo que hace la vida bella y digna de ser vivida» (1880: 22). Paul Lafargue arranca con rotundidad *El derecho a la pereza*: «Una extraña locura se ha apoderado de las clases obreras en las naciones donde reina la civilización capitalista. [...] Esta locura es el amor al trabajo. [...] En la sociedad capitalista, el trabajo es la causa de toda [...] degeneración [...] del individuo» (11-12). En *El derecho a la pereza*, Paul Lafargue, efectúa un recorrido histórico-mítico del trabajo para defender esta idea. Propone a Caín [el primer criminal] como el primer trabajador de la humanidad. Cita el discurso de la montaña de Cristo que, en su interpretación, predicó la pereza [capítulo 6 del Evangelio según san Mateo]: «Mirad las aves del cielo: no siembran, ni cosechan, ni recogen en graneros» u «Observad los lirios del campo, cómo crecen; no se fatigan ni hilan». Incluso pone como supremo ejemplo al mismísimo Jehová que, después de seis días de trabajo, descansó toda la eternidad. Su conclusión es clara: «Todas las miserias individuales y sociales que nos aquejan, son hijas de [...] el trabajo» (14).

En esta misma línea, aunque unos años después, encontramos a Bertrand Russell con *Elogio de la ociosidad*. Así empieza: «Creo que [...] la creencia de que el trabajo es

una virtud ha causado enormes daños y que lo que hay que predicar en los países industriales modernos es algo completamente distinto a lo que siempre se ha predicado» (1932: 155). Bertrand Russell propone como condición necesaria de la felicidad la reducción del tiempo de trabajo. Haciendo un poco de historia, expone que la técnica ha hecho posible reducir la cantidad de trabajo para cubrir lo imprescindible para todos. El tiempo libre ya no es algo exclusivo de las clases privilegiadas, ahora puede ser algo compartido por todos. Bertrand Russell relaciona dicho tiempo libre con «muchas de las mejores cosas». Aún más, afirma que «Sin la clase ociosa [que contribuyó a casi todo lo que llamamos civilización], la humanidad nunca hubiese salido de la barbarie» (161). Además, como conclusión, plantea la relación entre tiempo libre, felicidad y paz: «Los hombres y las mujeres corrientes, al tener la oportunidad de una vida feliz, llegarán a ser más bondadosos. [...] El buen carácter es, de todas las cualidades morales, la que más necesita el mundo» (162).

Esta tendencia de pensamiento, dimanada de la modernidad, que confía en la técnica y el progreso para llegar a la utopía, queda representada en *Viva la libertad*. La esperanza que Bertrand Russell sitúa en las máquinas en *Elogio de la ociosidad* es análoga a la de Louis, uno de los protagonistas de *Viva la libertad*. Louis, uno de los dos presos fugados, convertido en un gran empresario fuera de prisión, construye —y este es su objetivo en la película— una fábrica en la que los trabajadores solo tendrán que supervisar las máquinas, que harán toda la faena. Así, el trabajo dejará de ser sinónimo de esclavitud [idea que es defendida a lo largo de todo el filme] y se abrirá el tiempo de ocio, que queda representado con los operarios jugando a los bolos o a las cartas mientras las máquinas hacen todo el trabajo. Es más, hacia el final de la película hay un canto en toda regla a la ociosidad: «Amigos, vamos a aprovechar nuestra ociosidad [...] Vamos a entregarnos a esta alegría sin fin».

Este canto a la técnica y a la esperanza que aún reluce en la cinta de René Clair, es abandonado por Charles Chaplin, con *Tiempos modernos*, unos años después, en 1936. Sin lugar a dudas, Charles Chaplin tomó como referencia *Viva la libertad* para realizar su película. Pero, curiosamente, *Viva la libertad* no ha pasado a la historia de igual modo a como lo ha hecho *Tiempos modernos*. Como ejemplo, el siguiente fotograma de *Tiempos modernos*, que forma parte de la emblemática escena que se desarrolla en una cadena de montaje de una fábrica cualquiera, y que es prácticamente calcada a este momento de *Viva la libertad*:



34a y 34b. Fotogramas de *Tiempos modernos* y de *Viva la libertad*.

Aun así, cabe destacar la gran maestría con la que Charles Chaplin trata esta escena: a través de la repetición. Repite lo mismo una y otra vez, reproduciendo en pantalla el efecto de estar nosotros mismos en el interior de esa fábrica y de esa cadena de montaje. Este pesimismo de Charles Chaplin que rompe con el optimismo de René Clair, está representado en esos tics —derivados de ese trabajo repetitivo de la cadena de montaje— que el personaje no puede detener y que le imposibilita su día a día [de ahí que sea despedido del trabajo e ingresado en el hospital].

Al igual que en *Viva la libertad*, también en *Tiempos modernos* se nos muestra la vida en prisión. Por una serie de confusiones, el protagonista de *Tiempos modernos* acaba en la cárcel. Y si René Clair, en su cinta, componía una relación entre los reos y los trabajadores, Charles Chaplin llevará esta idea aún más allá: el protagonista de

Tiempos modernos se siente más feliz en prisión que fuera. Es por ello que, cuando es liberado, intenta por todos los medios ser arrestado para regresar a la cárcel.

En estas idas y venidas, da con una joven huérfana que roba para poder comer. Ambos son detenidos y ambos también deciden escapar juntos. Al igual que los protagonistas de *Viva la libertad*, los protagonistas de *Tiempos modernos* también se convertirán en dos fugados que acabarán compartiendo sus vidas. Y al igual que *Viva la libertad*, también *Tiempos modernos* acaba con un evocador plano de los dos protagonistas andando juntos por la carretera. Quizá, una vía abierta a la esperanza. Ese camino que es toda utopía y que hay que andar.



35a y 35b. Fotogramas de *Tiempos modernos* y de *Viva la libertad*.

4.2.2.2. Desarrollo. *El empleo, El método y Dos días, una noche*

La trascendencia del trabajo en nuestras vidas es lo que nos muestra sincera y delicadamente Ermanno Olmi en su película de 1961 *El empleo*. El empleo es lo que lleva a Domenico, el protagonista de esta historia, a un giro radical en su vida. Esto nos lo presenta el director con un implícito desplazamiento de la juventud a la edad adulta y con un explícito cambio de escenario: de la rural Meda a la ciudad, Milán. En *Carne y piedra*, Richard Sennett (1994: 338-377) expone cómo las grandes ciudades tienen el objetivo de dificultar la unión entre las personas, para crear una masa de

individuos aislados. Así, poco a poco, en las personas se irá perdiendo esa antigua sensación de compartir un mismo destino. Además, el tipo de vida asociada al binomio ciudad-trabajo conllevará una carga excesiva y convertirá al descanso en un requisito. Un descanso, este, que llevará al asilamiento. Y el silencio en el descanso de la intimidad individual, acabará extendiéndose hasta la calle, descuidando las relaciones con los demás. Richard Sennett es claro en su conclusión: «Al retirarse de la vida común, ese individuo perdería vida» (393).

Para Richard Sennett, la velocidad es el hecho central de este nuevo tipo de vida. Ermanno Olmi, en *El empleo*, nos ilustra este cambio contraponiendo dos tipos de encuadres totalmente diferentes: la tranquila existencia de la vida rural de Meda y la frenética y convulsa ciudad de Milán.



36a y 36b. Fotogramas de *El empleo* (1961) de Ermanno Olmi.

Esta es la misma idea que ya anticipaba Georg Simmel en su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu* a principios del siglo XX (1903: 375-398). Las ciudades grandes —con una vida más rápida— frente a las ciudades pequeñas —con una vida más lenta—, propagan la individualidad. Además, en las grandes ciudades, al ser el círculo más extenso, las personas son desconocidas [algo que no pasa en las ciudades pequeñas]. Es así cómo aparecen el egoísmo y el espíritu calculador: el dinero se convierte en el denominador común de todo y se genera entre los urbanitas una actitud de desconfianza. Esto es algo que también defiende Zygmunt

Bauman en *Ética posmoderna* (1993: 168-171): el otro, al ser un extraño, un desconocido es portador de incertidumbre y potencial peligro y amenaza contra mi mundo. Ahora, «Los forasteros aparecen físicamente dentro de los confines del mundo en que se vive» (170). En *El empleo*, Ermanno Olmi y Ettore Lombardo ponen en boca de uno de los personajes, Sartori, el trabajador encargado de enseñar a Domenico, las siguientes palabras que resumen todo lo dicho: «En esta vida, tenemos que confiar en todo el mundo, excepto de los que tienen dos agujeros en la nariz» (01:02:45).

Esta incertidumbre, el peligro y la amenaza que es el otro, es lo queda representado en la película *El método* de Marcelo Piñeyro de 2005, que lleva a la pantalla la obra de teatro de 2003 *El método Grönholm* de Jordi Galceran. En el filme, Marcelo Piñeyro nos cuenta cómo siete aspirantes compiten por un puesto de trabajo. Prácticamente toda la película está rodada en una misma sala de la empresa Dekia, que sirve como lugar para la *entrevista*. Toda la historia es una muestra de la competitividad extrema que se da en las sociedades capitalistas, en las que el otro no importa nada —si acaso, solo como instrumento—, sino que tan solo es un obstáculo para nuestros intereses. De esta película, destacamos el último de sus planos, por revelador.



37. Fotograma de *El método* (2005) de Marcelo Piñeyro.

A pesar de habernos mostrado, Marcelo Piñeyro, durante toda la historia el *interior*, es decir, tanto el interior del edificio como el interior de cada uno de los personajes, es solo al final, cuando uno de los personajes sale al exterior, cuando real y paradójicamente, se nos desvela su interior: el panorama desolador del plano, el caos y la destrucción es, en verdad, el interior de ese personaje. Pero aún hay más. Marcelo Piñeyro, con esta imagen, no solo nos está mostrando el interior desconsolado de dicho personaje, sino que está plasmando, exteriormente —a través del paisaje—, la angustia interior de todos y cada uno de nosotros, de la sociedad en su conjunto. Esa triste rotundidad del encuadre —incapaz de permanecer interna— acaba por salir afuera, mostrándonos, en el exterior, el reflejo de la sociedad —con el desorden de cada uno de los elementos que la componen—. Un desorden exterior de la sociedad que proyecta el desorden interior de cada uno de nosotros. Un desorden interior de cada uno de nosotros que, a su vez, conforma el desorden exterior de la sociedad. Eso es todo lo que nos descubre Marcelo Piñeyro en este definitivo y significativo plano de su película: la correlación entre nosotros mismos y nuestro entorno. Como decía José Ortega y Gasset en 1914 en *Meditaciones del Quijote*: «yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo» (43-44).

Este interior —y exterior— roto es lo que nos presenta la película *Dos días, una noche* de Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne de 2014. Dicha película, a través de la historia de su protagonista, nos golpea con la realidad de la presión a la que nos vemos sometidos y a la dificultad que conlleva el conseguir —y mantener— un puesto de trabajo que nos permita llevar nuestras vidas hacia adelante. En resumen, la película nos muestra la vida de Sandra que, afectada por una depresión, se ve obligada a abandonar su puesto de trabajo y, al momento de su regreso, se encuentra con que la van a despedir. El jefe de la empresa ha propuesto a todos los compañeros de Sandra una votación para elegir entre mantener el puesto de Sandra o una paga extra para cada uno de ellos. La votación se decanta, en su gran mayoría,

por la paga extra. Aquí vemos, pues, reflejados ese egoísmo y ese olvido del otro que impera en nuestras sociedades de hoy. En el filme, acompañaremos a Sandra —y sus altibajos— y a su esperanza de poder convencer a sus compañeros de que renuncien a su paga extra para poder, ella, conservar su empleo.

Después del análisis de estas películas, queda algo curioso —¿casualidad?— aún por comentar para cerrar este apartado. Tanto *El empleo*, como *El método* como *Dos días, una noche*, cada una a su manera, ilustran las sociedades capitalistas-neoliberales que nos rodean. Y cada una de estas películas, empieza con un plano que nos desvela a alguien durmiendo o, mejor dicho, intentándolo. En *El empleo*, el protagonista intenta dormir, pero no lo consigue por culpa de su familia (el padre preparándose para ir al trabajo). En *El método*, uno de los personajes es molestado por el despertador (para ir a una entrevista de trabajo). En *Dos días, una noche*, la protagonista es despertada por el sonido de su teléfono móvil (la llama una compañera para hablar sobre el trabajo).



38a, 38b y 38c. Fotogramas de *El empleo*, *El método* y *Dos días, una noche*.

Esta referencia al sueño, tal vez sea el reflejo de la necesidad de pensar [soñar] en un mañana mejor [utopía]. O tal vez sea una crítica a la incapacidad de soñar, algo que revela que las utopías han acabado y que por eso el presente es un lugar y momento tan fértil para las distopías.

4.2.3. Distopía y posmodernidad. Giro distópico y posmoderno

Con lo visto, pues, no resulta arriesgado insinuar que, hoy en día, quedamos envueltos por un contexto que sin ningún tipo de duda podríamos llamar distópico. Y es que, como afirma Bronisław Baczko: «las anti-utopías, al igual que las utopías, aportan [...] un valioso testimonio sobre las esperanzas, las angustias y las obsesiones de su propio tiempo» (1984: 88). Es más, Franz Hinkelammert, en su *Crítica a la razón utópica*, relaciona el neoliberalismo de nuestro tiempo con lo antiutópico (1984: 13), es decir, con algo así como una utopía antiutópica que intenta suprimir todo intento de utopía. Dice que su lema es: «destruir la utopía para que no exista ninguna otra», disfrazar la antitutopía como la única utopía posible.

Ya en 1922, Lewis Mumford encontraba en toda utopía una distopía (12-14). En su estudio sobre las utopías, Lewis Mumford descubría que en la mayoría de ellas existen tendencias dictatoriales que tratan de imponer una disciplina monolítica creando un orden demasiado absoluto como para permitir algún cambio. En definitiva, lo que hace Lewis Mumford es presentar una actitud escéptica en torno a la consecución de utopías. Una actitud escéptica que concuerda con lo que Lyman Tower Sargent ha venido a llamar «giro distópico» [*dystopian turn*]:

Esta actitud escéptica frente a la seguridad de un futuro ideal es lo que algunos han dado a llamar el «*dystopian turn*» [...] queriendo retratar con esto el cambio del paradigma [...] utópico heredado del Renacimiento y la cultura ilustrada, que veía con confianza y optimismo cualquier futuro que pudiera derivarse de la actividad humana sobre el universo. [...] En algún momento [...] esta fe ciega en el progreso [...] se quebró y [...] todas las grandes falacias incumplidas del proyecto cultural occidental moderno comenzaron a hacerse patentes. Todas las penurias de la Antigüedad, lejos de desaparecer [...] se hicieron mayores, y el siglo XX fue testigo de las atrocidades más grandes cometidas por la humanidad hasta ese entonces (Saldías Rossel, 2015: 8).

Esta actitud escéptica, de la que habla Lyman Tower Sargent y que llama «giro distópico», Krishan Kumar la denomina «giro posmoderno» [*postmodern turn*] y la resume así: «an attitude of scepticism or irony in the face of the certainties of modernity» (2010: 559).

Gabriel Alejandro Saldías Rossel relaciona la crítica a la modernidad —es decir, al mito del progreso— con las distopías; y las distopías, a su vez, con la experiencia de la posmodernidad (2015: 85-86). Simplificando, y siguiendo con esta argumentación, podríamos contraponer utopía [modernidad] a distopía [posmodernidad].⁴ Esto es algo que lleva a cabo H. Daniel Dei en *Lógica de la distopía* (2002) relacionando el movimiento de la modernidad a la posmodernidad como el paso de la utopía a la distopía. Si para Jürgen Habermas la modernidad era un programa incompleto (1981: 19-36), para H. Daniel Dei (2002) la modernidad ha acabado, ha sido un proyecto mal realizado que ha devenido en la posmodernidad. Y es que, tal y como afirma Armando Roa: «hay serios indicios de que la modernidad ha terminado» (1995: 39). Para Boaventura de Sousa Santos (1995: 85) la extinción de la modernidad es, en parte, un proceso de superación (ya que cumplió algunas de sus promesas) y, en parte un proceso de obsolescencia (porque fue incapaz de realizar sus otras promesas). Y habla de una situación de transición, de un movimiento. También Reinhart Koselleck entendía la modernidad como un tiempo de transición (1970: 332). Un tiempo transitorio, este de la modernidad, que también era defendido por David Frisby (1985: 68). En relación a esto, Armando Roa

⁴ Esta relación entre la modernidad [a la que nosotros ligamos la utopía] y la posmodernidad [a la que nosotros ligamos la distopía] aparece defendida y repetida por muchos y diversos autores. Mostramos, a continuación, algunos ejemplos. Según Jean-François Lyotard, lo posmoderno forma parte de lo moderno (1986: 23). Fredric Jameson, relaciona la aparición de la posmodernidad con el declive de la modernidad (1984: 9). Josep Picó expone, en su introducción a *Modernidad y posmodernidad*, que la posmodernidad no es otra cosa sino la crítica a la modernidad (1988: 13). Perry Anderson, en *Los orígenes de la posmodernidad*, enlaza el término y la idea de lo posmoderno con la idea y el término de lo moderno (1998: 9). Esther Díaz habla de la modernidad como la defensa de la idea de progreso (1999: 13) y Gabriel Alejandro Saldías Rossel de la posmodernidad como la crítica a ese mito del progreso (2015: 85-86).

explica, en *Modernidad y posmodernidad*, que «la palabra moderno [...] deriva de la voz “modo” y “modo” o “moda” es lo que está de paso» (1995: 23). Un estar de paso, una transición a un otro tiempo que podemos llamar posmodernidad y al que también se alude como tardomodernidad (Beuchot, 2004: 7), como capitalismo tardío, época posindustrial o edad digital (Díaz, 1999: 13). Aún más, Zygmunt Bauman, al hablar de este otro tiempo, que es nuestra sociedad actual, prefiere nombrarlo como «modernidad líquida» (2000: 29), para referirse a algo que no es duradero.

Marshall Berman, tomando como referente a Karl Marx y el *Manifiesto del Partido Comunista* de 1848, propone como frase definitoria de este tiempo la siguiente: «Todo lo sólido se desvanece en el aire» (1982). Es decir: ya no queda nada sólido a lo que asirse; las condiciones de nuestra existencia quedan suspendidas. En este sentido, Boaventura de Sousa Santos habla de una situación de vacío o de crisis (1995: 85). Y Josep Picó, resumiendo la caracterización de la posmodernidad de Jean-François Lyotard, escribe que «las sociedades han perdido el sentido de su destino, y [...] el devenir no tiene finalidad. De esta manera, en lugar de interrogarse por su futuro se interrogan sobre las condiciones de [...] su espacio y su tiempo» (1998: 47). De ahí que, especulando sobre qué nos espera en un futuro próximo, Zygmunt Bauman, concluya que: «Parece una distopía [...] adecuada para reemplazar los temores consignados en las pesadillas al estilo Orwell y Huxley» (2000: 20).

Tal y como afirma Mauricio Beuchot en *Historia de la filosofía en la posmodernidad*, el fenómeno de la posmodernidad ha recibido demasiadas y distintas teorizaciones (2004: 7). Del mismo modo, Josep Picó declara a la posmodernidad un encuentro de diferentes lecturas que no termina por conseguir un consenso unitario (1988: 14). Y David Harvey habla de un «campo de batalla» y de «un enfrentamiento de

opiniones» en torno al concepto de posmodernidad (1990: 56).⁵ Aun así, en las próximas líneas, trataremos de dar una respuesta a la pregunta sobre la posmodernidad.

Gilbert Hottois (1997) resume la posmodernidad como una ruptura con las grandes ideologías, los grandes relatos de la civilización occidental y como una imposibilidad a la universalización y una revalorización de la diversidad. Algo que ya había advertido Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* —«Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos» (1979: 10)— y que, luego, han continuado desarrollando otros. Este es el caso de Terry Eagleton que, en *Las ilusiones del posmodernismo* (1996), propone una definición de la «posmodernidad» (11):

La posmodernidad [...] desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas [...] considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas.

Pero esto, explica Gilbert Hottois, no es necesariamente desolador: «No hay por qué defender los grandes relatos a cualquier precio. Su busca de unidad, de universalización, de totalidad y de totalización ha sido un factor de legitimación del dogmatismo, del fascismo y del totalitarismo» (1997: 482). Esto es algo sobre lo que ya había llamado la atención, a principios del siglo XX, Max Weber. En palabras de

⁵ De ahí, todas las diferentes opiniones que encontramos sobre la posmodernidad. Para Esther Díaz, la posmodernidad comienza al acabar la Segunda Guerra Mundial (1999: 31). Según David Harvey, lo posmoderno no alcanza difusión hasta los 60 (1990: 55). Perry Anderson apunta a los 70 (1998: 24). Para otros, como Félix Duque, el punto culminante de la posmodernidad fue entre 1989 y 1991 (2004: 10). Hay incluso quienes ponen fecha a su inicio, en 1970 (Roa, 1995: 39) o fechan su final, el 11 de septiembre de 2001 (Duque, 2004: 11). Y aún más: Boaventura de Sousa Santos, argumentando que no es posible denominar adecuadamente ninguna situación presente (porque está en transición), concluye que el nombre «posmodernidad» es inadecuado (1995: 85).

Josep Picó: «[Max Weber] muestra que la “racionalización” de la sociedad no conlleva ninguna perspectiva utópica. [...] cuando el legado de la Ilustración [...] fue desenmascarado se puso al descubierto la razón instrumental» (1988: 15-16). Esta crítica a la razón ilustrada es heredada por los protagonistas de la Escuela de Frankfurt Theodor Adorno y Max Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944), donde [des]velan que la lucha por la liberación [ilustrada] ha acabado por convertirse en su contrario, en opresión. De ahí que Rutger Bregman declare que: «la historia está llena de ejemplos terribles de la utopía (el fascismo, el comunismo, el nazismo)» (2014: 16).

Nancy Piedra Guillén, en su artículo «Feminismo y postmodernidad», resume todo este recorrido con las siguientes palabras:

la postmodernidad pasó a ser una propuesta que apuesta al fin de los grandes relatos, es decir, de las utopías o mitos que guiaron la construcción del mundo moderno, a saber, la razón y la confianza en el progreso. [...] El postmodernismo cuestiona así los conceptos universales, las nociones de progreso, a la ciencia en sí, a la existencia de una naturaleza y realidad humana, a una historia lineal y definitivamente a los poderes de la razón (2003: 46-47).

Esther Díaz, en torno a esto, [des]cubre una «herida»: «La herida actual se produce al comprobar que la historia no dispone para nosotros ni la emancipación, ni la igualdad, ni la sabiduría. Ya no nos une la promesa de un mañana mejor» (1999: 33). Josep Picó habla de un desesperanzado futuro: «El pensamiento postmoderno se presenta [...] como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir» (1988: 48). De ahí que el discurso de Jean-François Lyotard en su libro *La condición postmoderna* (1979) sea, en resumen, una desconfianza en el progreso, la razón y los discursos totalizadores de la modernidad.

Esta epifanía negativa, tal y como la define Gabriel Alejandro Saldías Rossel, se convertirá en el *zeitgeist* occidental y marcará nuestra visión del porvenir (2015: 8). Un *zeitgeist* que enlaza la modernidad con la posmodernidad y la utopía con la distopía. En palabras de Estrella López Keller: «La distopía hunde sus raíces en [...] esa quiebra de la vieja idea del Progreso» (1991: 15). Aunque eso sí, para Lucas E. Misseri: «ese giro hacia las distopías constituye una forma más de pensamiento utópico tendiente a imaginar sociedades peores que las contemporáneas a fin de evitar males venideros» (2015: 194). De ahí que Estrella López Keller concluya que: «En el siglo XX se puede observar una inversión en esa corriente de pensamiento utópico que ha acompañado al mundo occidental desde sus orígenes» (1991: 11).

La misma Estrella López Keller, en su artículo «Distopía. Otro final de la utopía», resume tres formas en las que se manifiesta este declive de la utopía e incremento de la distopía (1991: 11-14). La primera, es ese rechazo a la utopía que aparece con gran fuerza en el siglo XX. Muchos son los que, en ese tiempo, manifestaron opiniones negativas acerca de la utopía. Como ejemplo, Karl Popper: «Aun inspirados por las mejores intenciones de traer el cielo a la tierra, sólo conseguiremos convertirla en un infierno, ese infierno que sólo el hombre es capaz de preparar para sus semejantes» (1945: 184). La segunda, es la continua decadencia de la utopía en el siglo XX. La esperanza puesta en el progreso de la ciencia, fue uno de los principios de la utopía. Desde el punto de vista científico y tecnológico, la utopía ya está al alcance de nuestras manos. Así empieza *El final de la utopía* de Herbert Marcuse, el utópico más influyente de la década de 1960, según Fredric Jameson (2005: 12):

hoy en día [...] toda transformación del entorno técnico y natural es una posibilidad real. [...] Hoy día podemos convertir el mundo en un infierno; [...] estamos en el buen camino para conseguirlo. También podemos transformarlo en todo lo contrario. Este final de la

utopía [...] se puede entender ahora [...] en el sentido de que las nuevas posibilidades [...] no son ya imaginables... (1967: 7).

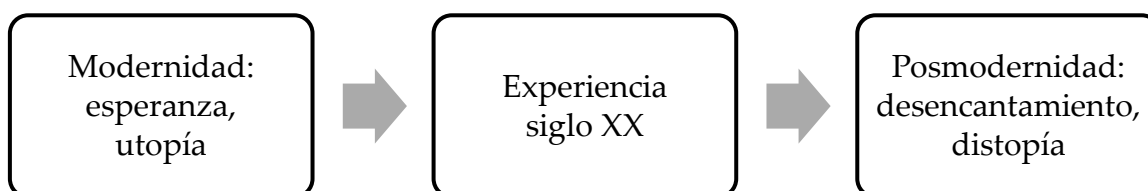
Es decir: «la sociedad tecnológica ha llegado y no parece haber traído la felicidad prometida» (López Keller, 1991: 13). La tercera, es la aparición de la utopía negativa. La utopía ya no es un sueño [positivo], sino una realidad [negativa] inmediata o próxima. «El optimismo ha cedido el paso al pesimismo» (López Keller, 1991: 13). Un pesimismo que es el reflejo de la quiebra de la fe en el progreso, que se apaga en el siglo XX.

Este pesimismo [que apaga todo optimismo] del que hablamos, podemos encontrarlo personificado en Emil Cioran. En su libro *Historia y utopía* (1960), y más en concreto, en sus páginas 117 a 138, reflexiona acerca de la utopía. Caracteriza de «ingenuidad» o «locura» el esfuerzo por concebir una sociedad diferente. Incluso llega a insinuar que, para seguir creyendo en utopías, hay que ser tonto. Y es que, los sueños utópicos realizados han resultado desgracias. En sus propias palabras: «la historia, [...] se la mire por donde se la mire corrobora el fracaso, y no el cumplimiento, de nuestras esperanzas» (125). O más apasionado aún: «Satán [...] se levanta contra Dios y se rebela aquí abajo más a gusto y con más poder que Él; lejos de ser un usurpador, es nuestro maestro. [...] Tengamos, pues, el valor de reconocer de quién dependemos» (126). Es más, llega a sugerir que creer en utopías es algo anticristiano, ya que cuando Jesús hablaba de un reino de Dios que no era ni de aquí ni de allá, no se refería a algo exterior —a construcciones utópicas— sino a algo interior —a dentro de nosotros, a nuestro yo profundo, a nuestra salvación individual—. Para Emil Cioran «nadie quiere aceptar que la historia se desenvuelve *sin más*, independientemente de una dirección determinada, de un objetivo» (130), y de ahí la idea de utopía, de perfectibilidad, que es tan solo una ilusión —algo irreal—. Por eso habla de la utopía como de «ilusión hipostasiada» y concluye que

«es una imposibilidad material, un grandioso sinsentido, de cuyo único ideal es posible afirmar con certeza que no se realizará jamás» (137).

Este pesimismo —crítico del progreso—, que recorre el siglo XX, queda patente en el total abandono de las utopías. Las utopías, entonces, acaban por sucumbir —junto al proyecto de la modernidad al que quedaban conectadas— tras los nefastos acontecimientos que retratan el siglo XX. Parece que, en nuestro tiempo, ya no queda lugar para las utopías. Así lo expresa Esther Díaz, cuando habla del fin de las utopías:

El proyecto de la modernidad apostaba al progreso. Se creía que la ciencia avanzaba hacia la verdad, que el progreso se expandiría como forma de vida total y que la ética encontraría la universalidad a partir de normas fundamentadas racionalmente. No obstante, las conmociones sociales y culturales de los últimos decenios parecen contradecir los ideales modernos. La modernidad, preñada de utopías, se dirigía hacia un mañana mejor. Nuestra época —desencantada— se desembaraza de las utopías, reafirma el presente, rescata fragmentos del pasado y no se hace demasiadas ilusiones respecto del futuro (1999: 17).



Sea como sea, para imaginar el futuro, según Krishan Kumar, ya no se recurre a la utopía [pasada de moda], sino a la distopía [cuya posición está en alza] (2010: 555; 564). Tom Moylan sugiere que, con la imposibilidad de continuar con la utopía, la distopía, en nuestro tiempo, salva a la utopía de su aburrimiento sistematizador: «utopian writing [...] was saved by its own destruction and transformation into the “critical utopia”» (1986: 10). Quizá porque, como sugiere Francisco Fernández Buey, «ni si quiera la distopía puede prescindir de las ilusiones» (2007: 16).

CAPÍTULO 5

HISTORIA DE LA DISTOPÍA

5.1. Distopías en la primera mitad del siglo XX: clásicas

5.1.1. Antecedentes

Si en las primeras páginas de la primera parte ya anticipábamos la imposibilidad de trazar un recorrido por *todas* las utopías —por su elevado número, que se cuenta por miles—, algo parecido podemos manifestar al hablar de las distopías (y más aún, porque, en estos momentos, es un género de moda que todavía dice y tiene mucho que decir). Para el estudio de estas que hemos llamado «distopías clásicas», tomaremos aquellas obras que no faltan en ningún texto que trate sobre las distopías y que, por ello, podemos considerarlas como canónicas del género distópico. Estas son, ordenadas cronológicamente: *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin (1924), *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949) y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953).

Pero antes de meternos de lleno en todas estas historias, nos vemos en la obligación de hacer un recorrido, aunque breve, por algunos de los antecedentes de la distopía —todos sería imposible— para entender de qué forma fueron surgiendo estos relatos y cómo han ido evolucionando hasta poder englobarlos bajo la etiqueta de «distópicos». Según Raymond Trousson, Bernard Mandeville, en el siglo XVIII, con *La fábula de las abejas* (1714), es el primero en cuestionar las perfecciones de las construcciones utópicas (Calatrava, 2010: 43). Algunos otros especialistas proponen a Jonathan Swift y *Los viajes de Gulliver* (1726) como el momento en el que empieza a tomar forma literaria la distopía (Baczko, 1984: 83) —por su carácter paródico y su tono crítico— (Galdón Rodríguez, 2011: 24).⁶ Esto queda reflejado en el capítulo 9 de la parte 4 [en el cuarto y último de los viajes de Gulliver], con el desembarco en una tierra habitada por los houyhnhmns [caballos intelectualmente superiores a los humanos] y por los yahoos [seres humanos en estado salvaje], de los cuales se dicen cosas tal que así: «no sólo eran los más sucios, dañinos y feos animales que la Naturaleza había producido nunca, sino también los más indóciles, malvados y perversos» (Swift, 1726: 240). Encontramos aquí los elementos de la novela fantástica sumados a las alusiones de carácter crítico (Galdón Rodríguez, 2011: 25-26).

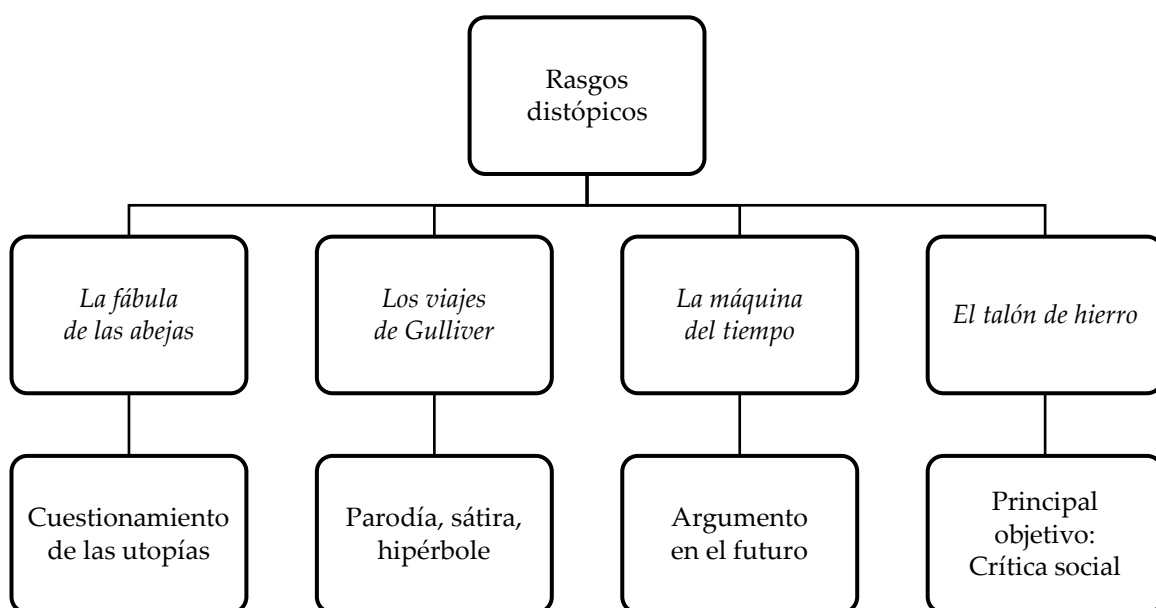
En el límite entre la utopía y la distopía se mece, a finales del siglo XIX, H. G. Wells: «tanto en sus distopías como en sus obras más optimistas resulta patente el pesimismo acerca de la evolución de la humanidad e incluso sobre la propia condición humana» (López Keller, 1991: 16-17). A destacar, *La máquina del tiempo* de 1895. El protagonista de esta historia, que por un error [mediante una máquina del tiempo] acaba en el año 802701, descubre una humanidad dividida y en constante enfrentamiento: los delicados eloi y los salvajes y degradados morlocks. Con este

⁶ Si bien es cierto que en la *Utopía* de Tomás Moro de 1516 ya encontrábamos una crítica a su realidad, no hallábamos, sin embargo, la sátira: la unión entre la descripción de países utópicos —con los recursos narrativos de las utopías— y la parodia de su sociedad (Galdón Rodríguez, 2011: 24).

relato, nos topamos con dos de los recursos literarios que, posteriormente, serán utilizados en muchas otras distopías: un argumento situado en el futuro y una sociedad que es descrita como una hipérbole de las injusticias del presente del autor (Galdón Rodríguez, 2011: 26).

A principios del siglo XX, en 1907, nos tropezamos con *El talón de hierro* de Jack London, que cuenta el intento de rebelión de las masas trabajadoras ante un Estado injusto [llamado «talón de hierro»]. Aunque sepamos que, finalmente, con el paso de los años, el talón de hierro será derrocado, esto no es narrado en la propia novela, que concluye con una clase obrera que, después de ver contrarrestados sus levantamientos, queda, incluso, más sometida que al principio. Hay que subrayar que *El talón de hierro* va un paso más allá que *La máquina del tiempo*: Jack London es mucho más directo que H. G. Wells ya que prescinde de la temática fantástica —se aleja de los géneros utópicos y fantásticos— para criticar las injusticias de su tiempo. *El talón de hierro* de Jack London pule los rasgos distópicos: lo social entra como principal objetivo e incluye la intención didáctica (Galdón Rodríguez, 2011: 26-28).

Después de este breve acercamiento, y antes de continuar, podemos presentar el siguiente esquema [acumulativo], a modo de resumen, de los rasgos distópicos:



5.1.2. *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin (1924)

Para evidenciar la pertinencia de arrancar este recorrido por la historia de las distopías con *Nosotros* de 1924 del escritor ruso Yevgueni Zamiatin, valgan las siguientes palabras de Julio Travieso Serrano, en el prólogo a la traducción de *Nosotros* al español: «Mucho le deben *Un mundo feliz* y, sobre todo, *1984* en cuanto a ambientes y personajes; al extremo de que vale la pena preguntarse si Huxley y Orwell no la habrán leído antes de publicar sus respectivas obras» (2010: 9). A este interrogante da respuesta Ángel Galdón Rodríguez que, en su análisis de las principales distopías, afirma que: «diversos estudios confirman que los autores de éstas dos últimas [Huxley y Orwell] la conocieron [*Nosotros*]» (2011: 30). A pesar de que muchas son las similitudes entre *Nosotros*, *Un mundo feliz* y *1984*, tal y como defiende Julio Travieso Serrano: «lo relevante es que la primera en publicarse fue *Nosotros*» (2010: 10). Y es que, según Gabriel Alejandro Saldías Rossel, en su tesis doctoral dedicada a la literatura distópica, *Nosotros* es «la primera verdadera distopía estructural» (2015: 41). Es esta la misma opinión que tiene Julio Travieso Serrano, que escribe que: «[es] la primera novela antiutópica» (2010: 7). O Ángel Galdón Rodríguez que dirá que: «tanto por su estructura como por su mensaje, es la primera de las [...] grandes novelas distópicas del siglo XX» (2011: 30).

En resumen, *Nosotros* nos cuenta el relato, ambientado en un futuro lejano, tras la llamada «Guerra de los Doscientos Años» —que terminó con la mayoría de la población mundial—, de un «Estado Único», regido por un solo sujeto —con características cuasi divinas— llamado «Bienhechor», al que se obedece ciegamente. En esta sociedad no hay nombres ni apellidos (no hay personas), solo la combinación de letras y números. Visten todos igual, se alimentan todos igual, viven todos igual (en casas de paredes transparentes). Tienen horarios estrictamente regulados y controlados para todo —los «Horarios»—: trabajo, paseos, descansos, sexo... Son vigilados por los llamados «Guardianes», que hacen cumplir la ley. Con

todo, aún hay algunos que presentan deseos de libertad (un «alma»). A estos se les opera, extirpándoles la parte del cerebro vinculada a las emociones (para que dejen de pensar). Deseos, sentimientos y pasiones se minimizan al máximo —incluso hasta el extremo de desaparecer— para poder ser controlados por completo y mantener el *buen* funcionamiento del sistema.

La historia, contada a modo de diario personal por su protagonista, D-503, se desarrolla a lo largo de 40 «anotaciones». Del Bienhechor, se nos dice en su Anotación 3 que tiene «pesada y eficaz mano» (Zamiatin, 1924: 28). A este Bienhechor, Vojtech Jasný, en *Wir*, su adaptación de 1981 para la televisión alemana, nos lo muestra así:



39. Fotograma de *Wir* (1981) de Vojtech Jasný.

De este fotograma podemos destacar algunos elementos estéticos que refuerzan a nivel compositivo la significación de este personaje. En primer lugar, las formas geométricas que envuelven la imagen. Sobre todo, la línea recta. ¿Por qué hablamos de la línea recta? Pues porque Yevgueni Zamiatin pone en palabras de su protagonista, en su Anotación 1, lo siguiente: «Sí: desencorvar la curva absurda, enderezarla hasta formar una tangente, una asíntota, una línea recta. Porque el Estado Único es una línea recta, una línea grande, divina, exacta, sabia... la más sabia de las líneas...» (Zamiatin, 1924: 14). Así pues, esa línea recta queda relacionada con la firmeza, la fortaleza y la habilidad del Bienhechor. En segundo lugar, la peana en la que se encuentra, que lo eleva por encima del nivel propio del ser humano, es decir: divinizándolo. Además, la forma piramidal, que recuerda a las grandes pirámides de Egipto o a los zigurats mesopotámicos, y que no eran otra cosa sino la representación del poder de sus gobernantes (Perelló, 1987: 74), sirve aquí para resaltar la supremacía del Bienhechor. Es más, es el propio Bienhechor el que cierra la figura piramidal y configura su punta: la parte más elevada, más próxima a los dioses. Esto refuerza aún más su carácter de divinidad. En tercer y último lugar, podemos fijarnos en el color negro de su vestimenta y de la ocultación de parte de su rostro. Esto parece representar dos aspectos bañados en ambigüedad. Por un lado, resulta evidente el intento de transmitir con ese negro el misterio de dicha figura y, por tanto, su distanciamiento (más aún si cabe en un lugar rodeado de paredes transparentes). Pero, por otro lado, también puede reflejar el lado oscuro —no transparente— del Bienhechor, y por extensión del Estado Único que gobierna. Un Estado que, en la novela, desde la Anotación 1, se caracteriza como bello y grandioso (Zamiatin, 1924: 14). En la Anotación 5 se le describe como el bienestar supremo (Zamiatin, 1924: 35). O en la Anotación 11 como el Paraíso (Zamiatin, 1924: 78). Pero lo sugerente aquí es que, en la película, a través de esta representación del Bienhechor que hace Vojtech Jasný, no solo se nos está tratando de transmitir

diferentes significados, sino también, y lo más importante, una valoración moral —claramente negativa— de eso que nos está mostrando.

Es interesante atender, pues, a esta estética de las imágenes para profundizar en el significado de estas representaciones —que distan mucho de ser neutrales— porque al analizar el cortometraje *La Fortaleza de Cristal* de Alan B de 2016, encontramos que la imagen que se nos muestra del Bienhechor es totalmente distinta:



40. Fotograma de *La Fortaleza de Cristal* (2016) de Alan B.

Aquí se nos muestra al Bienhechor en una estética marcadamente positiva, moralmente. La transparencia que envuelve la imagen anterior es absorbida ahora por el propio personaje y la oscuridad que lo atrapaba es ahora dejada atrás. Con esta vestimenta, ahora blanca, las manos colocadas en posición de rezo y su apariencia que nos acerca a Jesús de Nazaret, nos transmite todo lo contrario —tranquilidad, paz, calma— que el fotograma anteriormente analizado. Aquí se nos presenta como el blanco mesías, no como el oscuro dictador. Pero no debemos caer en la trampa de defender que una de las interpretaciones es más adecuada que la otra: lo que Vojtech Jasný parece querer transmitirnos es un mensaje claro, sin

doble sentido; Alan B, por su parte, juega con la ambigüedad, desafiando al espectador para que él mismo decida si este personaje es o no es un bienhechor. Por lo tanto, ambas interpretaciones pueden ser consideradas correctas, ajustadas al propio texto.

En este Estado Único, que narra *Nosotros*, en el que no existen nombres y apellidos, sino tan solo letras y números, el individualismo desaparece. Tanto es así, que la primera de las anotaciones del protagonista reza así: «eso es, nosotros; y NOSOTROS será, pues, el título de mis anotaciones» (Zamiatin, 1924: 14). Esta falta de individualidad, Alan B, en su cortometraje, nos la presenta de la siguiente manera: con uno de los números, el protagonista, D-503, entre muchos otros números sin rostro (son todos iguales, sin diferencias, por eso no se nos muestran las caras):



41. Fotograma de *La Fortaleza de Cristal* (2016) de Alan B.

En este mismo sentido, en la película de Vojtech Jasný, durante una de las caminatas diarias, el protagonista afirma que «ya no somos solo individuos, pensamos lo mismo, sentimos lo mismo, nos parecemos mucho el uno al otro» (04:05). Todo lo

hacen juntos y a la vez: levantarse, acostarse, trabajar, comer, caminar... Como ejemplo, el siguiente par de fotogramas —durante una caminata grupal y durante una comida de nafta, el alimento inventado por el Estado Único— en el que se muestra el control —en el ritmo de los pasos y en el número de masticaciones, medidas por un metrónomo— llevado al límite.



42a y 42b. Fotogramas de *Wir* (1981) de Vojtech Jasný.

De este Estado Único, de paredes transparentes, en la Anotación 4 se nos dice que: «vivimos entre paredes transparentes, que parecen tejidas de aire. [...] No tenemos nada que ocultar unos de otros. Además, eso facilita la [...] tarea de los Guardianes» (Zamiatin, 1924: 33). Los Guardianes: aquellos que velan por que se cumpla la ley y de los que se nos dice en la Anotación 9 que son como si fueran invisibles (Zamiatin, 1924: 64). Todo esto no es otra cosa sino una hipérbole del panóptico diseñado por Jeremy Bentham en su libro *El panóptico* de 1791: una estructura en la que el vigilante de una cárcel, situado en una torre central, posee la capacidad de observar a todos sus prisioneros, reclusos en celdas individuales alrededor de dicha torre central, sin que estos sepan si, realmente, están siendo



43. Fotograma de *Wir* (1981) de Jasný.

vigilados o no en un determinado momento. Michel Foucault, en *Vigilar y castigar* (1975), respecto al panóptico, explica que lo más importante es que garantiza el funcionamiento automático del poder sin que se esté ejerciendo, necesariamente, de manera efectiva, ya que, en realidad, los prisioneros no pueden saber cuándo se les está controlando y cuándo no. Esta idea, pues, llevada al extremo es lo que nos cuenta Yevgueni Zamiatin con esas casas transparentes, desde las cuales todos pueden ver y todos pueden ser vistos. Una situación algo parecida a la que describe, salvando las distancias, Byung-Chul Han en su libro *En el enjambre* (2013a) al rescatar la noción de panóptico: hoy en día, con las redes sociales (el «panóptico digital» lo llama), hay una ilusión de libertad absoluta. Ahora somos nosotros quienes mostramos nuestras propias informaciones —intimidades— voluntariamente, sin ninguna coacción externa, sino más bien por una necesidad interna: la necesidad de exhibirse. De ahí su conclusión: no hay distinción entre libertad y control. Y como en las casas que describe *Nosotros* todos pueden ser vistos por todos y desde todas partes, Vojtech Jasný, en su película, nos presenta a D-503, el protagonista, en una serie de tres primeros planos consecutivos: mostrándonos un perfil, luego su rostro de frente y, por último, su otro perfil. Es decir: exponiéndolo por completo.



44a, 44b y 44c. Fotogramas de *Wir* (1981) de Vojtech Jasný.

Para hablar de la libertad, volvemos a la Anotación 1, que la define como un «bárbaro estado» (Zamiatin, 1924: 13). En la Anotación 3 se extiende esta idea, relacionando la libertad con lo primitivo, con la desorganización, con el salvajismo,

con la no organización previa al Estado Único (Zamiatin, 1924: 26). También queda recogida textualmente la vinculación entre libertad y crimen en la Anotación 7: «La libertad y el crimen están íntimamente enlazados. [...] si la libertad del hombre es igual a 0, no comete crímenes. Eso está claro. El único medio de poner el hombre a salvo es salvarle de su libertad» (Zamiatin, 1924: 50). Incluso podemos hablar de la conclusión a la que se llega en la Anotación 11: «todo eso es bueno, todo eso es magnífico, hermoso, noble, elevado, cristalino, puro. Porque todo eso protege nuestra no-libertad, o sea, nuestra felicidad» (Zamiatin, 1924: 78). Aun así, todavía quedan algunos números que anhelan la libertad y que, con angustia, presentan deseos, sentimientos y pasiones —como es el caso del protagonista— porque ansían un tipo de vida diferente. El problema aquí es que todos estos disidentes pueden resquebrajar el sistema creado por el Estado Único y por ello —por el supuesto bien de ellos mismos y por el supuesto bien de la mayoría— son sometidos a la «gran Operación», mediante la cual se extirpa parte del cerebro —la «fantasía»— y se da la bienvenida a la *felicidad*. Dicha gran Operación, Alan B nos la muestra de la siguiente manera:



45. Fotograma de *La Fortaleza de Cristal* (2016) de Alan B.

En esta imagen podemos entender que el *alma* del personaje de la camilla va a ser, de algún modo, absorbida y eliminada. En el libro, parece que poseer un alma —una palabra remotísima, hace ya mucho tiempo olvidada—, sede de los deseos, pasiones y sentimientos es una enfermedad incurable (Anotación 16 [Zamiatin, 1924: 107], 23 [Zamiatin, 1924: 152] y 40 [Zamiatin, 1924: 263]). De ahí que tenga que eliminarse de los sujetos disidentes por el buen (o, mejor dicho, correcto) funcionamiento del sistema. Aquí nos topamos de lleno, pues, con aquella desalentadora conclusión ya comentada de Raymond Trousson (Calatrava, 2010: 43): y es que realizar una sociedad ideal solo es posible si salimos del género humano. Y si entendemos que el alma, como deseos, pasiones y sentimientos, nos define como seres humanos, solo eliminándola podríamos alcanzar dicha sociedad ideal —es decir: solo haciendo desaparecer nuestra humanidad—. Parece que, entonces, este es exactamente el mensaje que pretende transmitirnos Yevgueni Zamiatin con *Nosotros*: ¿merece la pena vivir una vida así —sin rastro de humanidad—? Y es que, tal y como concluye Julio Travieso Serrano en el prólogo a la edición española de *Nosotros*: «Muy lejos nos hallamos ya de los paraísos terrenales presentes en la anterior literatura utópica. Atrás quedaron los reinos de la igualdad y justicia social entrevistados por Moro, Campanella, [...] Bacon y todos los demás soñadores de la felicidad» (2010: 8).

Después de lo analizado, solo queda, para acabar, la propuesta de la siguiente tabla con las características distópicas que consideramos podemos encontrar en la novela *Nosotros* de 1924 de Yevgueni Zamiatin y que la definen esencialmente como «distópica»:

Ambientación: Futuro lejano.
Acontecimiento fundamental: «Guerra de los Doscientos Años».
Tipo de Estado: Estado totalitario: «Estado Único».

Tipo de personificación del poder: Personalista: «Bienhechor».
Despersonalización: Los sujetos no tienen ni nombre ni apellido: solo son letras y números (por ejemplo, el protagonista: «D-503»). No hay rastro de individualidad: lo hacen todo igual. (De ahí el título de la novela: « <i>Nosotros</i> ».)
Burocratización de la vida: Todos los aspectos de la vida están estrictamente regulados y controlados: los «Horarios».
Control social: Están constantemente vigilados para hacer cumplir la ley: los «Guardianes».
Abolición de la libertad: Desaparece o se hace desaparecer la libertad (deseos, pasiones y sentimientos): la «gran Operación».

Elementos distópicos de *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin (1924).

5.1.3. *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932)

A pesar de que aquí defendemos *Nosotros* de 1924 de Yevgueni Zamiatin como la primera de las distopías literarias a tener en cuenta, hay quienes apuntan a *Un mundo feliz* de 1932 de Aldous Huxley (Saldías Rossel, 2015: 48-49). Aunque no consideramos acertada esta propuesta, sí aceptamos la conclusión intermedia a la que llega Gabriel Alejandro Saldías Rossel en su trabajo sobre la literatura distópica, entendiendo a Yevgueni Zamiatin como «el puente que permite catalizar las dudas y temores de los pioneros de principios de siglo en las certezas y duras críticas de los [...] que escriben hacia mitad del siglo» (2015: 49). Con lo que, con Ángel Galdón Rodríguez, podemos entender *Un mundo feliz* de Aldous Huxley como la principal contribución del asentamiento del género distópico en la literatura durante los años treinta (2011: 30).

Un mundo feliz se ambienta unos 600 años en el futuro, en Londres. Se habla del año 632 d. F., es decir: después de Ford. O sea: 632 años después de que Henry Ford —su fundador legendario— creara la primera cadena de montaje (en 1908) —representando el consumismo y el capitalismo—. El simbólico significado de la señal de la cruz cristiana se transfiere, ahora, a la señal de la T (capítulo 3): «Se cortó el remate a todas las cruces y quedaron convertidas en T» (Huxley, 1932: 45). Además de leerlo, podemos observarlo en la adaptación realizada para televisión por Burt Brinckerhoff en 1980 (los personajes realizan la señal de la T como saludo):



46. Fotograma de *Un mundo feliz* (1980) de Burt Brinckerhoff.

Si la señal de la cruz cristiana significa simbólicamente la Pasión de Cristo, la señal de la T de *Un mundo feliz* es una referencia al primer modelo T de Ford. La cruz cristiana, pues, se reemplaza, en *Un mundo feliz*, por la representación de la T, que adquiere un tinte religioso. Es más, en la novela, se utiliza constantemente la palabra «Ford» como equivalente a «Dios» —por ejemplo: «¡Ford!», «¡Oh, Ford!», o «Por nuestro Ford»—, algo que lo aproxima a la deidad. En el capítulo 3: «[antes] había [...] una cosa llamada Dios» (Huxley, 1932: 45). Ahora adoración a Ford. Pero aún más: podríamos interpretar que la parte alta de la cruz que se corta, en la

representación de la T, es una forma de anular la referencia a la espiritualidad, a lo divino, a la infinitud que conlleva la línea vertical —que se rompe en el cielo— para traer dicha referencia a la realidad, al aquí, a lo inmanente —la línea horizontal es paralela a la tierra, sobre la que caminamos—. Entonces, podemos leer a Ford —reflejando el consumismo y el capitalismo— como un héroe o semidiós capaz de traer el Reino de los Cielos a la tierra: ese mundo que se nos describe en *Un mundo feliz*.

La historia, entonces, se sitúa en el año 2540 d. C. (1908 + 632). La llamada «Guerra de los Nueve Años» —que empezó en el año 2049 d. C. (1908 + 141)—, hundió la economía mundial y dio lugar a un nuevo mundo: al llamado «Estado Mundial». En el capítulo 3, textualmente: «Había que elegir entre Dominio Mundial o destrucción. Entre la estabilidad y... [...] Pero [...] las cosas no pueden hacerse por la fuerza» (Huxley, 1932: 42-43). Y como no pueden hacerse por la fuerza, se realizó una «campana contra el Pasado», contra la historia (o lo que es lo mismo: un olvido de la historia). También se cortaron las alas a la ciencia (capítulo 16): «Después de la Guerra de los Nueve Años se empezó a poner límite a la ciencia. [...] Cualquier cosa con tal de tener una vida tranquila. Y desde entonces no ha cesado el control» (Huxley, 1932: 168). La divisa del Estado Mundial o divisa planetaria es (Capítulo 1): «COMUNIDAD, IDENTIDAD, ESTABILIDAD» (Huxley, 1932: 9).



47. Fotograma de *Un mundo feliz* (1980) de Burt Brinckerhoff.

Este lema, «COMUNIDAD, IDENTIDAD Y ESTABILIDAD», queda reflejado, en *Un mundo feliz*, a través de su división en castas: Alfas, Betas, Gammas, Deltas y Epsilones (ocupando cada una de ellas un lugar inamovible en la sociedad). En resumen, los Alfas, la élite; los Betas, los ejecutantes; los Gammas, los empleados subalternos; y los Deltas y los Epsilones, los destinados a trabajos duros. Para que cada uno de los sujetos ocupe y acepte de buen grado el papel para el que ha sido procreado, hay un plan estratégico que se lleva a cabo desde el mismo momento de la gestación y que continúa durante los primeros años de vida. Los seres humanos en *Un mundo feliz* ya no nacen de forma natural, como antes, (en partos —como animales—), sino que son creados por «decantación», en laboratorios —según las necesidades de la comunidad—, y de determinada manera —es decir: haciéndoles pertenecer a una u otra casta— (para que ocupen su permanente puesto en la sociedad). La novela comienza presentado este lugar (Centro de Incubación y Condicionamiento), al igual que la adaptación hecha para televisión por Leslie Libman y Larry Williams en 1998:

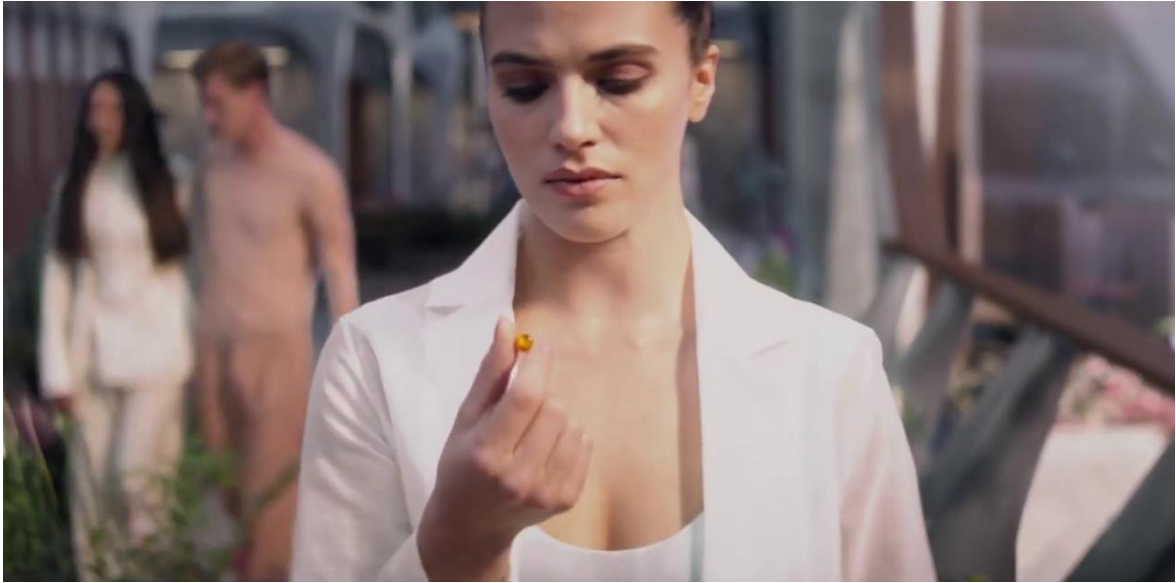


48. Fotograma de *Un mundo feliz* (1998) de Leslie Libman y Larry Williams.

Además de esta llamada «ectogenesis» —la gestación de embriones en botellas y no en úteros—, hay dos condicionamientos —psicológicos— más durante los primeros años de vida para aceptar su rol en la comunidad —y asegurar así la estabilidad social—: el «condicionamiento neo-pavloviano» y la «hipnopedia». En la misma novela (capítulo 3) se asegura que estos tres métodos son «más lentos pero infinitamente más seguros» que la fuerza, a la que se califica de «inútil» (Huxley, 1932: 43). El condicionamiento neo-pavloviano adiestra a través de un mecanismo de recompensas y castigos —como el famoso experimento de Iván Pávlov con el perro (de ahí el nombre)— a sentir atracción o rechazo por ciertas cosas. Del condicionamiento neo-pavloviano se manifiesta, en el capítulo 2, que: «y al cabo de doscientas repeticiones de la misma o parecida lección formarían ya una unión indisoluble. Lo que el hombre ha unido, la Naturaleza no puede separarlo» (Huxley, 1932: 23). En cuanto a la hipnopedia, es la enseñanza o el aprendizaje de la moral durante el sueño, a través de altavoces que repiten, mediante una grabación, una y otra vez, el mismo mensaje. En relación a la hipnopedia, en la novela se enuncia que

(capítulo 2): «la mente del niño se transforma en esas sugerencias. [...] Y no sólo la mente del niño, sino también la del adulto, a lo largo de toda su vida. La mente que juzga, que desea, que decide... formada por estas sugerencias» (Huxley, 1932: 28). Como conclusión (capítulo 2): «La mayor fuerza socializadora y moralizadora de todos los tiempos» (Huxley, 1932: 27).

Ya en el capítulo 1 de la novela se nos vende este condicionamiento como el encargado de proporcionar la felicidad: «éste es el secreto de la felicidad y la virtud: amar lo que uno tiene que hacer. Todo condicionamiento tiende a esto: a lograr que la gente ame su inevitable destino social» (Huxley, 1932: 19). Pero Bernard Marx, uno de los protagonistas de esta historia, no ama dicho inevitable destino social y, en consecuencia, otea la felicidad muy lejana. Lo que en realidad le sucede a este personaje es que muestra indicios de individualidad —amor, pasión, sentimientos—, debido a un error —por un despiste— en el momento de su gestación (por eso no es exactamente igual a los demás). Es por ello que en el capítulo 6 de la novela cuestiona su estilo de vida, alejado del libre albedrío, con estas palabras: «¿qué sentiría si pudiera, si fuese libre, si me librara de la esclavitud de mi condicionamiento?». Y continúa: «¿no te gustaría tener la libertad de ser feliz... de otra manera? A tu modo, por ejemplo; no a la manera de todos» (Huxley, 1932: 72). Pero en *Un mundo feliz*, el sentir más de la cuenta se esquivo —para continuar con el correcto funcionamiento del sistema— a base de una droga denominada «soma», que crea sensaciones placenteras sin efectos adversos, y que cobra especial importancia en la adaptación de esta historia a formato de serie de televisión por David Weiner en 2020.



49. Fotograma de *Un mundo feliz* (2020) de David Weiner.

En el capítulo 3 de la novela se dice textualmente que es «la droga perfecta» (Huxley, 1932: 46). Y en el capítulo 17 que «en el pasado, tales cosas sólo podían conseguirse haciendo un gran esfuerzo y después de muchos años de duro entrenamiento moral. Ahora, usted se toma dos o tres tabletas de medio gramo, y está listo. Ahora, cualquiera puede ser virtuoso» (Huxley, 1932: 174). Pero esto es cuestionado por otro de los personajes protagonistas de la novela: John el Salvaje. Este personaje interpela a algunos consumidores de soma, en el capítulo 15, de la siguiente manera: «¿Cómo puede gustarles ser esclavos? [...] ¿Cómo puede gustarles ser niños? [...] ¿No desean ser libres y ser hombres? ¿Acaso no entienden siquiera lo que son la humanidad y la libertad? [...] ¿No lo entienden?» (Huxley, 1932: 45). Presentamos, ahora, el siguiente fragmento del capítulo 17 por revelador (Huxley, 1932: 176):

—Es que a mí me gustan los inconvenientes.

—A nosotros, no —dijo el Interventor—. Preferimos hacer las cosas con comodidad.

—Pues yo no quiero comodidad. Yo quiero a Dios, quiero poesía, quiero peligro real, quiero libertad, quiero bondad, quiero pecado.

—En suma —dijo Mustafá Mond—, usted reclama el derecho a ser infeliz.

—Muy bien, de acuerdo —dijo el Salvaje, en tono de reto—. Reclamo el derecho a ser infeliz.

—Esto, sin hablar del derecho a envejecer, a volverse feo e impotente, el derecho a tener sífilis y cáncer, el derecho a pasar hambre, el derecho a ser piojoso, el derecho a vivir en el temor constante de lo que pueda ocurrir mañana; el derecho a enfermarse de tifoidea; el derecho a ser atormentado por indecibles dolores de cualquier clase —dijo el Interventor. Siguió un largo silencio.

—Reclamo todos estos derechos —concluyó el Salvaje.

Mustafá Mond se encogió de hombros.

—Están a su disposición —dijo.

En este significativo pasaje, regresa, de nuevo, la Pregunta —en mayúscula—: ¿merece la pena una existencia así? La supuesta utopía que presenta *Un mundo feliz*, pretende separar vida y dolor —para convertirlo en placer—. El problema aquí es que ambos —tanto el dolor como el placer— son parte de la vida humana. Por lo que, si eliminamos el dolor, eliminamos la vida humana (en todas sus manifestaciones). Y este es el resultado final de la novela, con el suicidio de John el Salvaje: para acabar con el dolor, hay que acabar con la vida; no es posible una vida humana sin dolor.

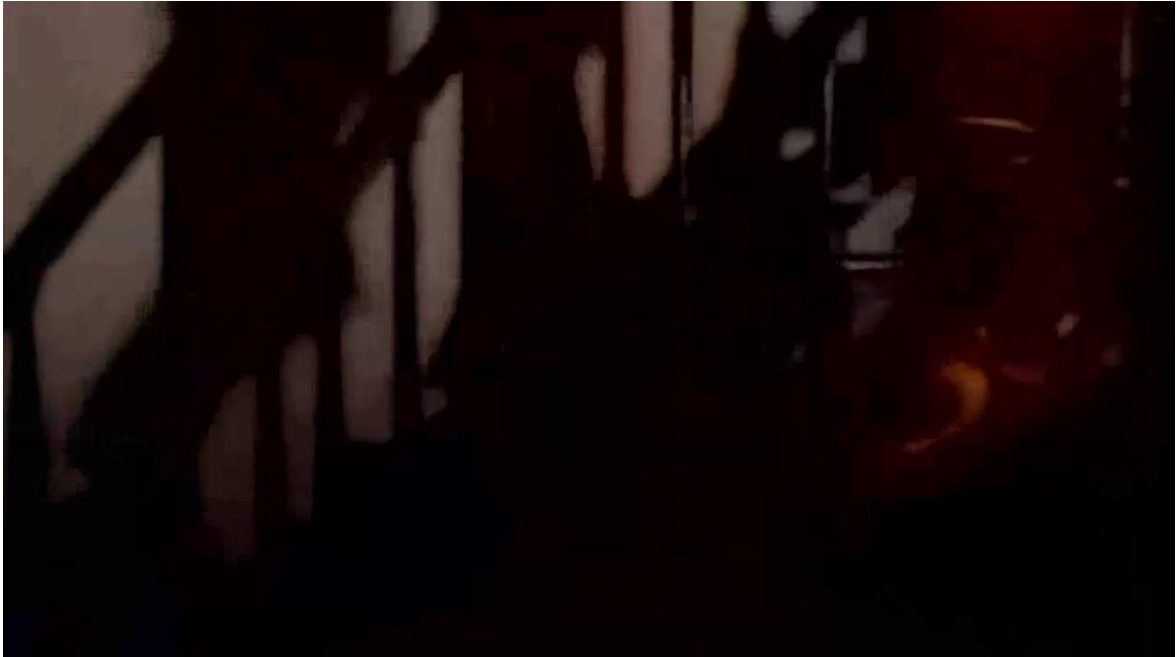
—¡Salvaje! —llamaron los primeros en llegar, bajando de sus máquinas—. ¡Señor Salvaje!

No hubo respuesta.

La puerta del faro estaba entreabierta. La empujaron y penetraron en la penumbra del interior. A través de un arco que se abría en el otro extremo de la estancia, podían ver el inicio de la escalera que conducía a las plantas superiores. Justo bajo la clave del arco se balanceaban un par de pies.

—¡Señor Salvaje!

Lentamente, muy lentamente, como dos agujas de brújula, los pies giraban hacia la derecha: Norte, Noreste, Este, Sureste, Sur, Suroeste; se detuvieron, y después de pocos segundos, giraron con la misma calma hacia la izquierda: Suroeste, Sur, Sureste, Este... (Huxley, 1932: 190).



50. Fotograma de *Un mundo feliz* (1980) de Burt Brinckerhoff.

Para acabar con el análisis de *Un mundo feliz*, proponemos una tabla con las que consideramos sus principales características distópicas, es decir: aquello que hace que podamos llamarla «distópica»:

Ambientación: Futuro: 632 d. F. (2540 d. C.).
Acontecimiento fundamental: «Guerra de los Nueve Años».
Tipo de Estado: Estado con un control total: «Estado Mundial».
Tipo de personificación del poder: Personalista: «Interventores Mundiales».
Estratificación social: Los sujetos pertenecen a castas cerradas (sin posibilidad de movilidad): Alfas, Betas, Gammas, Deltas y Epsilonos.
Abolición de la libertad: No hay rastro de individualidad: cada casta actúa de una determinada manera.

Control social: Todos los aspectos de la vida están estrictamente regulados y controlados: a través del condicionamiento («ectogenesia», «condicionamiento neo-pavloviano» e «hipnopedia»).

Uso de drogas: Desaparece o se hace desaparecer el libre albedrío (deseos, pasiones y sentimientos) mediante una droga: «soma».

Elementos distópicos de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932).

5.1.4. 1984 de George Orwell (1949)

1984 de George Orwell, acabada de escribir en 1948 (de ahí el título) y publicada en 1949, se encuentra rodeada por el contexto de la Posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Y como afirma Gabriel Alejandro Saldías Rossel, esto resulta crucial para diferenciarla de *Un mundo feliz* (2015: 51). Si en el universo ficcional de Aldous Huxley el control se llevaba a cabo casi pasivamente, casi de forma automática —a través del placer—, George Orwell controla a su población a través del miedo y la violencia. Con lo que, si el error de *Un mundo feliz* se encontraba en la liquidación del dolor por parte del placer —restándole humanidad a la vida—, ahora nos encontramos con todo lo contrario: lo que envuelve la historia que nos cuenta *1984* es el dolor. En *1984* se nos descubre, como en *Un mundo feliz*, una existencia inhumana, pero de forma antagónica: despojada de todo placer. Si en *Un mundo feliz* se reclamaba el dolor —para hacer la vida más humana—, en *1984* podría, igualmente, reclamarse el placer. Y es que, la vida humana necesita —para ser eso, humana— tanto el placer como el dolor. Y si eliminamos una de estas dos variables de la ecuación, eliminamos el resultado: la humanidad de la vida. Por lo que, de una u otra forma (con *Un mundo feliz* o con *1984*), las sociedades que se producirían

serían inhumanas, alejadas de toda humanidad. Esto es precisamente lo que nos contaba *Un mundo feliz*, de una manera y, ahora, *1984* de otra.

Este dolor del que hablamos, que rodea la historia de *1984*, queda narrado en el capítulo 3 de la parte 3 de la novela con la siguiente afirmación: «El progreso de nuestro mundo será la consecución de más dolor. Las antiguas civilizaciones sostenían basarse en el amor o en la justicia. La nuestra se funda en el odio» (Orwell, 1949: 273). Este dolor narrado en la novela queda reflejado visualmente en una de las primeras escenas de la película *1984* —realizada por Michael Radford en 1984— que destacamos por la atmósfera creada a partir de su gris y apagada estética.



51. Fotograma de *1984* (1984) de Michael Radford.

Con este fotograma, Michael Radford nos está metiendo de lleno en la historia. A través de esta recreación del Londres orwelliano, en la que el mismo decorado entra a formar parte del relato, de su significación, el director nos hace sentir el dolor, la ruina, los escombros. Pero no solo eso —o sea: el dolor de ese escenario y, por extensión, de la sociedad que lo rodea—, sino también el dolor del propio personaje, de su protagonista, de Winston Smith, dando profundidad a la narración. Es por ello que el plano que sigue es este:



52. Fotograma de *1984* (1984) de Michael Radford.

Lo que descubrimos aquí es un Winston Smith que, después de atravesar el desolador paisaje de vuelta a casa del trabajo, no encuentra refugio ni en el interior de su hogar. El director nos muestra al personaje dejando atrás el panorama desesperanzador, pero sin hallar la esperanza en su propio interior. Es decir: el personaje está roto por dentro, su interior está roto. Y esto se nos desvela a través de esos cristales rotos. Esto no es otra cosa sino la relación entre el contexto, lo que pasa a nuestro alrededor, y nosotros mismos.

En resumen, la historia que nos cuenta George Orwell en *1984* es el relato de Winston Smith, ambientado en un Londres casi cuarenta años en el futuro (1984). El Londres orwelliano se sitúa en Oceanía, uno de los tres superestados en los que se ha dividido el mundo (los otros dos son Eurasia y Asia Oriental), después de constantes y estratégicas guerras. Nuestro protagonista trabaja para el Partido (único y dictatorial) —la sociedad queda dividida en dos grupos: los relacionados con el Partido y los *proles*—, personificado en la figura del Gran Hermano (líder del Partido), que gobierna, de forma totalitaria, bajo los principios del *Ingsoc* (socialismo inglés), a través de la extrema vigilancia (telepantallas), la manipulación

(propaganda) y su propia lengua (*neolengua*). Desea otro tipo de vida, y esta es su historia: su progresiva toma de conciencia en busca de una alternativa. Deseo de cambio que no puede expresar, ni pensar (por ser un crimen mental —*crimental*—, perseguidos por la Policía del Pensamiento), ya que es delito y los delitos acaban, muchas de las veces, con la muerte (o lo que llaman «desapariciones»). Aun así, piensa, expresa y persigue dicho deseo. *1984* es su historia.

Sugere es la forma de transmitirnos Michael Radford, en su película, ese deseo de Winston Smith, esa necesidad de cambio de la que hablamos. Y es que, el diario en el que, para desahogarse, escribe críticas en contra del Partido, cometiendo un delito y poniendo en riesgo su propia vida, queda oculto tras una pared. Es decir: el director lo que nos quiere decir con este detalle es que la necesidad de rebelión del protagonista es una necesidad que se encuentra oculta en su interior. Y como necesidad que es, acaba por aparecer y por salir al exterior. Esto es el principio de su fin: lo que le lleva a ser detenido y a acabar en la habitación 101, lugar en el que se encuentra lo peor del mundo —que es algo que difiere de una persona a otra—. Allí, a partir de la manipulación —a través de la violencia y del miedo— acaban por hacerle creer lo que el Partido quiere que crea (aunque intenta resistirse por todos los medios, acaba por sucumbir). Esta transformación de Winston Smith —de un pensamiento rebelde a uno acorde con el Partido—, Michael Radford nos la presenta, en la última escena de su película, a través de un trávelin horizontal, de derecha a izquierda, que hace que el protagonista se ponga en el lugar del Gran Hermano —o mejor dicho: de la figura del Gran Hermano—, simbolizando su unión al Gran Hermano, al Partido. Winston Smith ya no es ningún disidente, se ha fusionado con el Gran Hermano, con el Partido: ahora es uno más [dejando así de existir].



53a y 53b. Fotogramas de *1984* (1984) de Michael Radford.

Esta misma idea queda reflejada, también, a su modo, en la película *1984* de 1956 de Michael Anderson. En este caso, Winston Smith aparece delante de uno de los tantos carteles de los que está repleta la ciudad («El Gran Hermano te vigila») y que se nos presentan ya en los primeros minutos del filme [primer fotograma]:



54a y 54b. Fotogramas de *1984* (1956) de Michael Anderson.

El mensaje «El Gran Hermano te vigila» es un recordatorio de que en todas partes hay cámaras que vigilan y controlan todo lo que se hace (incluso en las casas). El fotograma a comentar —el segundo de ellos—, nos muestra a Winston Smith delante de uno de esos carteles que reza «*BIG BROTHER IS WATCHING YOU*» que queda colocado de tal forma que el «*IS*» del cartel queda tapado por él. Este *is* hace referencia al verbo «ser». Es decir: Winston Smith, colocado delante, pasa a ser ese «ser»: pasa a formar parte del Gran Hermano, el Gran Hermano también es él.

Después de lo dicho, trataremos de ofrecer una relación de los elementos distópicos que aparecen en *1984* y que la llevan a poder calificarla de «distópica»:

Ambientación: Futuro cercano: 1984 (publicada en 1949).
Acontecimiento fundamental: Guerras [en plural]: constantes y estratégicas (para mantener el sistema).
Tipo de Estado: Totalitario: a través del «Partido» y el « <i>Ingsoc</i> ».
Tipo de personificación del poder: Personalista: «Gran Hermano».
Pérdida de la individualidad: no es posible el librepensamiento.
Estratificación social: Sociedad dividida en grupos: los relacionados con el Partido y los « <i>proles</i> ».
Control social: Constante vigilancia: «telepantallas» y «Policía del Pensamiento».
Manipulación: de la historia, guerras, creación de un opositor, torturas, <i>neolengua</i> ...

Elementos distópicos de *1984* de George Orwell (1949).

5.1.5. *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953)

La última de las novelas que hemos calificado como «distopía clásica» es *Fahrenheit 451* de 1953 de Ray Bradbury que, tal y como afirma acertadamente Gabriel Alejandro Saldías Rossel, es «un punto intermedio entre el pesimismo antiutópico de Orwell y la crítica preventiva de Huxley» (2015: 52). Si el deseo de cambio, llevó a Winston Smith, protagonista de *1984* de George Orwell, a escribir —estando prohibido y arriesgando con ello su propia vida— un diario personal, esta

necesidad de cambio se traslada ahora, en *Fahrenheit 451*, al propio escritor, al mismo Ray Bradbury, que, en el prólogo del libro, afirma que «Yo no escribí *Fahrenheit 451*, él me escribió a mí»; y, a su vez, a su protagonista, Guy Montag, que, a pesar de encontrarse envuelto por una realidad totalitaria cuya principal característica es la prohibición de poseer libros —y, por extensión, de leer—, se lanzará a la lectura y al autodescubrimiento en un viaje —tanto interior como exterior— que lo llevará a ese deseado cambio de vida.

Esa prohibición de poseer libros y, por lo tanto, de leer, queda representada magistralmente, y desde sus mismos inicios, en la película que de esta historia realiza François Truffaut en 1966. Los créditos iniciales son narrados: no aparecen escritos, son hablados. De esta forma tan peculiar, el director nos introduce de lleno en el relato, en la distopía que va a desplegarse. Porque si de la descripción de una sociedad distópica en la que está prohibido leer se trata, ¿qué mejor forma de adentrarnos en ella que participando de sus reglas? Es decir, François Truffaut nos hace entrar en la narración no solo como meros espectadores, sino como algo más, como un habitante más de dicha sociedad distópica: a nosotros —los espectadores— también se nos prohíbe leer —atendiendo a sus normas—; tan solo podemos escuchar.

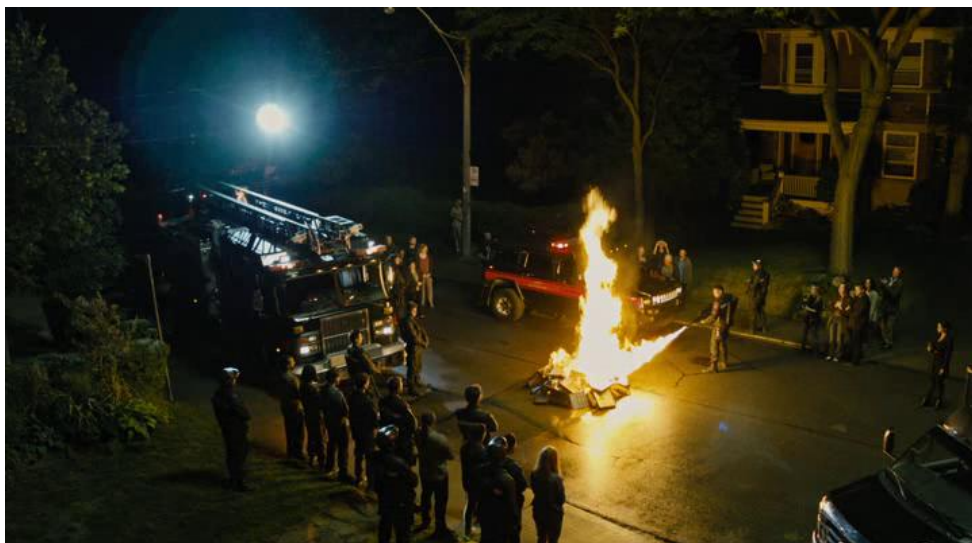
Por su parte, Ramin Bahrani, en su adaptación de la novela para televisión en 2018, opta por una estrategia diferente: durante los créditos iniciales aparece una serie de libros quemándose. Y es que, paradójicamente, en el relato que nos cuenta Ray Bradbury, los bomberos —Guy Montag, el protagonista de la historia, es uno de ellos— no se dedican a apagar incendios, sino a provocarlos [incendios de libros]. Son los encargados de buscar y encontrar libros para destruirlos —porque están prohibidos— quemándolos. *Fahrenheit 451* es *la temperatura a la que el papel de los libros se inflama y arde*, como informa a sus lectores el subtítulo del libro en la edición realizada por Plaza Janés en 1997. Una de estas tantas quemaduras de libros es lo que

nos presenta, en el siguiente fotograma, al comienzo de su película, François Truffaut:



55. Fotograma de *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut.

Ramin Bahrani, por su parte, y más de medio siglo después, nos muestra también, al principio de su película, una de estas redadas para encontrar libros y su consiguiente quema en una hoguera. Aunque eso sí, en esta versión —más actual— en vez de quemar libros, lo que se queman son los ordenadores y los discos duros que sirven de almacenamiento de libros.



56. Fotograma de *Fahrenheit 451* (2018) de Ramin Bahrani.

En la película de François Truffaut podemos escuchar lo siguiente —de boca del jefe de bomberos— acerca de los libros (57:23):

Todo esto son novelas. Tratan de personas que jamás han existido. Las gentes que las leen quedan descontentas de sus propias vidas y sienten deseos de vivir de otro modo. Lo que jamás podrá ser en la realidad. [...] Toda esta filosofía hay que hacerla desaparecer. Es aún peor que las novelas. Pensadores, filósofos... todos dicen exactamente lo mismo: «Solo yo tengo razón. Los demás son idiotas». [...] Al empezar, solo les empujaba el deseo de escribir, pero tras el segundo o tercer libro solo querían satisfacer su vanidad, destacarse de la masa, ser distintos... [...] y es inútil: todos hemos de ser iguales. Solo se alcanza la felicidad estando todo el mundo al mismo nivel. [...] Las novelas no describen la vida. ¿Qué esperaba obtener de esas páginas impresas? ¿La felicidad? Ha sido usted un pobre iluso. Esta jerga acaba por enloquecerle a uno. ¿Qué imaginaba, que estos libros le enseñarían a caminar sobre las aguas? Ha de aprender a pensar un poco, a comprender que todas estas recetas de felicidad discrepan entre ellas. Deje que ese montón de contradicciones se reduzca a cenizas. Somos nosotros los que velamos por la felicidad del hombre.

Pero leamos cómo lo narra Ray Bradbury en su novela. Estas son sus propias palabras —incluidas en la primera parte de *Fahrenheit 451*— (Bradbury, 1953: 64-65):

Si no quieres que un hombre se sienta políticamente desgraciado, no le enseñes dos aspectos de una misma cuestión, para preocuparle; enséñale sólo uno o, mejor aún, no le des ninguno. Haz que olvide que existe una cosa llamada guerra. Si el Gobierno es poco eficiente, excesivamente intelectual o aficionado a aumentar los impuestos, mejor es que sea todo eso que no que la gente se preocupe por ello. Tranquilidad, Montag. Dale a la gente concursos que puedan ganar recordando la letra de las canciones más populares, o los nombres de las capitales de Estado, o cuánto maíz produjo Iowa el año pasado. Atibórralos de datos no combustibles, lánzales encima tantos «hechos» que se sientan abrumados, pero totalmente al día en cuanto a información. Entonces, tendrán la sensación de que piensan, tendrán la impresión de que se mueven sin moverse. Y

serán felices, porque los hechos de esta naturaleza no cambian. No les des ninguna materia delicada como Filosofía o Sociología para que empiecen a atar cabos. Por ese camino se encuentra la melancolía. [...] Lo que importa que recuerdes, Montag, es que tú, yo y los demás somos los Guardianes de la Felicidad. Nos enfrentamos con la pequeña marea de quienes desean que todos se sientan desdichados con teorías y pensamientos contradictorios. [...] Hay que aguantar firme. No permitir que el torrente de melancolía y la funesta Filosofía ahoguen nuestro mundo.

El mensaje, pues, es claro: el papel de los bomberos —y, por lo tanto, de Guy Montag, nuestro protagonista—, en la sociedad que describe *Fahrenheit 451*, es mantener a la gente en la ignorancia, para impedir que cuestionen la realidad —que no reflexionen acerca de alternativas— para mantener, sin problemas, el *statu quo*, bajo el pretexto de que son los paladines de la felicidad. Ahora bien, esta ecuación: libros = infelicidad —que es la que rige la sociedad descrita en *Fahrenheit 451*—, es lo que, precisamente, Ray Bradbury, con su historia, quiere desmentir. Entonces, en realidad, el mensaje del escritor estadounidense es todo lo contrario: sin libros, es decir, sin el conocimiento, las preguntas y los saberes que se encuentran en los libros, estamos condenados a no cambiar, y a cometer, una y otra vez, los mismos errores. Esta es, de hecho, la reflexión que encontramos en la propia novela (en su parte 2): «Quizá los libros puedan sacarnos a medias del agujero. Tal vez pudieran impedirnos que cometiéramos los mismos funestos errores» (Bradbury, 1953: 73).

La duda —como deseo de cambio—, que se establece en nuestro protagonista, que se va desarrollando a lo largo del relato, y que sirve de hilo conductor de toda la historia, no es otra cosa que una toma de conciencia —de su realidad—, un metafórico despertar, un caminar hacia la luz. No es de extrañar, entonces, que Ramin Bahrani, en su película, haga una referencia a la *República* de Platón; o que hacia el final de la novela, Ray Bradbury la mencione (es el libro memorizado por el hombre-libro que le da la bienvenida a Guy Montag a la comunidad de los hombres-libro y mujeres-libro y que le explica cómo funciona todo): y es que, la

historia de descubrimiento de Guy Montag —a través de los libros— puede relacionarse, sin lugar a dudas, con el camino que recorre el preso liberado —y con su camino hacia la luz, el sol, la verdad— en la llamada alegoría de la caverna de Platón (libro VII de la *República*). Y más aún: esa luz que equivale al hallazgo de la verdad, y que en *Fahrenheit 451* queda unido a los libros, François Truffaut, en su película, y otra vez de forma magistral, nos lo presenta de la siguiente manera:



57. Fotograma de *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut.

Lo que percibimos, en esta imagen en la que los libros se encuentran ocultos en el interior de la lámpara, es el vínculo entre luz y lectura —es decir: el conocimiento—. Sugereente es esa correlación que nos desvela François Truffaut: sin luz, no veríamos los libros; pero, además, sin los libros no llegaríamos a la luz. Y aún hay más: François Truffaut continúa desplegando su planteamiento con otras metáforas. Otros libros están ocultos dentro del televisor: el televisor no funciona como tal porque no contiene conocimiento —está en los libros—. Esto es una clara crítica a la televisión y a los medios de comunicación, como adoctrinadores y manipuladores. Y aún más: otros libros quedan alojados en un radiador, o sea: los libros nos dan cobijo, nos dan calor cuando los necesitamos.

Este progresivo darse cuenta de la —por llamarla así— trascendencia de los libros, queda manifestada, de forma incontestable, hacia el final de la novela (representada con los hombres-libro y las mujeres-libro).



58. Fotograma de *Fahrenheit 451* (2018) de Ramin Bahrani.

Dicha comunidad se halla conformada por hombres y mujeres que viven al margen de la sociedad y que han decidido recordar un libro —cada uno de ellos un libro— para conservarlo —en su memoria— y que así no se pierda. Memorizan los libros y luego los queman: los conservan en la cabeza, donde nadie puede quemarlos. Así se nos describe esto hacia el final de la novela (Bradbury, 1953: 139-140):

Aquí estamos todos, Montag: Aristófanés, Mahatma Gandhi, Gautama Buda, Confucio, Thomas Love Peacock, Thomas Jefferson y Mr. Lincoln. Y también somos Mateo, Marco, Lucas y Juan.

—No es posible —dijo Montag.

—Sí lo es —replicó Granger, sonriendo—. También nosotros quemamos libros. Los leemos y los quemamos, por miedo a que los encuentren. [...] Mejor es guardarlo todo en la cabeza, donde nadie pueda verlo ni sospechar su existencia. Todos somos fragmentos de Historia, de Literatura y de Ley Internacional, Byron, Tom Paine,

Maquiavelo o Cristo, todo está aquí. [...] Lo que deseamos es conservar los conocimientos que, creemos, habremos de necesitar, intactos y a salvo.

François Truffaut aún va un poco más allá que Ray Bradbury: en su película, los hombres-libro y las mujeres-libro no tienen nombre, sus nombres son —solamente— los títulos de los libros que han memorizado. Esto se deriva de una correcta lectura de la novela: «Lo más importante que debíamos meternos en la cabeza es que no somos importantes, que no debemos de ser pedantes. No debemos sentirnos superiores a nadie en el mundo. Sólo somos sobrecubiertas para libros, sin valor intrínseco» (Bradbury, 1953: 140).

Se nos explica que esta revolución no fue algo planeado, sino algo espontáneo. Unos aquí y otros allá amaban algún libro y antes de que se perdiera, lo aprendían de memoria. Y, poco a poco, todos ellos se fueron juntando. *Fahrenheit 451* nos cuenta que, por el momento, permanecen escondidos; pero no será así siempre: algún día serán llamados para recitar lo que han aprendido de memoria y los libros se volverán a imprimir. Y cuando llegue otra era de oscuridad, otros hombres y otras mujeres volverán a hacer lo mismo. Ray Bradbury lo narra así:

Y cuando la guerra haya terminado, algún día, los libros podrán ser escritos de nuevo. La gente será convocada una por una, para que recite lo que sabe, y lo imprimiremos hasta que llegue otra Era de Oscuridad, en la que, quizá, debamos repetir toda la operación. Pero esto es lo maravilloso del hombre: nunca se desalienta o disgusta lo suficiente para abandonar algo que debe hacer, porque sabe que es importante y que merece la pena serlo (Bradbury, 1953: 140).

Para acabar, proponemos un compendio de ese conjunto de elementos que se nos presentan en *Fahrenheit 451* y que pueden llevarnos a hablar de ella como «distópica»:

Ambientación: Futuro indeterminado.
Tipo de Estado: Estado totalitario.
Acontecimiento fundamental: Guerras constantes: algunas pasadas, otras a punto de estallar.
Censura: Prohibición de la lectura (para evitar la reflexión).
Control social: Vigilancia constante: para impedir la posesión de libros.
Manipulación: Manipulación de la historia.
Entretenimiento: Controlar pensamientos y actos.
Uso de drogas: Tranquilizantes.

Elementos distópicos de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953).

5.2. Distopías en la segunda mitad del siglo XX: ciberpunks y críticas

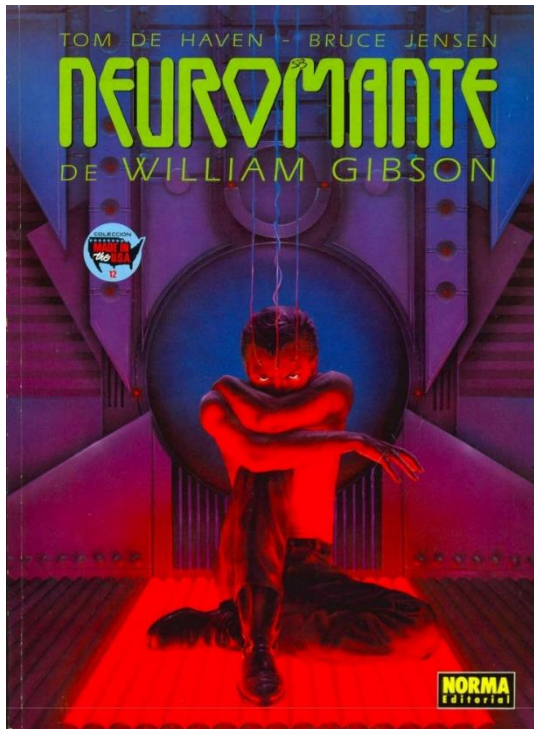
Las distopías, durante la segunda mitad del siglo XX, sufrirán algunos cambios. Gabriel Alejandro Saldías Rossel, en su tesis doctoral de 2015, dedicada a la literatura distópica, reúne dos aproximaciones metodológicas para atender a dichos cambios: por un lado, la distopía ciberpunk y, por otro lado, la Nueva Ola [*New Wave*] —que nosotros llamaremos «distopía crítica»—. ⁷ Como ejemplo de distopía ciberpunk [tecnológica], propone *Neuromante* de William Gibson de 1984. Como ejemplo de distopía crítica [humanista], *La playa salvaje* de Kim Stanley Robinson, también de 1984. Es más, el choque entre ambas posiciones ocurrió ese mismo año,

⁷ Estas dos aproximaciones metodológicas ya fueron propuestas por Sabine Heuser en 2003: «Peter Nicholls calls cyberpunk a new New Wave, but I submit that it is significantly different from any notions of the New Wave» (xi).

en 1984, en los premios Nébula, compitiendo el movimiento ciberpunk —con *Neuromante*— y el movimiento humanista —con *La playa salvaje*— (Heuser, 2003: 9): «With the battle lines now drawn, “cyberpunk-humanist wars” proceeded to proliferate». La conclusión a la que llega Gabriel Alejandro Saldías Rossel es que «al mismo tiempo humanista, por su tradición clásica, y deshumanizada, en su formato contemporáneo postmoderno, la distopía encontró espacio para desarrollarse tanto desde las perspectivas reflexivas de la *New Wave* como del *cyberpunk*» (2015: 78). Y más adelante explica que, en resumen: «El *cyberpunk* recodifica los motivos de la ciencia ficción tradicional a la luz de las influencias estéticas del punk y el escepticismo nihilista de la postmodernidad, mientras que la distopía crítica opta por una mirada más discursivamente reflexiva» (86).

De la sociedad ciberpunk, Gabriel Alejandro Saldías Rossel, dice, literalmente, que «es distópica por definición» (2015: 92). Lo explica de la siguiente manera:

La vinculación de estos dos elementos, el caos y la decepción ideológica, junto al reconocimiento de las nuevas tecnologías, su rápido avance y establecimiento en la cultura popular y la estética asociada proveniente de un imaginario «computarizado» en donde la máquina ha dejado de ser la herramienta de la Revolución Industrial para convertirse por sí misma en un organismo funcional de la sociedad, explican perfectamente que muchos —sino todos— los universos *cyberpunk* sean en esencia más o menos distópicos (88).



59. Portada del cómic *Neuromante* de Tom de Haven y Bruce Jensen de 1989 basado en la novela de Gibson.

Como arquetipo de personaje ciberpunk, nos topamos con Henry Case, protagonista de *Neuromante* de William Gibson de 1984, personaje que habita más el ciberespacio que el mundo físico. Esto es, precisamente, lo que nos muestra la portada de la versión cómic (realizada por Tom de Haven y Bruce Jensen en 1989) de la novela. Una descripción al inicio del libro —capítulo 1— puede ayudarnos a comprender esta imagen: «conectado a una consola de ciberespacio hecha por encargo que proyectaba su incorpórea conciencia en la alucinación consensual que era la matriz» (Gibson, 1984: 14).

A destacar de esta historia que, tal y como lo llama Gabriel Alejandro Saldías Rossel, no existe un «giro de consciencia» (2015: 93) como era el caso de los protagonistas de las distopías clásicas. En sus propias palabras: «el *cyberpunk* es aún más distópico que las distopías clásicas, pues su lucha es por la esperanza misma, algo que los clásicos daban por sentado» (Saldías Rossel, 2015: 93). Y es que, en las distopías clásicas aún se respiraba algo de esperanza. En las distopías ciberpunk ya no: el ciberespacio, a pesar de representar aparentemente una alternativa al mundo real, no existe físicamente y se revela subordinado, en última instancia, al propio espacio físico y, por lo tanto, como una extensión dependiente del universo material. La conclusión de Gabriel Alejandro Saldías Rossel es que: «la presencia del ciberespacio solo acentúa [...] las características distópicas opresivas y materiales de la realidad física de la que no es posible escapar» (2015: 93). Es decir: el *lugar* para la esperanza, en la distopía ciberpunk, no existe.

Con lo que, en el marco del ciberpunk, «la decepción frente al mundo [...] es tal que el acto de sentir esperanza (ser utópico) es casi impensable» (Saldías Rossel, 2015: 93). Y esto es así porque lo distópico, en el ciberpunk, ya no está en el futuro —sea cercano o lejano—, sino en el presente mismo que es el ahora. Algo que queda reflejado en las palabras de Fernando Ángel Moreno, en su libro dedicado a la literatura de ciencia ficción: «El “ciberpunk”, por tanto, no se plantea necesariamente —como sí harían, en cambio, un Wells o un Huxley— el problema del progreso y de la ciencia. [...] sencillamente, están ahí, siempre han estado ahí y vivimos con ellos» (2010: 397). Aunque eso sí, todavía queda un resquicio para la esperanza: aunque desaparezca materialmente —como lugar físico—, no lo hace metafóricamente —como ciberespacio—. Es decir: la esperanza deja de tener *presencia*, pero sigue estando *ahí*.

En cuanto a las que hemos llamado «distopías críticas», Gabriel Alejandro Saldías Rossel las define (2015: 98) como «metadiscursivas, autorreflexivas y críticas». Y a sus autores como «amargos, nihilistas, esperanzados y cuestionadores, pero más que nada involucrados en todos los aspectos de la vida humana». Para Fernando Ángel Moreno: «Este nuevo movimiento [...] recogió el fondo más incómodo del género: las dudas sobre la propia existencia y valores humanos —especialmente aquellos referentes a lo social y lo político—» (2010: 374). Y es que si las distopías clásicas las enmarcábamos en la experiencia de la primera mitad del siglo XX —la Primera Guerra Mundial, el periodo de entreguerras, el ascenso de los totalitarismos y la Segunda Guerra Mundial—, otros procesos y acontecimientos históricos marcarán la segunda mitad del siglo XX. Fernando Ángel Moreno nombra, de entre estos procesos y acontecimientos históricos, la guerra de Vietnam, el éxito de las drogas alucinógenas o la Guerra Fría, que aportaron

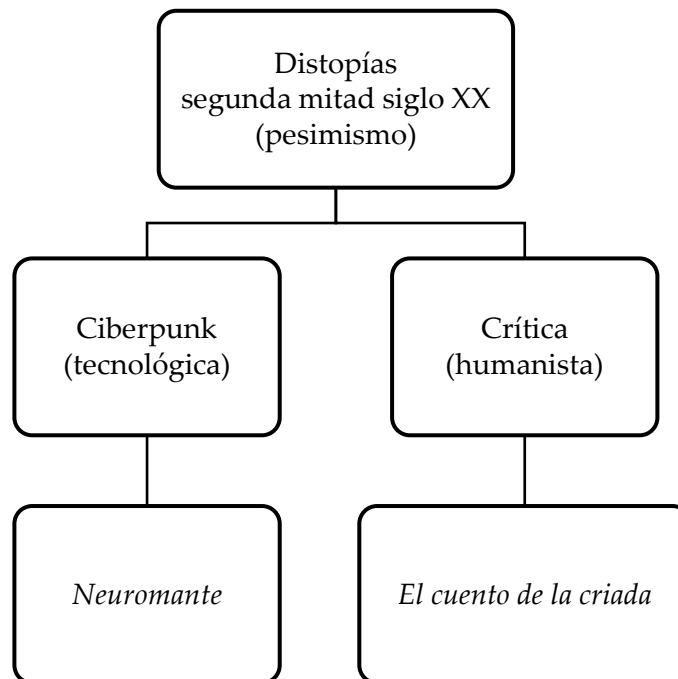
su pesimismo característico y sus dudas ontológicas provocadas por una sensación de inconsistencia de la realidad, influyendo enormemente en las consideraciones acerca de

la identidad del ser humano y de las preguntas en torno a qué le deparará el futuro a la humanidad (2010: 375).

De acuerdo con esta polarización, *El cuento de la criada* de Margaret Atwood de 1985 —que será estudiada y analizada en la tercera parte— es representante de lo que hemos llamado «distopía crítica» si tenemos en cuenta las palabras de Fernando Ángel Moreno al hablar de este tipo de literatura: «le dio otro planteamiento al género, alegando que el avance científico que propicia el punto de partida de la novela no tiene por qué ser tecnológico» (2010: 375). Es decir: trata de «consecuencias culturales y filosóficas mucho más alarmantes» (374). Algo que no podemos negar a esta historia que eleva al máximo exponente la discriminación de la mujer. Es más, su mensaje de advertencia es de tal importancia que es considerada un *1984* feminista (Snodgrass, 1995: 248). Es por eso que se ha convertido en la distopía feminista más conocida (Martorell Campos, 2015: 305). La relevancia feminista queda expresada de la siguiente manera por Tom Moylan: «The contributions of feminist women occupy a leading edge on this new literary intervention» (2000: 188).

Además, teniendo en cuenta la distinción que establece Tom Moylan (2000: 147-182), podemos categorizarla como «distopía crítica», es decir: el factor distópico prevalece sobre cualquier esperanza de cambio. Algo que encaja con las siguientes palabras de Gabriel Alejandro Saldías Rossel: «El generalizado escepticismo pesimista respecto al futuro de las formas críticas contrasta profundamente con el período clásico de las distopías, en que todavía se creía en la posibilidad del restablecimiento de la sociedad» (2015: 90). Una afirmación que se complementa con la observación realizada por Brian Aldiss y David Wingrove en su historia de la ciencia ficción: «At the heart of New Worlds's New Wave —never mind the froth at the edges— was a hard and unpalatable core of message, an attitude to life, a scepticism about the benefits of society or any future society» (1973: 388).

Con lo visto, podemos concluir este apartado con el siguiente esquema a modo de resumen:



5.3. Distopías en el siglo XXI: catastrofistas y poshumanistas

Toca ahora hacer un breve repaso del fenómeno distópico en el siglo XXI, para tener una panorámica lo más completa posible. Si, al principio, decíamos que en las distopías clásicas —primera mitad del siglo XX— aún encontrábamos un resquicio para la esperanza que, a continuación, quedaba ya abandonado por las distopías de la segunda mitad del siglo XX; ahora, con las distopías del siglo XXI nos topamos con un escepticismo y pesimismo llevados al máximo exponente: el fin —el apocalipsis— se percibe cada vez más cerca. Este es el gran cambio distópico del siglo XXI: la consciencia de que ya no hay salida.

Gabriel Alejandro Saldías Rossel clasifica las distopías del siglo XXI —Roger González Mercader, en su tesis doctoral de 2020, las denomina genéricamente «neodistopías»— en dos perspectivas: las distopías catastrofistas y las distopías

poshumanistas (2015: 108-136). Dentro del subgénero catastrofista, hace una diferencia —atendiendo al grado de desastre— entre crisis (el mundo pasa por una situación compleja y aún hay alguna posibilidad de alternativa) y apocalipsis (la sociedad como tal ha dejado de existir y ya no existe ninguna alternativa posible). Como ejemplo de distopía catastrofista —de crisis— propone *Cenital* (2012) de Emilio Bueso, que nos cuenta la historia de Cenital, una ecoaldea creada en previsión de la caída de la sociedad por el agotamiento del petróleo (la acción transcurre en 2014: el petróleo ya se ha agotado y la sociedad ha colapsado) por Destral, el protagonista, su líder, con la ayuda de una serie de compañeros que, poco a poco, fueron uniéndose e incorporándose a dicha ecoaldea. Lo que llama la atención de *Cenital* es que Emilio Bueso demuestra que para crear una distopía no es necesario irse seiscientos años al futuro. También su mensaje final —sus últimas palabras en su última página—, con el que arroja una bomba que irradia cinismo, misantropía y nihilismo: «lo que quiero es que tu saco lo llenes con condones. Sí, condones. Mete dentro todos los que tengáis» (2012: 278).

Como ejemplo de distopía catastrofista —apocalíptica—, Gabriel Alejandro Saldías Rossel recomienda la novela galardonada con el Premio Pulitzer de 2007 *La carretera* (2006) de Cormac McCarthy. En general, estos relatos posapocalípticos del siglo XXI, en palabras de Gabriel Alejandro Saldías Rossel,

se ocupan del tema de la disolución de la sociedad y del vacío que su recuerdo deja en los supervivientes del mundo acabado. [...] las distopías postapocalípticas del nuevo siglo nos enfrentan a la realidad del fracaso más allá de toda duda y contemplan con aire sombrío el futuro de la extinción como la única alternativa posible para el hombre en una Tierra destruida para siempre (2015: 115).

La historia de *La carretera* nos sitúa en un escenario posapocalíptico y nos cuenta la historia de un padre y su hijo y de su viaje hacia el sur, en busca de un lugar seguro, a través de unos parajes destruidos años atrás por lo que parece haber sido un

holocausto nuclear [no es especificado] que aniquiló la mayor parte de la vida sobre la tierra. En 2009, John Hillcoat hizo de esta novela una película realmente fiel al libro: tanto los paisajes, la atmósfera, el color... el filme transmite casi a la perfección la narración de Cormac McCarthy. Y es que, en el arranque de la novela, leemos lo siguiente: «Noches más tenebrosas que las tinieblas y cada uno de los días más gris que el anterior» (McCarthy, 2006: 9). Un poco más adelante: «Todo palideciendo hasta sumirse en tinieblas. La suave ceniza barriendo el asfalto en remolinos dispersos. [...] Segmentos de carretera entre los árboles muertos allá abajo» (McCarthy, 2006: 10). Y esto es lo que observamos al inicio de la película:



60. Fotograma de *La carretera* (2009) de John Hillcoat.

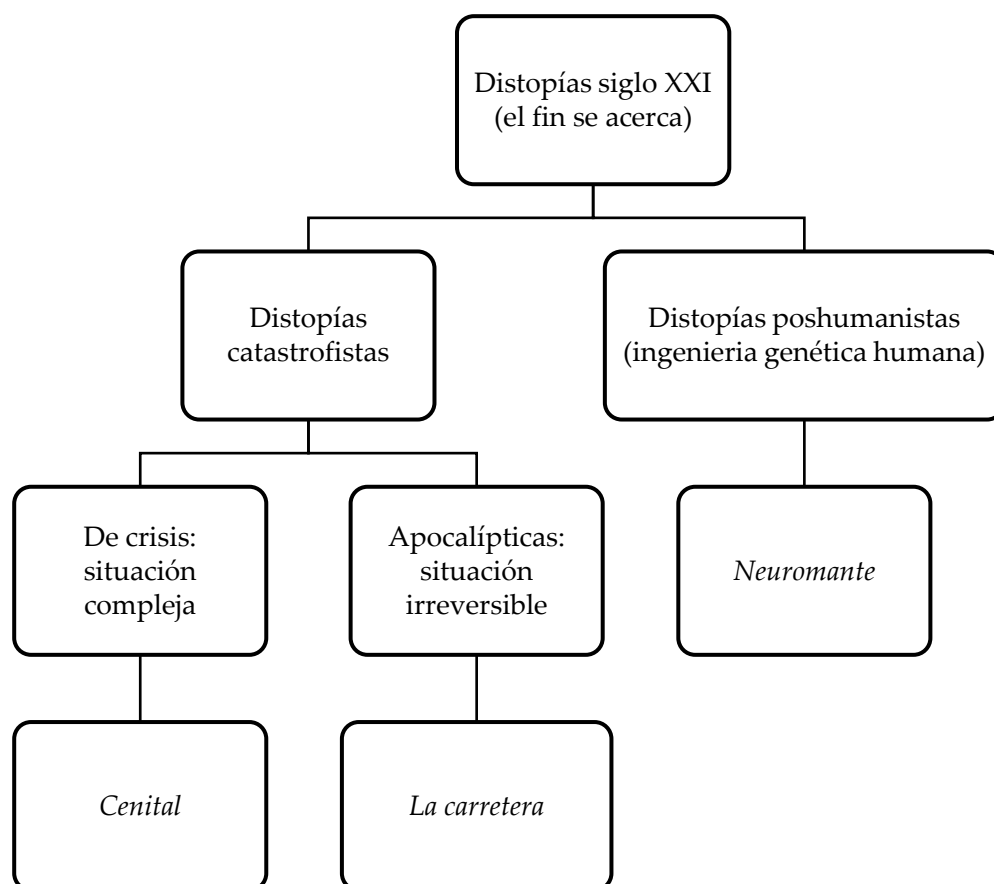
Mientras, escuchamos las siguientes palabras en *voice-over*, tan parecidas a las de la novela: «Cada día es más gris que el anterior. Hace frío; cada vez más. Y el mundo se muere poco a poco. Los animales no han sobrevivido y todos los cultivos desaparecieron hace mucho. Pronto desaparecerán todos los árboles del mundo...» (03:49).

Aún queda hablar de la distopía poshumanista. En uno de los textos de referencia sobre el poshumanismo, *The Post-Human Condition*, de 1995, Robert Pepperell (i) trata de explicar qué se entiende por «poshumanismo»:

Firstly, it is used to mark the end of that period of social development known as Humanism; in this sense it means «after humanism». Second, it is used to refer to the fact that our own view of what constitutes a human being is now undergoing a profound transformation. We no longer think about what it is to be a human in the same way that we used to. Thirdly, the term refers to the general convergence of organisms and technology to the point where they become indistinguishable.

Gabriel Alejandro Saldías Rossel propone como obra literaria de rigor poshumanista *Neuromante* de 1984 de William Gibson. Y como motivos recurrentes del poshumanismo nombra los robots y los androides, cuyo autor obligado en la literatura sería Isaac Asimov, y cuya película de referencia, en el cine, sería *Blade Runner* de 1982 de Ridley Scott.

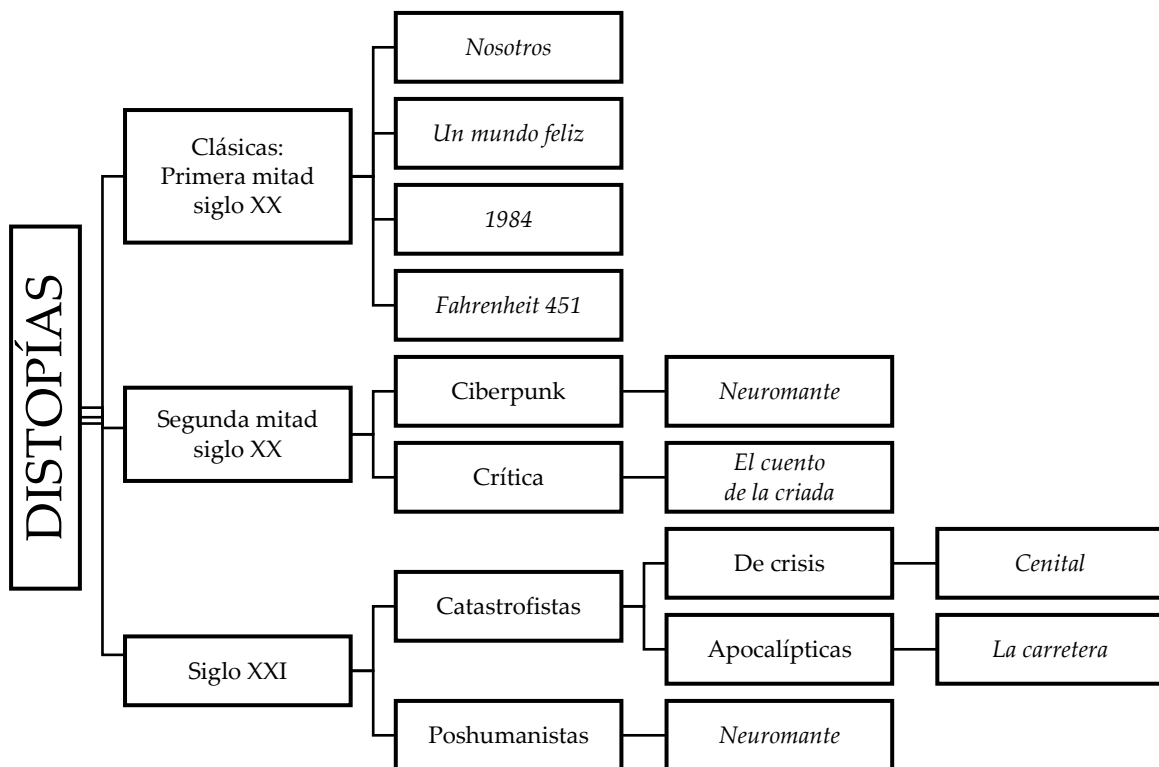
Finalmente, un esquema-resumen de los tipos de distopías que podemos encontrar en el siglo XXI:



5.4. Recapitulación

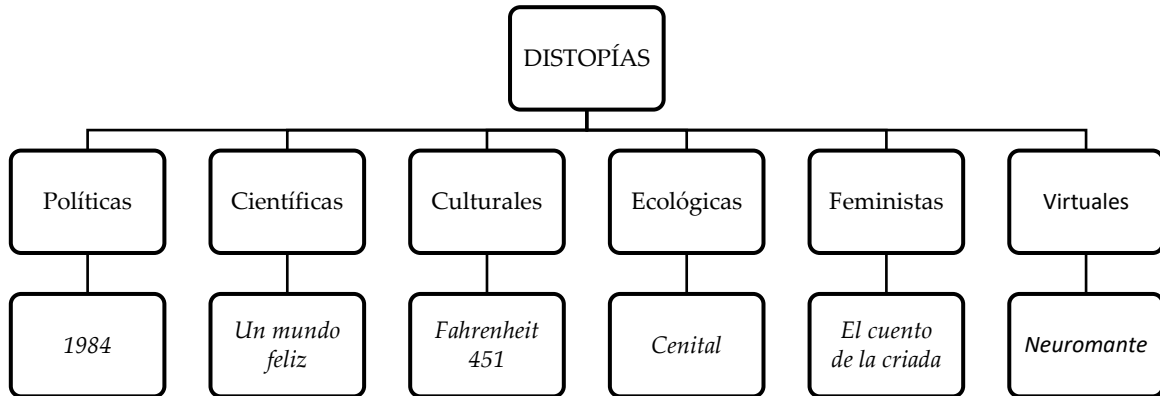
Acabaremos con un esquema clasificatorio de todas aquellas distopías comentadas a lo largo de este capítulo y con una tabla-compendio de los que estimamos sus elementos comunes. Para después, buscar y analizar —a modo de resumen— dichos rasgos característicos en todas y cada una de las distopías que hemos llamado clásicas —por considerarlas las primeras y, por ello, el modelo de referencia de todas las que aparecerán después—.

5.4.1. Esquemas clasificatorios de las distopías



Clasificación de las distopías basada en el estudio de Saldías Rossel (2015).

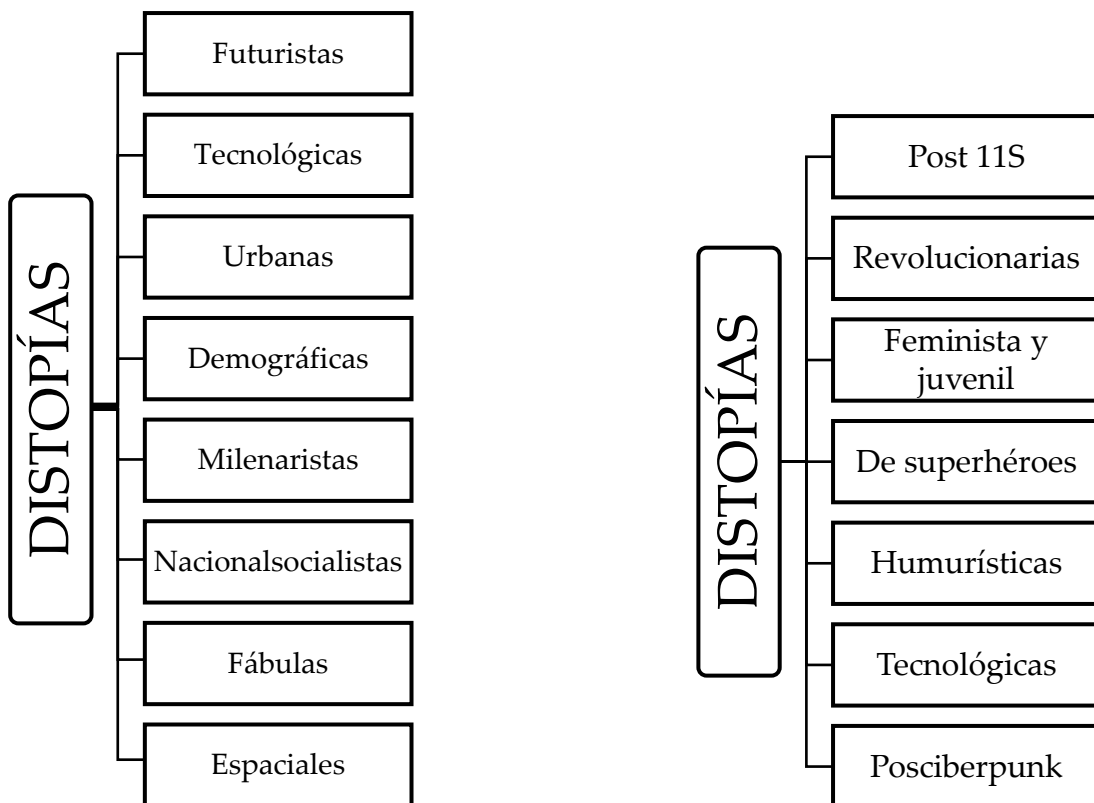
Para complementar la organización formulada por Gabriel Alejandro Saldías Rossel —que podríamos llamar histórica—, proponemos otra distribución general de algunas de las distopías estudiadas, atendiendo ahora a la temática tratada.



Clasificación de las distopías según su temática.

Presentamos, a continuación, dos clasificaciones más como prueba de la pluralidad de análisis que se abre ante un fenómeno como es el de las distopías. Antonio Santos, en su libro de 2019 sobre la distopía en el cine, propone esta clasificación de las distopías: futuristas —cuando el futuro que se presenta es muy lejano—; tecnológicas —cuando la tecnología vertebra por completo la historia—; urbanas —cuando la ciudad entra a formar parte del relato mismo—; demográficas —cuando el número de población es relevante para lo que se cuenta—; milenaristas —cuando describen el fin de los tiempos—; nacionalsocialistas —cuando contienen simbología y fórmulas políticas nazis—; fábulas —cuando los protagonistas son animales—; o espaciales —cuando la narración ocurre en el espacio o en otros planetas—.

Por su parte, Roger González Mercader, en su tesis doctoral sobre la distopía, defendida en 2020, y más en concreto, centrada en lo que él mismo denomina como «neo-distopía» —es decir, las distopías del siglo XXI—, lleva a cabo la siguiente clasificación de las distopías: post 11S, revolucionarias —lucha de clases—, feminista y juvenil, de superhéroes, humorísticas, tecnológicas y posciberpunk.



Clasificación de las distopías según Santos (2019) y González Mercader (2020).

Solo queda por comentar, en cuanto a estas clasificaciones, dos cosas. La primera es que nunca podrán presentarse como definitivas, sino que siempre quedará abierta la posibilidad de ir ampliando y sumando clasificaciones, con lecturas posteriores. Como la distopía se trata de un género actual que aún está desarrollándose, hay que concluir que su estudio, por muy profundo que sea, solo puede poseer —y esto hay que aceptarlo— un carácter provisional. Tenemos que tener presente que todavía no nos hemos separado lo suficiente de la distopía como para poder verla en su totalidad, con perspectiva. La segunda de las cosas es que todas las clasificaciones que pueden formularse no se hallan cerradas en sí mismas, sino que quedan, muchas de las veces, relacionadas entre ellas; una misma obra puede descubrirse, formando parte, a la vez, de varias de estas clasificaciones planteadas.

5.4.2. Tabla de las características comunes de las distopías

1. Ambientadas en el futuro (más o menos lejano).
2. Después de una guerra.
3. Rige un Estado totalitario.
4. La sociedad se halla dividida en grupos.
5. Todos los aspectos de la vida están estrictamente regulados.
6. Hay una vigilancia y control constantes.
7. No existe la individualidad.
8. Desaparece la libertad.
9. Se hace uso de la manipulación.
10. Puede recurrirse a las drogas.
11. Protagonista como disidente.
12. Es una advertencia al lector.
13. Se deja un camino abierto a la esperanza.

5.4.3. Agrupación de las distopías según su argumento

1. Ambientada en el futuro:

Nosotros: Futuro lejano (indeterminado)

Un mundo feliz: año 632 d. F. = 2540 d. C.

1984: 1984 (escrita en 1948 y publicada en 1949)

Fahrenheit 451: Futuro cercano (indeterminado)

2. Después de una guerra:

Nosotros: Guerra de los Doscientos Años

Un mundo feliz: Guerra de los Nueve Años

1984: Guerras constantes

Fahrenheit 451: Algunas guerras pasadas, otras a punto de estallar

3. Rige un Estado totalitario:

Nosotros: Estado Único

Un mundo feliz: Estado Mundial

1984: Oceanía

Fahrenheit 451: Estado

4. La sociedad se halla dividida en grupos:

Nosotros: [No hay grupos]

Un mundo feliz: Castas (Alfas, Betas, Gammas, Deltas y Epsilones)

1984: Los afines al Partido y los proles

Fahrenheit 451: [No se habla de grupos]

5. Todos los aspectos de la vida están estrictamente regulados:

Nosotros: Horarios (horarios)

Un mundo feliz: Actividades (cómo realizarlas)

1984: Actividades y pensamientos (qué hacer y qué pensar)

Fahrenheit 451: Pensamientos (qué pensar)

6. Hay una vigilancia y control constantes:

Nosotros: Guardianes

Un mundo feliz: Interventores Mundiales

1984: Telepantallas y Policía del Pensamiento

Fahrenheit 451: Bomberos

7. No existe la individualidad:

Nosotros: De ahí el título *Nosotros*

Un mundo feliz: Condicionamiento (en la misma gestación y en la niñez)

1984: Obediencia al Partido (es peligroso no hacerlo)

Fahrenheit 451: Prohibición de la lectura (no existe pensamiento alternativo)

8. Desaparece la libertad:

Nosotros: No hay un «yo»: no se puede salir del «nosotros»

Un mundo feliz: Cada uno pertenece a una casta cerrada (no se puede salir)

1984: Prohibición del pensamiento disidente (a través del miedo)

Fahrenheit 451: Prohibición de la lectura

9. Se hace uso de la manipulación:

Nosotros: Gran Operación (elimina los sentimientos)

Un mundo feliz: Condicionamiento (condiciona los deseos)

1984: Propaganda, torturas, *neolengua*...

Fahrenheit 451: Entretenimiento (para desinformar)

10. Puede recurrirse a las drogas:

Nosotros: [No hay drogas]

Un mundo feliz: Soma

1984: Alcohol

Fahrenheit 451: Tranquilizantes

11. El protagonista como disidente:

Nosotros: D-503

Un mundo feliz: Bernard Marx y John el Salvaje

1984: Winston Smith

Fahrenheit 451: Guy Montag

12. Es una advertencia al lector:

Nosotros: Pérdida de la individualidad

Un mundo feliz: Condicionamiento y uso de drogas

1984: Totalitarismos

Fahrenheit 451: Ignorancia

13. Se deja un camino abierto a la esperanza:

Nosotros: Muralla Verde

Un mundo feliz: Reserva Salvaje

1984: Reuniones fuera de los límites del Partido

Fahrenheit 451: Comunidad de los hombres-libro y mujeres-libro

5.5. Colofón. ¿Puede hablarse de una primera distopía?

Terminaremos este capítulo dedicando unas cuantas líneas a una obra tan poco conocida como poco mencionada en los estudios dedicados a las distopías. Nos referimos a la novela *El mundo tal cual será* de Émile Souvestre que, publicada aproximadamente un siglo antes que las ya tratadas, en 1846, quizá pueda estimarse como la primera de las distopías. Merece la pena que nos detengamos a analizar los elementos distópicos que presenta, y los comparemos con los ya tratados anteriormente, para descubrir si son pocos o son muchos los que comparten y si, por lo tanto, puede llegar a hablarse de ella como de la primera distopía, tal y como afirma José Manuel Caro Gavilán en su tesis doctoral (2019: 23) centrada en el discurso distópico de finales del siglo XX.

El argumento de la novela puede resumirse de la siguiente manera: en un París contemporáneo al del propio autor, es decir, a mediados del siglo XIX, Mauricio y



61. Ilustración de Mauricio y Marta incluida en la primera edición de *El mundo tal cual será* de 1846.

Marta, la joven pareja protagonista, muestran el irresistible deseo de visitar el futuro —con la esperanza de encontrar, allí, la felicidad que este parece prometer—. Dicho deseo es atendido por un personaje de nombre, como poco, esclarecedor: Juan Progreso. Gracias a la intervención de este personaje, la joven pareja caerá en un sueño cataléptico del que solo despertarán al llegar al año 3000.

Tras esto, Émile Souvestre se centrará en describir ese mundo que descubren Mauricio y Marta en el año 3000 —y que resulta ser totalmente diferente a lo que esperaban—. Aunque en las primeras páginas de la historia se nos cuenta que tanto Mauricio como Marta confían en el progreso indefinido del ser humano (Souvestre,

1846: 1-3), al tener la posibilidad de experimentar el futuro, cambiarán de parecer. En palabras de Andreu Domingo (2008: 15), *El mundo tal cual será* «ejecuta el retrato de los monstruos engendrados por la razón». Es decir, tal y como explica Raymond Trousson (1986: 133-134), lo que desvela la obra de Émile Souvestre es, en definitiva, el más profundo de los escepticismos con relación al futuro.

En resumen, lo que nos presenta Émile Souvestre en *El mundo tal cual será* es un mundo futuro —año 3000— caracterizado por el progreso tecnológico; un progreso tecnológico que, a pesar de la fe depositada en él, acabará por no ayudar al ser humano. Es este un mundo en el que toda poesía y fantasía han sido suprimidas (es decir: queda descartada toda posibilidad de imaginar un mundo diferente); donde el dinero se convierte en el único valor (y, por lo tanto, hay una marcada jerarquización); y en el que las relaciones humanas desaparecen (quedan tratadas como una forma económica más). Este mundo del año 3000, denominado República de los Intereses Unidos, y cuya capital es llamada Sin-Par, queda dividido en veinticuatro partes (las letras del abecedario) —cada una de estas partes alberga a personas de una misma profesión— y es gobernado por el Presidente de la República (una mera ficción: se trata de una silla vacía); la realidad es que el verdadero gobernante es, como diría Francisco de Quevedo, el poderoso caballero don Dinero. Los niños, desde pequeños, son preparados para aceptar su destino: las futuras profesiones se determinan ya desde recién nacidos, suprimiendo toda capacidad de iniciativa o de creatividad desde la misma infancia —cuando sean adultos, en el trabajo serán tratados como esclavos; de ahí que se busque su mansedumbre—. La realidad es que los niños no son más que animales de laboratorio a quienes los científicos pretenden manipular y preparar para que vivan de acuerdo a los principios de ese año 3000.

Por lo que, por la manera en que se presenta la vida en el futuro año 3000 en *El mundo tal cual será*, podemos hablar, sin duda, de una distopía. Pero desarrollemos

más esta propuesta y, tras este breve resumen, analicemos, ahora, cuáles son aquellos rasgos que podemos considerar distópicos y que reaparecerán, años más tarde, en las distopías ya estudiadas, con tal de [de]mostrar que la obra de Émile Souvestre puede llevar, sin lugar a dudas, el calificativo de «distópica» —incluso, tal vez, de «primera distopía»—. De entrada, con lo que nos encontramos es con una de las principales características de toda utopía, es decir, con la necesidad de huir de un presente que disgusta. De ahí, la esperanza puesta en el futuro y el consecuente viaje. Pero esto, como decimos, es tan solo el principio, la introducción del relato. Todo lo que se nos describe después, es decir, ese mundo futuro al que se llega, está envuelto, esencialmente, bajo los ropajes de una distopía. Y es que, si atendemos a los rasgos distópicos detallados al tratar las obras que consideramos como antecedentes de las distopías, nos percatamos de que *El mundo tal cual será* cumple con todos y cada uno de ellos. En primer lugar, el cuestionamiento de las utopías, que parte de *La fábula de las abejas*, repite aquí con el cuestionamiento del progreso tecnológico, entendido como utopía. En segundo lugar, la parodia, la sátira y la hipérbole que presentan *Los viajes de Gulliver*, aparecen ahora bajo la forma de adelantos tecnológicos poco más que inútiles. En tercer lugar, el recurso de situar el argumento en el futuro, como sucede en *La máquina del tiempo*, es evidente: es el año 3000. Y en cuarto y último lugar, la crítica social que teñía a *El talón de hierro*, se hace de nuevo patente con la crítica al progreso tecnológico que arrastra todo el relato. Esto tan solo en lo que se refiere a los rasgos distópicos que hemos tratado al estudiar los antecedentes distópicos. Porque, además, parte de los elementos distópicos examinados en las que hemos llamado distopías clásicas también fueron presentados años antes por Émile Souvestre en *El mundo tal cual será*. Así pues, veamos, a continuación, estos otros rasgos comunes a la mayoría de las distopías.

1. Ambientada en el futuro: en el año 3000.

2. Después de una guerra: se relata la forma en que cada uno de los países del mundo fueron cayendo lentamente hacia su fin inevitable; lo que dio lugar a la organización mundial existente.

3. Rige un Estado totalitario: existe un solo Estado, bajo el nombre de República de los Intereses-Unidos. Aunque no se define como un Estado totalitario como tal, sí se hacen patentes numerosas injusticias y desigualdades entre los ciudadanos y, además, se presenta como un Estado único cuyas alternativas son prácticamente imposibles. Algunas de estas injusticias y desigualdades aparecen representadas en el desmesurado monopolio de la fábrica de Isaac Branqman —por ejemplo: «acababa de conseguir que el ministro diese un decreto obligando a todos los funcionarios públicos a añadir tres botones a sus calzoncillos» (Souvestre, 1846: 54)—; la maquiavélica organización de la cárcel —cuyo objetivo es anular por completo a los presos—; o el funcionamiento del sistema médico, capaz de crear enfermedades para deshacerse de aquellas personas que tienen un pensamiento diferente —como es el caso del personaje de Pensativa, llevada a la isla de los Reprobados—.

4. La sociedad se halla dividida en grupos: guardan relación con el trabajo que desempeñan: hay veinticuatro divisiones (por los veinticuatro signos del alfabeto) y cada ciudadano no puede habitar en ninguna otra parte que no sea la que se corresponde con su profesión.

5. Todos los aspectos de la vida están estrictamente regulados: a partir de la infinidad de adelantos tecnológicos que se nos describen y que condicionan la vida en el día a día.

6. Hay una vigilancia y control constantes: no estrictamente como tal pero sí en la esencia del precepto que, según se dice, resume todas las leyes de la humanidad: «Cada uno en su casa. Cada uno para sí» (Souvestre, 1846: 19). Además, se habla del miedo como de una varita mágica para mantener el *statu quo*.

7. No existe la individualidad: se busca una individualidad tan extrema que el mismo individuo puede llegar a desaparecer. Se habla de aislamiento como sinónimo de libertad; el objetivo último es prescindir completamente de los demás. Pero tal y como reflexiona el protagonista: «¿No es el objeto de la vida completarse los unos a los otros, más bien que el de bastarse a sí mismos?» (Souvestre, 1846: 20). En cuanto a las viviendas, son todas iguales: «solo por sus números era posible distinguirlas» (Souvestre, 1846: 38). Además, «[...] se habían unido de tal modo todas las naciones [...] [que] habían perdido todos el sentimiento de nacionalidad; la patria y el hogar habían desaparecido para todos» (Souvestre, 1846: 39).

8. Desaparece la libertad: la libertad queda definida como «el aislamiento [...] cada uno podrá prescindir completamente de los servicios de su semejante» (Souvestre, 1846: 20). Además, no existe ni la libertad de pensamiento (si se piensa diferente se es llevado a la isla de los Reprobados) ni la libertad de expresión: «Pretoriano era [...] el verdadero fundador de la libertad de la prensa; es decir, de la libertad de pensar a la multitud. [...] solo él decidía lo que podía admitirse o rechazarse» (Souvestre, 1846: 80).

9. Se hace uso de la manipulación: en las cárceles, que a través de la intervención que en ellas se hace, se consigue transformar a los presos en *idiotas* para poder volver a instruirlos y moralizarlos: «No tienen más conciencia que el reglamento, ni más deseos que la costumbre; olvidan hasta su idioma, y al cabo de poco tiempo

no son más que animales domésticos que obedecen por instinto los preceptos del establecimiento. Se han borrado sus recuerdos, apagado sus pasiones, cortado de raíz sus esperanzas; desde entonces aquellos entendimientos quedan como una tabla rasa, y nuestro objetivo se ha cumplido» (Souvestre, 1846: 51). También en el denominado departamento de los pupilos de la sociedad humana, donde los hijos son separados de sus padres al nacer y son educados para llegar a ser lo que llaman mestizos industriales (es decir: para que se sientan felices como proletarios). O a través de la medicina, que crea enfermedades que no se tienen y que llevan a los pacientes a la muerte en pocos días; o, en otros casos, trasladándolos a la isla de los Reprobados, haciéndolos pasar por locos.

10. Puede recurrirse a las drogas. En este caso, resultan innecesarias: a través de la manipulación de los presos en la cárcel y de los pacientes en las consultas médicas, aquellos que no acatan las leyes y que no siguen las normas son o bien conducidos a la cárcel (para hacer de ellos una tabla rasa) o enviados a la isla de los Reprobados (apartándolos de la sociedad).

11. Protagonista como disidente. Quiere dejarse patente de un modo tan claro la disidencia del protagonista que el propio autor, en uno de los subtítulos previos al comienzo del capítulo 11, que funcionan a modo de resumen, escribe lo siguiente: «primera diatriba de Mauricio» (Souvestre, 1846: 50). En la página 53 lo expresa así: «Lo que me pasma [...] [es] que los trabajadores se resignen a la miseria a que se les condena». Esto toma aún más relevancia en el momento en el que, en la página 57, Émile Souvestre exterioriza los sentimientos de Mauricio: «Pero Mauricio miraba sin ver, escuchaba sin oír. Una sorda tristeza se había apoderado de su corazón». Y, a continuación, las palabras de Marta, que complementan las de Mauricio: «aquí, Mauricio, todo está perdido para siempre».

12. Es una advertencia al lector: se muestra como una clara crítica al progreso tecnológico que, lamentablemente, no va parejo al progreso moral. La razón de todo esto la expone, tajantemente, Marta en la página 57: «porque no se sabe amar».

13. Se deja un camino abierto a la esperanza. Las últimas palabras de la novela, que hacen referencia a una visión que Mauricio y Marta tienen durante un sueño después de desesperanzarse por completo por el rumbo que ha tomado el mundo: «Paz a los hombres de buena voluntad. Solo para ellos renacerá la humanidad, y el mundo saldrá de sus ruinas» (Souvestre, 1846: 111).

Después de lo estudiado, pues, podemos llegar a la confirmación de que *El mundo tal cual será* de Émile Souvestre publicada en 1846 puede considerarse como una distopía precursora —quizá la primera⁸— porque en ella encontramos, casi cien años antes, todos aquellos elementos que se repiten en todas aquellas otras historias que suelen estudiarse como las primeras distopías.

⁸ Es menester aclarar que esta afirmación tan solo puede contener un carácter hipotético y provisional, nunca definitivo. Somos totalmente conscientes de que nuevos descubrimientos en la materia podrían presentar relatos distópicos anteriores.

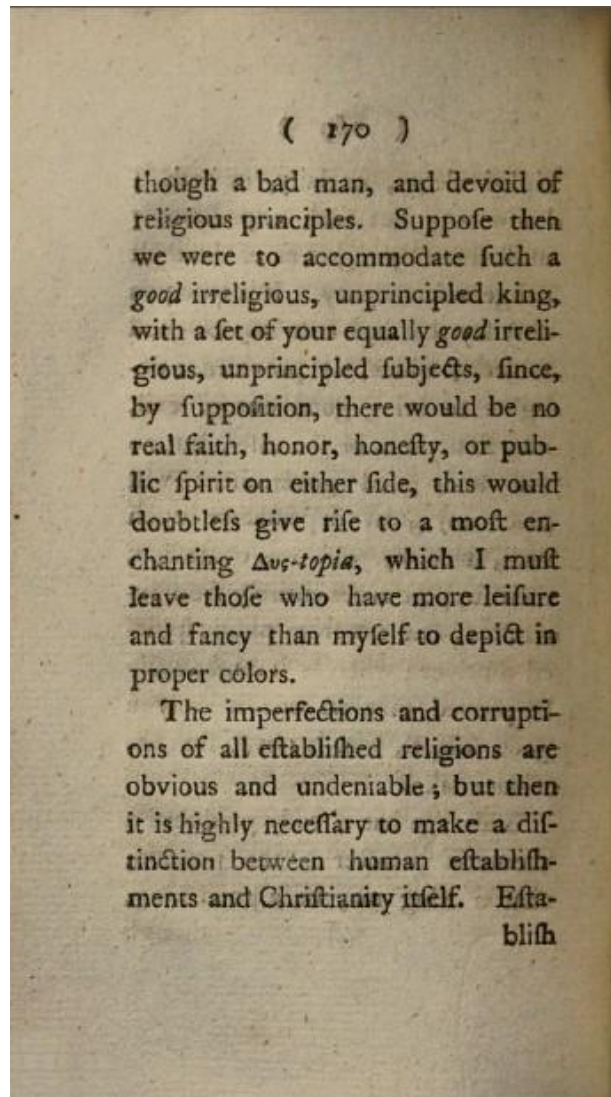
CAPÍTULO 6

EN BUSCA DE UNA DEFINICIÓN

6.1. Historia de la palabra

Si la primera referencia a la palabra «utopía» la encontrábamos en 1516 con Tomás Moro y su *Utopía*; en el caso de la «distopía», se creía, hasta hace poco, que su primera aparición se remontaba a un discurso parlamentario de John Stuart Mill en 1868 (Budakov, 2010: 86). Según Óscar Brox, John Stuart Mill fue uno de los primeros en hablar de distopía (2017: 18). De la misma opinión es Richard C. S. Trahair que en su diccionario histórico sobre la utopía (1999), dejará escrito en la entrada «distopía» que: «Dystopia was first used probably by John Stuart Mill [...] in a speech in the British House of Commons, 12 March 1868» (110). Aquel día, John Stuart Mill se hallaba en la Cámara de los Comunes debatiendo las políticas en torno a Irlanda y pronunció las siguientes palabras: «It is, perhaps, too complimentary to call them utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians» (Mill, 1868: 248).

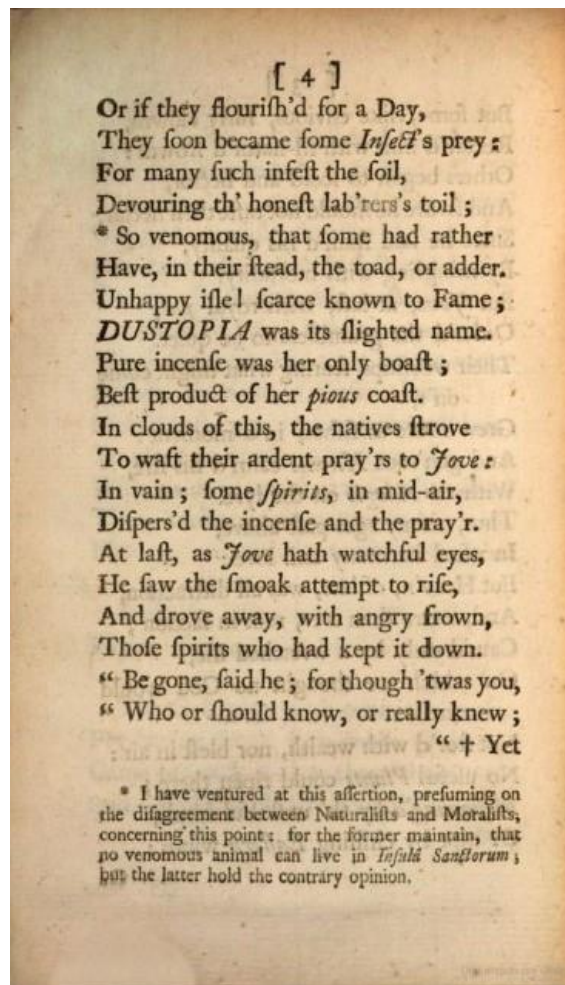
Decíamos «hasta hace poco» porque Patricia Köster afirmaba en 1983 (65-66) que fue Baptist Noel Turner el primero en hacer uso de la palabra «distopía» en 1782. Dicha palabra aparece en la página 170 de su *Candid Suggestions in Eight Letters to Soame Jenyns, Esq., on the respective Subjects of his Disquisitions, Lately Published, With some remarks on the answerer of his Seventh Disquisition, Respecting the Principles of Mr. Locke*. Reproducimos una copia de dicha pagina:



62. Página 170 de *Candid Suggestions...* de Baptist Noel Turner (1782).

Pero esto no es todo. Un descubrimiento algo más reciente, de Deirdre Ni Chuanacháin, recogido por Lyman Tower Sargent en «In Defense of Utopia» (2006: 11-17), defiende que es en el poema anónimo de 1747 *Utopia: or, Apollo's Golden Days*,

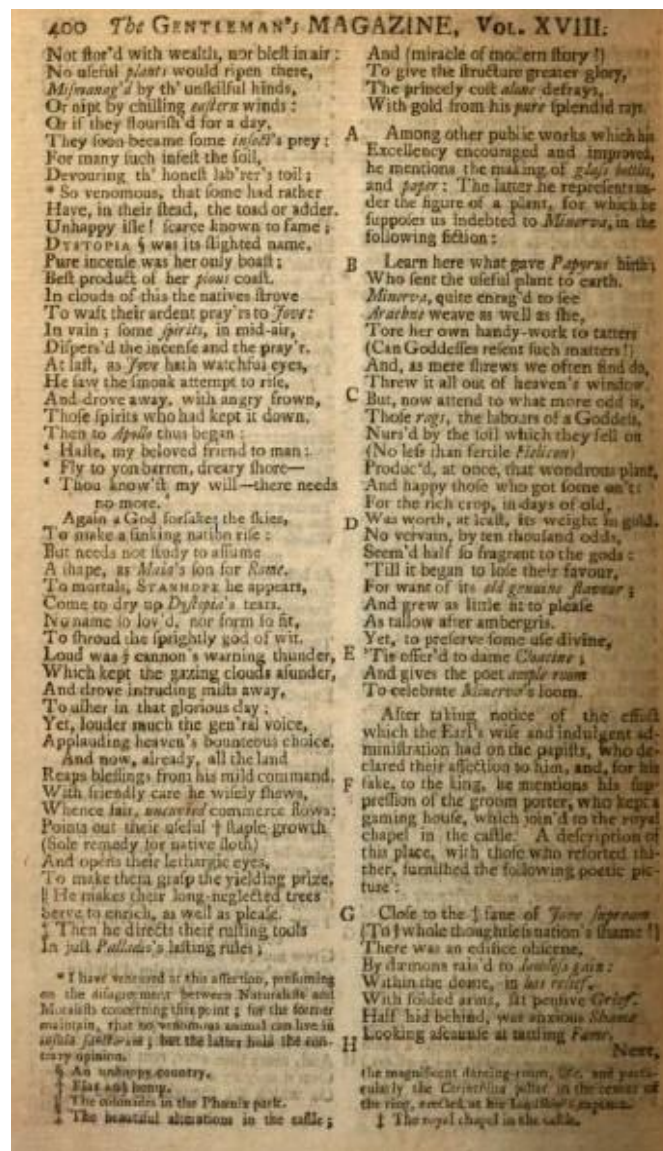
atribuido a Lewis Henry Younge, el primer lugar en el que nos topamos por primera vez con el término «distopía». Aunque eso sí, escrito erróneamente. A pesar de hacer uso de la palabra «distopía» para expresar lo opuesto a «utopía», no redacta «dystopia» [en inglés], sino «dustopía». Al parecer, malinterpretó el prefijo griego δυσ como «dus». A continuación presentamos la página número 4 de la primera edición de 1747 de *Utopia: or, Apollo's Golden Days*, en la que podemos observar lo dicho:



63. Página 4 de *Utopia: or, Apollo's Golden Days* de L. H. Younge (1747).

Cuanto menos curioso es el hallazgo de Vesselin M. Budakov (2010: 86) que, investigando sobre la aparición de la palabra «distopía», encontró que en la página 400 del número de septiembre de 1748 [un año después] de la revista *The Gentleman's Magazine* aparecía este mismo poema, pero ahora ya no podía leerse

«dustopia», sino «dystopia». El término había sido corregido. Desconociendo a quién se deba dicha corrección, lo que sí podemos afirmar es que sea quizá la publicación más antigua [al menos que se conozca hasta la fecha] en la que podamos leer la palabra «distopía». Así lo podemos observar en la línea 12 del siguiente documento:



64. Página 400 de *The Gentleman's Magazine* (septiembre de 1748).

En cuanto al contenido del poema en sí, se trata de una alabanza al conde de Chesterfield por su administración en Irlanda. Se describe a Irlanda como una distopía antes de la llegada del conde de Chesterfield: «Unhappy isle! Scarce known

to fame; DYSTOPIA was its slighted name», puede leerse en la página que hemos reproducido. En el poema, Apolo [el conde de Chesterfield], por orden de Zeus, es enviado en una misión para ayudar a mejorar las condiciones de aquel «unhappy country»: «Come to dry up Dystopia's tears». Casi al final del poema es cuando aparece la «distopía» como lo opuesto a la «utopía»: «Henceforth, UTOPIA be thy name». Todo esto, Vesselin M. Budakov lo resume de la siguiente manera (2010: 87-88): «*dystopia* was coined to suggest the inverted, negative meaning of utopia in a poem praising Chesterfield's administration in Ireland». Entonces, aunque se desconozca cuándo fue acuñada exactamente la palabra «distopía», ya en 1747, en Dublín, y en 1748, en Londres, podemos hallarla.

6.2. Propuesta de definición

Ahora, y solo después de todo el camino recorrido en esta segunda parte, estamos en condiciones de ofrecer una [de]limitación de la palabra «distopía». Si hablamos de la definición de «distopía» como tal, la que podemos hallar en el *Diccionario de la Lengua Española*, comenzaremos diciendo que hasta 2014 no existía.⁹ Es en ese mismo año cuando José María Merino prepara el término para su entrada en el diccionario (Morán Bueno, 2014; Costa Vila, 2014). Esta es su definición: «Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de alienación humana» (DLE, 2014: 814). No podemos negar que dicha definición sea inadecuada, ya que comprende todos los aspectos necesarios que debe incluir toda distopía para poder hablar de ella como tal: relato ficticio, ambientado en el futuro, en una sociedad peor que la actual y en la que la libertad

⁹ Hay que tener en cuenta que la palabra «distopía» ya aparecía en 1999 en el *Diccionario del español actual* (Seco, Andrés y Ramos, 1999: 164) con la siguiente definición: «Situación imaginaria en que todo es malo o desagradable. *Frec. contrapuesto a UTOPIA*». En otros diccionarios consultados, como, por ejemplo, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (1966-67), no se presenta la entrada «distopía».

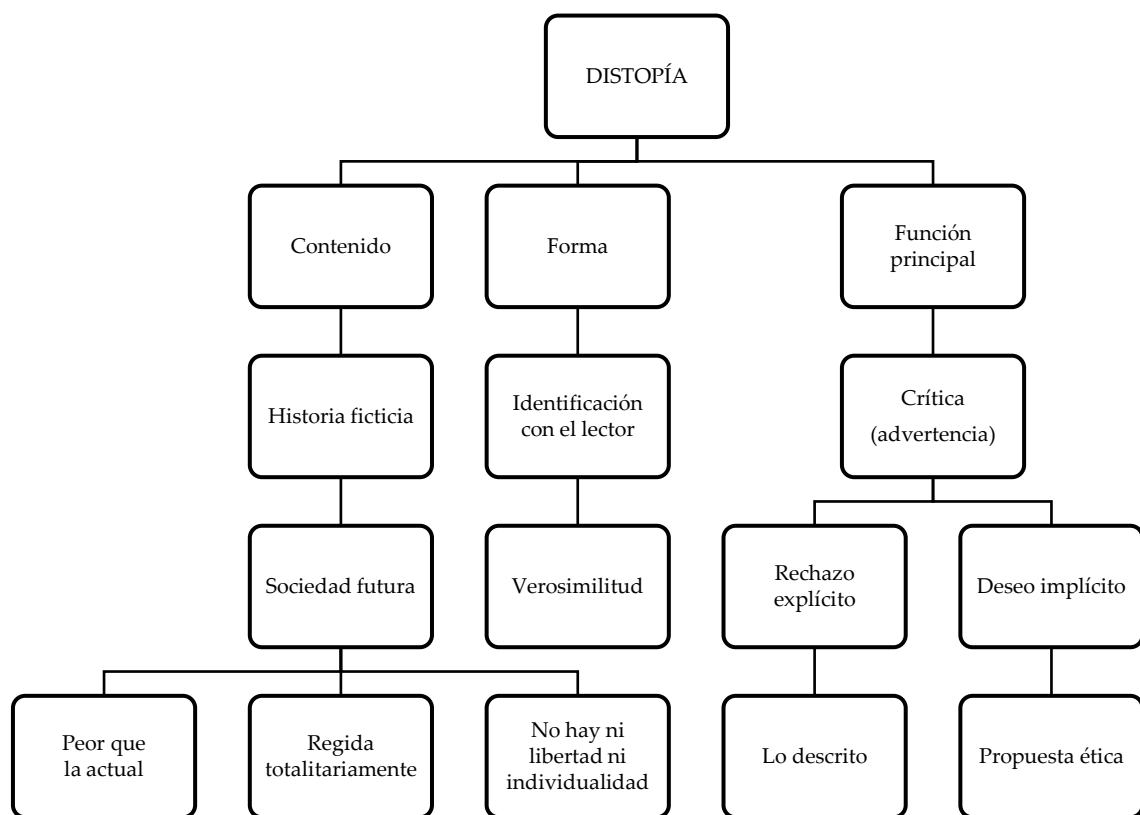
del individuo se halla limitada. Ahora bien, después de todo nuestro estudio, lo que sí podemos plantear es una definición algo más desarrollada, profunda y crítica. Pasemos ahora, entonces, a tratar de formular una definición de la «distopía» que englobe todos los aspectos tratados en esta segunda parte y que nos ofrezca una imagen más completa de ella.

Una distopía es una historia ficticia, que toma recursos de muchos otros géneros literarios —utopía, ciencia ficción, sátira...—, en la que se presenta una sociedad futura, peor que la actual, regida totalitaria y autoritariamente y en la que la libertad y la posibilidad de individualidad han desaparecido. Dicha historia queda narrada de tal manera que sea posible la identificación con el lector. La identificación con el lector es crucial en este tipo de relatos ya que la principal función de una distopía —y que la define como tal— es la función crítica.¹⁰ Sin identificación, no sería posible dicha función crítica. La función crítica de la distopía es lo que se percibe en los primeros usos de la palabra y se presenta como negación, como un rechazo a lo que se describe. Este rechazo, que aparece de forma explícita, esconde toda una propuesta ética implícita (aquello que se desea). Por esto, y de alguna forma, distopía y utopía quedan ligadas. El destino de ambas es emitir un juicio de advertencia sobre la sociedad presente y un posible llamamiento a la necesidad de mejorar la realidad.

La caracterización de la distopía que proponemos aquí, entonces, opera en tres niveles. El primero de ellos, el contenido: características comunes que se recogen de diferentes géneros literarios (utopía o ciencia ficción, por ejemplo). El segundo, la forma: cómo se desarrollan dichos elementos habituales para la consecución de su

¹⁰ Al destacar la función crítica de la distopía como su función principal, nos alejamos de aquellas opiniones que la relacionan con lo conservador o lo reaccionario. Isaac Deutscher, en 1955, lo expresaba así: «El temor al futuro así engendrado sirve para reforzar la aceptación de los valores presentes. [...] La proyección contrautópica hace que el individuo se adhiera con intensidad efectiva aún mayor al sistema ideológico predominante» (citado en Horowitz, 1964: 89).

principal objetivo —la crítica— a través de la identificación del lector con el protagonista de la historia. Y el tercero, la crítica —su función principal—, que se deriva de los dos anteriores—. De este modo, la distopía parte de un contenido —una serie de particularidades— que es desplegado a través de la forma —cuyo objetivo último es la interpelación del lector— para lograr su destino: la función crítica —con su propuesta ética implícita—. Cada uno de estos elementos —contenido, forma y función— desplegados y combinados de esta manera, componen lo que para nosotros puede llamarse una «distopía».



Esquema de la propuesta de definición de la distopía.

6.3. Relación escritor/director y lector/espectador

Teniendo en cuenta esta definición de distopía planteada, estimamos que, aunque existan otras funciones —algunas de las cuales veremos a continuación—, el destino último de toda distopía es la crítica.¹¹ Una crítica que, para desvelarse como tal, ha de ser captada por el lector. Y que, para que sea captada por el lector, ha de interpelarlo. De ahí la relevancia no solo de la manifestación del mensaje —por parte del escritor—, sino también de la recepción de dicho mensaje —por parte del lector— para que todo desemboque en dicha función crítica y podamos hablar de distopía.

Esta interpelación en torno a la distopía de la que hablamos, para Gabriel Alejandro Saldías Rossel (2015: 157-158), queda resumida en que con cada acto nuevo de lectura, la historia queda actualizada, produciendo en el lector una convergencia entre el mundo de ficción y su propia realidad. Esta experiencia entre lectura y nosotros mismos es central en lo que a una distopía se refiere. Gabriel Alejandro Saldías Rossel lo explica con las siguientes palabras:

Este procedimiento se vuelve central para la consecución de cualquier objetivo crítico por parte de la narración. [...] la narración permite, a través de una implícita inclusión del lector en el mundo ficcional [...] conectar el mundo narrado con el referencial. Así, los problemas del mundo distópico pasan, poco a poco, y a medida que la narración avanza, a convertirse en reflejos de los problemas del mundo real (2015: 158).

Y también es central para entender una de las funciones de la distopía, la advertencia, propuesta por Carmen Galán Rodríguez: «el propósito de las distopías es advertir didácticamente (de ahí su atractiva forma novelada) de un futuro apocalíptico que amenaza con anular al individuo, pero que puede ser corregido»

¹¹ Esto es algo a lo que ya apuntaba Arnhelm Neusüss en 1968 cuando explicaba que tanto el contenido como la forma de las utopías [y aquí podemos incluir a las distopías] se manifiestan de muy diferentes maneras y que lo único común a todas ellas se halla en su función crítica.

(2007: 116). O lo que, con otras palabras, Francisco Javier Martorell Campos, en su tesis dedicada a la utopía y a la distopía (2015), llama «función pedagógica» de la distopía (122-123): «al mostrar lo indeseable, la distopía acentúa, paralelamente, lo deseable». Y también es central para entender su función de rechazo o de afirmación del *statu quo*. Lo que Francisco Javier Martorell Campos denomina la «función epistemológica» de la distopía (124). La conclusión de Gabriel Alejandro Saldías Rossel es que «Al obligar al lector a reconocerse en su presente narrativo, las distopías permiten una apertura crítica no solo de orden sincrónico, sino frente a toda la temporalidad diacrónica de la historia» (2015: 158).

Es por ello que, para Gabriel Alejandro Saldías Rossel, detrás de toda distopía se halla una ética aplicada. Una ética aplicada a descodificar por el lector, a través de la interpretación del texto. No hay, entonces, un claro mensaje [explícito], sino que su sentido se encubre mediante complejos procedimientos retóricos [implícitos]. Por lo tanto, todo depende, para ser comprendido, de la capacidad interpretativa del lector. En sus propias palabras: «Para que la distopía sea efectivamente tal [...] el lector debe ser capaz de [...] decodificar [...] la narración para determinar el mensaje oculto [...] de la obra» (2015: 173). El texto distópico, de esta manera, demanda al lector un rol activo con el fin de obtener el sentido crítico de la obra.

Como el papel del lector, en general, corre paralelo al del protagonista, lector y protagonista acaban por identificarse. Esto puede darse porque lo que acontece en la ficción, descubre —en realidad— los males [ya sea en acto, ya sea en potencia] de la propia realidad del lector. Para que todo esto sea posible —es decir: la identificación entre lector y protagonista y para que, con ello, podamos hablar de distopía—, hay que tener muy en cuenta el término «distancia». O sea: la distancia entre la realidad [la realidad referencial del lector] y la ficción [la realidad ficcional que elabora el escritor] (Saldías Rossel, 2015: 226). A menor distancia entre ellas, más credibilidad y más identificación del lector con la historia. A mayor distancia,

todo lo contrario; abandonaríamos el terreno de la distopía [la verosimilitud] para adentrarnos, entonces, en la fantasía [lo sobrenatural]. Lo que hay que lograr, entonces, para poder hablar de distopía, es la suficiente distancia para que la sociedad narrada posea autonomía y sea creíble, aunque no tanta como para dificultar la interpretación del lector —no perder su sentido crítico y reflexivo—.

La correlación entre lector y obra es algo sobre lo que ya llamó la atención Roland Barthes en 1968, proponiendo la perspectiva del lector —y no la del autor— como elemento relevante para reflexionar. No es casual que el texto en el que trata sobre ello (publicado en 1984) lleve por título «La muerte del autor». En dicho texto, Roland Barthes plantea que «la escritura es la destrucción» (65), es decir, la destrucción de todo origen: una vez algo es relatado se produce una ruptura y se pierde su fuente; «el autor nunca es nada más que el que escribe» (68). Para Roland Barthes:

el texto es un tejido de citas [...] el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar escrituras. [...] un texto está formado por escrituras múltiples [...] que, unas con otras, establecen un diálogo [...] pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector (69; 71).

Su conclusión es que «para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor [mayúscula de Roland Barthes]» (71). Así pues, Roland Barthes, arroja de importancia a un lector que hasta entonces no había sido considerado: ese mismo lector que somos nosotros mismos.

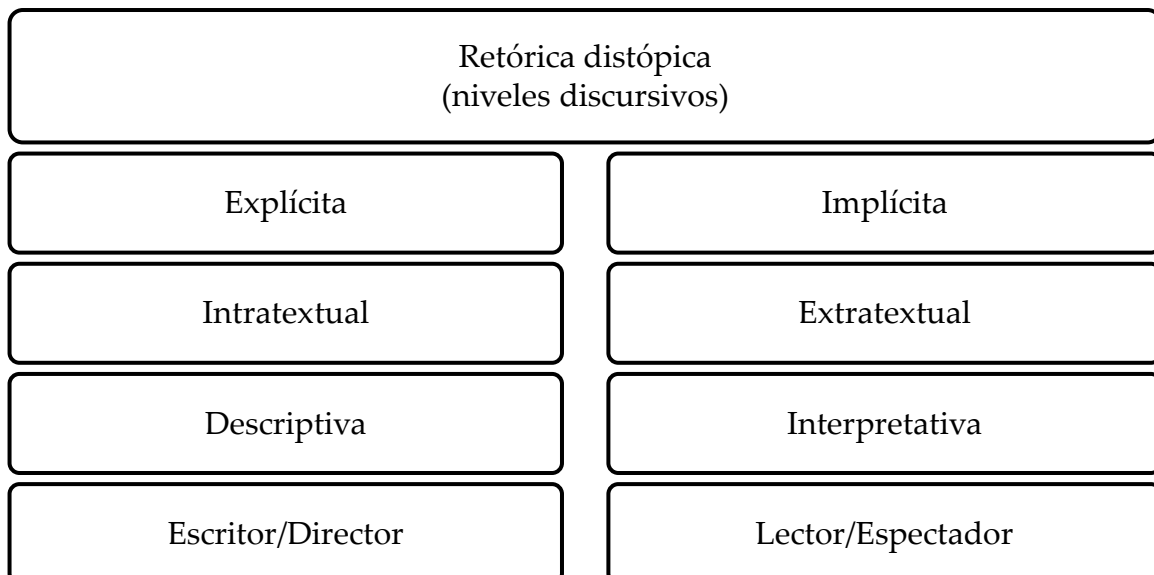
Si Roland Barthes ya descubría una estela de su discurso en Stéphane Mallarmé —es el lenguaje el que habla y no el autor—, en Paul Valéry —quien rechaza la interioridad del escritor y afirma la condición esencialmente verbal de la literatura— o en Marcel Proust —que emborrona, en la narración, la relación entre

escritor y personajes—, también otros, algo más próximos a él, serán afines a su planteamiento. Es este el caso, por ejemplo, de Paul Ricoeur, para quien el texto no es un mundo cerrado en sí mismo, sino un mundo abierto. Todo texto, por tanto, remite a un acto de lectura en el cual se lleva a cabo la comprensión, la interpretación (1986: 141). O, antes, Rudolf Bultmann, para quien la comprensión de un texto, depende del que comprende; y para comprender hay que participar en lo dicho (1950: 606). Rudolf Bultmann parece, pues, apuntar a esta misma idea: a la importancia del lector —y no tanto del autor—, en cada acto de lectura.

Esto mismo que reflexionamos sobre la escritura, podemos aplicarlo, también, a la imagen —debido a su importancia en un estudio como este—. Hablamos, por ejemplo, de André Bazin, que en su texto «La evolución del lenguaje cinematográfico» (1958), apunta a la relación, dadora de sentido, entre la imagen y el espectador. En sus propias palabras: «De su atención y de su voluntad [del espectador] depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido» (135). Esto es algo que, más adelante, también defenderá Jean-Pierre Esquenazi con la idea de que la interpretación de la imagen depende de aquel que la interpreta. Y aún irá más allá, a partir de la potencialidad de interpretaciones: «las imágenes tienen la flexibilidad de permitir varias interpretaciones» (2007: 140). Por lo que, existen una multiplicidad de interpretaciones —que varían de un espectador a otro— y ninguna de ellas puede poseer el calificativo de correcta frente a las demás. Y es que, como ya defendía John Berger en *Modos de ver* (1972), existe una relación directa entre lo que vemos y nosotros mismos, nunca vemos las cosas desvinculadas de nosotros mismos —de nuestras creencias y experiencias—. O como, aun antes, descubrió Ludwig Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1953): cuando miramos algo, nuestra mirada está orientada siempre por nuestra interpretación.

Entonces, el discurso distópico —entendido de esta manera— destaca por su capacidad para conjugar ambas lecturas —tanto la del escritor/director como la del

lector/espectador— sin decantarse [fanáticamente] por ninguna de las dos. Tal y como se desarrolla en el esquema que presentamos a continuación, en la distopía, tanto la lectura del escritor/director [en la escritura/dirección] como la lectura del lector/espectador [en la interpretación] corren paralelas. Es decir: explícitamente e intratextualmente, hallamos en las descripciones distópicas, elaboradas por el escritor/director, una propuesta ética a [des]cubrir por el lector/espectador. Comentando el esquema, con el lector/espectador, acentuamos el papel implícito y extratextual de la obra, penetrando en la interpretación y otorgando al lector/espectador un papel activo —actualizando la historia—. Con lo que, con la distopía, no nos topamos con una escisión entre escritor/director, lector/espectador y novela/película, sino con una estrecha correlación que no debe pasar desapercibida. En toda distopía, el escritor/director está lanzando un mensaje —a través del tiempo— que es recogido —descodificado— por el lector/espectador a partir de la lectura/visión y actualización de la novela/película. En todo texto distópico, por lo tanto, se da una simbiosis entre escritor/director, lector/espectador, novela/película y contexto histórico.



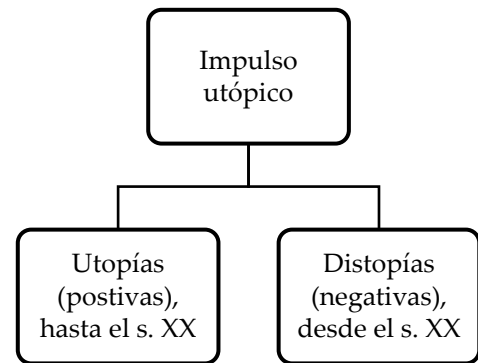
6.4. Vínculos con la utopía

La reflexión acerca de *Las tres hermanas* de Chéjov (1901) que realizamos al arrancar esta investigación, nos condujo a la conclusión de que utopía y distopía se encuentran más unidas de lo que puede parecer a simple vista. Tanto es así, que pueden *conversar* entre ellas. Ahora bien, este diálogo *externo*, ejecutado por dos de sus personajes, podemos analizarlo, ahora, desde el *interior*, es decir, como un diálogo que uno tiene consigo mismo. O dicho de otro modo: una reflexión acerca del bien y del mal. Y es que, el ser humano está tan capacitado para hacer el bien como para hacer el mal. Es decir: tanto el bien como el mal forman parte de nosotros mismos; tanto la utopía como la distopía están dentro de nosotros mismos. Y de ahí, pues, ese diálogo, esa *cercanía*. Por eso, nuestro primer acercamiento fue a los relatos bíblicos: el mito del diluvio universal y el mito del jardín del Edén. Porque, estas, son narraciones que parecen *des-velarnos* que tanto la utopía como la distopía —nuevo/viejo mundo y paraíso/expulsión— están en nuestras manos; que somos nosotros los que construimos una u otra —a través de nuestros actos— y que, por lo tanto, somos nosotros los herederos de nuestras propias decisiones, de nuestra realidad, de nuestro mundo.

Parafraseando a Estrella López Keller, para quien el pensamiento utópico ha acompañado al mundo occidental desde sus orígenes (1991: 11), diremos que el pensamiento distópico ha acompañado, también, al mundo occidental desde sus orígenes. Tanto es así que el teólogo Juan José Tamayo, en su lección jubilar de 2018, dedicada a reflexionar acerca de la utopía y la distopía, propone el Libro del Eclesiastés del Antiguo Testamento, compuesto alrededor del siglo III a. C., como el lugar de la primera narración distópica. Pero para ser del todo sinceros, a pesar de que dicho texto transmite una filosofía pesimista de la existencia, no puede hablarse de una distopía como tal, ya que lo que transmite es tan solo una particular visión negativa del mundo en general —«He detestado la vida, porque me repugna cuanto

se hace bajo el sol, pues todo es vanidad y atrapar vientos»—, y no ninguna descripción de una sociedad considerada peor que la actual. Ahora bien, sí podemos extraer algunas otras conclusiones si nos adentramos en un análisis profundo de dicho texto. Su capítulo 3 arranca así: «Todo tiene su momento, y cada cosa su tiempo». Y continúa así: «Su tiempo el amar, / y su tiempo el odiar; / su tiempo la guerra, / y su tiempo la paz». Pero, ¿no podríamos romper esas dualidades irreconciliables en las que cada una tiene su tiempo y su lugar por un tipo de relación inseparable? Y es que, a decir verdad, existe una correlación entre amar y odiar y entre guerra y paz. Al igual que existe una correlación entre utopía y distopía y que ya queda manifestada en estos primeros textos que conservamos de la historia de la humanidad. Con lo que, si desde los supuestos mitos utópicos como el del diluvio universal o el jardín del Edén, encontrábamos un potencial distópico, también desde la supuesta reflexión distópica que nos narra el Libro del Eclesiastés, podemos hallar un potencial utópico implícito: la llamada a un cambio, a otro tipo de realidad. Y es que, a pesar de ese carácter profundamente pesimista del texto, si lo leemos a la luz de Ángel Garrido Maturano (2016) y reconsideramos de forma reflexiva el papel de lo negativo (él habla de «odio»), podremos *des-cubrir* en él un aspecto ético positivo. Lo negativo [o lo distópico] puede ser entendido así como revelador, como *des-ocultante* —de una realidad que no se desea— y, por lo tanto, como ese primer paso hacia la alternativa, hacia el cambio [hacia lo utópico]: «se reconoce [en el odio, en lo negativo, en lo distópico] un factor motivacional [...] contra la injusticia, la tiranía, la maldad, la opresión o la estupidez» (116).

Como ya hemos visto, no será hasta el siglo XX cuando la distopía se imponga a la utopía (Baczko, 1984: 84). Y se impondrá como respuesta: «Here was a pattern of “challenge and response”, conducted through utopias and antiutopias» (Kumar, 2010: 554). Será entonces cuando la utopía se bifurcará y predominará la distopía (López Keller, 1991: 16). El impulso utópico puede adquirir tanto matices positivos [con la utopía] como negativos [con la distopía] (Saldías Rossel, 2015: 24). Y es que, ese tono negativo que gravita alrededor de la experiencia del siglo XX —guerras mundiales y dictaduras— recae ahora sobre el imaginario utópico [ahora distópico].



Por lo que, toda novela distópica es mucho más que simple ficción: *des-cubre* la evolución de todo un pensamiento (Saldías Rossel, 2015: 9). El impulso utópico es ahora reinterpretado dentro de un contexto pesimista (Saldías Rossel, 2015: 25), demostrando la total incapacidad para imaginar un futuro mejor «que tal vez nunca llegue a hacerse realidad» (Jameson, 2004: 47; 54). Frank Manuel habla del enfriamiento del «ardor utópico» (1966: 124-125). En este momento, pues, «la utopía se ve [...] cuestionada, denunciada como absurda, nefasta o inaccesible» (Calatrava, 2010: 43). La desalentadora conclusión de Raymond Trousson es que «la sociedad ideal existe, quizás, pero para realizarla habría que salir del género humano» (Calatrava, 2010: 43).

Es ahora, entonces, solo después de haber penetrado en el interior de la distopía [y de la utopía] para [com]prenderla en profundidad, que nos proponemos [des]velar esa correlación entre utopía y distopía de la que hablamos. Estrella López Keller afirma (1991: 8-9) que con el neologismo «utopía», Tomás Moro no quiso dar a entender algo que fuera bueno o malo. Aunque, en poco tiempo, adquirió el significado de algo positivo. Pero ahora, en nuestro tiempo, la utopía se ha convertido en algo más temible que atrayente. De ahí el paso de la utopía [algo

positivo, atrayente] a la distopía [algo negativo, temible]. Es por ello que Juan José Tamayo (2018) entiende a la distopía como la antítesis de las utopías. En esta perspectiva, utopía y distopía serían contrarias. Pero Bronisław Baczko, tras reflexionar acerca de la relación entre la utopía y la distopía [lo que él llama anti-utopía] (1984: 81-89), llega a la conclusión de que en toda promesa utópica acecha un totalitarismo distópico. Algo que ya intuía Lewis Mumford en 1922. Por lo que, quizá —tal y como ya evocábamos en las primeras líneas de esta investigación— utopía y distopía no sean tan diferentes como aparentan y en su estudio profundo no se descubran como antitéticas sino más bien como parecidas en muchos de sus aspectos.

Con este propósito, y apoyados ahora en Luis Núñez Ladevéze y en su artículo «De la utopía clásica a la distopía actual» (1985: 47-80), trataremos de [des]cubrir cómo utopía y distopía coinciden; cómo la realización de la utopía se [des]vela como distopía; cómo la distopía es la consecuencia lógica de toda utopía. Luis Núñez Ladevéze empieza afirmando que las descripciones utópicas y distópicas coinciden, que las diferencias son tan solo axiológicas —lo que cambia es solo la opinión que se tiene de ellas—, pero no materiales —porque los contenidos del texto se identifican— (47). Su conclusión, un poco más adelante, es que:

Todo lo que oculta la utopía a través de su idealización se descubre como praxis a través de su realización. No existe la utopía, por tanto, como algo distinto de la distopía. Una vez franqueada la distancia que separa la representación ideal de la real, los opuestos se identifican. Utopía y distopía son, en el fondo, una misma cosa. Y lo son porque [...] la utopía como idea [...] alumbra la distopía como praxis (51).

Si la utopía es un ideal —puesto en el futuro—, la distopía es la descripción de la idea de la utopía llevada a la práctica —en el presente, a modo de denuncia—. Entonces, la utopía, al realizarse, se transforma en distópica. Para Luis Núñez Ladevéze es esta la forma acertada de interpretar la utopía y la distopía: «Nuestra tesis es que el modo correcto de interpretar la distopía consiste en examinarla a partir de su continuidad utópica» (58).¹²



Para Luis Núñez Ladevéze, esta identificación de los opuestos [utopía y distopía], se explica si entendemos que la utopía es en sí misma ambivalente, dual. A continuación, se elabora una tabla-resumen aclaratoria —tomando como referencia algunos de los puntos del estudio de Luis Núñez Ladevéze— para [de]mostrar la ambigüedad de la utopía, aquello que hace posible que sea contradictoria y que se identifique así con su opuesto: la distopía.

¹² Esta afinidad entre utopía y distopía es algo repetido por muchos. A continuación, algunos ejemplos. Para Christian Retamal (2016: 1), la distopía proviene de la utopía —es su desarrollo—, no algo contrario o independiente. Gabriel Alejandro Saldías Rossel (2015: 99) expone que en toda utopía hay una potencial distopía. Algo parecido a lo que opina Lyman Tower Sargent: en toda utopía hay una distopía (Sargisson, 1996: 31). Para Frank y Fritzie Manuel, en el fondo de toda utopía late una distopía y en el fondo de toda distopía late una utopía (1979a: 20). Según Francisco Fernández Buey (2007: 217-220), la utopía y la distopía son dos caras de una misma moneda: se complementan. Para Frances Bartkowski (1989: 15), la distopía es un complemento de la utopía. Para Arnhelm Neusüss, la utopía no se puede separar de la distopía (1968: 25). O la conclusión de Rutger Bregman: «En última instancia, las utopías se convierten en distopías: una utopía es lo mismo que una distopía» (2014: 16).

UTOPIÍA	
Expresa la idea moderna de progreso...	...pero aspira a recuperar la inmutabilidad del paraíso.
Tiende a ser una sociedad libre...	...pero mediante la planificación absoluta de la libertad.
Generada por la razón (progreso)...	...pero apela a lo natural (regreso al origen).
Progresita (aparece en la modernidad)...	... pero tradicional (vuelta a un pasado perfecto).
Hija del historicismo (proceso)...	...pero aspira a detener la historia (no se puede mejorar lo perfecto).
No requieren o precisan pocas leyes (espontaneidad)...	...pero todo está regulado (incompatible con lo anterior).
Pretende la realización personal...	...pero a través de la disolución del individuo en la comunidad.

Después de [des]velar la ambigüedad de la utopía, analizaremos ahora —continuando con el estudio de Luis Núñez Ladevéze— la identificación entre utopía y distopía. Para ello, realizaremos, a continuación, una tabla —a modo de resumen— de los supuestos fundamentales que están detrás de toda utopía y de toda distopía, para [des]cubrir que —¿paradójicamente?— son los mismos.

En ambas hay disciplina y sumisión. En una se supone voluntaria; en la otra, es impuesta.
La abolición de la propiedad privada o la comunidad de bienes (son obsesivamente igualitarias) lleva a la ausencia de identidad personal.
En las dos hay una rígida organización del trabajo.
También hay una rígida organización de la vida privada.
El castigo, más que una pena por un delito, es una terapéutica.
La organización y fundamentación del sistema, tanto en una como en la otra, es un poder unipersonal y absoluto.

Tras lo analizado, hay que inferir que del sentido literal de «utopía», solo puede deducirse que es un lugar que no existe, no que sea bueno o malo (Núñez Ladevéze, 1985: 66). Si, como para Luis Núñez Ladevéze, la utopía lleva en su seno a la distopía porque la utopía [idea] realizada se revela como distópica, la misma posibilidad de utopía —como sociedad perfecta— se [des]vela imposible. Entonces, la misma idea de utopía se [des]cubre como utópica. La utopía no sería la capacidad de representar una imagen ideal, sino la fe que lleva a creer que puede construirse. Esta sería la única salida a la paradoja de Mannheim: «si lo eutópico representa el anhelo por mejorar la sociedad, lo distópico representa el fatal error de creer que dicho anhelo puede alguna vez llegar a concretarse» (Saldías Rossel, 2015: 204).

Dicha paradoja de Mannheim se resume en que la propia utopía no permite la intervención del impulso utópico [porque no permite el progreso, lo que es perfecto no puede mejorarse], [des]cubriéndose como su opuesto, es decir, como distopía (Saldías Rossel, 2015: 204). Este es uno de los aspectos de las utopías que aún queda pendiente de resolver: por qué la mayoría de utopías ofrecen visiones estáticas

(Reyes Heróles, 1997: 151). De ahí que algunos hayan calificado a la utopía como «totalitarista», por su búsqueda de un orden invariable (Martínez García, 2006: 5). Ese intento que hay en toda utopía —en ocasiones oculto— de llegar a un estado de armonía absoluta. En palabras de Federico Reyes Heróles: «La utopía es, en sí misma, opresión» (1997: 144). Como muestra, el siguiente recorrido histórico:

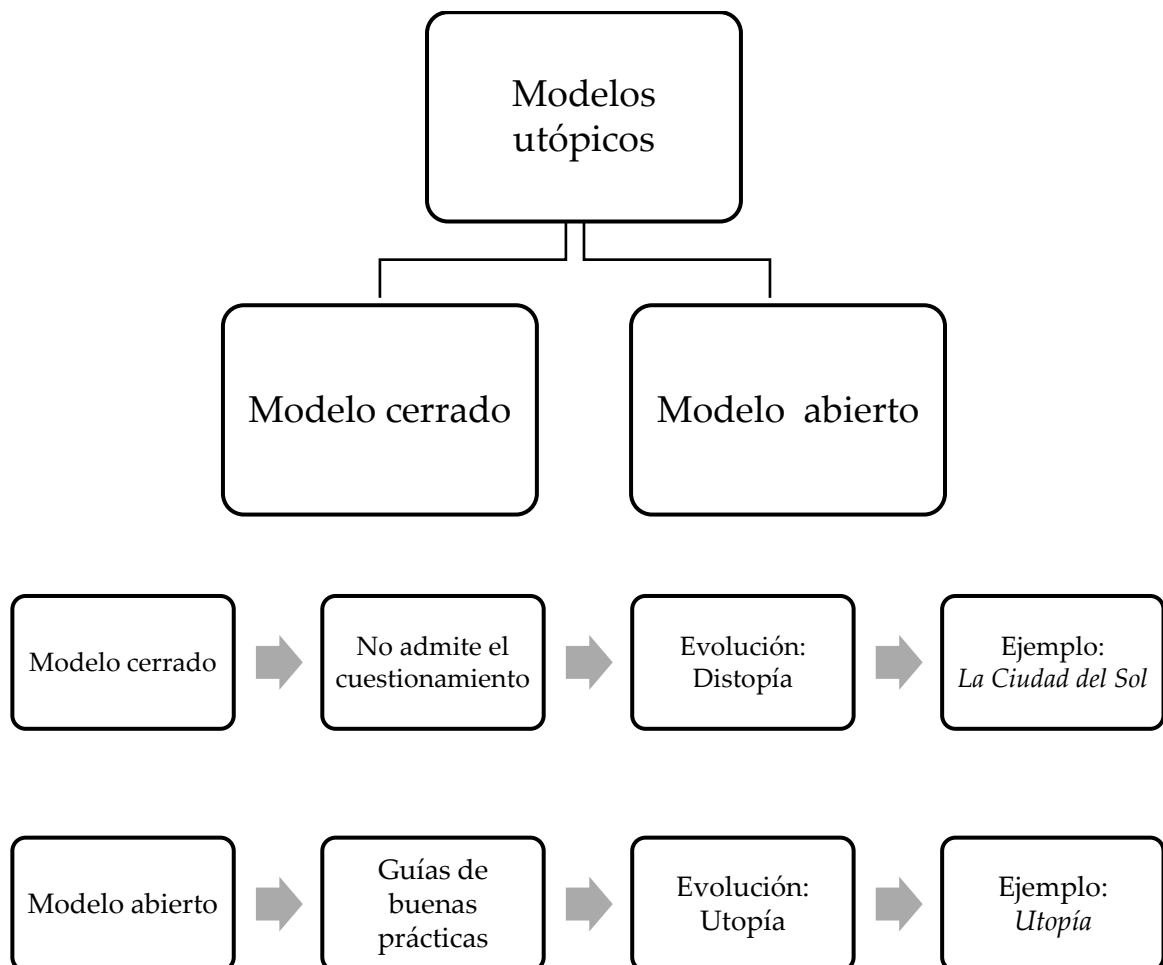
La idea utópica más influyente en los siglos XIX y XX fue el socialismo, que fracasó en todas partes. Bajo la bandera del socialismo, la Rusia de Stalin y la China de Mao no brindaron utopías sino horribles antiutopías. Si Marx hubiera sido un utópico honesto y hubiera aceptado su responsabilidad cuando describió la sociedad que quería crear, habría quedado más claro desde el comienzo que ese esfuerzo concluiría en el despotismo. La Alemania de Hitler también comenzó con una retórica utópica: el socialismo combinado con la visión maníaca de una raza superior (Weinberg, 2000: 275-276).

Es por ello que, algunos, equiparan a la utopía con el «hijo de Stalin o de Hitler o de una combinación entre los dos» (Velázquez Delgado, 2011). Otros, como Louis Hjelmslev, lo han expresado de otra manera: «la utopía se muestra [...] *totalitaria* y *humanista* a la vez» (Trousson, 1979: 50). Y otros, como Federico Reyes Heróles, recordando la sociedad abierta de Karl Popper, apuestan por una utopía dinámica, por un trayecto interminable. De ahí que insista en que

No es la creación de la utopía la que conduce a la degradación política, es su imposición. Toda imposición es autoritaria. [...] El problema de los fanáticos, religiosos, políticos, esotéricos o de la cepa que se quiera, está en los fanáticos, no en las religiones, la ciencia o las utopías (Reyes Heróles, 2017: 152).

Esto es algo sobre lo que llama la atención Bronisław Baczko: utopía y distopía [él habla de totalitarismo] no están necesariamente unidas. No toda utopía es totalitaria [solo cuando el totalitarismo utiliza la utopía]. No toda utopía resulta una distopía. En sus propias palabras: «En la tradición utópica encontramos utopías autoritarias y estatistas, pero también libertarias, anarquistas, populistas, etcétera» (1984: 115).

Es por ello que Rutger Bregman (2014: 15) aconseja distinguir —basándose en la diferenciación que propone Russell Jacoby— entre dos formas de pensamiento utópico. El primero y más conocido es el «modelo cerrado de la utopía». Los modelos cerrados de la utopía se alimentan de reglas incuestionables que no admiten discusión. Este tipo de utopías son las que evolucionarían en distopías. Como ejemplo, explica *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella. Precisamente, es esta obra la que analiza en su estudio Luis Núñez Ladevéze —tomándola como paradigma de la utopía—. Sin embargo, existe otra forma de pensamiento utópico que, para diferenciarla de la anterior, podríamos llamarlo «modelo abierto de la utopía». Como ejemplo, habla de la *Utopía* de Tomás Moro. En sus propias palabras: «No ofrece soluciones, sino guías de buenas prácticas. En lugar de someternos con una camisa de fuerza, nos inspira a cambiar» (Bregman, 2014: 15).



Con lo que, para evitar acabar de una forma pesimista esta parte, trataremos de hallar un haz de esperanza en torno a la utopía y a la distopía enfocándonos en esta última forma de entender la utopía y la distopía —como abierta, no cerrada— y en la que consideramos la principal característica compartida por ambas: la función crítica. Porque lo más importante de la utopía no es lo que sugiere, sino lo que critica. Al igual que la distopía. Hemos de apostar por una crítica que, antes de aspirar a la realización de tales sociedades perfectas [imposibles por definición], luche por la solución de los problemas concretos del momento. Esta es, precisamente, la propuesta de Franz Hinkelammert en su *Crítica de la razón utópica*. Para él, la ilusión de poder llegar a sociedades perfectas [utopías] es una «ilusión trascendental» muy alejada del realismo político (1984: 28-29). Por lo que, más que pretender la utopía, lo que debemos hacer es ir conquistando pequeños cambios que mejoren nuestro mundo. Y en esto, la crítica a la que hacemos referencia, puede ayudarnos. Porque, tal y como afirma Boaventura de Sousa Santos (2011: 18), hay alternativas al actual *statu quo*, pero raramente nos damos cuenta ellas. Para darnos cuenta de ellas, según Boaventura de Sousa Santos, necesitamos «maneras alternativas de pensamiento» que nos hagan descubrirlas. Unas maneras alternativas de pensamiento, estas, que podrían dimanar de las mismas utopías y distopías: desde esa función crítica que las caracteriza y que podría llevarnos a [des]velarnos —ya sea implícita o explícitamente— otras formas posibles de realidad.

Esta es, en resumen, nuestra aportación después de todo este recorrido. No entender utopía y distopía como contrarias. Pero tampoco entenderlas como idénticas. Sino más bien como en una correlación, en diálogo —como anticipábamos al inicio de nuestra investigación—. Y es que, defender a ultranza a la utopía nos puede llevar a la distopía. Y caer en el pesimismo distópico puede dejarnos inmóviles. Con lo que, habremos de quedarnos con la función crítica compartida por ambas e interpretarlas —a las dos— como brújulas [morales], como guías a seguir para

mejorar humanamente. Y es que, al fin y al cabo, entendemos tanto a la utopía como a la distopía como la expresión de un pensamiento que —ya sea desde lo positivo, lo que se quiere; o lo negativo, lo que no se quiere— busca un mundo más deseable. Una crítica que —desde lo que describe o desde lo que se echa en falta— nos pone al frente la denuncia de algunos aspectos de la realidad. La pregunta que queda por responder aún es si esa denuncia puede —de alguna forma— movernos al cambio, afectarnos —esa narración— de tal manera que pueda alterar algo en nosotros llevándonos a la lucha por una alternativa. Esto es, precisamente, lo que nos proponemos investigar, a continuación, en la tercera parte, con el detallado análisis de un caso concreto, a saber, la distopía presentada por Margaret Atwood en su novela *El cuento de la criada* [*The Handmaid's Tale*] de 1985 y la serie de televisión del mismo nombre, basada en su historia, adaptada por Bruce Miller en 2017.

PARTE 3

EL CUENTO DE LA CRIADA

Ahora estoy despierta y veo el mundo. Antes estaba dormida. Así es cómo permitimos que sucediese. Cuando masacraron el Congreso, no despertamos. Cuando culparon a los terroristas y anularon la Constitución, tampoco despertamos. Dijeron que sería temporal. Nada cambia de golpe. Si estuvieras en una bañera que se calienta poco a poco, morirías hervida sin darte cuenta.

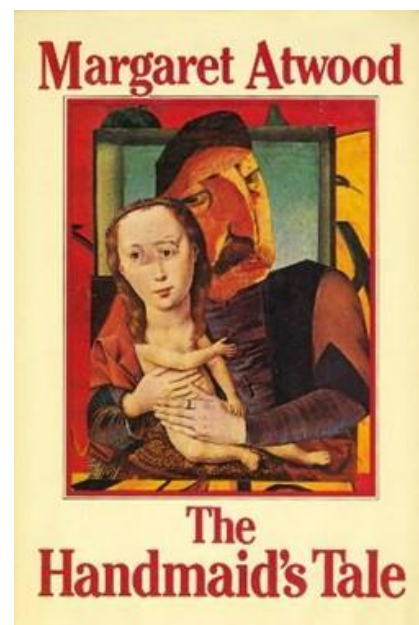
(The Handmaid's Tale: T1E3)

CAPÍTULO 7

EL CUENTO DE LA CRIADA Y MARGARET ATWOOD

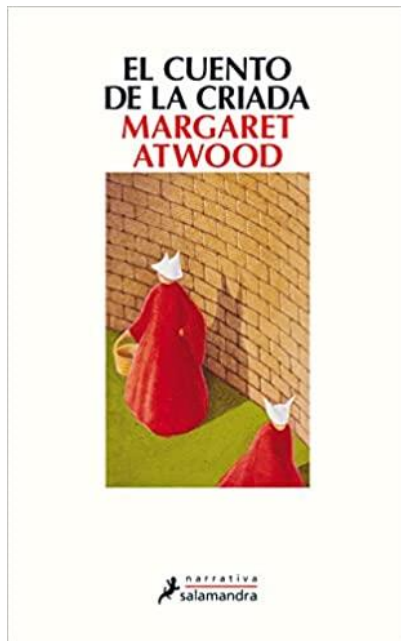
7.1. A modo de introducción

El cuento de la criada (*The Handmaid's Tale*, en su original en inglés), la sexta novela de la canadiense Margaret Atwood (1939), publicada en 1985, traducida a cuarenta idiomas, y galardonada con premios como el Governor General's Award for English-language fiction en 1985 o el Premio Arthur C. Clarke en 1987, nos presenta la llamada República de Gilead, enmarcada en los antiguos Estados Unidos, hacia finales del siglo XX y principios del XXI, en la que, debido a la contaminación ambiental, la capacidad reproductiva se ha visto reducida y se generaliza el uso de las mujeres (denominadas



65. Primera edición de *El cuento de la criada* en 1985 por McClelland & Stewart.

«Criadas») como meros receptáculos para asegurar la reproducción de la élite. «Somos matrices con patas, eso es todo: somos recipientes sagrados, cálices ambulantes» (Atwood, 1985: 196), enuncia Defred (Offred en el original en inglés), de treinta y tres años, Criada protagonista de la historia.¹³



66. Traducción al español de *El cuento de la criada* (Salamandra, 2017).

Esta nueva sociedad surgida tras el asesinato del presidente y de la toma del poder mediante un golpe de Estado por el grupo llamado los Hijos de Jacob, queda definida como distópica —presenta una realidad peor que la actual—, teocrática —se ampara en una lectura literal de la Biblia— y patriarcal —por ejemplo, las mujeres tienen prohibido leer y escribir—. Militarizada y organizada jerárquicamente, reserva a cada clase social una determinada función, que queda representada por el color de sus uniformes. Entre estas clases sociales hallamos, por ejemplo, a los Comandantes, los dirigentes [de negro]; a sus Esposas [de azul]; a las

Tías, adocrinadoras del mensaje de Gilead [de marrón]; a las Marthas, encargadas de las labores del hogar [de verde] o a las Criadas, responsables de la gestación de bebés [de rojo].

Como en este nuevo mundo la descendencia es insuficiente y escasa, la sucesión de las clases dirigentes se presenta como un objetivo prioritario. Y, en consecuencia, se

¹³ A pesar de que aquí hablaremos de «Criadas» a la hora de referirnos a las «*Handmaids*», ya que esta es la expresión que se ha hecho más popular en España, derivada de la traducción de la novela por Elsa Mateo Blanco y de su misma elección por Javier Pérez Alarcón en la adaptación del guion original al español para la serie de televisión, queremos declarar que la palabra «Doncella» habría sido una alternativa más ajustada al texto. Y es que, tal y como lo explica Luis Gómez Romero (2007: 20), «*Handmaid*» se trata de un término inglés arcaico cuya expresión castellana más próxima (también caída en desuso) sería «Doncella».

desarrolla este régimen político. Protegidas por el Antiguo Testamento, a las familias poderosas, se les concede una Criada para llevar a cabo dicho propósito. Mediante una violación ritualizada, denominada «Ceremonia», se pretende conseguir la concepción. Cada Criada tiene tres oportunidades para quedarse embarazada, y en tres casas distintas, y si no lo consigue, será enviada a las Colonias, en las cuales malviven, esperando la muerte, las denominadas No Mujeres —ya sea por su esterilidad, ya sea por su incapacidad de asumir el régimen— limpiando los desechos tóxicos derivados de la contaminación que inunda la zona. Esta es, en resumen, la panorámica dantesca que nos presenta Margaret Atwood en *El cuento de la criada*.



67. Margaret Atwood escribiendo *El cuento de la criada* en Berlín Occidental en 1984.

En la fotografía de arriba cobran realidad las siguientes memorias de Margaret Atwood: «Comencé a escribir *El cuento de la criada* en Berlín con una máquina de escribir alemana de alquiler» (Atwood en Lang y Raymont, 2019: 49:54). *El cuento de la criada*, como la misma Margaret Atwood explica en su introducción a la edición publicada por Salamandra en 2017 (Atwood, 2017: 11-19), cuando empezó a desarrollarse, hacia 1984, llevaba el nombre de *Offred*:¹⁴ el nombre de su

¹⁴ Según la propia Margaret Atwood, atendiendo a su diario, el título de la novela cambió de *Offred* a *El cuento de la criada* el 3 de enero de 1985, cuando llevaba escritas casi 150 páginas (2018: 36).

protagonista. Esto es algo que [de]muestra lo significativo de dicho nombre. Se trata de un patronímico compuesto por el nombre de pila de un hombre, en este caso, el del Comandante Waterford (Fred), y el prefijo «of-», en el original en inglés [Offred], o «de-», en la traducción al español por Elsa Mateo Blanco [Defred], que denota posesión. Dicha posesión, reflejada así en el lenguaje¹⁵ y que, para Angela Michelle Gulick (1991: 112), es uno de los ejemplos más fuertes de deshumanización con el que nos podemos topar, queda reforzada, a nivel visual, por Volker Schlöndorff, en



la película realizada de esta historia en 1990, con la representación de las mujeres transportadas en jaulas para ganado. O más aún, marcadas como ganado:



68a, 68b y 68c. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* (1990) de Volker Schlöndorff.

¹⁵ En este caso, estamos de acuerdo con la traducción de Offred escogida por Elsa Mateo Blanco, Defred, para trasladar la posesión. Pero, aun así, debemos señalar que dicha elección, inevitablemente (como cualquier traducción) pierde algunas referencias de su original (imposibles de mantener). Ainara Cruz Arrén apunta que el nombre de la protagonista es, en sí mismo, un juego de palabras: Offred es homónimo de *offered* («ofrecida») (2019: 89). Sonia Villegas López explica que el nombre Offred puede leerse como «Off-red» en referencia al Red Center [Centro Rojo], lugar de adoctrinamiento de las Criadas (1999: 330). Aunque, a decir verdad, la misma Defred, en la novela, aclara que el Centro Rojo es llamado así porque «casi todo era rojo» (Atwood, 1985: 143). En cuanto al nombre de las Criadas en general, traemos la reflexión de Dorota Filipczak: esta forma de crear los nombres de las Criadas (con el prefijo «of-» en inglés o «de-» en español) denotando posesión, recuerda a la formación del nombre de Eva en hebreo («iszsa») que deriva del de Adán («isz») (1993: 181). También podríamos hablar de la actualidad: y es que aún son muchos los países en los que la mujer, al casarse, adopta el apellido del marido.

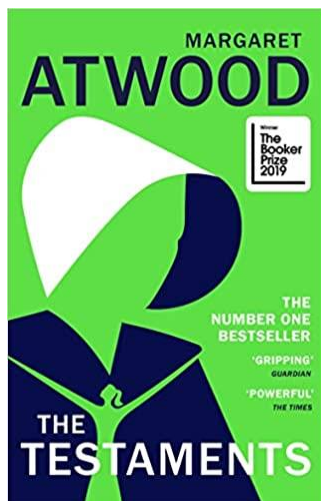
Hay que destacar, en relación al nombre real de nuestra protagonista que, en la novela de Margaret Atwood, nunca nos será revelado.¹⁶ En la película de 1990, optan por Kate. En la serie de televisión, creada en 2017 por Bruce Miller, por June. La elección de este nombre [June] consideramos que es más acertada, ya que puede deducirse de un determinado momento de la novela en el que los personajes susurran sus nombres: «Alma, Janine, Dolores, Moira, June» (Atwood, 1985: 25). El nombre de June no vuelve a aparecer en toda la historia. El de todos los otros personajes sí. De ahí que los lectores hayan querido ver en June, el verdadero nombre de Defred. La misma Margaret Atwood confirma que, aunque esa no era su idea original, sin embargo, encaja y que si los lectores lo desean, son libres de creerlo así (Atwood, 2017: 14).

Defred guarda su nombre real como algo a lo que aferrarse, como algo de lo que no pueden despojarla (Cruz Arrén, 2019: 65), como su bien máspreciado (Cooke, 2004: 131). En la novela: «Mi nombre no es Defred, sino otro, un nombre que ahora nadie menciona porque está prohibido. [...] Guardo este nombre como un secreto, como un tesoro que desenterraré algún día» (Atwood, 1985: 127). Un nombre que, a lo largo de todo el libro, compartirá solo con Nick: «Le digo mi nombre verdadero y a partir de ese momento me siento reconocida» (Atwood, 1985: 363). Y es que, antes, confesaba el deseo de que alguien pronunciara su nombre: «Deseo que alguien [...] pronuncie mi nombre» (Atwood, 1985: 145).

Significativo es el momento en el que dicho nombre es pronunciado por Nick, al final de la obra: «—Todo está bien. Es Mayday. Vete con ellos. —Me llama por mi verdadero nombre. ¿Por qué esto iba a significar algo?» (Atwood, 1985: 398). *Mayday* es una palabra que, tal y como es explicado en la propia novela, proviene del francés *m'aidez*, «ayudadme». Mayday es la resistencia, la red clandestina que busca

¹⁶ Para María Paulina Moreno Trujillo, al no decir su nombre, Margaret Atwood la convierte en cualquier mujer, en todas las mujeres (2016: 203).

derrocar a la República de Gilead, la esperanza. Todo esto, en el libro queda [des]velado a partir del comentario clave que otra Criada, Deglen, le hace a Defred: «—Es un hermoso día de mayo» (Atwood, 1985: 78). Por lo que, ajustándonos al relato de Defred, la preferencia por el nombre de June encaja a la perfección en la historia. Vamos a tratar de explicarnos. Ya hemos hablado de la importancia del lector en todo acto de lectura. También, hemos aclarado que Margaret Atwood da libertad a sus lectores, en dicho acto de lectura. Pero no solo eso. La misma Defred, con sus propias palabras, está haciendo existir al lector. Así lo expresa: «Al contarte esta historia logro que existas. Yo cuento, luego tú existes» (Atwood, 1985: 360). Así queda, otra vez, resaltado el papel del lector, un lector co-creador. Y si esto es precisamente lo que reclama la obra, esto es lo que debemos ofrecerle: a partir de una lectura personal o, lo que podríamos llamar, interpretativa. Con lo que, si se ha escogido el nombre que hace referencia al mes de mayo para evocar la resistencia al régimen, ¿qué es lo que podemos esperar tras las últimas palabras [¿ambiguas?] de la novela?: «Subo y penetro en la oscuridad del interior; o en la luz» (Atwood, 1985: 360). ¿Qué es lo que queda después de mayo? Junio, *June*. El mes con los días más soleados de todo el año, tanto en los Estados Unidos como en Canadá. Entonces, junio evoca sol; sol evoca luz; y luz evoca libertad. Por lo que parece que, a pesar de



69. Portada de *Los testamentos*.

ser una simple coincidencia no buscada, no podría haber un nombre más adecuado para nuestra protagonista. Porque la salvación de June solo quedará [des]velada en la parte final del libro, en las «Notas históricas sobre *El cuento de la criada*». También, confirmada, más tarde, en la esperada segunda parte de *El cuento de la criada*, titulada *Los testamentos*, publicada en 2019, y con la que Margaret Atwood fue galardonada con el Premio Booker.

7.2. Más allá de la novela

El cuento de la criada describe una realidad que ha sido construida a partir de muchos lenguajes. En el 2000, por ejemplo, la historia de Margaret Atwood fue llevada a la ópera por la música de Poul Ruders, el libreto de Paul Bentley y la puesta en escena de la Royal Danish Opera.¹⁷ Posteriormente repetida por la English National Opera

(2003), la Minnesota Opera (2003), la Canadian Opera Company (2004), la Gertrude Opera (2018) y, más recientemente, la Boston Lyric Opera (2019).



70. *El cuento de la criada* (2019, Boston Lyric Opera).

La coreógrafa Lila York, por primera vez, en 2013, transformó las noveladas palabras de Defred en movimiento, en Ballet, junto a la Canada's Royal Winnipeg Ballet.



71. *El cuento de la criada* (2018, Canada's Royal Winnipeg Ballet).

¹⁷ Puede oírse una muestra en: <https://www.dacapo-records.dk/en/recordings/ruders-the-handmaids-tale>



72. Ilustración de las gemelas Balbusso.

La emisora de radio BBC Radio 4 realizó, en el 2000, una adaptación dramática de la narración llevada a cabo por John Dryden.¹⁸ Y en 2012, las gemelas Anna y Elena Balbusso con el apoyo de The Folio Society contribuyeron a una edición ilustrada con un total de siete imágenes (sin contar la portada) de *El cuento de la criada*. Una serie de representaciones muy sugerentes, algunas de las cuales, como la que mostramos aquí, se llevaron la Medalla de Oro de la Sociedad de Ilustradores de Nueva York, y que traen al recuerdo el futurismo italiano, el constructivismo ruso y la arquitectura fascista.¹⁹

Continuando con el dibujo, en 2019, Renée Nault, fue elegida para convertir la novela de Margaret Atwood en cómic. Con cierto margen de libertad, muestra fiel y sinceramente, a partir de acuarelas pintadas a mano y sin casi recurrir a la tecnología, la *colorida* historia de Defred. Y pasando al plano audiovisual, queda por comentar que Volker Schlöndorff, en 1990, llevó *El cuento de la criada* a la pantalla, como película, con un guion del dramaturgo Harold Pinter, presentando el relato de una forma más lineal que la novela de Margaret Atwood. Y, más recientemente, en 2017, Bruce Miller la adaptó, ganando en profundidad, a serie de televisión [todavía en emisión]. Serie de televisión que ha ganado numerosos premios de entre los cuales podemos destacar el Globo de Oro a mejor serie dramática y el Globo de Oro a mejor actriz de serie dramática para Elisabeth Moss, por su papel como Defred.

¹⁸ Puede escucharse en: <https://radiodramarevival.com/episode-190-bbc-radios-the-handmaids-tale/>

¹⁹ El resto de las ilustraciones pueden verse en el sitio web de las artistas: <https://balbussotwins.myportfolio.com/the-handmaids-tale>



73a, 73b y 73c. Portadas de la novela gráfica, la película y la serie de televisión.

7.3. Influencia en la cultura popular

Con las anteriores líneas queda [de]mostrado tanto el gran interés que suscita *El cuento de la criada* como su enorme potencial para ser adaptada a diferentes lenguajes sin perder su esencia. Pero no solo esto. Y es que la historia de Margaret Atwood, a partir de su difusión como serie de televisión, ha conseguido llegar al gran público. Su historia, desde entonces, ha pasado a formar parte de la cultura popular y su particular belleza se ha instalado en nuestro día a día, formando parte de numerosas protestas alrededor de todo el mundo. *El cuento de la criada* se ha convertido en un símbolo. Una sola de sus imágenes vale más que, como dice el dicho, mil palabras. Prueba de ello son la enorme cantidad de manifestaciones que, haciendo uso de, por ejemplo, el característico vestido rojo que portan las Criadas y sus cofias blancas, se han llevado a cabo por todo el mundo, para reivindicar algunos derechos fundamentales. De entre todas las imágenes que podríamos elegir, como ejemplo,

para ilustrar lo dicho, nos decantamos por esta, por la estela que dejan a su paso estas mujeres por la ciudad de Buenos Aires. Una imagen que habla por sí sola.²⁰



74. Protesta de activistas disfrazadas como Criadas en Buenos Aires.

Esta estela de la que hablamos no es por casualidad, sino que es porque la propia Ane Crabtree, diseñadora del vestuario de la serie de televisión, dijo lo siguiente en una entrevista para *Vanity Fair*: «Queríamos que cuando fueran [las Criadas] por las calles de Gilead dejaran una larga estela roja en medio del gris [...] una especie de rastro escarlata en un mundo moralizador de tonos oscuros. Queríamos un rojo que [...] se viera espectacular en pantalla» (en Robinson, 2019: 35). Unas palabras que encajan a la perfección con esta fotografía de arriba. Una fotografía que, además, [de]muestra la gran influencia de la serie de televisión en todo el mundo de la que hablamos. Esa estela roja que Ane Crabtree buscaba reflejar en la pantalla, ha acabado destellando por todo el planeta, como puede verse en las fotografías

²⁰ Existen muchas otras fotografías a tener en cuenta entre estas manifestaciones que muestran, en resumen, el rechazo a políticas conservadoras. Como ejemplo, la recopilación que hace *El País*: https://elpais.com/elpais/2018/08/04/album/1533402526_085262.html#foto_gal_1

recopiladas por *El País* a las que aludíamos antes, en la nota a pie de página. *El cuento de la criada*, entonces, a partir de su adaptación a serie de televisión, ha pasado a convertirse en un emblema característico de la reivindicación feminista que, tal y como explican Peter Beaumont y Amanda Holpuch en su artículo para *The Guardian* (2018), a través del uso de la inconfundible ropa de sus personajes, le dan la vuelta al simbolismo de mujeres oprimidas que adquieren en el relato de Margaret Atwood. Algo que, además, encaja a la perfección con las palabras puestas en boca de Defred por Bruce Miller con su guion para el último episodio de la primera temporada de la serie de televisión: «They should have never given us uniforms if they didn't want us to be an army» (06:07).

La propia Ane Crabtree, sobre esto, explica lo siguiente:

Una de las experiencias más gratificantes de hacer la serie ha sido ver a las mujeres manifestándose en todo el mundo con el traje de la criada. El traje se ha convertido en un símbolo de opresión y resistencia. Nada más ver la capa roja y las cofias blancas sabes exactamente lo que esas personas reivindican o lo que defienden (en Lang y Raymont, 2019: 01:01:04).

Palabras que complementan con las de la propia Margaret Atwood, reproducidas por *The Guardian* (en Beaumont y Holpuch, 2018):

Because it's a visual symbol, women can use it without fear of being arrested for causing a disturbance. [...] No one can accuse them of being immodest: they are well covered up. But everyone seeing these groups of women know what they mean in the context of the individual protest.

Con lo que ahora podríamos entrar a hablar del vínculo entre *El cuento de la criada* [y Margaret Atwood] y el feminismo. Pero antes de abandonar el traje de las Criadas, falta por aclarar la inspiración de Margaret Atwood:



75. Paquete detergente *Old Dutch Cleanser* (años cuarenta).

El traje está inspirado en parte en el hábito de las monjas, por supuesto; pero también en el antiguo paquete [de detergente] de la marca *Old Dutch Cleanser* en el que se veía una mujer de aspecto bastante siniestro empuñando un gran palo. Se suponía que perseguía la suciedad. Supongo que se me quedó grabado de niña como una figura muy misteriosa (en Lang y Raymont, 2019: 59:53).

Una representación, esta de la mujer de *Old Dutch Cleanser* en los años cuarenta, que se relaciona con la apreciación de Margaret Atwood de cómo surgió la idea de *El cuento de la criada*: «La idea de la novela surgió cuando se empezaron a escuchar voces que decían que las mujeres deberían volver a sus hogares» (en Lang y Raymont, 2019: 55:24). Algo que entra en consonancia con el concepto que tenía Ane Crabtree en mente a la hora de diseñar los trajes de las Criadas: «Pensé en cómo quedaría quitar los botones y las cremalleras visibles, como si la gente estuviera encerrada en su propia ropa, una especie de trampa, de encarcelamiento de uno mismo» (en Robinson, 2018: 49).



76. Trajes de las Criadas para la serie de televisión diseñados por Ane Crabtree.

7.4. Margaret Atwood y el feminismo

Así como la restricción de la gama de colores de las ilustraciones de las gemelas Balbusso representa la reducción de la libertad, el traje diseñado por Ane Crabtree evoca la reclusión, y la imagen de inspiración de Margaret Atwood el aislamiento en el ámbito doméstico de la mujer... todo ello nos lleva al asunto de la relación entre *El cuento de la criada* y el feminismo. Ya hemos hecho mención a que popularmente se describe a la novela de Margaret Atwood como un 1984 feminista o como la más famosa distopía feminista.²¹ Pero la propia Margaret Atwood, dejando relucir su espíritu crítico, dice, y citamos textualmente que «ese término [«distopía feminista»] no es tan acertado» (2018: 39). Ella misma aclara el porqué:

En una distopía feminista simple y pura, todos los hombres tendrían más derechos que todas las mujeres; tendría una estructura en dos niveles, con los hombres arriba y las mujeres abajo, pero Gilead es la típica dictadura: en forma piramidal, con los poderosos de ambos sexos en el ápice, los hombres casi siempre superando a las mujeres del mismo nivel, y luego niveles descendentes de poder y estatus con hombres y mujeres en cada uno, hasta abajo (2018: 39).

Margaret Atwood declara que una de las preguntas que le hacen a menudo es: «¿*El cuento de la criada* es una novela feminista?». Su respuesta es la que sigue:

Si eso quiere decir un tratado ideológico en el que todas las mujeres son ángeles y/o están victimizadas en tal medida que han perdido la capacidad de elegir moralmente, no. Si quiere decir una novela en la que las mujeres son seres humanos —con toda la variedad de personalidades y comportamientos que eso implica— y además son interesantes e importantes y lo que les ocurre es crucial para el asunto, la estructura y la trama del libro... Entonces sí. En ese sentido, muchos libros son «feministas» (2017: 15).

²¹ Hay que decir que algunos han alzado la voz para poner en duda dicha asignación feminista. Tal y como afirma Rosario Arias Doblas: «la complicidad de las mujeres [las Tías] en el control y sometimiento de otras [las Criadas] ha contribuido a encender la polémica sobre esta obra de Atwood» (2000: 398).

A pesar de que una de las mayores preocupaciones de Margaret Atwood es el tema de la identidad de la mujer, ya que desde el principio de su carrera ha explorado el papel de la mujer en la sociedad; a pesar de que sus años de formación (finales de los cincuenta y principios de los sesenta) coinciden con la Segunda Ola Feminista en Norteamérica; y a pesar de haber confesado que libros fundamentales del feminismo como *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir o *La mística femenina* de Betty Friedan han marcado su trayectoria, siempre ha rechazado ser etiquetada como «feminista», siempre ha huido de etiquetas ideológicas (Somacarrera Íñigo, 2000: 14). Como ejemplo de esto, un fragmento de su novela *Cat's Eye*, con la siguiente conversación:

“Well, what about, you know, feminism?” she says. “A lot of people call you a feminist painter.”

“What indeed,” I say. “I hate party lines, I hate ghettos. Anyway, I’m too old to have invented it and you’re too young to understand it, so what’s the point of discussing it all?” (Atwood, 1988: 94).

Así que, como mucho, podemos hablar de Margaret Atwood como de una feminista tan solo en el sentido amplio del término, tal y como ella misma apunta en una entrevista con Linda Sandler (1976-77: 54). Un feminismo en el sentido amplio del término que ella misma define, en otra entrevista, con Jo Brans, como «human equality and freedom of choice» (1982: 142). Pero aun así, Coral Ann Howells no duda en afirmar que Margaret Atwood es la escritora feminista de habla inglesa más conocida (1996: 163). Y, a pesar de todo, tal y como recoge Pilar Somacarrera Íñigo, «la mayoría de sus críticos coinciden en considerarla una autora decididamente feminista, al tener siempre a las mujeres en el centro de sus ficciones, y por su continua crítica al patriarcado y su política de dominación y subordinación» (2000: 57).

De lo que sí que podemos hablar es del rechazo, en la obra de Margaret Atwood, de un feminismo que llamaremos victimista; la canadiense apuesta por que la mujer deje de verse a sí misma como víctima y que llegue a responsabilizarse de su situación (Somacarrera Íñigo, 2000: 57). Es por ello que Coral Ann Howells señala la complejidad y singularidad del comportamiento humano que caracteriza a la obra de Margaret Atwood por encima de cualquier etiqueta ideológica, como, en este caso, «feminismo» (1996: 16). De ahí que J. Brooks Bouson comente el hecho de que la canadiense contradiga la noción victimista del feminismo, ya que las mujeres que describe no están alejadas del todo de los deseos de poder (1993: 163). Algo que puede leerse en conjunto con las declaraciones de la propia Margaret Atwood: «Los personajes de mis novelas no son paradigmas de virtud por la simple razón de que tales personajes serían profundamente aburridos y nada humanos. Ninguno de nosotros somos paradigma de virtud» (en Lang y Raymont, 2019: 46:40).

Siguiendo esta línea, Pilar Somacarrera Íñigo, en su estudio sobre Margaret Atwood, crea un vínculo entre la obra de la canadiense y el feminismo (2000: 14-18). Explica que los críticos ya califican como feminista la primera de las novelas de Margaret Atwood, *La mujer comestible*, en la que, a través del humor revela el absurdo de ciertas convenciones sociales. Pero aunque la fecha de su publicación —1969— coincide con la Segunda Ola Feminista en Norteamérica, fue escrita en 1965, y la escritora prefiere calificarla como *protofeminista*. Los poemas de *Juegos de poder*, publicados en 1971, y en los que discute acerca del amor romántico demostrando que puede llegar a convertirse en una experiencia devastadora, se han llegado a considerar un manifiesto feminista. Después, Pilar Somacarrera Íñigo, pasa a 1985 para comentar *El cuento de la criada*, mostrando las preocupaciones sociales y políticas de Margaret Atwood, y apuntando que, con este relato, la escritora canadiense llega al extremo de la reflexión feminista sobre la mujer en la sociedad patriarcal. Tras su estudio, la conclusión a la que llega Pilar Somacarrera Íñigo queda resumida en las siguientes líneas:

Todas las novelas de Atwood son [...] reconstrucciones narrativas de vidas de mujeres [...]. Todas son procesos en los que las mujeres intentan hablar, al mismo tiempo que escriben sus dificultades, sus fracasos y sus silencios. La escritora destaca [...] por su capacidad para crear voces narradoras, que casi siempre pertenecen a mujeres que intentan sobrevivir a los múltiples desafíos que plantea el mundo contemporáneo (2000: 21).

Retomando la historia de *El cuento de la criada*, en el segundo episodio de la serie de televisión se [des]vela un momento clave para todo esto de lo que estamos hablando. Defred reflexiona, mientras una torrencial lluvia [simbólica y, al mismo tiempo, real] cae sobre ella, en *voice-over*, lo siguiente: «There is an “us”? [...] Now, there has to be an “us”. Because, now, there is a “them”» (06:27). Traemos la cita en su versión original en inglés ya que consideramos que el premiado por su trabajo de traducción al español de la primera temporada de la serie de televisión Javier Pérez Alarcón (Mejor traducción para doblaje de obra estrenada en TV, DVD o plataforma en línea en los VI Premios de la Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España) incurre en un error que desvirtúa, en parte, el mensaje feminista, al traducir «us» por «nosotros» y no por «nosotras».²²



77. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

²² Ya Simone de Beauvoir, en 1949, en *El segundo sexo*, se lamentaba de que las mujeres no tuvieran un «nosotras» que las llevara a agruparse en una unidad con el fin de oponerse a las injusticias a las que se veían sometidas (53). De ahí, por lo tanto, la necesidad de traducir ese «nosotros» por un «nosotras»: para mantener el mensaje feminista del texto.

Sonia Villegas López apunta, en su tesis doctoral, que «uno de los mensajes más relevantes de la novela [*El cuento de la criada*] es la denuncia de la falta de vínculos entre las mujeres, la dificultad de contrarrestar el discurso totalitario del «Yo» (de implicaciones falocéntricas) con el comunitario «Nosotros» [nosotros diríamos «Nosotras»] (1999: 373). Y Rosario Arias Doblas llama la atención, en su tesis doctoral, sobre la primera palabra que aparece en la novela —en su versión original—, sobre la primera palabra que pronuncia Defred: «We» [es decir: «Nosotras»]:

debemos señalar la relevancia del uso del pronombre de primera persona del plural al comienzo de una novela que está narrada por completo en primera persona del singular [...] la insistencia del uso del «we» nada más comenzar la novela anticipa [...] la perspectiva inclusiva (2000: 380-381).

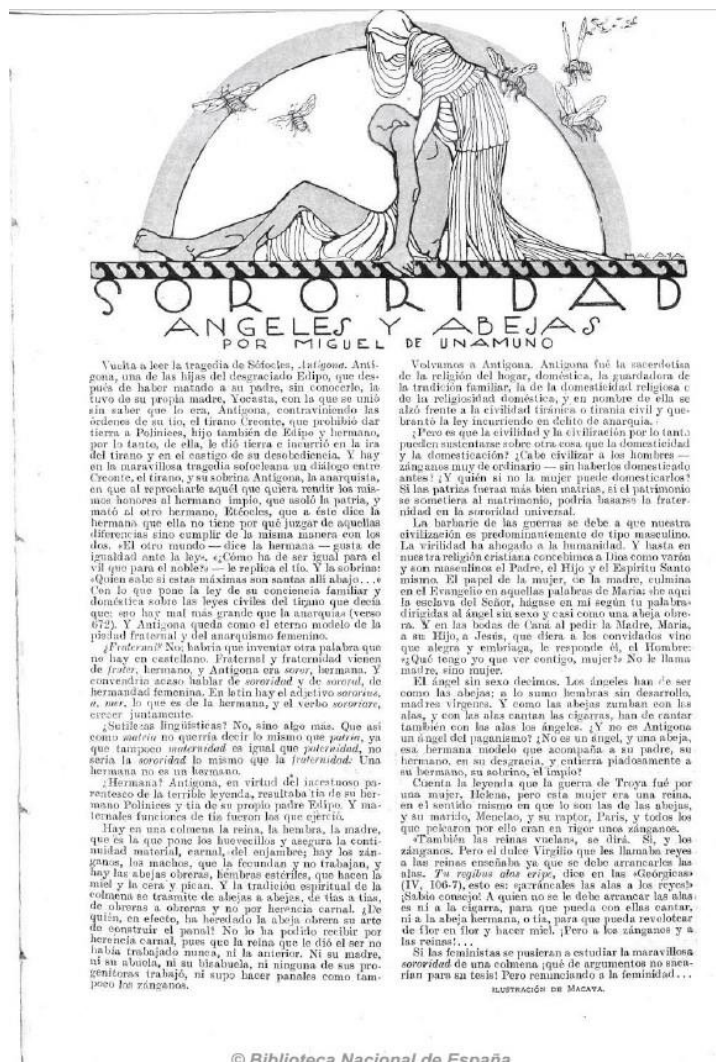
Este nosotras al que Defred clama en la serie de televisión y al inicio del libro, queda reforzado en la novela, más adelante, con el siguiente detalle: «Confraternizar significa comportarse como un hermano. Me lo dijo Luke. Dijo que no existía ningún equivalente de comportarse como una hermana. Según él, tenía que ser sororizar [*sororize*], del latín» (Atwood, 1985: 34-35). La palabra «sororidad» no fue reconocida por la Real Academia Española hasta el 21 de diciembre de 2018,²³ fecha en la que se incluyó en el *Diccionario de la Lengua Española* con la siguiente definición: «Relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento». Cristina Sánchez Mejorada (2008: 241), apoyada en un texto de Marcela Lagarde, aclara cómo a esta relación entre mujeres, del latín «sor» («hermana»), en francés se adapta a *sororité*; en italiano a *sororità*; y en inglés a *sisterhood*. En español, tenemos la palabra «sororidad» cuya primera expresión la hallamos en Miguel de Unamuno. En el número 1171 de la revista argentina *Caras*

²³ <https://www.rae.es/noticia/la-rae-presenta-una-nueva-actualizacion-de-la-version-en-linea-del-dle>

y *Caretas* de 1921, en la página 55, redacta un texto que reflexiona acerca de *Antígona*, la tragedia de Sófocles, titulado «Sororidad. Ángeles y abejas» en el que dice lo siguiente:

¿*Fraternal*? No; habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. *Fraternal* y *fraternidad* vienen de *frater*, hermano, y *Antígona* era *soror*, hermana. Y convendría acaso hablar de *sororidad* y de *sororal*, de hermandad femenina. En latín hay el adjetivo *sororius*, *a, mer*, lo que es de la hermana, y el verbo *sororiare*, crecer juntamente.

¿Sutilezas lingüísticas? No, sino algo más. Que así como *matria* no querría decir lo mismo que *patria*, ya que tampoco *maternidad* es igual que *paternidad*, no sería la *sororidad* lo mismo que la *fraternidad*: Una hermana no es un hermano (1921a: 55).



78. «Sororidad. Ángeles y abejas», Miguel de Unamuno, 1921.

Reflexión que repite, ese mismo año, en el prólogo de su obra, publicada en 1921, *La tía Tula*:

La observación es que así como tenemos la palabra *paternal* y *paternidad*, que derivan de *pater*, padre, y *maternal* y *maternidad*, de *mater*, madre, y no es lo mismo, ni mucho menos, lo paternal y lo maternal, ni la paternidad y la maternidad, es

L A T I A T U L A

nivola *Niebla era de la misma raíz que la de La vida es sueño, de Calderón. Mas en este otro caso ha sido cosa nuestra el descubrir, después de concluída esta novela que tienes a la vista, lector, sus raíces quijotescas y teresianas. Lo que no quiere decir ¡claro está! que lo que aquí se cuenta no haya podido pasar fuera de España.*

Antes de terminar este Prólogo queremos hacer otra observación, que le podrá parecer a alguien quizás sutileza de lingüista y filólogo, y no lo es sino de psicología. Aunque ¿es la psicología algo más que lingüística y filología?

La observación es que así como tenemos la palabra paternal y paternidad, que derivan de pater, padre, y maternal y maternidad, de mater, madre, y no es lo mismo, ni mucho menos, lo paternal y lo maternal, ni la paternidad y la maternidad, es extraño que junto a fraternal y fraternidad, de frater, hermano, no tengamos sororal y sororidad, de soror, hermana. En latín hay sororius, a, um, lo de la hermana, y el verbo sororiare, crecer por igual y juntamente.

Se nos dirá que la sororidad equivaldría a la

5

M I G U E L D E U N A M U N O

fraternidad, mas no lo creemos así. Como si en latín tuviese la hija un apelativo de raíz distinta que el de hijo, valdría la pena de distinguir entre las dos filiálidas.

Sororidad fué la de la admirable *Antigona*, esta santa del paganismo helénico, la hija de Edipo, que sufrió martirio por amor a su hermano Polinices, y por confesar su fe de que las leyes eternas de la conciencia, las que rigen en el eterno mundo de los muertos, en el mundo de la inmortalidad, no son las que forjan los déspotas y tiranos de la tierra, como era Creonte.

Cuando en la tragedia sofocleana Creonte le acusa a su sobrina *Antigona* de haber faltado a la ley, al mandato regio, rindiendo servicio fúnebre a su hermano, el fratricida, hay entre aquellos este duelo de palabras:

•A.—No es nada feo honrar a los de la misma entraña...

•Cr.—¿No era de tu sangre también el que murió contra él?

•A.—De la misma, por madre y padre...

•Cr.—¿Y cómo rindes a éste un honor impio?

•A.—No diría eso el muerto...

10

79. Prólogo de *La tía Tula*, Miguel de Unamuno, 1921.

extraño que junto a fraternal y fraternidad, de *frater*, hermano, no tengamos *sororal* y *sororidad*, de *soror*, hermana. En latín hay *sororius*, a, um, lo de la hermana, y el verbo *sororiare*, crecer por igual y juntamente.

Se nos dirá que la *sororidad* equivaldría a la *fraternidad*, mas no lo creemos así. Como si en latín tuviese la hija un apelativo de raíz distinta que el de hijo, valdría la pena de distinguir entre las dos finalidades (1921b: 9-10).

Entonces, al igual que *sororidad* no equivale a *fraternidad*, nosotros no equivale a *nosotras*. De ahí que resaltáramos el error de traducción en el que se incurre y en el que se deforma el mensaje original de la autora. Porque, además, quizá eso sea el feminismo para Margaret Atwood: la sororidad. Cristina Sánchez Mejorada, al hablar de «sororidad» aclara que: «La sororidad se traduce en hermandad, confianza, fidelidad, apoyo y reconocimiento entre mujeres para construir un mundo diferente» (2008: 241). Con lo que, con todo, tal vez sí podamos hablar, a fin

de cuentas, de *El cuento de la criada* como de una «distopía feminista». «Feminista» por el papel que presenta de la mujer, de las mujeres en la historia y por mostrar la necesidad de la sororidad. «Distópica» porque presenta una realidad peor que la actual [al menos en algunos lugares del mundo] que funciona como advertencia de cómo podrían ser las cosas. La propia Margaret Atwood define así la «distopía»: «Dystopias are places in wich you don't like where you are; that's what they are by definition» (1997: 100).

7.5. *El cuento de la criada* y la realidad

El influjo de la serie de televisión es hasta tal punto, tan trascendente, que traspasa la barrera de la ficción y *araña* nuestra realidad. La historia de *El cuento de la criada*, pues, enlaza con todos nosotros y nos avisa de ciertas cosas. Con *El cuento de la criada*, ficción y realidad se conjugan en un mensaje de advertencia, característico de toda distopía. Y es que, esta conjunción quizá esté más enraizada de lo que pueda parecer a simple vista, porque la propia Margaret Atwood toma la inspiración de la realidad misma, alejándose así de lo ficticio, lo irreal. Así lo expresa ella misma en la introducción de la novela preparada para la reedición de 2017:

Si iba a crear un jardín imaginario, quería que los sapos que vivieran en él fueran reales. Una de mis normas consistía en no incluir en el libro ningún suceso que no hubiera ocurrido ya [...] en la historia, así como ningún aparato tecnológico que no estuviera disponible. Nada de cachivaches imaginarios, ni leyes imaginarias, ni atrocidades imaginarias. Dios está en los detalles, dicen. El diablo también (12).

Y más adelante apunta que

El cuento de la criada 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 (18).

En otra parte, al hablar del origen de *El cuento de la criada* amplía esta explicación:

Me impuse una condición: no incluiría nada que los seres humanos no hubieran hecho ya en algún lugar y en alguna época, ni nada para lo que no existiera ya una tecnología. No quería que me acusaran de haber creado invenciones oscuras y torcidas, o de distorsionar el potencial humano para tener un comportamiento deplorable. Las ejecuciones en la horca activadas en grupo, la destrucción de seres humanos, la indumentaria específica de castas y clases, el parto forzado y la apropiación de sus resultados, los niños robados por los regímenes para ser criados por oficiales de alto rango, la prohibición de la alfabetización, la negación de derechos patrimoniales: todos tenían precedentes, y muchos de ellos se hallaban no en otras culturas y religiones sino dentro de la sociedad occidental y dentro de la propia tradición «cristiana» (2018: 38).

Y en el documental que, centrado en su figura, realizaron Nancy Lang y Peter Raymont en 2019, desarrolla aún más esta información, poniendo algunos ejemplos:

La regla que me marqué para la novela [*El cuento de la criada*] fue no incluir nada que no hubiera sucedido en la vida real en algún lugar y en algún momento. Y por eso recabé toda la información que pude. Y la razón por la que me marqué esa pauta es porque no quería que nadie me dijera que yo tenía una imaginación retorcida, extraña y perversa y que me había inventado todas esas maldades. No me las inventé. Todas ocurrieron a mediados de los 80. A los discípulos de esa secta religiosa [El Pueblo de la Esperanza] de 1100 miembros se les ha acusado de lavar el cerebro a la gente. Subordinan a las mujeres, desalientan el contacto social con los no-miembros, conciertan matrimonios. A las esposas de los coordinadores las llaman literalmente «criadas» (*handmaidens*). No me inventé nada. En Rumanía, Ceaușescu dictó por ley que obligaba a las mujeres a tener 4 hijos. Les hacían pruebas de embarazo todos los meses y si no estaban preñadas tenían que explicar el motivo. [...] Con Hitler había esposas biológicas. Si eras un hombre de las

SS podías tener más de una mujer para poder engendrar más futuros niños de las SS (52:24).

A todo esto hay que sumar lo que Rebeca Mead cuenta que halló en la Biblioteca Thomas Fisher cuando la propia Margaret Atwood le mostró una caja con la inscripción «*El cuento de la criada: precedentes*»:

Había reportajes sobre la prohibición del aborto y los anticonceptivos en Rumania, declaraciones del Gobierno canadiense preocupado por el descenso de la tasa de natalidad, artículos de la prensa estadounidense sobre cómo los republicanos intentaban retirarles fondos federales a las clínicas que practicasen abortos. Había artículos sobre la amenaza a la privacidad que suponían las tarjetas de débito, que aparecieron por entonces, y notas de prensa acerca de las comisiones del Congreso de Estados Unidos que trataban de regular los residuos industriales tóxicos a raíz de la catastrófica fuga de gas que se produjo en Bhopal, India. En un artículo de la Associated Press se mencionaba que una comunidad católica de Nueva Jersey había caído en manos de una secta fundamentalista que denominaba a las esposas «Criadas», término que Atwood había subrayado (2019: 19-20).

Remarcamos tanto esto porque es precisamente lo que hace a la obra de Margaret Atwood tan aterradora: su enraizamiento con la realidad. Lo que nos presenta no es una distopía, como las clásicas, alejada en el tiempo, sino una distopía anclada a nuestro mundo. Algo a lo que ella misma pone nombre: *disutopía*.

Distopía es una etiqueta muy amplia: puede ser en otro planeta, en una galaxia muy muy lejana, en la tierra dentro de unos años... [...] Mis *disutopías* —vamos a llamarlas así, con esta palabra inventada [...]— suceden en el mundo real, no en bares de marcianos. Por eso digo que hago ficción especulativa, y no ciencia ficción ni fantasía (en Ayén, 2016: 1).

En el ya mencionado documental, un entrevistador pregunta a Margaret Atwood lo siguiente (32:12): «Algunos han sugerido que hay crueldad en su trabajo. ¿Lo

considera válido?». A lo que Margaret Atwood responde: «¿Hay crueldad en la vida?». «Sí», contesta el entrevistador. «¿Por qué no debería haberla en mi trabajo?», concluye Margaret Atwood.²⁴

En *Notes Towards a Poem that Can Never Be Written* (1981) Margaret Atwood dejará escritos los siguientes tristes y, a la vez, reveladores versos: «The facts of this / world seen clearly / are seen through tears; / why tell me then / there is something wrong with my eyes?» (262). Y, un poco más adelante, referenciando *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí: «The razor across the eyeball / is a detail from an old film. / It is also a truth. / Witness is what you must bear» (265). Tal y como explica Pilar Somacarrera Íñigo, en su estudio sobre la poesía de la canadiense, Margaret Atwood nos advierte de que, por muy doloroso que sea, no pueden cerrarse los ojos ante la violencia, y que tal y como reza el título de dicho estudio, traduciendo las palabras de Margaret Atwood, «Ser testigo es necesario» (2007: 199). Pero no solo eso, ya que, como expone Karen F. Stein, lo que hace Margaret Atwood es ir un paso más allá, poniendo en palabras todo aquello que preferimos ignorar —la violencia— (1999: 119). Para Nathalie Cooke (1998: 262), estos poemas que componen *Notes Towards a Poem that Can Never Be Written* son definidos como «Notas» porque describen una violencia —sobre la mujer, sobre su sexualidad— [en palabras de la propia Margaret Atwood: «that what they have in common / is between the legs» (1981: 261)], demasiado horrible para ser descrita. Algo que también podemos trasladar a *El cuento de la criada*, cuyo «cuento» [«tale»], en su título, refleja el deseo de irrealidad de lo que presenta —un relato basado, también, en la violencia sobre la mujer, sobre su sexualidad—. Y es que, continuando con esta vinculación entre lo que nos habla Margaret Atwood y la [cruel] realidad, en *Notes Towards a Poem*

²⁴ En otra entrevista (Dodson, 1997) declarará que: «In real life good guys often don't win» (100). Y ante la pregunta: «What is your view of a perfect world?», responde que «That's a very tough question» (102).

that Can Never Be Written, leemos el próximo verso: «Elsewhere, this poem is not invention» (1981: 265).

En un artículo para la *Cadena SER*, José M. Romero y Pepa Blanes (2017) enumeran siete ejemplos que demuestran que, tal y como reza el título de dicho artículo, «*El cuento de la criada* es real». La mujer reducida a mero objeto reproductor sin poder de decisión sobre su cuerpo, como acontece en Texas. La gestación subrogada, que apela al derecho de decidir libremente, pero que se olvida de la situación en la que se encuentran las mujeres que *eligen* ser vientres de alquiler. Los bebés robados, como los casos durante la dictadura argentina. El fanatismo religioso, que relega a la mujer al ámbito privado en la mayoría de los países árabes. La falta de apoyo entre las mujeres, que deriva de un imaginario colectivo donde la mujer solo puede ser madre, esposa o prostituta. La persecución de la homosexualidad, como en Chechenia, donde hay, al menos, tres campos de concentración. Y el control y la vigilancia, cuyo mejor ejemplo quizá sea la represión política y social de Corea del Norte.

En una fecha aproximada, Catriona White, en un artículo para *BBC Three* (2017), se pregunta, en el mismo título de dicho artículo, si *El cuento de la criada* es una distopía fantástica, para contestarse que está completamente basada en hechos reales, y pasar, luego, a la explicación de dicha respuesta. En primer lugar, el asignar esclavas fértiles a la élite tiene en la Biblia (y más en concreto, en el Antiguo Testamento, en el Génesis) el precedente histórico, con el pasaje de Raquel, Jacob y Bilha. En *la Historia* hallamos el horror que Margaret Atwood describe en *su historia*: el comercio de esclavos, las ejecuciones en grupo, la quema de libros, la poligamia o las leyes suntuarias. Otra de sus referencias es el programa Lebensborn creado por el líder de las SS, Heinrich Himmler, en la Alemania nazi. Con el descenso de la natalidad en Alemania, se diseñó un proyecto de reproducción para promover un «futuro

ario». El plan consistía en que los miembros de las SS se *aparearan* con mujeres alemanas *adecuadas*. También secuestraron niños de ojos azules y pelo rubio para poblar el Tercer Reich. Una de las tantas horribles escenas que nos describe Margaret Atwood en *El cuento de la criada* es la llamada «Participación», en la que un hombre acusado de violación es golpeado hasta la muerte por una turba de Criadas. Estas prácticas de ejecuciones públicas aún siguen vigentes en algunos países como Corea del Norte. Y por lo que respecta a las



80. Zona de maternidad en una casa Lebensborn.

mujeres, en Arabia Saudí, por ejemplo, la mayoría tienen prohibido votar, conducir o interactuar con hombres; no pueden viajar ni estudiar sin permiso de un hombre; y tienen poca o ninguna independencia económica. Acabamos todo esto con las siguientes palabras del Profesor Pieixoto, en las «Notas históricas sobre *El cuento de la criada*», que describen a la perfección tanto al régimen de Gilead como al propósito de la propia Margaret Atwood: «Como he dicho en alguna otra ocasión, en Gilead hubo muy pocas ideas verdaderamente originales: su genialidad consistió en la síntesis» (Atwood, 1985: 406).

7.6. Margaret Atwood, política y sociedad

Todo esto es significativo porque la misma Margaret Atwood expresa su preocupación por la relación entre literatura y compromiso político: «The writer [...] retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination [...]; the power to communicate; and hope» (1982: 397). Un perfil político, este de la canadiense, que no se limita tan solo a su obra, sino que con su militancia en organizaciones como Amnistía Internacional o PEN Internacional se

completa y reafirma su implicación en la defensa de los derechos humanos. Y, aunque es cierto que en *Powers Politics* (1971) Margaret Atwood se lamenta de que «It is no longer possible / to be both human and alive» (82), también es cierto que en *The Tent* (2006) confía en que «Things look bad. I admit it. [...] They look the worst ever. Perils loom on all side. But it could still turn out all right» (2006: 153). De ahí la conclusión a la que llega Pilar Somacarrera Íñigo: «Atwood sigue creyendo que es posible cambiar el mundo en el que vivimos por otro mejor» (2007: 136). Quizá por ello, continúa escribiendo. Quizá por ello, nunca ha dejado de escribir. Y es que, la misma autora, tal y como recoge Pilar Somacarrera Íñigo (2000: 19), ha señalado dónde reside el poder de la narración: en la capacidad de proporcionarnos tanto una visión del mundo que nos rodea como de nosotros mismos y que, como tal, puede llevarnos a modificar nuestras versiones de ambos. La novela es para Margaret Atwood el medio con el que observar y reflexionar acerca de la sociedad. Una observación y reflexión que lleva pareja una finalidad claramente moral. Una finalidad moral cuyo valor se encuentra en la capacidad de permitir a una persona que se ponga en el lugar de otra. Esto es, según George Woodcock, lo que hace única y admirable a Margaret Atwood, es decir, la forma en que su narrativa se halla al servicio de una ética personal (1975: 319). De ahí que, aunque en una de sus primeras entrevistas (Sandler, 1976-77) afirmara que llegar a ser un mejor ser humano es algo inalcanzable para las personas (16), Pilar Somacarrera Íñigo pueda afirmar que «la evolución de su obra narrativa demuestra que es un deber moral tanto de la escritora como del lector el “imaginar algo que sea diferente”» (2000: 60) y que concluya que «es una escritora esencialmente moralista y didáctica» (19). Y como corolario, las siguientes palabras de la propia Margaret Atwood: «No se puede escribir una obra de ficción que no aborde de alguna manera cuestiones morales» (en Lang y Raymont, 2019: 46:40) que pueden leerse en conjunto con la sentencia pronunciada por Defred en *El cuento de la criada*: «El contexto lo es todo»

(Atwood, 1985: 206). En definitiva: a Margaret Atwood siempre le han interesado las cuestiones políticas.

Una prueba que sitúa a Margaret Atwood como una de las escritoras actuales que más discurso crítico genera, es que cuenta con una asociación dedicada exclusivamente al estudio de su producción literaria (Margaret Atwood Society). Ganadora —en dos ocasiones, además de múltiples nominaciones— del Premio Booker y candidata permanente al Premio Nobel de Literatura, ha tocado prácticamente todos los géneros literarios —poesía, novela, relato breve, ensayo y literatura infantil—. El gran alcance de la obra de Margaret Atwood se manifiesta en el hecho de que ha recibido tal reconocimiento que, en 2004, en la Universidad de Ottawa, se organizó un congreso internacional dedicado exclusivamente a ella —su título fue «Margaret Atwood: The Open Eye»—. Incluso la editorial de la Universidad de Cambridge publicó en 2006 una introducción a su obra (*The Cambridge Companion to Margaret Atwood*). Es por ello que Pilar Somacarrera Íñigo, al principio de su estudio sobre Margaret Atwood, afirma que: «La importancia de Margaret Atwood en el panorama de la literatura contemporánea [...] es incuestionable» (2000: 10). Y el ya indicado documental (Lang y Raymont, 2019) arranca con la siguiente serie de apreciaciones, en *voice-over*, mientras se presenta una sucesión de imágenes de Margaret Atwood, que confirman esa importancia de la que estamos hablando: «Es una estrella cultural y literaria. Un tesoro mundial»; «Es una importantísima voz a nivel internacional»; «Es la madre fundadora de la literatura canadiense. Y es nuestro genio literario más reconocido»; «Escribe para su época y pertenece a su época, pero escribe para todas las épocas»; «Formará parte del panteón de los grandes escritores de nuestro tiempo. Y será leída eternamente» (01:14). Margaret Atwood, una escritora que confiesa, en dicho documental, que «Nunca pensé que sería una escritora popular, solo quería ser una buena escritora» (00:54).

7.7. *El cuento de la criada* y los intereses de Margaret Atwood

Tal y como explica la propia Margaret Atwood en la historia sobre el origen de la novela, en *El cuento de la criada* se conjuntan tres de las cosas que siempre le habían interesado. Lo primero, su interés por la literatura distópica, que empezó con lecturas como *1984* de Orwell, *Un mundo feliz* de Huxley, y *Fahrenheit 451* de Bradbury. Lo expresa de la siguiente manera: «Una vez que te ha intrigado una forma literaria, siempre tienes un secreto deseo de escribir un ejemplo propio» (2018: 39). Y en el ya citado documental declara que:

siempre había querido escribir una distopía. Pero la mayoría de ellas estaban escritas desde el punto de vista de los hombres. Así que pensé que sería interesante tomar una de esas sociedades distópicas y darle la vuelta para ver cómo podía ser desde el punto de vista de una mujer (en Lang y Raymont, 2019: 49:54).

Ella misma expresa la dificultad que le entrañaba enfrentarse a una obra como *El cuento de la criada*: «Había leído a fondo mucha ciencia ficción, ficción especulativa, utopías y distopías, pero nunca había escrito un libro de esa clase. ¿Sería capaz?» (2017: 12).

Lo segundo, su particular interés en los Estados Unidos del siglo XVII, ya que muchos de sus antepasados vivieron allí en aquel tiempo (Atwood, 2018: 39). Y es que la República de Gilead, como ella misma aclara, se fundamenta en el puritanismo del siglo XVII; un puritanismo que siempre ha permanecido bajo la supuesta América moderna (2017: 12). Sobre esto habla un poco más en su documental, comentando que situó el centro de la acción de *El cuento de la criada* en Cambridge, Massachusetts, lugar en el que se encuentra Harvard —donde estudió— porque, a pesar de enorgullecerse de ser el corazón de la democracia liberal, empezó siendo una teocracia puritana en el siglo XVII. Y amplía aún más esta información, revelando que varios de los escenarios de la novela son, en

realidad, varios lugares de la Universidad de Harvard. Una universidad cuyo departamento de literatura inglesa y norteamericana, cuando ella estudiaba, no contrataba a mujeres (en Lang y Raymont, 2019: 20:21). Aquí muestra Margaret Atwood, otra vez, ese espíritu crítico que la caracteriza, en esta particular forma de *venganza*.

Lo tercero, su fascinación por las dictaduras y por cómo funcionan, algo que ella misma vincula con el momento de su nacimiento: en 1939, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial (2018: 39). Algo que recuerda a la famosa frase de Thomas Hobbes respecto a su nacimiento: «El miedo y yo nacimos gemelos»,²⁵ aludiendo a que su madre, debido al terror que infundía la Armada Invencible, que se acercaba a las costas británicas, dio a luz de forma prematura. Y es que ella misma dice que «No se podía confiar en la frase: “Esto aquí no puede pasar”. [...] En determinadas circunstancias, puede pasar cualquier cosa en cualquier lugar» (2017: 12).

Estos tres intereses comentados que laten tras *El cuento de la criada*, pueden relacionarse con las tres preguntas que le hacen a menudo y que ella misma expone en la introducción de la reedición de la novela de 2017 (15-18). El primero de los intereses —escribir una novela distópica desde una óptica femenina— con la primera de las preguntas: «¿*El cuento de la criada* es una novela feminista?». Sobre esto ya hemos hablado largo y tendido más arriba. El segundo de los intereses —el puritanismo en los Estados Unidos del siglo XVII— con la segunda de las preguntas: «¿*El cuento de la criada* es una novela en contra de la religión?». En este aspecto, la respuesta de la propia Margaret Atwood es más que clara: «el libro no está en contra de la religión. Está en contra del uso de la religión como fachada para la tiranía: son cosas bien distintas» (2017: 17). Y el tercero de los intereses —las dictaduras y su funcionamiento— con la tercera de las preguntas: «¿*El cuento de la criada* es una

²⁵ Recogemos la frase completa escrita por Thomas Hobbes en su original en latín: «Atque metum tantum concepit tune mea mater, Ut pareret geminos, meque metumque simul» (1672: lxxxvi).

predicción?». La contestación a este interrogante deja entrever tanto una de las funciones de toda distopía —actuar como aviso para que lo descrito nunca llegue a suceder— como uno de los objetivos de la narrativa de Margaret Atwood —su carácter marcadamente moral—: «No, no es una predicción. [...] Digamos que es una antipredicción: si este futuro se puede describir de manera detallada, tal vez no llegue a ocurrir» (2017: 18).

Y aún hay más. Porque estos tres intereses relacionados con estas tres preguntas pueden, a la vez, relacionarse con las tres citas del principio de la novela —un pasaje del Génesis, un fragmento de *Una humilde propuesta* de Jonathan Swift y un lacónico proverbio sufí—. El interés por escribir una novela distópica femenina, que lleva a la pregunta por el feminismo, puede relacionarse con el proverbio sufí. El interés por los Estados Unidos del siglo XVII y el puritanismo, que lleva a la pregunta por la religión, puede relacionarse con el pasaje del Génesis. Y el interés por el funcionamiento de las dictaduras, que lleva a la pregunta por el futuro, puede relacionarse con *Una humilde propuesta* de Jonathan Swift. Tomando en orden estas citas que aparecen aun antes de la propia novela, hablaremos, para empezar, de la primera de ellas, es decir, del pasaje del Génesis, en concreto del capítulo 30, versículos del 1 al 3:

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».

Con este preciso pasaje, Margaret Atwood establece un fundamento bíblico para la República de Gilead, en cuyo seno las Criadas funcionan como *sustitutas* de las

mujeres [supuestamente] *estériles*²⁶ de los Comandantes. Este fragmento del Génesis queda perfectamente vinculado con *El cuento de la criada* así: Defred, la Criada = Bilha, la sierva; Serena, Esposa del Comandante = Raquel, esposa de Jacob; Jacob, nieto del patriarca Abraham = Fred, Comandante, cabecilla de la República de Gilead. Hay que tener en cuenta que, tal y como recuerda Lucy M. Freibert (1998: 282), este no es un ejemplo único en la Biblia: Sara ofreció a Abraham a Agar y Lía ofreció a Zelfa a Jacob.²⁷ Pero no solo eso: esta costumbre de usar a la sierva para la progenie era una práctica que impregnaba la historia israelita —documentos legales del siglo XV a. C. así lo atestiguan—. De esta forma, Margaret Atwood elabora un marco histórico en el que situar la República de Gilead. Un marco histórico que funciona, a la vez, a modo de crítica a la religión —o como la misma Margaret Atwood diría, a un determinado modo de practicar la religión—.

A continuación, hallamos el siguiente fragmento de *Una humilde propuesta* de Jonathan Swift de 1729: «En cuanto a mí, después de muchos años de ofrecer ideas varias, inútiles y utópicas, y perdida toda esperanza de éxito, afortunadamente di con esta propuesta...». ¿Y cuál es esa propuesta de Jonathan Swift que Margaret Atwood omite con esos puntos suspensivos? Para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga tanto para sus progenitores —que no pueden alimentarlos— como para el país, Jonathan Swift propone que los padres vendan a sus hijos a los ricos para que se los coman. En la contraportada de la edición de 2012 de *Nórdica*, se nos advierte de lo siguiente: «La ironía con la que el autor hace esta crítica social es la clave del texto y debe ser la clave de su lectura». Algo que hay que tener muy en cuenta a la hora de leer *El cuento de la criada* —de ahí que Margaret Atwood haya escogido esta cita—. Con dicha cita, Margaret Atwood nos invita a

²⁶ Añadimos «supuestamente» porque en la República de Gilead solo la mujer puede ser estéril, nunca el hombre: «Ya no existe nada semejante a un hombre estéril, al menos oficialmente. Sólo hay mujeres fértiles y mujeres estériles, eso dice la ley» (Atwood, 1985: 99).

²⁷ El nombre del centro en el que adoctrinan a las Criadas en *El cuento de la criada* lleva el nombre de «Centro Raquel y Lía».

explorar los paralelismos temáticos y estilísticos entre su libro y el de Swift, planteándonos con ello una lectura irónica de su texto (Stein, 1994: 62). Y aunque, desde una perspectiva distinta —el problema de *Una humilde propuesta* es la sobrepoblación y la preocupación en *El cuento de la criada* es la subpoblación—, ambas adoptarán unas medidas draconianas: mientras que la República de Gilead recurre a la explotación sexual de las mujeres fértiles, la «humilde propuesta» hace referencia al canibalismo. Ninguna de estas dos obras, por lo tanto, escapa a la crítica de la realidad —ya sea del presente o de lo que pueda depararnos el futuro próximo—.

En cuanto al proverbio sufí —el más enigmático de los tres referentes literarios de Margaret Atwood—, en el reflexivo estudio sobre la relación entre el misticismo y *El cuento de la criada* de Nancy V. Workman (1999), se [des]vela su significado, explicando que hay que tratar de entenderlo como una profunda metáfora, que está lejos de ser fácil de entender —debido a los juegos de palabras, los significados múltiples y las paradojas, componentes centrales de los escritos místicos del islam—. Dicho proverbio sufí reza así: «En el desierto no hay ninguna señal que diga: “No comerás piedras”». Estas piedras —metafóricas— de las que habla el proverbio sufí, Nancy V. Workman las asocia con el *alimento* —no nutritivo— que ofrece el cristianismo a sus practicantes —es decir, los preceptos— y que conllevan una *hambruna* —es decir, una represión— que fomenta el pecado. Como consecuencia de esta represión que promulga el cristianismo, sus practicantes se ven obligados a recurrir a la rebelión —para escapar de la represión—. Y, entonces, en una *trampa* teológica, los practicantes cristianos son castigados —a causa de la rebelión— por los mismos pecados que su religión ha fomentado —a partir de la represión—. Es decir, es el mismo cristianismo —mediante la represión— el que provoca el pecado —a través de la rebelión—. La conclusión a la que llega Nancy V. Workman es que el proverbio sufí introducido por Margaret Atwood se desvela como una crítica a la tradición judeocristiana —tradición a la que la canadiense ataca

en su libro—. Una tradición que lleva aparejado, tal y como ha quedado manifestado en las citas anteriores, el patriarcado. Ese patriarcado que la propia Margaret Atwood trata de combatir a través de su particular forma de entender el feminismo. Ya que como la propia autora declara en una entrevista unos meses antes de la publicación de *El cuento de la criada* (en Freibert, 1998: 280):

The political to me is a part of life. It's part of everybody's life. [...] What we mean [by political] is how people relate to power structure and viceversa. And this is really all we mean by it. We may mean also some idea of participating in the structure or changing it. But the first thing we mean is how is this individual in society? How do the forces of society interact with this person?

Y es que tal y como apunta Lucy M. Freibert (1998: 280), Defred, la protagonista de *El cuento de la criada*, luchando contra las estructuras opresivas [del patriarcado], encarna a la perfección esta definición de Margaret Atwood.

En cuanto a la dedicatoria —que aparece antes de las citas ya analizadas—, es la que sigue: «A Mary Webster y Perry Miller». Perry Miller, gran historiador del puritanismo, fue uno de los profesores de la escritora canadiense en Harvard y Mary Webster, fue una antepasada de Margaret Atwood condenada y ahorcada por bruja —pero que no murió: su cuello no se rompió y en virtud de la ley de la doble incriminación, no pudo ser juzgada de nuevo— (Stein, 1994: 59-60). Sandra Tomc (1993: 73-85) demuestra que esta dedicatoria a estas dos personas —Mary Webster y Perry Miller— plantea las relaciones entre los académicos y los textos que [mal] leen, las relaciones entre los acontecimientos de la historia y los historiadores que los [mal]interpretan. Es decir: tanto el profesor de Margaret Atwood, Perry Miller, como el profesor Pieixoto de *El cuento de la criada*, quedan ligados del siguiente modo: al explicar y valorizar los textos que interpretan, ambos dejan de lado la profunda misoginia de las culturas puritana y gileadiana. Tan importante es este punto que años después, cuando la artista Renée Nault estaba preparando la novela

gráfica de *El cuento de la criada* —publicada en 2019—, propuso a Margaret Atwood que el profesor Pieixoto, que es un hombre en el libro, fuera una mujer en el cómic y esta se negó —a pesar de que la misma Renée Nault declara que Margaret Atwood no intervenía en el proceso dándole una total libertad— (en Koeverden, 2019). Creemos que este detalle no hace otra cosa sino reforzar la interpretación —comentada más arriba— que Sandra Tomc hacía de dicha dedicatoria.

7.8. Relación entre *El cuento de la criada* y la distopía

Así pues, las dos dedicatorias y las tres citas, establecen un marco preliminar que nos pide —Margaret Atwood nos pide— que leamos la novela de una determinada manera (Stein, 1994: 57). Nancy V. Workman (1999) habla de «límite ideológico» que dichas dedicatorias y citas conforman para leer el libro. Esta forma particular de leer la historia puede resumirse de la siguiente manera: una crítica desarrollada a partir de la ironía y llevada a cabo sobre el judeocristianismo y el patriarcado, desde una óptica marcadamente feminista.

A modo de resumen, ofrecemos el siguiente esquema. Después de todo lo estudiado, no hay mejor palabra para definir *El cuento de la criada* que «distopía». Si hacemos memoria, el libro de Margaret Atwood refleja a la perfección todos aquellos elementos que enumeramos como distópicos:

<p>1. Ambientada en el futuro: Futuro muy próximo: finales de los 90 principios del 2000 (publicada en 1985).</p>
<p>2. Después de una guerra: Golpe de Estado.</p>
<p>3. Rige un Estado totalitario: República de Gilead.</p>
<p>4. La sociedad se halla dividida en grupos: Comandantes, Esposas, Criadas, Tías, Marthas, Econoesposas, No Mujeres, Prostitutas, Ojos, Ángeles, Guardianes.</p>
<p>5. Todos los aspectos de la vida están estrictamente regulados: Todo está reglamentado para un único fin: asegurar la descendencia de la élite.</p>
<p>6. Hay una vigilancia y control constantes: Ojos y Guardianes.</p>
<p>7. No existe la individualidad: Cada persona está adscrita a un grupo y no puede escapar al comportamiento que define a cada grupo.</p>
<p>8. Desaparece la libertad: No existe posibilidad de cambio de forma de vida.</p>
<p>9. Se hace uso de la manipulación: Las Tías en el llamado Centro Rojo.</p>
<p>10. Puede recurrirse a las drogas: En el Jezabel, por ejemplo.</p>
<p>11. Protagonista como disidente: Defred.</p>
<p>12. Es una advertencia al lector: Aviso de cómo podrían ser las cosas de no andar con cuidado.</p>
<p>13. Se deja un camino abierto a la esperanza: La organización clandestina Mayday, el Tren Metropolitano de las Mujeres y el final de la novela.</p>

Características distópicas de *El cuento de la criada* compartidas con las distopías clásicas.

Además de esto, tampoco olvidamos la relación de la obra de Margaret Atwood con los rasgos distópicos enumerados al comentar los antecedentes de las distopías. Entre dichos rasgos distópicos hallábamos los que siguen:

1. El cuestionamiento de las utopías: Presentando y cuestionando el supuesto Estado utópico que perseguían los Hijos de Jacob con la fundación de la República de Gilead.

2. Sátira: A través de la cita escogida de *Una humilde propuesta* de Jonathan Swift, Margaret Atwood vincula su obra a la de uno de los precedentes de la literatura distópica y además nos da la clave para efectuar su lectura de una determinada manera.

3. Argumento en el futuro: Lo más relevante a destacar en este punto es la total cercanía de ese futuro distópico: es un futuro muy próximo, en el que a propósito de Margaret Atwood no aparece ninguna tecnología que aún no exista ni ningún hecho que no haya acontecido ya en la historia. Este detalle es algo que acerca la distopía a nosotros y que nos hace empatizar aún más con el relato y que, por lo tanto, hace que la función crítica se desarrolle de una forma más eficiente.

4. Principal objetivo, la crítica social: Hemos situado el principal objetivo de toda distopía en su función crítica. Y esto es algo que hace que tanto la misma novela, mediante la sociedad distópica que describe, como la propia autora, a partir de su activismo político, encajen a la perfección con la etiqueta «crítica».

Rasgos distópicos de *El cuento de la criada* vinculados con los antecedentes distópicos.

El libro de Margaret Atwood también se ajusta a la definición que de «distopía» formula la RAE:

1. Representación ficticia: El régimen teocrático de la llamada República de Gilead.
2. Sociedad futura: Pero muy próxima: algo que hace que nos acerquemos más a la historia.
3. Característica negativas: Fundamentalismo y patriarcado llevados al máximo exponente.
4. Alienación humana: Las mujeres solo atienden a su destino biológico.

Relación de la definición de distopía de la RAE con *El cuento de la criada*.

Finalmente, y teniendo en cuenta lo referido a toda la carga política que subyace tanto en la producción como en el día a día de Margaret Atwood, no podemos sino considerar a *El cuento de la criada* como una novela cuya función principal sería la crítica: la distopía como aviso de cómo podrían ser las cosas; la distopía como forma implícita de mostrar lo que se desea mostrando explícitamente lo que no se quiere; la distopía como narración que espera del lector una lectura activa a descifrar. *El cuento de la criada*, en definitiva, no olvida ninguno de estos elementos que ya hemos definido como principales a tener en cuenta en todo discurso distópico.

Entonces, después de todo, podríamos tratar de definir *El cuento de la criada* como una «distopía feminista» —aunque manteniendo todos los matices descritos—. «Distópica» por todos los elementos que comparte con las que hemos llamado distopías clásicas y que conforman las características del género. «Feminista» por otorgar una mirada feminista al relato. Esta clasificación la damos atendiendo a la

personalidad de Margaret Atwood, sus intereses y su filosofía. Su personalidad, la lleva a la reflexión desde una perspectiva feminista; sus intereses, al desarrollo de una distopía; y su filosofía, a la crítica. Todo ello convierte, por lo tanto, a *El cuento de la criada* en lo que podemos llamar una «distopía feminista».

Pero aún hay más en todo esto. Y es que *El cuento de la criada* mantiene esa relación entre utopía y distopía que llevamos analizando a lo largo de todo el estudio. No hay mejor forma de [de]mostrar esto que atendiendo a lo dicho por la propia Defred en la novela, cuando recuerda las palabras que el Comandante le dirige al hablar sobre la República de Gilead: «Mejor nunca significa mejor para todos. [...] Para algunos siempre es peor» (Atwood, 1985: 291). Es decir: utopía y distopía están más cerca de lo que imaginamos. De ahí que la elección de esta obra para su análisis en esta investigación quede más que justificada: se trata claramente de una distopía —estamos ante una tesis centrada en la distopía—, con un fuerte componente de género —una tesis enmarcada en un programa de doctorado en estudios interdisciplinarios de género— y que, actualmente, gracias a la serie de televisión [aún en emisión] está de moda —influye en la sociedad—.

En los próximos capítulos, llevaremos a cabo un análisis de *El cuento de la criada* centrándonos tanto en el discurso escrito [con la novela de Margaret Atwood] como en el discurso audiovisual [con la serie de televisión creada por Bruce Miller] a partir de una lectura interpretativa que tratará de sacar a la luz todos aquellos elementos que subyacen a nivel textual en el libro o a nivel audiovisual en la serie de televisión, con el fin de tratar de [des]cubrir de qué forma, tanto la escritora como las diferentes personas que dirigen los distintos episodios, amplían lo que hemos denominado «sensaciones distópicas» con todas las técnicas que tienen a su alcance para ensanchar —incluso a nivel inconsciente— aquello que llamamos «efecto distópico» y que, a través del poder que contiene, tal vez, pudiera llevarnos a actuar sobre el mundo —es decir: a cambiar la realidad—.

CAPÍTULO 8

ANÁLISIS DE LA PRIMERA TEMPORADA DE LA SERIE DE TELEVISIÓN:

EPISODIO PILOTO

8.1. Créditos de apertura. Color y sonido

Fondo en negro: así arranca cada uno de los episodios de la serie de televisión *El cuento de la criada* (Miller, 2017-). «Dormíamos...»: así arranca la novela *El cuento de la criada* (Atwood, 1985: 23). En la novela gráfica de *El cuento de la criada*, dibujada y adaptada por Renée Nault, lo primero que se nos muestra es un grupo de Criadas acostadas en la cama, durmiendo (o más bien, intentando dormir) (2019: 4-5). Esto no puede ser una coincidencia. Al dormir, permanecemos con los ojos cerrados: oscuridad [novela]. Oscuridad: fondo en negro [serie de televisión]. Diez segundos: tiempo que permanece el fondo en negro en pantalla en la serie de televisión antes de penetrar en la historia. «La noche»: título que recibe la primera parte de la

novela.²⁸ Como decíamos: esto no puede ser una coincidencia. Estos diez segundos de oscuridad, de fondo en negro, en la serie de televisión se aprovechan para proyectar los créditos de apertura. Primero, la producción por parte de MGM y Hulu. Después, el título de la serie de televisión en su idioma original: *The Handmaid's Tale*.



81. Logotipo de la serie de televisión *El cuento de la criada* (2017-) de Bruce Miller.

A destacar del título (que se proyecta en pantalla aún antes del primer fotograma) la combinación del color blanco y rojo (*The* y *Tale* en blanco, *Handmaid's* en rojo), que, si lo volteáramos, pasando de lo horizontal a lo vertical, podría recordarnos a la figura de una Criada, personaje principal de este relato. Indiferentemente hacia qué lado rotemos el título —consiguiendo así, además, una simetría que quedará patente a lo largo de los episodios—, para obtener su posición vertical, la parte superior siempre formará el blanco de la cofia y la parte central siempre representará el rojo del vestido. Por lo que respecta a las palabras en sí, *The* (*el*) es

²⁸ Tal es la relevancia que Margaret Atwood otorga a la noche, que de las quince partes de las que está compuesta la novela, siete de ellas [1, 3, 7, 9, 11, 13 y 15] repiten nombre: «La noche» —algo que no ocurre con el resto de partes—. Además, como podemos observar, la novela empieza [parte 1] y acaba [parte 15] con «La noche»; algo que, para Nathalie Cooke (2004 :129), es reflejo de la oscuridad que desciende sobre la vida de su protagonista.

un artículo que podría acompañar a cualquier sustantivo y *Tale (cuento)* es un sustantivo que podría referirse a *cualquier* cuento. Con la palabra «cualquier», nuestra intención ha sido restar importancia a las palabras que acompaña, en este caso: *el y cuento*. El interés, recae aquí en la palabra *Handmaid's*, y de ahí su rojo llamativo (sobre el que se reclama atención). Es decir: la *Handmaid*, la Criada, es la protagonista; y es su historia lo que vamos a presenciar. Esto es algo que nos describe ese genitivo sajón («'s») que la acompaña. Lo que viene a mostrar, dicha construcción gramatical, es posesión, es decir: denota al «poseedor». En este caso, la poseedora es la *Criada*. Entonces: tanto con el uso de los colores como de las palabras, ya en estos créditos de apertura, lo que se nos está diciendo es que la importancia del relato no va a recaer en el cuento en sí, sino en la subjetividad que experimentará dicho cuento. Resta decir que este tratamiento del color es algo original de la serie de televisión (en la película todas las letras se presentan en blanco, y en la novela, las primeras ediciones optan por poner todas las letras o en rojo o en blanco —la traducción al español, en negro—). Un tratamiento del color con el que ya se nos está diciendo algunas cosas aun antes de empezar. Estos pequeños detalles a descubrir son lo que Iván Bort Gual, en su tesis doctoral de 2012, llama «partículas narrativas de apertura». Antes, en 2007, Melis Inceer (3) declaraba que estas partículas iniciales esbozan las intenciones del director y configuran lo que pueden o no pueden esperar los espectadores.

Todavía en esos diez segundos de fondo en negro, a nivel sonoro, acompañando a la parte visual de los créditos de apertura, el sonido indeterminado de una sirena [extradieético] nos llena de incertidumbre y nos pone en aviso, generando tensión y haciendo que nos lancemos a las primeras preguntas (qué es, por qué suena y de dónde proviene esa sirena) aun antes de que nos sea mostrado el primero de los fotogramas. *Sirena*, tomada en cuenta como palabra, contiene dos significados posibles. Uno de ellos, atravesado por la realidad, por el consciente; el otro, por la fantasía y el inconsciente. El primero de estos significados hace referencia al sonido

que se nos presenta en estos primeros segundos. Tomamos la definición del *Diccionario de la Lengua Española*: «Aparato o mecanismo que emite un sonido audible a mucha distancia, y que se hace sonar como aviso». Una definición de la que, por el momento, destacamos su final: el *aviso*. Ahora bien, esta definición de sirena como sonido y como aviso es su segunda acepción. La primera, nos hace viajar al mundo de la mitología. Así, somos conducidos del consciente (el ruido) al inconsciente, al mundo de los sueños. Pero este viaje tiene su regreso: del inconsciente al consciente, ya que la sirena (como sonido) nos despierta de los ensueños, las fantasías (representados en las sirenas como formas mitológicas). Por lo que, la función de dicha sirena es despertarnos de los sueños, de la oscuridad, para enfrentarnos de lleno con la realidad. Una realidad de la que, aunque queramos, al igual que les pasa a los personajes de la historia, no podemos escapar. Y de ahí el sonido. De ahí el despertar. Porque solo así, es decir, despertándonos y enfrentándonos a la realidad, se nos presentará la oportunidad de cambiarla. O mejor dicho: la oportunidad de evitar que llegue a ocurrir. Podemos referirnos a ello en términos aristotélicos (c. s. IV a. C. d: libro IX de la *Metafísica*): con dicho arranque, Reed Morano, directora del episodio piloto, nos está advirtiendo de la posibilidad de que ese *cuento* que está a punto de narrarnos se esté manifestando en potencia y que, llegado el momento, devenga en acto. Y nos *anima* a despertar. En un grito feminista, transformado ahora en una sirena, nos obliga a despertar. Lo que observaremos a partir de aquí no será agradable, pero tendremos que enfrentarnos a ello para impedir que llegue a ocurrir. El grito feminista se vuelve, entonces, distópico: una llamada de atención sobre lo que no es [aún] pero podría ser.

8.2. Secuencia introductoria. Ver y escuchar

Para confirmar nuestra lectura, nos detendremos, un poco más, en las sirenas. Tomaremos como referencia a Homero que, en la *Odisea* (c. s. VIII a. C.), al hablar de ellas, dejará escrito que: «las Sirenas, que a los hombres hechizan [...]. Quien incauto [...] escucha su voz, nunca más [...] verá ni a la esposa [...] ni a los [...] hijuelos» (Canto XII, versos 39-44). Lo curioso es que, esta escena que narra Homero en su *Odisea*, es exactamente lo que se nos muestra en la secuencia introductoria del episodio piloto de la serie de televisión. Y es que, aunque la sirena que persigue a June (y a Luke y a Hannah) no es una sirena mitológica, sino la sirena de lo que parece ser la policía, le conducirá a las mismas consecuencias. Tras el choque [que simboliza el naufragio], quedará, finalmente, separada tanto de su esposo como de su hija. Además, tanto la historia de Ulises como la de June [convertida en un Ulises moderno; aunque eso sí, desde una perspectiva marcadamente femenina], quedarán, de algún modo, relacionadas. Tanto el uno como la otra, cada uno en sus respectivos relatos, se verán abocados a toda una serie de peripecias que tratarán de salvar, luchando contra todo pronóstico, para lograr reunirse, de nuevo, con su familia. Para Ulises, el lugar de regreso será Ítaca; para June, Canadá, lugar donde Luke [a modo de una moderna Penélope] espera a su retorno.²⁹

Regresemos, ahora, a la *otra* sirena, para comentar dicha secuencia introductoria. La tensión que genera, tanto en su sonido [como *visible*, audible], como en su ocultación (siendo aún extradiegética, en ese fondo negro), continúa con el arranque de la serie de televisión que, en su primer fotograma, nos descubre, *in media res*, en el corazón

²⁹ Todo esto, además, no puede ser una coincidencia si tenemos en cuenta que Margaret Atwood en 2005 publicó una novela corta titulada *Penélope y las doce criadas*, en la que reinterpretaba la *Odisea* homérica dando voz tanto a su protagonista femenina, a Penélope, como a sus doce criadas. El interés de Margaret Atwood por la narración de Ulises, por lo tanto, queda patente en este hecho. Sea ya de modo consciente o inconsciente, no resulta precipitado afirmar que la *Odisea* de Homero queda, de algún modo, marcada como una de las múltiples influencias de la escritora canadiense.

de una persecución. Una persecución, además, rodada en un plano aéreo en movimiento, añadiendo más tensión, aún si cabe, al momento.



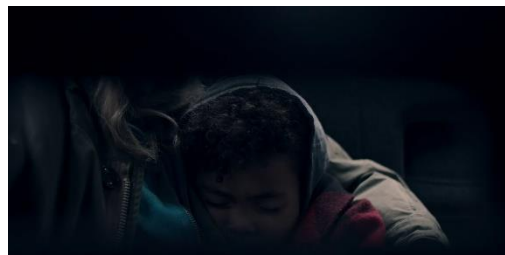
82. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

En la película que de esta historia dirige Volker Schlöndorff en 1990, por ejemplo, la tensión se efectúa de otra forma: no a través de un plano que sigue al coche en su huida, sino a través de una simbólica imagen que nos desvela la dificultad y la imposibilidad de escape (con una carretera serpenteante).



83. Fotograma de *The Handmaid's Tale* (1990) de Volker Schlöndorff.

No es casual que el segundo de los planos que nos muestra la serie de televisión (tras el coche siendo perseguido por la sirena) sean unos ojos abiertos, metáfora del despertar. Si el sonido de esa sirena busca significar una llamada de atención que pretende desvelarnos, qué mejor imagen que la de unos ojos abiertos. Unos ojos abiertos que no son solo el segundo de los planos, sino también el tercero y, también, el cuarto. Todo esto deja paso a un quinto plano con unos ojos, ahora, cerrados. Cerrados: para no ver la realidad, para no sentir una realidad que duele demasiado para ser vista. Porque *ver es sentir*. Y eso es precisamente lo que nos transmite Reed Morano: sentimiento. Por eso el plano número seis nos devuelve, ahora, a esa mirada que no puede huir de la realidad. Porque la realidad, para poder ser afrontada, tiene que ser vista. Y esto nos lo muestra con la contraposición de esos dos planos: uno, con los ojos cerrados de una niña que no puede, se niega o todavía no ha aprehendido la realidad; y dos, unos ojos bien abiertos de una persona adulta, alguien que ya ha llevado a cabo y sufrido ese aprendizaje. Lo que nos está queriendo decir aquí Reed Morano es que no podemos enfrentarnos a esa realidad [distópica] inocentemente, con la mirada asustada de un niño, sino que debemos hacerle frente desde la propia madurez, desde la experiencia.



84a, 84b, 84c, 84d y 84e.

Fotogramas de
The Handmaid's Tale [T1E1] (2017)
de Reed Morano.

Y si con Reed Morano decíamos que *ver es sentir*, con Adam Taylor, compositor de la banda sonora original de la serie de televisión, diremos que *escuchar es sentir*. Es ahora, en este *juego* de miradas al que aludíamos antes, cuando hace aparición el primero de los temas musicales, titulado «Chased» [«Perseguidos»]. Su textura nos lleva de la mano, a través de la angustia de estos primeros minutos descritos, a un anémico malestar que llega a su clímax en un *crescendo* y colérico ritmo que nos adentra en el interior mismo de la escena. Podemos decir que, Adam Taylor, componiendo a partir de las emociones, colabora aumentando la atmósfera y la sensación siniestra de la historia (Robinson, 2019: 94). Es así cómo Reed Morano [directora] junto a Adam Taylor [compositor] nos conducen a la reflexión de Henri Agel recogidas por Marcel Martin en *El lenguaje del cine*: «El primer plano, tiene una fuerza casi mágica [...] [y] la música [...] refuerza el poder de penetración de la imagen» (1955: 30).

Esta música de Adam Taylor, que se entremezcla con el sonido de la sirena de fondo, no podría tener un título más sugerente para nuestra interpretación: «Perseguidos». Porque, ¿qué palabra podría describir de mejor forma el encuentro con aquellas sirenas de las que habla Homero? Una quizá sea «perseguido»; la otra quizá sea «atrapado». Esto es exactamente lo que pasa en esta primera secuencia de la serie de televisión. Después del choque con el coche, un plano subjetivo, con cámara en mano, representando la mirada de Luke, nos adentra en el interior de June y Hannah, de su huida —ambas son «perseguidas» y «atrapadas»—.



85. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Una huida todavía acompañada tanto de la composición de Adam Taylor [referencia a «perseguido»] como del ruido de la sirena [referencia a «atrapado»]. Y tras esto, el primero de los muchos de los planos cenitales que nos regalará la serie de televisión, nos muestra la inmensidad de la naturaleza junto a la pequeñez de nuestros dos personajes.



86. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Algo quiere decirnos Reed Morano con este encuadre: serán capturadas, no podrán escapar. Además, no podremos hacer nada por evitarlo. Si antes el movimiento de la cámara nos introducía en la narración acompañando a las actrices, ahora nos encontramos a una distancia absoluta, como ese dios creador que abandona a sus criaturas a su suerte. Esto se desvela en ese plano cenital, demiúrgico, completamente calmado, en un claro contraste a toda la agitación anterior y a toda la conmoción que vendrá después.

Veamos ahora de qué recursos echa mano Reed Morano para transmitir la desgarradora separación de madre e hija que ocurre a continuación. Una vez más, con gran maestría, Reed Morano, a través de sus planos, refuerza el doloroso alejamiento presentado una Hannah que, en brazos de un hombre con el rostro oculto por un pasamontañas [que lo deshumaniza], es alejada hacia la izquierda de la pantalla [a través de un plano contrapicado que representa la aterrorizada mirada de June] y una June que, en el suelo, golpeada y desvanecida, se nos revela, en un primer plano, cómo es arrastrada para acabar saliendo por la parte derecha de la pantalla.



87a y 87b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Después, nos quedamos ante la nada y el vacío; y, finalmente, volvemos a un plano que nos recuerda la inmensidad de la naturaleza frente a la pequeñez de nuestros dos personajes, confirmando nuestra anterior interpretación.

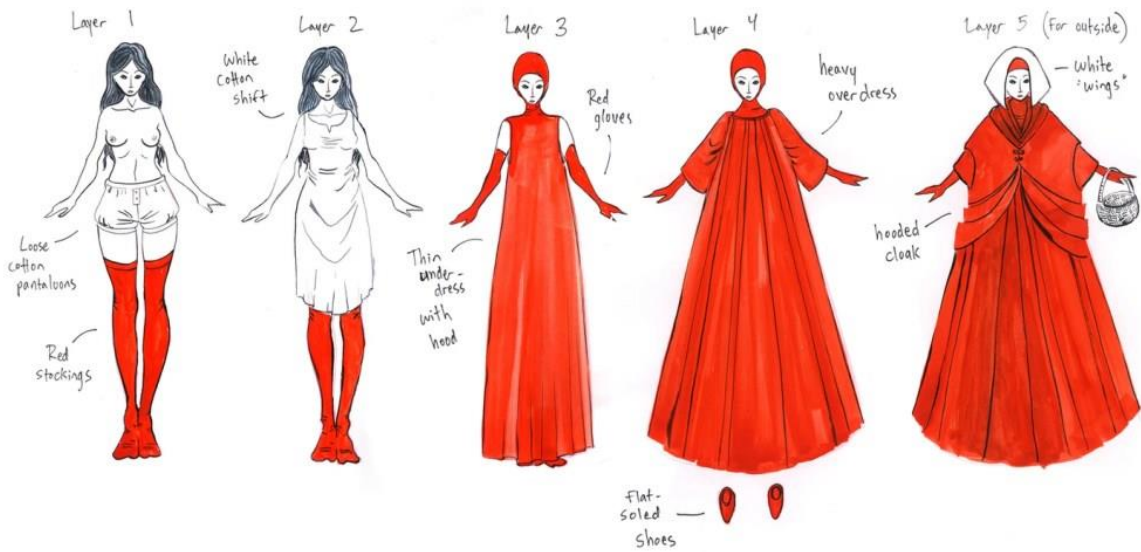


88a y 88b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Por lo tanto, con estos sutiles detalles queda reforzado a nivel emocional todo lo que se nos está narrando. Y es que, como expone Imanol Zumalde en *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*, los filmes [en nuestro caso, las series de televisión] son un trayecto cognoscitivo que también se recorren emocionalmente (2011: 107).

8.3. Intertextualidad. Algunos ejemplos

Sin forzar el texto demasiado, aún podríamos encontrar algunas otras pistas que nos va dejando, en estos primeros minutos, el episodio piloto de la serie de televisión, al estilo de las pequeñas piedras que Pulgarcito, como en el relato de Charles Perrault (1697: 71-87), iba dejando por el camino a modo de guía. Hablar de Charles Perrault no es casual, ya que fue el primero en recoger por escrito el cuento que hoy llamamos *Caperucita Roja* (Gómez Romero, 2007: 22). Una imagen, esta de la Caperucita Roja, que nos recuerda inevitablemente a la estética de las Criadas.



The Handmaid's Costume

89. Bocetos de *The Handmaid's Tale* [novela gráfica] (2019) de Renée Nault.

Esta relación entre Caperucita Roja y las Criadas que vemos en la novela gráfica, la leemos en la novela. Así la describe la protagonista:

Me levanto de la silla, doy un paso hacia la luz del sol con los zapatos rojos de tacón bajo, que no han sido pensados para bailar sino para proteger la columna vertebral. Los guantes rojos están sobre la cama. Los recojo y me los pongo, dedo a dedo. Salvo la toca que rodea mi cara, todo es rojo, del color de la sangre, que es el que nos define. La falda es larga hasta los tobillos y amplia, con un canesú liso que cubre el pecho, y las mangas son anchas. La toca blanca es también de uso obligatorio; su misión es impedir que veamos, así como que nos vean. El rojo nunca me ha sentado bien, no es mi color. Recojo la cesta de la compra y me la cuelgo del brazo (Atwood, 1985: 30-31).

Aún más:

En la pared de la sala aún queda un espejo. Si vuelvo la cabeza —de tal manera que la toca blanca que enmarca mi cara dirija mi visión hacia él—, alcanzo a verlo mientras bajo la escalera; es un espejo redondo, convexo como el ojo de un pescado, y mi imagen reflejada en él semeja una sombra distorsionada, una parodia de algo, como la figura de

un cuento de hadas cubierta con una capa roja, descendiendo hacia un momento de indiferencia que es igual al peligro (Atwood, 1985: 31).

Visualmente, por tanto, Criadas y Caperucita Roja se relacionan.³⁰ Luis Gómez Moreno recoge la historia de este cuento de hadas (2007: 22-28) para desvelar cómo su transformación (desde la oralidad y pasando luego a la escritura, primero por Charles Perrault y después por los hermanos Grimm) ha ido paralela a una devaluación de la agencia de nuestra protagonista y desviado hacia una clara retórica patriarcal. Con esta relación, entonces, Margaret Atwood refuerza el carácter patriarcal de su historia. Un carácter patriarcal que Reed Morano, en el episodio piloto de la serie de televisión amplifica hacia lo distópico. Y es que, ese color rojo que define a las Criadas, es portado, en este preciso momento, por Hannah, la niña, en su huida.



90. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

³⁰ Sonia Villegas López (1999: 330) desarrolla aún más esta relación entre *El cuento de la criada* y los cuentos de hadas. Además de las Criadas, que con su capa roja y su cesta de la compra nos recuerdan a Caperucita Roja; las Tías son como unas peculiares hadas madrinas; las Esposas como las madrastras; y Defred como Cenicienta: «Debo estar de vuelta en la casa antes de medianoche; de lo contrario, me convertiré en una calabaza...» (Atwood, 1985: 346).

El abrigo rojo de Hannah, remueve nuestra memoria y nos traslada —casi inevitablemente— a la película dirigida en 1993 por Steven Spielberg *La lista de Schindler* y a su famosa niña del abrigo rojo.



91. Fotograma de *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg.

Si con este símbolo el director estadounidense buscaba mostrar la tragedia del Holocausto; Reed Morano, echando mano de la intertextualidad, nos conduce [*casi inconscientemente*] hacia ese mismo terrible sentimiento, asociando la tragedia del Holocausto con la trágica situación que se nos presenta de la mujer en la República de Gilead. Y aún hay más, porque esta intertextualidad, no se queda tan solo aquí. Yéndonos un poco más atrás en el tiempo, en la película que de esta historia realizó Volker Schlöndorff en 1990, *las Criadas*, en el llamado Centro Rojo, portan un pijama similar a los uniformes de los presos de los campos de concentración nazis.



92. Fotograma de *The Handmaid's Tale* (1990) de Volker Schlöndorff.

Esta relación de intertextualidad con otros cuentos y otras historias, tal vez quede confirmada con el fotograma —para nada casual— que dedica Reed Morano —tan solo un instante— a mostrarnos a Hannah sosteniendo el peluche de un conejo blanco. Si la ropa de las Criadas, nos recordaba a Caperucita Roja; su peluche, ahora, alude al Conejo Blanco de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carrol de 1865.



93. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Esto transmite la enorme fuerza con la que la propia protagonista, en la novela, desea que toda su historia sea un cuento, solo un sueño —como pasa en *Alicia en el País de las Maravillas*—:

Me gustaría creer que esto no es más que un cuento que estoy contando. Necesito creerlo. Debo creerlo. Los que pueden creer que estas historias son sólo cuentos tienen mejores posibilidades. Si esto es un cuento que yo estoy contando, entonces puedo decidir el final. Habrá un final para este cuento, y luego vendrá la vida real. Puedo decidir dónde dejarlo (Atwood, 1985: 72).

El problema reside en que no, no es un cuento; es la vida real: «Esto no es un cuento que estoy contando» (Atwood, 1985: 72). De ahí las palabras más adelante (86): «Estoy intentando no contar cuentos, o al menos no contar éste». O (186): «Estoy demasiado cansada para continuar con este cuento».

8.4. Presentación de Defred. Estética distópica

Esta primera secuencia de la serie de televisión, de unos cinco minutos de duración, que funciona como introducción al relato que se nos va a contar, concluye con un plano subjetivo de June en el cual vemos, desde el interior de la furgoneta, donde la han llevado en contra de su voluntad, cerrarse las puertas, fundiéndose todo en un completo negro. Para Eva Heller, el negro es el final (2000: 129). Kandinsky dice del negro que «suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza» (1912: 86). Estas palabras de Kandinsky, parecen describir con exactitud esa situación distópica de inanidad, sin futuro ni esperanza a la que va a verse arrojada nuestra protagonista. Y no solo eso porque, continuando con nuestra relación entre Kandinsky y este momento de la serie de televisión, en el próximo plano, tras una elipsis indeterminada, se nos mostrará uno de los planos más

emblemáticos de *El cuento de la criada* y, junto a la imagen, un doloroso silencio. Solo escucharemos, en continuidad con lo anterior, el sonido del cerrarse de las puertas de la furgoneta atravesando dicha elipsis y conmocionándonos en el presente. Quizá este, un sonido que puede describirse como distópico: el sonido del cierre, es decir, del final de las posibilidades.



94. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

En este preciso momento, nos encontramos con una suerte de montaje eisensteiniano (Zunzunegui, 1989: 170-171) en el que Reed Morano contrapone al encuadre oscuro de la furgoneta, un precioso plano iluminado que, a su vez, esconde el enorme dolor de June. Y es que, a pesar de toda la claridad que atraviesa la estancia de, ahora, Defred, ella permanece en completa oscuridad. La misma Reed Morano revela que «estaba un poco obsesionada con la iluminación volumétrica. Con los haces de luz, el polvo suspendido en el aire...» (en Robinson, 2019: 29). Francisco Javier Gómez Tarín comenta de la iluminación que, «destinada a crear la atmósfera [...] es uno de los recursos más efectivos para acentuar el dramatismo de la puesta en escena» (2011: 149). Julie Berghoff, diseñadora de los decorados de la serie de televisión, confiesa que la habitación de Defred, con la que quería significar el estatus de la protagonista (como olvidada), ha sido el decorado que más le ha

costado diseñar (en Robinson, 2019: 29). Del decorado, Francisco Javier Gómez Tarín dirá que «tiene la capacidad de generar espacios con la atmósfera conveniente para cada tema, expresando y ayudando a comprender el mundo interior de los personajes» (2011: 127). De ahí ese tono verde anémico de las paredes de su habitación, color que complementa con el rojo de su vestimenta, y que evoca la soledad y la ausencia de vida de la celda de reclusión. De esa misma habitación, Elisabeth Moss, actriz que interpreta al personaje, declarará que «[Julie Berghoff] hizo de esa habitación el lugar más seguro y más triste a la vez» (en Robinson, 2019: 16-19). Estas palabras de Elisabeth Moss armonizan con la interpretación de la relación dialéctica entre contrarios que atribuíamos al montaje de Reed Morano, ese choque antagónico que espera del espectador que aporte su propia significación.

El anterior fotograma, es el primero de los tres planos que Reed Morano dedica a la presentación de Defred. En él, descubrimos a una Defred sentada en la repisa de la ventana de su habitación, inventariando en *voice-over* todo aquello que se encuentra a su alrededor: «Una silla, una mesa, una lámpara. Hay una ventana con cortinas blancas...» (04:50). En esta imagen, además de la importancia de la iluminación y del diseño de la habitación, cabe destacar el recurso de situar al personaje de espaldas a la ventana. La ventana es la principal fuente de luz que ilumina la estancia y podemos relacionarla con el afuera, con la libertad. Reed Morano podría presentarnos esta misma situación pero con la protagonista mirando a través de la ventana, anhelando una huida. Pero no la muestra así. Y esto es una elección consciente. Situando a Defred de espaldas a aquello que simboliza su posibilidad de escapar, queda reforzada la sensación de encarcelación y claustrofobia. Pero aún hay más. Y es que, muy poco a poco, como pasa el tiempo en esa habitación, un *trávelin* de acercamiento nos va aproximando a ella.



95. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

En el segundo de los planos dedicados a la presentación de Defred, ya se nos desvela su alegórica vestimenta roja que la define. Javier Gómez Tarín expone que «[el vestuario] participa en la expresividad de la imagen», que «le dota [al personaje] de simbología, e incluso, en ocasiones, le determina por una iconografía que es reconocible en sí misma por el espectador» (2011: 137; 136). Esta última afirmación parece describir a la perfección esa ya característica vestimenta roja que portan las Criadas en *El cuento de la criada*.

Derivado de la lectura del plano anterior [no hay posibilidad de huida], en este segundo plano Defred continúa reflexionando en *voice-over* ahora fantaseando con la posibilidad de quitarse la vida. Pero incluso eso no se le permite: no tiene cerca nada cortante, ningún espejo, ninguna lámpara desde la cual colgarse con la ayuda de una sábana... En resumidas cuentas, ninguna posibilidad de salida[s]. Así, el encarcelamiento es total: tanto de cuerpo como de mente.

Este segundo plano, algo más cercano que el primero, continúa moviéndose en un lento trávelin de acercamiento hacia los pensamientos del personaje mientras, con un desgarrador «Pensar puede perjudicarte» (05:30), se pasa al tercer y último plano

de esta presentación. Ahora (a través de sus pensamientos) ya conocemos algo más al personaje, por eso Reed Morano puede mostrarnos ya un primer plano de Elisabeth Moss. De un plano medio se mueve hacia un primer plano a través de un lento trávelin de acercamiento, en consonancia con los anteriores planos. Es aquí cuando escuchamos: «Me llamo Defred. Antes tenía otro nombre, pero ahora está prohibido. Ahora hay muchas cosas prohibidas» (05:35).³¹ Unas palabras que definen a la perfección cualquier distopía: la prohibición.



96. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

8.5. Presentación del Comandante y de su Esposa. Estética patriarcal

Aún manteniendo por unos segundos más en pantalla el plano del rostro de Defred, escuchamos, solapadas a la imagen, las primeras palabras de Serena, la Esposa del Comandante Waterford. Este es el momento de la presentación de Serena y, a la vez, de su primera reunión con Defred. Detengámonos en este instante, ya que, como

³¹ Como puede observarse, Defred, en la serie de televisión, narra su propia historia en tiempo presente —al igual que en la novela—. Algo que, para Nathalie Cooke, ayuda a elevar el suspense y a empatizar con la protagonista (2004: 129-130).

anteriormente, la ingeniosa dirección de Reed Morano, revela muchas más cosas de las que pueden parecer a simple vista. Y es que, en esta conversación inicial entre Defred y Serena, a nivel visual, sin necesidad de palabras, se nos desvela la relación de poder entre ambos personajes. Relaciones de poder que, dicho sea de paso, están en la base de la patriarcal República de Gilead. En este primer encuentro del que hablamos, Reed Morano nos muestra el siguiente plano de Defred:



97. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

El primero de los dos planos de este encuentro entre Defred y Serena, es un primer plano de Defred cabizbaja, atenta a las palabras que Serena le dirige. Solo después de Defred, se nos presentará a Serena [como contraplano]. A destacar que, a pesar de ser Serena la que habla, lo primero que nos llega de ella es su voz, sus palabras, no su imagen. Normalmente, ante una conversación, el plano-contraplano suele montarse dejando ver al que habla, no al que escucha. Pero Reed Morano ha elegido mostrarnos primero a Defred, que escucha, no habla. Este recurso lo utiliza para que entremos de lleno en la trama, a través de ese primer plano que nos entrega al vacío y las emociones de Defred. Además, los tonos cálidos con los que nos la presenta, hacen que nos acerquemos más aún si cabe al personaje, a sus sentimientos. Por no hablar del recurso a la lluvia como sonido de fondo: como Defred no puede llorar



98. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

ante esa situación, Reed Morano hace *llorar* a la naturaleza por ella. Esto es algo que quedará confirmado solo unos minutos después cuando, aún en esa misma situación, Reed Morano nos revelará un plano detalle de la mano de Defred *estrujando* su dolor.

Finalmente, subrayar de este fotograma, sumado a lo ya dicho, la dirección de su mirada, hacia el suelo, reflejando una inevitable sumisión. Y tras esta primera imagen de nuestra protagonista, Reed Morano nos descubre a Yvonne Strahovski, actriz que da vida a Serena, en el contraplano:



99. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Como puede observarse, a Serena la muestra diferente, con cierta distancia, para que resulte más difícil reconocerse en ella. Además, junto a Serena, vemos algunos elementos de la casa: Serena posee cosas; Defred no, solo es poseída. Resaltar, como en la anterior imagen, la posición de Serena: de pie, erguida, con una mirada

inquisitiva que marca el poder y la distancia. Y en claro contraste al anterior fotograma, los tonos fríos con los que la presenta, reforzando ese alejamiento que busca Reed Morano entre la Esposa del Comandante y los espectadores.

Esta dialéctica entre relaciones de poder de la que hablábamos antes, no acaba aquí, es decir, con Defred y Serena (como era de esperar). Pasemos ahora a los siguientes planos, que configuran la presentación del Comandante Waterford, reflejo patriarcal de la República de Gilead. Si hasta aquí Reed Morano nos ha descrito ese primer encuentro entre Defred y Serena, en uno de los planos siguientes entra a formar parte de la escena el Comandante Waterford. No es necesario argumentar la importancia de la presentación de un personaje, el modo que tienen de mostrarnos por primera vez a un personaje. Y esto, como todo lo demás, Reed Morano lo hace con gran maestría. Incluso antes de ofrecernos en pantalla la imagen del Comandante, la directora ya nos hace sentir su poder, su influencia. ¿Cómo? A través de este plano que, con una angulación baja, en un sutil contrapicado, nos desvela la reacción de Defred y de Serena ante la presencia del Comandante.



100. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Analicemos esta imagen tan sugerente. Este plano choca contra nuestra lógica y nos hace pensar más allá de la propia imagen. Y es que, el recurso al contrapicado, tal y como explica cualquier manual de lenguaje cinematográfico, tiene como función el engrandecer al personaje (y el picado a la inversa, tiende a empequeñecerlo). Pero estos dos personajes no encajan en dicha definición. La maestría de Reed Morano reside en mostrarnos ese plano contrapicado como un plano subjetivo que parece desprenderse de la mirada misma del Comandante. Entonces, esa grandeza que tiende a representar el plano contrapicado, Reed Morano, la presenta desde dentro mismo, desde la mirada misma del Comandante. Con ese *juego* de composición, la directora ha conseguido meterse en nuestras cabezas.

Pero además, hay muchas otras cosas de este plano en las que nos podríamos detener. De entre estas, mencionaremos dos de los recursos de los que echa mano Reed Morano y que reflejan lo que podemos llamar una atmósfera patriarcal. Por un lado, la mirada baja de ambos personajes (Serena baja la mirada, ya no es la Serena de la imagen anterior) ante la presencia del Comandante. Por otro lado, *todo* el conjunto de elementos que aparecen en el plano. Continuando con la anterior interpretación, si a Defred Reed Morano nos la mostraba a través de un primer plano cerrado en el que no entraba nada más en el encuadre que ella misma (porque no posee nada) y a Serena con un encuadre algo más amplio (que reflejaba su capacidad de poseer), ahora, con la llegada del Comandante, encontramos esa interpretación confirmada. Aquí ya entra en campo todo. Al Comandante le pertenece *todo*, puede poseer todo: la casa, la Esposa, la Criada. Podemos intuir incluso que hasta lo que queda fuera de campo le pertenece, está a su servicio. Y todo esto antes de encontrárnoslo. Veamos, ahora, la primera vez que se nos muestra:



101. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Primero, podemos observar que Reed Morano elige una imagen oscura al presentar al Comandante Waterford. Pero no solo el tono oscuro de la imagen nos está *hablando*. También la posición de Joseph Fiennes en el encuadre, el actor que da vida al personaje, nos está *diciendo* algo. Rompiendo a conciencia la regla de la mirada, no deja casi nada de aire entre la mirada del personaje y el límite del campo, todo el aire que queda en la imagen se encuentra tras él. Con esto, Reed Morano nos coloca en una posición de intimidación e incomodidad ante la mirada del Comandante. Con ello, nos está describiendo ese lado oscuro y amenazador del Comandante y, por extensión, el lado oscuro y amenazador de la República de Gilead.

Y confirmando nuestra anterior interpretación, tan solo al irse el Comandante, al no estar ya presente, Serena recupera su papel en la relación de poder entre ella y Defred. Solo ahora puede presentarse a Serena copiando el anterior encuadre del Comandante. Solo ahora, cuando el Comandante se ha marchado:



102. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Pero hay que tener en cuenta la pequeña diferencia entre ambos: al Comandante lo rodea una inmensa oscuridad; a Serena, algo más de luz (reflejo de que quizá en ella aún podría quedar algo de humanidad).

Tras este momento, regresamos a un plano idéntico al último de los encuadres en los que se presentó a Defred —en la escena anterior—.



103. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Es decir: Reed Morano abre y cierra —nos encierra— la circunstancia distópica y patriarcal de Defred con la misma imagen, impidiéndonos escapar, a los espectadores —al igual que a Defred— de dicha circunstancia.

8.6. Marthas. Esfera doméstica

La siguiente escena, Reed Morano la dedica a la presentación de Rita, que ocupa, el lugar de lo que en la República de Gilead se denomina una Martha: mujeres confinadas en la esfera doméstica.



104. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Dicha presentación, Margaret Atwood, en la novela, la lleva a cabo describiendo la forma de vestir de Rita, de las Marthas: «Luce su habitual vestido de Martha, de color verde pálido, como las batas que llevaban antaño los cirujanos. Su vestido es muy parecido al mío, largo y recatado, pero por encima lleva un delantal con peto, y no tiene ni toca ni velo» (Atwood, 1985: 32). Con este detalle, se [des]vela la importancia que la ropa posee en la República de Gilead, cuya descripción nos llega aún antes de lo que Rita está haciendo. Solo después de describir su vestido, Margaret Atwood nos hablará de la acción que está realizando: «Está haciendo pan»

(Atwood, 1985: 32). Lo que queremos señalar con esto, es la enorme fuerza simbólica que [con]tiene la vestimenta en *El cuento de la criada*: perdida por completo la individualidad —la capacidad de acción independiente—, tus acciones, es decir, aquello que te define, queda representado por tu vestido o, mejor dicho, por aquello que representa dicho vestido. Un vestido compartido por muchas *otras* mujeres. Un vestido, unos vestidos, que reflejan esa pérdida de individualidad que caracteriza a la República de Gilead —y, dicho sea de paso, a toda distopía—.

En cuanto a la serie de televisión, ese color verde pálido del que habla Margaret Atwood, Ane Crabtree lo convierte en más pálido aún si cabe. Y todo ello, para significar algo. Algo que la misma Ane Crabtree confiesa (en Robinson, 2019: 56). Para la diseñadora, el traje de las Marthas es algo, como ella misma dice, especial. Acostumbrada a ver a su madre —operaria de fábrica— con una ropa utilitaria que, como ella misma afirma, le obsesionaba, diseñó varias versiones del traje de las Marthas con el objetivo de dar con el color que, para ella, era el adecuado. Su propósito era infundir en sus atuendos algo de luz que diera simbólicamente algunos destellos a sus apagadas vidas de empleadas domésticas. Es por ello que el verde que ella propone es tan pálido, acercándose casi a un amarillo, reflejo de la luz amarilla del sol. Una luz que, como la misma Ane Crabtree desvela, aunque a veces es imperceptible en pantalla, «es la esperanza entretejida en su vestido» (en Robinson, 2019: 56). Una luz que, como podemos observar, Reed Morano se preocupa por que bañe por completo a Rita, acompañando, con su encuadre, las intenciones de la propia diseñadora. A esto hay que sumar el tono mismo del color, que se parece mucho «a un paño de cocina para secar los platos» (en Robinson, 2019: 56). Y, además de lo ya dicho, el delantal que Margaret Atwood describe en la novela, Ane Crabtree lo cose a los vestidos, haciéndolos formar parte de los mismos, haciéndolos inseparables. Algo que es reflejo de la imposibilidad de escapar de su

rol doméstico. Acabamos este párrafo con las palabras que Amanda Brugel,³² actriz que interpreta a Rita, dedica al hablar de su vestido y que resumen a la perfección la idea desarrollada:

Los trajes [pican] porque la idea es que no sean cómodos. [...] su cometido no es ser cómodos. También son una especie de recordatorio de que vives en un estado perpetuo de malestar. [...] los [vestidos] de las Marthas no tienen gracia alguna, pesan y te cubren de la cabeza a los pies (en Robinson, 2019: 56).

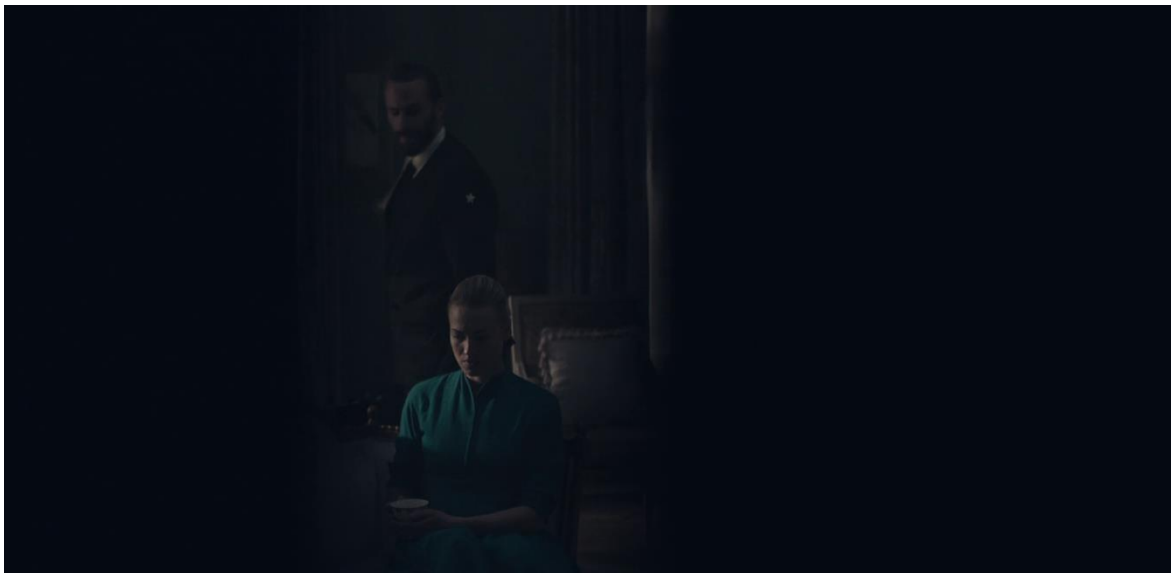
Hablaremos ahora brevemente de la denominación «Martha». Las Marthas reciben su nombre, tal y como advierte Sonia Villegas López (1999: 369), del personaje de Marta de Betania en el Nuevo Testamento. Lucas, en 10: 38-42, nos describe un pasaje en el que Marta de Betania, una vez que Jesucristo es hospedado en su casa, antepone las tareas del hogar a escuchar sus palabras. Hay que tener en cuenta que, como detecta Ainara Cruz Arrén (2019: 66), la no traducción del término «Martha», por lo que debería haber sido en español «Marta», demuestra algunas de las inconsistencias³³ en la traducción al español de *El cuento de la criada* llevada a cabo por Elsa Mateo Blanco y que, para no caer en incoherencias, ha tenido que seguir Javier Pérez Alarcón, en su traducción al español del guion de la serie de televisión (Cano, 2018).

Y para acabar, añadir la forma en la que Reed Morano nos presenta el plano en el que aparece Rita. Dicho plano es un plano subjetivo que representa la mirada de la

³² Añadimos como curiosidad que, tal y como afirma Andrea Robinson (2019: 81), podría decirse que no hay ninguna actriz mejor preparada que Amanda Brugel para el personaje de Rita: en su tesis universitaria habló sobre el papel de las Marthas en *El cuento de la criada*.

³³ Ainara Cruz Arrén (2019: 66) habla de inconsistencias ya que, en cuanto a las referencias bíblicas se trata, algunas son traducidas y otras no. Por ejemplo, «Gilead» en español tendría que ser «Galaad». El llamado Centro Rojo, cuyo nombre es «Rachel and Leah Center», en la primera traducción para Seix Barral en 1987, solo se traduce uno de los dos nombres, quedando «Centro Raquel y Leah». Esto, en la edición de 2017 para Salamandra, ha sido modificado a «Raquel y Lía», es decir, ahora ambos nombres son traducidos. Algo parecido ocurre con «Jezebel», que en la primera traducción se mantiene así pero que en la última cambia a «Jezabel», que sería la forma correcta en español.

propia Defred. Es decir, la directora quiere que veamos lo que la propia protagonista ve. ¿Por qué? Porque la perspectiva de Defred no es completa: no apreciamos a Rita y a su contexto en su totalidad, sino tan solo a partir del hueco que queda entre la pared del pasillo y el marco de la puerta y la propia cocina. Esto es algo que podría pasar perfectamente desapercibido, entendiendo que dicho marco de la puerta funciona tan solo a modo compositivo para enmarcar la imagen que se nos quiere presentar, otorgándole un toque más sofisticado. Esta lectura no sería incorrecta; pero, si tenemos en cuenta uno de los fotogramas que se nos muestran a continuación, tendremos que concluir de una manera distinta.



105. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Después de la breve aparición de Rita, Defred, aún situada en el pasillo, voltea su mirada que, ahora, queda fijada en una conversación entre Serana y el Comandante Waterford. Esta imagen, como podemos observar, mantiene ese marco que hace uso de la pared y de la puerta, al igual que en el caso de Rita. Con estos detalles, lo que nos está mostrando Reed Morano, a través de la mirada de la propia Defred —y esto es algo que hay que tener muy en cuenta—, es una realidad fragmentada, lejos de ser total, clarificadora. Con ello, busca representarse una realidad despedazada y, por lo tanto, difícil de comprender. Reed Morano, entonces, haciendo uso de esta

técnica consigue, en definitiva, adentrarnos de lleno en el relato, desde la mirada fragmentada de la propia Defred —que se convierte ahora también en la nuestra— que nos devuelve, a su vez, una realidad partida, que no llegamos a comprender del todo —porque aún no se nos ha desvelado la trama de la historia— y que nos acompaña en esa incertidumbre que la directora es capaz de transmitir de forma —otra vez— magistral a través de sus planos.

Finalmente, aún podríamos adentrarnos más en la estética de este último fotograma para confirmar nuestra anterior lectura derivada de los planos de presentación de Serena y del Comandante Waterford. Como podemos observar, por una parte, la estética patriarcal se mantiene inalterada: Serena, sentada y cabizbaja, desvela una posición de subordinación frente a su esposo que, detrás de ella, le proporciona una mirada inquisitiva que recae sobre ella, que la *apresa*. Además, en este cuadro se mantiene el tradicional papel pasivo de la mujer —sentada— y el rol activo del hombre —de pie, caminando, en movimiento— que ya se denunciaba en los inicios de los estudios feministas del cine con textos como «Placer visual y cine narrativo» de 1975 de Laura Mulvey. Y por último, atendamos a la iluminación del plano, que apoya —como decíamos— nuestra anterior lectura. La escasa luz que Reed Morano dedica a este encuadre, la hace recaer toda sobre el rostro de Serena, reflejo de la [posible] humanidad en el interior de Serena. Humanidad que se da por perdida en el Comandante que, por eso, se nos presenta envuelto en una oscuridad que complementa, a su vez, con el negro de su propio traje. Un traje negro, este, que raya en lo moral: el color negro de su traje —que Reed Morano se esfuerza en reforzar con la oscuridad que lo rodea— representaría el negro de su alma o, lo que es lo mismo, siguiendo con nuestra anterior lectura, su falta de humanidad.

8.7. Primer *flashback*. El poder de la mirada

Lo siguiente que nos presenta Reed Morano, es el encuentro entre Defred y Deglen (otra Criada) para ir a hacer la compra; algo que las Criadas hacen siempre acompañadas, de dos en dos.



106. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

En este preciso momento escuchamos las palabras de Defred en *voice-over*: «Vamos a todas partes de dos en dos. En teoría es por nuestra protección; para hacernos compañía. ¡Y una mierda! Aquí no tenemos amigas; es imposible. La verdad es que nos vigilamos entre nosotras; ella me espía a mí y yo a ella» (12:11). De entre estas palabras, destacamos el «Aquí no tenemos amigas; es imposible»: algo que se correlaciona con nuestra lectura —llevada a cabo en el anterior capítulo— de la necesidad de un «nosotras», de la llamada de atención sobre la necesidad de la solidaridad femenina, de la sororidad. A nivel de imagen, hay que destacar la contextualización que efectúa Reed Morano, mostrándonos cómo, a pesar de dejar atrás el encarcelamiento que supone la propia casa en general y su habitación en particular, y al que ahora añade la verja de la entrada, en la calle el encarcelamiento tiene su continuidad. Esto se desvela en el propio encuadre, en el que nos

encontramos a cada uno de los extremos, enmarcando la realidad que se nos presenta, a dos Guardianes, representantes de la jerarquización y militarización que rodea a la República de Gilead. Ambos Guardianes rodean la realidad que se nos muestra, una realidad que, por lo tanto, se halla en constante vigilancia —característica, esta, también, de toda distopía—.

Pero unos segundos antes de este momento descrito, Defred, al salir de la casa para toparse con Deglen, y antes de atravesar la verja, tiene una breve conversación con Nick, el chófer del Comandante, que vive encima del garaje —y cuyo papel en la historia, tal y como analizamos en el anterior capítulo, es trascendental—. ¿Y cómo traduce Reed Morano esa trascendencia al plano estético? Varios son los elementos que hay que tener en cuenta en relación a la lectura que proponemos.



107. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Primero, la separación visual y simbólica, mediante las rejas, de ambos mundos: ella está a la izquierda de pantalla; él a la derecha; y, entre ellos, esa [¿insalvable?] reja que los separa. Segundo, la cantidad de porcentaje de plano dedicado a mostrar a Nick, que es, aproximadamente, tres cuartas partes del encuadre. Con esto, se nos desvela la importancia de dicho personaje que, en este ejemplo, incluso ocupa más

pantalla que la propia protagonista. Por no hablar de la figura en diagonal del extremo derecho del plano que se utiliza para dirigir la mirada del espectador a aquello que la directora considera que es lo importante y que es en lo que tenemos que fijarnos. Y, ¿qué es eso? Nick. Pero no solo Nick; sino la actividad que está llevando a cabo Nick. Con esto, llegamos a la tercera y última cosa a tener en cuenta de esta imagen. Lo que está haciendo Nick es, *grosso modo*, reparar algo que está dañado. Y esto es, precisamente, lo que hará finalmente con Defred, ayudándola a escapar.

Durante su camino con Deglen, Defred detendrá su mirada en un grupo de niñas que salen, en fila, y escoltadas por Guardianes, de uno de los edificios, a su lado. A destacar aquí, las palabras que hemos utilizado: «detener» y «mirada». El momento crucial de esta escena es el preciso instante en el que Reed Morano nos presenta —a conciencia—, ocupando la parte central de la pantalla, sin importarle la regla de los



108. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

tercios, a una niña mirando directamente a Defred. Aquí está, por lo tanto, la *mirada*. Una mirada esta, que *detendrá* el tiempo, llevando a Defred al primero de los muchos *flashbacks* que nos entregará la serie de televisión.

Este *flashback*, entonces, tiene dos motores. El primero y más importante, la niña, que le recuerda a su hija, Hannah. Pero aún hay un segundo, que es Nick, quien además de hacerle la vida algo más llevadera, le recuerda —o más bien, Defred pretende que ocupe su lugar— a su esposo, Luke. Es por ello que el primero de todos los *flashbacks* de Defred, y de la serie de televisión, nos desvela la siguiente imagen, compuesta tanto por Luke como por Hannah:



109. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

En este fotograma, lo que observamos es una evocadora y entrañable imagen de Luke y Hannah agarrados de la mano, como símbolo de amor. Ahora, Reed Morano sí recurre a la regla de los tercios, para dar lugar a esta bella imagen. Después de presentar dicha imagen, la directora nos desvela que se trata de la propia mirada de

June, es decir, que se trata de un plano subjetivo. Es June —y nosotros a través de ella— la que presencia este momento que podemos describir como casi mágico o, al menos, envuelto en un aura casi



110. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

mágica. Volvemos, entonces, a la importancia que Reed Morano otorga a la mirada —nos referimos a lo ya analizado en la escena introductoria—. Aquí es una mirada la que inicia el *flashback* y, a su vez, es una mirada, o lo que contempla una mirada, lo que vemos en dicho *flashback*. Por lo que, si tan relevante es la mirada, será la

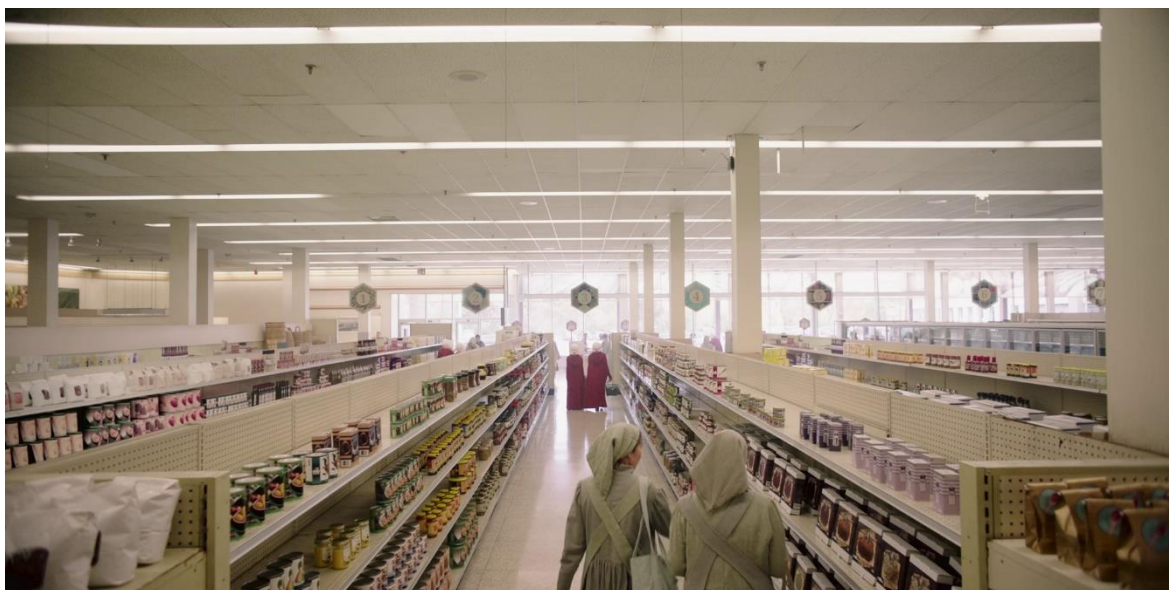
mirada misma la que tendremos que pasar a analizar: tanto la mirada en sí misma —la mirada de June— como el resultado de dicha mirada —Hannah y Luke—.

A nivel estético, lo que se presencia es una silueta —debido al contraluz— describiendo los cuerpos de Luke y Hannah, es decir: lo que June anhela. Es por ello que, Reed Morano nos lo muestra de esa determinada manera: como sombras, como algo lejano, como algo difícil de apresar y que, lamentablemente, como sabemos, solo tiene lugar en la imaginación. Es precisamente esta sensación de tristeza —de lo perdido— lo que busca transmitir Reed Morano a través del plano que nos desvela a June mirándolos. Es esta una imagen con una tonalidad mucho más cálida que la que nos hemos acostumbrado a ver; una mirada, la de June, deslumbrada tanto por el calor y la luz del sol —simbolizando el amor que se desprende desde la visión de su familia, y que la desborda— que la lleva a no poder soportarla y a tener que llevarse la mano a la frente para hacer la función de visera y poder así seguir contemplando aquello que, como hemos dicho, prácticamente la desborda.

Pero lo que desborda ahora a Defred, es su nueva situación. El sonido de la risa de Hannah entrelazada con la de June, hacia el final del *flashback* analizado, es sofocada por el sonido de una palabra que Deglen pronuncia, y que desentierra a Defred de su recuerdo, entregándola, de nuevo, a la realidad que la rodea. Dicha palabra que Deglen pronuncia es tan relevante que no podría haber ninguna otra más adecuada —a nivel de guion— para sacar a June de sus memorias. Dicha palabra es: «Defred». Deglen llama a Defred. Y al pronunciar su nombre, la hace realidad, es decir, la entrega a esa realidad cuyo nombre define. Ya no es ella, ya no es June, ahora es Defred. Por eso, al escuchar este nombre —y no ninguna otra cosa— es transportada de nuevo al horror de su presente.

8.8. El supermercado. Simbolismo distópico

Cuando Defred y Deglen llegan al supermercado para hacer la compra, la primera de las imágenes que nos llega de allí es un trabajado plano simétrico y geométrico, que refuerza la organización, jerarquización y militarización que envuelven por completo a la República de Gilead.



111. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Una imagen esta que, además, en su composición, fuerza nuestra mirada hacia las Criadas, es decir, hacia lo que Margaret Atwood quiere contarnos. Margaret Atwood, cuenta; Reed Morano, muestra. Y aún más: Reed Morano sitúa a las Criadas, en este primer plano del supermercado, justo debajo del pasillo numerado con el número tres. Si, continuando con esta interpretación, en la que el supermercado a través de su disposición, refleja el régimen de Gilead, Reed Morano aún va más allá colocando, simbólicamente, a las Criadas bajo el número tres. Esto es un hecho clave. Con ello, la directora destaca esas tres oportunidades que tienen las Criadas de quedarse embarazadas, antes de ser enviadas, definitivamente, a las Colonias con las llamadas No Mujeres. Esto, entonces, es una señal de aviso que recae con un fuerte peso sobre las cabezas de las Criadas. De nuevo, como sucedía

al analizar los planos de presentación de Defred en su habitación, la presión en Gilead es total, tanto de cuerpo como de mente —sobre sus cabezas—.

A continuación, Reed Morano nos presenta tres planos detalle para contextualizar la historia. Un conjunto de tres planos que continúan representado la esencia de la República de Gilead.



112a, 112b y 112c. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

En dichos planos observamos, en el siguiente orden, latas de tomate, judías en conserva y botellas de leche. Lo que llama la atención de estas imágenes —y por esta razón, la directora dedica tres planos detalle consecutivos a ello— es que no contienen ningún tipo de inscripción, tan solo hay dibujos que representan qué es lo que podemos hallar en el interior. Esto es así porque, aunque en la serie de televisión aún no se nos ha desvelado, en Gilead las mujeres tienen prohibido, por ley, leer y escribir —a excepción de las Tías—. Tanto es así que, en el episodio 13 de la segunda temporada de la serie de televisión —titulado, muy representativamente «La palabra»—, se nos presenta el resultado de la desobediencia de dicha norma: a Serena se le amputa su dedo meñique por haber leído, en voz alta, y en presencia de hombres, un breve pasaje de la Biblia —en concreto, el comienzo del Evangelio de Lucas, del Nuevo Testamento—. ³⁴

³⁴ Aclaremos que la historia que Margaret Atwood nos relata en su novela es lo que desarrollan los diez episodios que conforman la primera temporada de la serie de televisión. Después, a partir de la segunda temporada, aunque eso sí, manteniendo por completo la esencia de la historia e incluyendo todavía algunas referencias a la novela, la serie de televisión vuela con sus propias alas. Esto es algo que queda manifestado en las siguientes palabras de la propia Margaret Atwood: «seamos claros: la serie de televisión no es mi obra; es la obra de mucha otra gente» (en Lang y Raymont, 2019: 57:01). O en otro lugar: «Ni siquiera puedo seguir diciendo que sea “mi” *El cuento de la criada*. Es como si



113a y 113b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T2E13] (2018) de Mike Barker.

Esta característica —la prohibición de leer— es algo que se repite en muchas otras distopías. En *Un mundo feliz*, por ejemplo, la lectura está prohibida para evitar que se actúe de un modo diferente al establecido. Es decir: para mantener la estabilidad —que se vincula con la felicidad—. En *1984*, en lugar de prohibir la lectura como tal, tan solo se permite leer lo que el Partido permite —que, además, está manipulado—. Y en *Fahrenheit 451*, esto todavía llega más lejos: la trama principal de la historia se desarrolla alrededor de dicha prohibición de lectura. Es más: el trabajo del propio protagonista consiste en buscar libros para, después, destruirlos. En conclusión, como puede observarse, este es un recurso recurrente en toda distopía. La prohibición de leer lleva a la incapacidad de formación de un pensamiento crítico, alternativo —y de su difusión— y hace imposible, por lo tanto, y esto es lo que busca todo régimen distópico, cualquier cambio. La prohibición de la lectura es, en definitiva, una de las herramientas que toda distopía tiene a su alcance para mantener el *statu quo*.

En uno de los siguientes fotogramas, aún en esta escena, en el supermercado, Reed Morano vuelve a hacernos caer en la intertextualidad. Si no habían sido suficiente los anteriores planos detalle, aún se reserva otro que deja el camino abierto a la interpretación. Nos referimos a las constantes alusiones a las naranjas que desembocan en el siguiente plano detalle:

hubiera adquirido vida propia, una vida que ya no está en manos de su primer creador (es decir, yo), ni siquiera de sus otros creadores, los de la serie» (en Robinson, 2019: 10-11).



114. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Hablamos de intertextualidad por el simbolismo que las naranjas tienen en una obra cumbre del cine como es *El padrino* de Francis Ford Coppola de 1972. Como no podría ser de otra forma —ya que a través de su técnica lo hace patente— Reed Morano, gran conocedora de la historia del cine, parece querer crear, ahora, una relación —*casi* inconsciente— entre este momento del episodio piloto y algunos de los momentos en los que aparecen naranjas en *El padrino* que, como es bien sabido, están cargadas de simbolismo. Pondremos tan solo un ejemplo de los muchos que podríamos poner —y que aparecen a lo largo de toda la trilogía—. Para ello, elegimos una de las escenas más emblemáticas de *El padrino*: la escena en la que el productor de cine —como vemos, aún queda toda más relacionado— Jack Woltz encuentra en su cama, entre las sábanas, la cabeza decapitada y sangrante de su caballo Khartoum. Justo en la escena anterior, habíamos presenciado la discusión, no llegando a un acuerdo, entre este personaje y el *consigliere* de la familia Corleone, Tom Hagen. Y aún en la escena anterior, lo que presenciemos es a Jack Woltz presumiendo y presentando a Tom Hagen su caballo favorito, Khartoum. Lo que descubrimos aquí, entonces, es cronológicamente, la presentación del caballo, la discusión entre los dos personajes y la muerte del caballo. Es decir, entre las dos escenas en las que aparece el caballo, hallamos la discusión. ¿Y qué es lo que encontramos presidiendo el centro dicha discusión? Naranjas.



115. Fotograma de *El padrino* (1972) de Francis Ford Coppola.

A lo que queremos llegar es a mostrar cómo en *El padrino*, las naranjas se utilizan de forma simbólica para significar una advertencia: una traición o una muerte. ¿Y cómo queda todo esto relacionado? Antes de que se nos acuse de forzar en exceso el texto, lo explicaremos. Y, para ello, hemos de detenernos en las palabras que pronuncia Defred en ese preciso momento. Mientras está cogiendo naranjas, escuchamos en *voice-over* lo siguiente: «No necesito naranjas; necesito gritar; necesito coger la metralleta más cercana» (14:49). Aquí hay tres palabras a tener en cuenta y una cuarta que lo relaciona todo. En primer lugar «naranjas», que vincula su aparición tanto en *El cuento de la criada*, como en *El padrino*. En segundo lugar, «gritar»: algo que no puede hacer —como tampoco llorar, tal y como habíamos analizado anteriormente— y que, curiosamente, es como acaba la escena de *El padrino* comentada, o sea, con un grito. Y en tercer lugar, la «metralleta» que vincula la violencia y criminalidad en el entorno de *El padrino* con las guerras constantes que parecen rodear a Gilead y que [¿curiosamente?], tal y como nos cuenta Margaret Atwood en la novela, hacen que sea difícil el poder conseguir naranjas. Finalmente, la última palabra que lo conjuga todo es la «necesidad», que aparece tres veces,

acompañando a las anteriores tres palabras, y que representa el estado anímico interior de Defred: ese impulso al cambio que mueve a todo personaje protagonista de cualquiera de las distopías que se precie. ¿Qué nos está queriendo decir, entonces, Reed Morano con dicho marcado interés en las naranjas? Que inevitablemente, Defred se rebelará —traicionará— contra la República de Gilead y aspirará a darle muerte —metafóricamente hablando—, es decir: a acabar con ella. Esto es algo que se irá [des]velando a lo largo de los episodios de las siguientes temporadas —que van más allá, como ya hemos dicho, de la propia novela de Margaret Atwood—.

8.9. Paseo por Gilead. Violencia y exhibición

Tras la salida del supermercado, y en su vuelta a casa, Defred y Deglen, juntas, pasan por el Muro. Esta es la imagen que queda ante ellas: los cadáveres de tres hombres colgados, exhibidos. Tanto por la *voice-over* explicativa de Defred, como por el logotipo marcado en cada uno los trapos que cubren sus cabezas —de los cuales Reed Morano dedica un plano detalle a cada uno— sabemos que se tratan de un cura, un médico y un gay.



116. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Sobre estos cadáveres que se exhiben en el Muro, en la novela, Margaret Atwood nos dice lo siguiente:

Nos detenemos al mismo tiempo, como si respondiéramos a una señal, y nos quedamos mirando los cuerpos. No importa que miremos. Podemos hacerlo: para eso están ahí colgados del Muro. A veces los dejan durante días —hasta que llega un nuevo contingente—, para que los vea la mayor cantidad de gente posible (Atwood, 1985: 62).

Con lo que nos topamos aquí es, entonces, con lo que podemos llamar una exhibición de la violencia. Una violencia que, como observamos, recorre las *arterias* de Gilead. Byung-Chul Han, en su libro *Topología de la violencia* (2013b), afirma que hay cosas que nunca desaparecen, como la violencia; aunque eso sí, su forma de presentarse varía según el tiempo y el lugar. En la actualidad, defiende, la violencia ya no se exhibe —como se hacía antiguamente—, sino que se interioriza —dando lugar a la depresión— y por ello puede dar la impresión de que ha desaparecido —aunque no es así: sigue estando ahí—. Según esta argumentación de Byung-Chul Han, la República de Gilead, al exhibir la violencia, estaría regresando a un tiempo *antiguo* que, amparado en una lectura literal del Antiguo Testamento, echa por tierra todos los avances conseguidos a través de la historia y hasta la fecha con relación a la equidad y a la igualdad entre hombres y mujeres —entre muchas otras cosas—.

Byung-Chul Han, califica a la violencia, en los tiempos anteriores a la modernidad como «cotidiana» y «visible». Palabras que encajan a la perfección con el uso que de la violencia se hace en la República de Gilead. Es decir: la violencia, en Gilead, no solo es ejercitada, sino que, además, es exhibida. En palabras del propio Byung-Chul Han (2013b: 10): «La violencia y su puesta en escena teatral son una parte esencial del ejercicio del poder y la dominación». Como decíamos, unas palabras que definen por completo esa atmósfera que, a través del miedo y del dolor, la República de Gilead busca transmitir. Entonces, lo que nos presenta *El cuento de la criada* —leída ahora a la luz de Byung-Chul Han— es un regreso a un tiempo pasado, ese tiempo

patriarcal del Antiguo Testamento narrado en la Biblia que parecen anhelar los dirigentes de la República. Un tiempo antiguo en el que la violencia se ejercía de una manera diferente a como lo hace hoy en día. Por ejemplo, en la Antigua Grecia, en el marco de la mitología griega, la violencia es un medio para lograr objetivos y para imponer la voluntad. De nuevo, lo que se entrevé en Gilead. O la Antigua Roma, en la que las ejecuciones se realizaban a plena luz del día. Esto, lejos de consistir en un mero entretenimiento para la masa, es construido con una significación política clara: es la representación del poder de la autoridad. Otra vez, las palabras de Byung-Chul Han (2013b: 10) nos recuerdan a lo que hallamos en la República de Gilead:

La pomposidad de la puesta en escena de la pena de muerte manifiesta el poder y la magnificencia del señor. El gobierno se vale de la simbología de la sangre. La violencia directa opera como insignia de poder. En este caso, la violencia no se oculta. Se hace visible y se manifiesta. [...] Tanto en las culturas arcaicas como entre los antiguos, la puesta en escena de la violencia es un elemento central y constitutivo de la comunicación social.

8.10. El Centro Rojo. Manipulación y represión

Tras el impacto que la imagen exhibida en el Muro tiene sobre Defred y, de nuevo, a partir de la mirada de nuestra protagonista, se nos sumerge en el siguiente *flashback*; un *flashback* que ahora no nos saca de la República de Gilead, sino que continúa en ella. Hablamos de «impacto» porque esto es precisamente lo que provoca en Defred aquello que alcanza a ver en el Muro. Margaret Atwood, hacia el final de la novela, pone en boca de Defred la siguiente reflexión acerca del Muro —o mejor dicho: de la vista que le entrega el Muro— que confirma lo dicho: «No quiero sentir dolor, no quiero ser una bailarina ni tener los pies en el aire y la cabeza convertida en un rectángulo de tela blanca, sin rostro. No quiero ser una muñeca

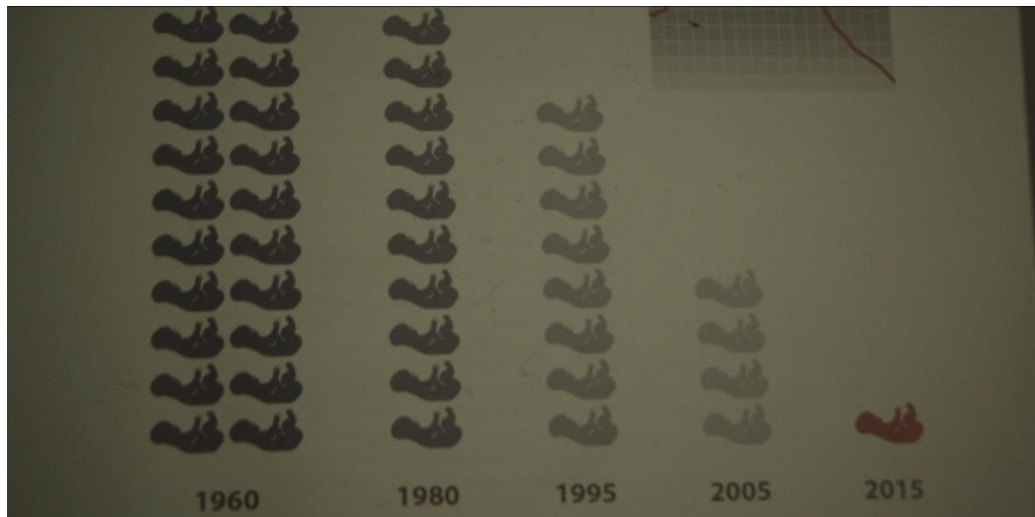
colgada del Muro, no quiero ser un ángel sin alas» (Atwood, 1985: 383-384).³⁵ Es este fuerte impacto, entonces —al igual que antes aquella niña revolvía en su interior el recuerdo de su hija, de su vida pasada, antes de ser raptada por Gilead—, aquello que le saca de su presente para entregarla a su memoria. Una memoria que nos descubre en el denominado Centro Rojo —oficialmente Centro Raquel y Lía—, lugar de adoctrinamiento de las Criadas, por parte de las Tías. Nos trasladamos al momento en el que June, después de ser secuestrada, es internada con el objetivo de ser *convertida* en una Criada, de que *acepte* su papel como tal.



118. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Es ahora cuando Bruce Miller —creador de la serie y guionista de este episodio piloto— aprovecha para contextualizar el origen de la baja tasa de natalidad que, a través de la lección de Tía Lydia, es achacada a lo que se denomina una plaga especial lanzada por el mismísimo Dios: la plaga de la infertilidad. Esta es la diapositiva que se proyecta en el preciso instante en el que se pronuncia dicha lección:

³⁵ Sobre esto, en otra parte de la novela, Defred también enunciará lo siguiente: «Pienso en los ahorcados, los que están colgados en el Muro. Apenas consigo mantenerme en pie» (Atwood, 1985: 146-147).



117. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Lo que observamos aquí es una representación gráfica de dicha plaga de infertilidad: parece ser que, desde la década de 1960 y hasta el 2015, los nacimientos prácticamente han desaparecido. Decimos «desaparecido» porque precisamente es esto lo que visualmente se nos transmite con la diapositiva: se alcanza a ver cómo el color negro que baña a los fetos, poco a poco, con el paso de los años y con el descenso consecuente, va haciéndose cada vez más grisáceo, más claro, casi transparente, hasta casi desaparecer. A destacar, la última figura del feto, bañada en el color rojo que representa y define a las Criadas. Este detalle lo que hace es romper con la lógica de la propia imagen y entregarnos un mensaje. El significado de dicho mensaje no es otro que la correlación entre Criadas y bebés: es una forma de decirles —sin palabras— la responsabilidad que traen consigo. Tiñendo de rojo al último de los fetos, se les declara la misión que han de llevar a cabo para con Gilead —que se les presenta como un don, como un privilegio—. Es decir, al ser mujeres fértiles, dicha misión será traer bebés al mundo, para las familias poderosas, y resolver así esa plaga de infertilidad que se ha adueñado de todo.

Al entrar, June se descubre enlazando su mirada con Moira, amiga suya en lo que podemos llamar periodo pregilead. Y de nuevo, un *flashback*, un recuerdo. Un *flashback* que, como los anteriores, se arranca a partir de una mirada, al observar un

hecho que produce emoción. Este breve *flashback* nos desvela esa relación de amistad entre June y Moira de la que hablábamos. Dicho *flashback* nos entrega unas imágenes que contrastan completamente con el presente, tanto temáticamente como estéticamente. Temáticamente porque lo que nos narra es [simbólicamente] la libertad —a través de lo que podríamos llamar una fiesta—; y más aún, la libertad del cuerpo, ya que se nos presenta a Moira haciendo uso libre de su sexualidad —en potencia, sugerida—. A esto se contrapone un presente de esclavitud, en el que la libertad, en cualquiera de sus manifestaciones, ha dejado de existir, ha desaparecido. Y estéticamente porque el *flashback* se presenta en un ambiente lleno de luz —y en el exterior— enfrentado a la realidad del ahora que se describe a través de una atmósfera lúgubre y oscura —y, además, en el interior—. Con esta técnica, que se halla cerca del estilo de montaje que predicaba Eisenstein (Zunzunegui, 1989: 170-171), la directora busca, de nuevo, crear un choque antagónico en el espectador para que él mismo extraiga sus propias conclusiones.

En el Centro Rojo, al igual que acontece en las calles de Gilead, la violencia también es exhibida. Esto se nos presenta a través del acto de desobediencia llevado a cabo por Janine que, al no acatar las órdenes de Tía Lydia, es atacada con una picana eléctrica. Dicha picana eléctrica fue diseñada por el equipo de Charles McGlynn [jefe de utilería] recurriendo a la ganadería para sugerir qué es lo que Gilead piensa de las Criadas: que son como animales (Robinson, 2019: 50). Es más, en cuanto a esta correspondencia entre animales y Criadas, instantes antes que esto, Tía Lydia dirige las siguientes palabras a las Criadas: «Muy bien, chicas, todas en silencio; como ratoncitas» (18:31). Tras este incidente, Janine es arrastrada y alejada del lugar, para regresar por la noche, sollozando, con una venda cubriéndole los ojos y dejando relucir destellos de sangre: como castigo, se le ha arrancado uno de sus ojos. Como dice Moira, para tener bebés no le hace falta tener ojos.



119. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Dicho castigo, además de para Janine, es una advertencia para todas las demás Criadas —ya que el resultado de su falta *salta a la vista*—. Con este detalle, volvemos de nuevo a la importancia de la mirada. A través de unos ojos hemos entrado en este *flashback* y a través de otros ojos, salimos. Es decir, los ojos, la mirada es lo que nos presenta la historia y, a su vez, nuestros ojos, nuestra mirada es la que la percibe. Con esta vuelta una y otra vez al recurso de los ojos, la mirada, Reed Morano parece estar diciéndonos que nos fijemos bien en lo que nos está presentando, que su relato va a ser narrado de una forma visual. Y esto es, dicho sea de paso, precisamente, lo que estamos tratando de descifrar: qué nos está contando Reed Morano a través de sus imágenes. Es decir, tal y como *reza* uno de los saludos que se *predican* en Gilead: «Con su mirada».

Más adelante, en otro *flashback* que regresa al Centro Rojo, hallamos una escena en la que la Janine, situada en el centro y rodeada por las demás futuras Criadas, relata cómo años atrás sufrió una violación múltiple. Tras su descripción de los hechos, Tía Lydia, a través de la manipulación, fuerza a que le griten que la culpa fue suya, que la responsable de la violación fue ella y que Dios lo permitió para darle una lección.



120. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

En este preciso momento, una casi recién llegada June, se queda bloqueada ante la situación y por ser incapaz de hacer lo que le piden —es decir: señalar y culpar a Janine— es abofeteada por una de las Tías:



121. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Traemos esto aquí como curiosidad, para descubrir que la Tía que golpea a Defred es nada más y nada menos que la propia Margaret Atwood, haciendo un cameo en

el episodio piloto de la serie de televisión.³⁶ Sobre ello, la propia Margaret Atwood, dejará escrito que (2017: 14):

Aunque sólo era «una serie de la tele» en la que participaban actrices que al cabo de un rato, en la pausa para el café, se irían a echar unas risas, y yo misma «sólo estaba actuando», la escena me produjo una horrenda perturbación. Se parecía mucho, demasiado, a la historia.

8.11. La Ceremonia. Violación ritualizada

Analicemos ahora lo que en *El cuento de la criada* se denomina «Ceremonia», es decir, la violación ritualizada y amparada por el Estado por parte de los Comandantes a las Criadas con el objetivo de dejarlas embarazadas. Observemos de qué manera nos presenta Reed Morano el horror —por ponerle una palabra— de este momento.

Empezamos por encontrarnos a Defred preparándose para el baño obligatorio antes de dicho momento. Aquí encontramos dos detalles previos que continúan el discurso de Gilead en el trato de las mujeres como si fueran animales. Por un lado, tenemos, con el guion de Bruce Miller, las palabras de Defred, en *voice-over*, al prepararse para dicho baño: «Antes de la Ceremonia es necesario bañarse; debo asearme; lavarme y cepillarme como un cerdo de concurso» (22: 52). Por otro lado, hallamos el detalle que Reed Morano quiere que presenciemos: los clips numerados

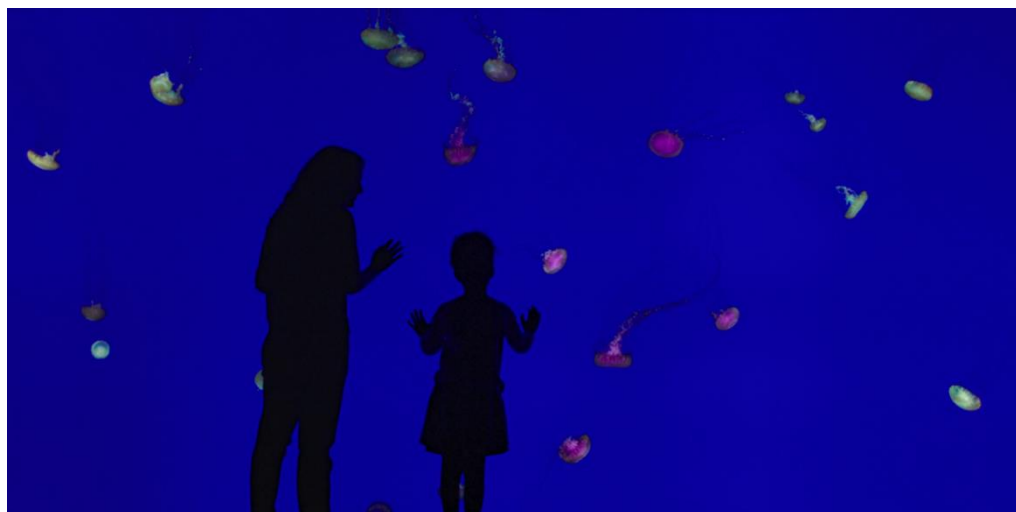
³⁶ Según cuenta Andrea Robinson (2019: 10-11), el papel de Margaret Atwood en la serie de televisión es de consultora. Todos los cambios que Bruce Miller (creador y guionista de los primeros episodios) introdujo en la serie de televisión en contraste con la novela, los consultó primero con Margaret Atwood para ser lo más fiel posible a la novela.

para las orejas³⁷ de las Criadas, que vuelve a entregarnos el mismo mensaje: las mujeres en Gilead son como animales.



122. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

De nuevo, en la bañera, y a través de la mirada, Reed Morano nos *sumerge* en un *flashback* con el que hace recordar a Defred momentos anteriores a Gilead, cuando aún era June, compartidos junto a Hannah y Luke. La inteligente transición que efectúa Reed Morano entre Defred en el agua de la bañera y el agua del acuario —que es a donde nos transporta a través de los recuerdos de June— no se queda solo ahí, en lo tangible, el agua; sino que va más allá. Y es que, continuando con esa relación entre las Criadas y los animales, lo que busca transmitir la directora con ello es, de nuevo, esa sensación de encarcelamiento, vinculando las Criadas en Gilead, con los peces encerrados en los acuarios.



123. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

³⁷ Como curiosidad, añadiremos al respecto que, el número que le es asignado a Defred es el 1985: año de publicación de la novela (Robinson, 2019: 50).

Además, como observamos en el anterior fotograma, Reed Morano, siguiendo con la lógica del anterior *flashback* en el que June recordaba momentos pasados junto a su familia, nos lo presenta, otra vez, a través de las sombras, significando exactamente lo mismo: esa aspiración por alcanzar que se desvela remota y como imposible de asir y que, tristemente, tan solo tiene su lugar en el recuerdo.

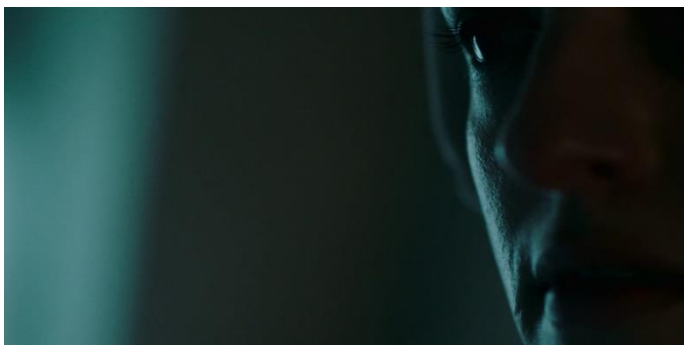
Detengámonos ahora en los siguientes planos —tras el baño—, que anteceden a la Ceremonia. En primer lugar, nos encontramos ante un pausado trávelin de



124a. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

acercamiento que nos adentra, lenta pero implacablemente, en las emociones de Defred. Como anteriormente, continuando con la lógica de su discurso, Reed Morano nos presenta esta imagen no en su totalidad, sino

enmarcada por la puerta del cuarto de baño de la habitación de Defred. Y como antes, esto es reflejo del desconocimiento de la realidad en su totalidad. Todavía ignoramos —o queremos ignorar— qué es lo que pasará a continuación. Esa parte de la realidad. Es por ello que nuestra mirada es incompleta. Pero no solo eso. Además, Reed Morano dirige nuestra mirada hacia el interior de la habitación, haciéndonos desear no salir de allí, para no presenciar aquello que, inevitablemente, va a acontecer. Pero Defred sí apuntará su mirada hacia fuera de la habitación: ella



124b. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

sí sabe lo que le espera y es consciente de que no va a poder evitarlo. En segundo lugar, un pequeño trávelin ascendente nos introduce en el rostro mismo de Defred, empezando por su barbilla y acabando en su ojo:

volviendo otra vez a esa importancia que da Reed Morano a la mirada. Ahora no huimos de la realidad, como las otras veces, con un *flashback*, sino que sin poder escapar a lo que está por llegar, acompañamos a Defred a su destino, a través de un breve trávelin de seguimiento que la conduce —y nos conduce a nosotros con ella— hasta la sala donde dará lugar la primera



124c. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

parte de la Ceremonia —con la lectura de la Biblia—. Ahora escuchamos una desgarradora *voice-over* de Defred: «Quiero saber qué he hecho para merecer esto» (26:03), mientras se arrodilla y espera. Después de ella llega Rita; luego, Nick; más tarde, Serena; y, finalmente, el Comandante. Toda la casa está presente en esta primera parte de la Ceremonia. El Comandante, entonces, extrae una pequeña Biblia, custodiada bajo llave, para leer el versículo 1 del capítulo 30 del libro del Génesis: «Y viendo Raquel que no daba hijos a Jacob, tuvo envidia de su hermana, y dijo a Jacob: “Dame hijos, o me moriré”».

En esta última escena descrita —la sala donde da lugar la primera parte de la Ceremonia—, Reed Morano crea una atmósfera sofocante a través de pequeños detalles que se vislumbran en todos y cada uno de los personajes que se hallan allí y que transmiten una incomodidad que también es asumida por el espectador. Es más, parece que la propia Reed Morano quiere advertirnos de que tomemos en consideración esos pequeños detalles de los que hablamos. Y es que, Defred, en *voice-over*, enuncia lo siguiente: «En esta casa los detalles lo son todo» (29:27). Por lo que respecta a estos detalles y a Defred, la reflexión descrita más arriba sobre su destino, sumada al rostro extremadamente expresivo de Elizabeth Moss, sabedora de lo que está a punto de pasar. Rita, que sin saber muy bien qué decir, hace una breve e insulsa apreciación sobre los huevos que de la compra ha traído Defred.

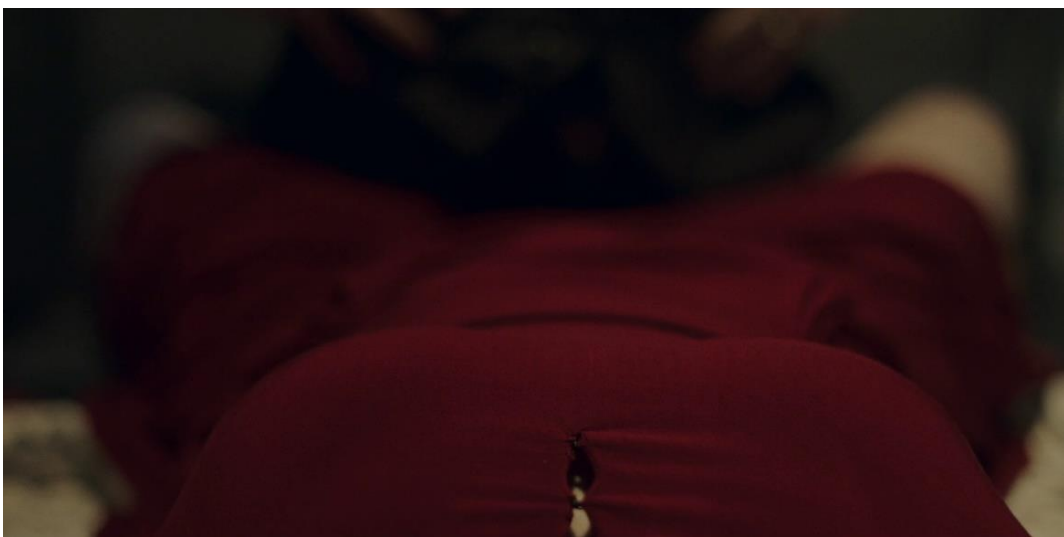
Nick, algo parecido: intercambia con Rita un par de frases tan solo para llenar el vacío del momento. En cuanto a Serena, la fuerza que transmiten sus ojos por no llorar es más que suficiente. Y el Comandante que, incluso él, con un sutil carraspeo se nos desvela su incomodidad. A todo esto sumar que no se añade ningún tipo de música en este momento —hasta la lectura del pasaje de la Biblia—, tan solo baña el lugar el silencio, el sonido de las respiraciones y algunos pequeños ruidos como el tictac del reloj que martillea, a modo de tortura, nuestras conciencias.

A todo esto habría que añadir aún las miradas de todas las actrices y de todos los actores que forman el reparto en esta escena: unas miradas perdidas, vacías, idas... que complementan a la perfección todo ese aire de incerteza que Reed Morano concibe magistralmente. Siguiendo esta lógica —la importancia de las miradas—, tras esta primera parte de la Ceremonia, pasamos, a través de una breve elipsis, a lo que podríamos llamar el segundo momento de la Ceremonia, o la Ceremonia en sí misma. Y, ¿qué será, entonces, lo primero que se nos presente para hacernos entrar, de lleno, en el horror del momento? Una mirada: la mirada de Defred cargada de un dolor indescriptible que desborda la pantalla entera a partir de la sublime interpretación que Elizabeth Moss hace de ella —no por casualidad se llevó por su interpretación en la primera temporada el Globo de Oro a la mejor actriz de serie de televisión dramática—. Y es que, tanta es la significación que se le da a la mirada en esta serie de televisión que utilizan una lente especial (de 28k para la Canon K35) para grabar esos primeros planos tan íntimos de Elizabeth Moss. Colin Watkinson, director de fotografía, explica que: «La situamos a 25 cm de su cara y es como estar en su cabeza, sintiendo lo que piensa» (en Robinson, 2019: 37).



125. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Sobre el desesperanzado rostro de Defred y sobre el movimiento que las constantes penetraciones del Comandante le provocan, somos testigos de la violación, mientras, de fondo, escuchamos al Comandante, en *voice-over* —en continuidad con la escena anterior—, recitar los siguientes versículos bíblicos: «Y ella dijo: “He aquí a mi criada Bilhá”». Y por si esto no fuera suficiente, el próximo de los planos es un cruel plano subjetivo desde esa mirada de Defred de la que tanto hablábamos. Ahora, la directora, nos introduce en la misma violación. Vamos a ver, lo que Defred ve; vamos a sentir qué es lo que ella siente tras esa mirada.



126. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Y continuamos oyendo los versículos que siguen, sobre una serie de primeros planos y planos detalle que describen la situación —«Entra en ella y parirás sobre mis rodillas y yo tendré hijos de ella»— para solo después, desvelarnos un plano general en el que observamos toda la escena al completo. Reed Morano no nos ha entregado primero un plano general para situarnos en la escena y después la ha completado con primeros planos y planos detalle, sino que ha hecho todo lo contrario a lo que se espera: comenzar una presentación no a partir de un plano general, sino de un primer plano. Con esto lo que la directora consigue es no describirnos un momento, sino hacernos partícipes de él, entrar en él, para sentirlo.



127. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

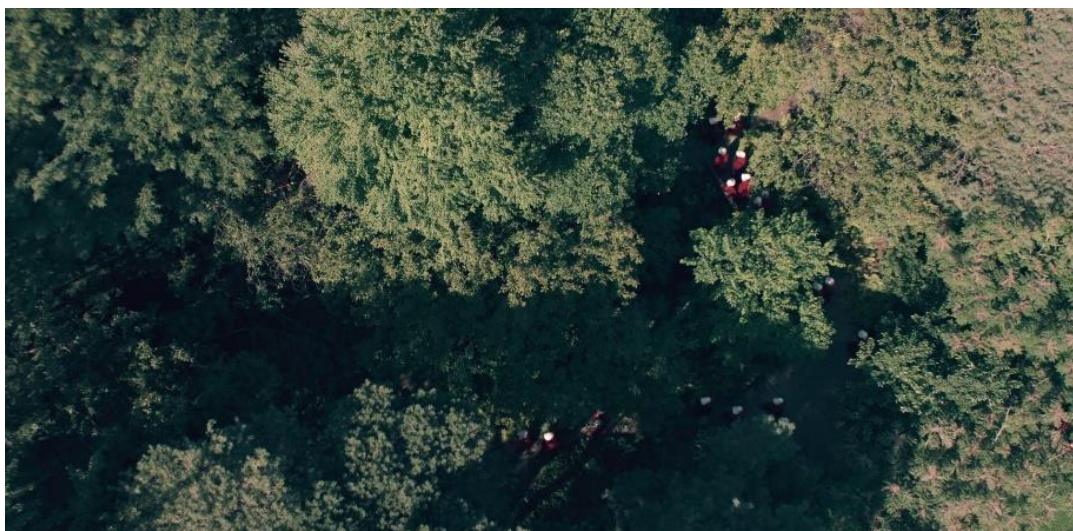
Y seguimos escuchando: «Y ella le entregó a Bilhá, su criada, como esposa», mientras un primer plano de Serena comparte el dolor de aquel primer plano de Defred y, con cada penetración del Comandante, podemos sentir, a través del movimiento de su rostro, la frustración que para ella conlleva el no poder *servir* a su esposo. En este fotograma, entonces, se nos descubre la posición que se adapta en la Ceremonia: la Criada se acuesta sobre la cama, mientras que la Esposa, sentada, reposa la cabeza de la Criada entre sus piernas. Mientras la Esposa sostiene las muñecas de la Criada, el Comandante, a los pies de la cama, y mirando al frente

—es decir, a la Esposa; no debe mirar a la Criada— la penetra. El resultado final es que las dos mujeres se funden en una sola: la Criada, como mujer-objeto, presta su órgano genital a la Esposa, como mujer-sujeto, para que pueda devenir madre (Cambra Badii y otros, 2018: 185-186). Finalmente, con un: «Y Jacob entró en ella», finaliza la Ceremonia, una vez el Comandante ha eyaculado en el interior de Defred.

8.12. Particición. Estética, guion, música

Tras la Ceremonia, Reed Morano nos presenta la llamada Particición que, atendiendo al neologismo creado por Margaret Atwood [*Particition*], podríamos tratar de describir como una ejecución participativa. Pero proponemos una definición más próxima a la realidad que nos relata: la Particición es un asesinato grupal. Una de estas Particiciones se presenta en el episodio piloto de la serie de televisión. Lo que se nos describe en ella, es el singular juicio gileadiano a un hombre que, acusado de violación, es sentenciado a muerte. Una sentencia a muerte que será ejecutada a *manos* de las Criadas.

La propia escena de la Particición, arranca con un plano cenital —en el que observamos a algunas Criadas, con su característico rojo, contrastando con la verde espesura del bosque— que parece querer conectar con la significación otorgada al primero de los planos cenitales de la serie de televisión: como algo parecido a la vista de un dios, que desatiende a su creación y que la deja en manos del azar.



128. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

El problema aquí es que esa mirada divina, distante, a nosotros, que somos humanos, nos resultará imposible de mantener. Es por ello que, Reed Morano, desde ese elevado plano cenital, divino y distante, nos adentra ahora en el bosque, prosiguiendo con un plano general que nos hace *descender* hacia lo humano y que nos aproxima a la historia para así sentirla y provocar en nosotros una respuesta ante ella.



129. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

La directora, con esta relación entre planos —que continúa a lo largo de toda la escena—, parece querer decirnos: «Ven y acércate a contemplar esto; no te quedes

allá arriba. Querrás apartar la mirada, sí; pero no debes hacerlo. Lo siento, pero, tú no puedes desentenderte de esto; tú no eres como aquel dios que se halla más allá del bien y del mal; tú tienes algo que se llama moralidad. Utilízala y actúa».

Y si mediante la dirección, Reed Morano, a partir de ese choque antagónico entre los planos, contraponiendo la órbita divina —plano cenital— y la humana —plano general—, nos hacía penetrar, moralmente, en el relato; Bruce Miller, a partir del guion desarrollado para este episodio piloto, hará algo parecido al poner en boca de Tía Lydia la siguiente sentencia: «El mundo puede ser un lugar terrible, pero eso no va a cambiar solo con desearlo; no podemos ignorar esa terrible realidad» (44:36). Tía Lydia, que no es ningún ejemplo de moralidad, sino todo lo contrario, sin embargo, nos da una clase de ética. Aquí el choque se desata en el encontronazo entre las esferas de los opresores [Tía Lydia] y los oprimidos [las Criadas]. En realidad, esta enseñanza moral resulta casi inconcebible que pueda escapar de la boca de una persona como Tía Lydia, pero así es. Bruce Miller parece querer reforzar dicho mensaje escupiéndonoslo desde esa posición para que nos llame aún más la atención y para que, de este modo, nos quede aún más grabado. Si nos damos cuenta, el mensaje es el mismo que hacía Reed Morano desde lo visual, pero, ahora, desde la escritura, desde el diálogo. El guionista parece querer decirnos, en conjunción con la directora, algo así como: «Permanece atento. Utiliza tu moral y actúa».

Tras la perorata de Tía Lydia, cuyo objetivo es encender el ánimo de las Criadas con el fin de que realicen la Participación por propia voluntad, como una libre elección más que como una imposición, la música de Adam Taylor vuelve a envolver la escena dotándola de un sentimiento acorde con la situación. Desde el mismo discurso de Tía Lydia, y mientras las Criadas van colocándose en orden para la ejecución, la partitura compuesta por Adam Taylor para un conjunto de cuerdas que, poco a poco, se mueve desde un sutil *pianissimo* a un desgarrador *fortissimo*,

parece arañar con su sonido nuestras entrañas. Si la serie de televisión ya nos había hecho sentir la presión del momento desde la parte visual [con la dirección de Reed Morano] y desde la parte escrita [con el guion de Bruce Miller], ahora se añade un elemento más a todo ello: la música de Adam Taylor, que también nos hace caer en la historia comprimiéndonos en ella, con una resonancia que repiquetea en nuestras conciencias y que, también, nos hace imposible, como antes, escapar a una valoración moral de dicho momento.

Este encender el ánimo de las Criadas previo a la Participación, a través de la persuasión de Tía Lydia, da como resultado la incontrolable ira de las Criadas que descubren una justificación al cruel acto que van a cometer y, además, una suerte de desahogo: toda su rabia contenida va a ser descargada sobre ese hombre que tienen frente a sí. Convierten así a ese hombre en concreto en el chivo expiatorio de sus males particulares; unos males de los que pretenden liberarse mediante el asesinato de dicho hombre. Algo que, tras el trance del momento y con la vuelta a la cordura, se desvela como imposible. No consiguen hacerlo porque no han llevado a cabo un acto moral —que es lo que reclamaba la historia—, de ahí que no consigan ni la liberación ni la felicidad. Este alejamiento moral por parte de las Criadas es representado de forma frenética a partir de las acuarelas de Renée Nault, en su adaptación de *El cuento de la criada* a novela gráfica en 2019:



130. Ilustración para la novela gráfica de *The Handmaid's Tale* de Renée Nault en 2019.

Si hasta ahora habíamos descubierto, en este momento de la Partición, una llamada a la moral desde diferentes lenguajes, como el audiovisual, aquí la hallamos a través del dibujo. Renée Nault a partir de su uso de las acuarelas pone en evidencia el carácter volátil de las Criadas en esta situación en concreto. Como observamos, la cólera que arranca el movimiento violento de las Criadas, hacia el hombre acusado de violación, es representada por Renée Nault con una mancha roja mediante la técnica de la acuarela. Dicha técnica de la acuarela es representativa de este momento ya que la pintura con acuarela es, en parte, imprevisible; no puede asegurarse al cien por cien su resultado final: siempre puede aparecer una mancha o un halo de forma espontánea. Es por ello que esta forma imprevisible de actuar de las Criadas encaja tan bien con el uso de la acuarela. Es más, si tal y como dice la propia Defred, el color rojo, el de la sangre, es el color que las define, aquí ha llegado a nublarles la vista. El color rojo lo anega todo: partiendo del característico vestido rojo de las Criadas y de la ira que las posee —reflejado en el rojo de los rostros—, el rojo de la sangre del propio hombre que es sacrificado llega a salpicarlo todo. Como se advierte en el dibujo, todo está bañado en rojo; todo menos algunos de los márgenes que aún se mantienen en blanco. En estos márgenes nos mantenemos nosotros: es lo que podemos llamar un «margen moral», desde el cual, y a una adecuada distancia —ni alejados como un dios, ni tan próximos como para dejarnos llevar por la agitación del momento— puede darse esa moralidad reclamada por *El cuento de la criada* desde todos sus diferentes lenguajes. Por ello, Reed Morano, en la serie de televisión, nos desvelará el cadáver del hombre tapado con una sábana blanca: porque nosotros nos hallamos fuera, en los márgenes; no hemos participado en esa ejecución que ahora queda velada. Aun así, se percibe ese color rojo de la sangre traspasando; ese color rojo que es a la vez el color rojo de las Criadas, y que funciona como prueba que refleja, simbólicamente, quiénes son las culpables del hecho cometido. Además, la directora nunca nos muestra el cuerpo aislado del hombre, sino que siempre mantiene en campo a alguna Criada, para que no

olvidemos que han sido ellas las que han llevado a cabo la acción que acabamos de presenciar.



131. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Solo queda por decir que, entre los diversos planos del linchamiento, Reed Morano intercala, significativamente, algunos planos de Janine, un tanto alejada de la escena, acariciando su tripa de embarazada. Con esta relación de planos, Reed Morano está revelando esa posición moral que ella misma reclama. Es decir: el Comandante que ha [violado] dejado embarazada a Janine merece el mismo castigo que estamos presenciando. Y si tomamos a los Comandantes como el reflejo de Gilead, el deseo de Reed Morano queda desvelado aquí: la destrucción de Gilead a partir de la simbólica muerte de este hombre.



132. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Tan directo es el mensaje que transmite Reed Morano a través del embarazo que, a los pocos segundos, en la siguiente escena, tras la Particición, se nos revela un *flashback* pregilead en el que June confiesa a Moira que cree que podría estar embarazada. Es decir: la directora, a través del embarazo desvela su crítica a Gilead —al patriarcado— en una suerte de método socrático a descifrar. Las ideas de Reed Morano bullen en sus entrañas y no pueden esperar a salir, como un bebé a punto de nacer. Podemos hablar, entonces, de la mayéutica socrática: en lugar de un bebé, a lo que se da a luz aquí son a las ideas de la directora. Unas ideas que, como observamos en el anterior fotograma, están bañadas por la luz del sol; dicho ahora platónicamente, bañadas por la idea del Bien. Aquí nos *deslumbra* el reflejo moral de las ideas de Reed Morano, es decir: su crítica al patriarcado. La directora nos ofrece un mensaje feminista para abrirnos los ojos y hacernos salir de la caverna; para enfrentarnos al patriarcado con los ojos abiertos —con una clara referencia a lo dicho en los primeros planos acerca de los ojos cerrados y los ojos abiertos—. Aunque duela, hemos de presenciarlo —salir de la caverna, abrir los ojos, bajar de las alturas— para poder enfrentarnos a ello. Ese es el gran poder de las imágenes que nos presenta Reed Morano: la capacidad de tocarnos por dentro y de *animarnos* a actuar.

Pero no solo eso, sino que dichas ideas —la crítica al patriarcado— serán el *leitmotiv* de la serie de televisión, representadas ahora en Hannah, la hija de June y Luke. El motivo por el cual Defred sigue adelante, será Hannah, su hija. Y de la misma manera, la razón por la que Reed Morano continuará con la serie de televisión será para plasmar sus ideas en sus próximos episodios que, simbólicamente, a modo de sucesivos partos, podemos asimilarlos a sus *hijos*. Esto queda confirmando en dos momentos de este episodio piloto. Primero, en un *flashback* en el Centro Rojo, junto a Moira. Moira le dirá textualmente a June que: «Si quieres volver a ver a tu hija tendrás que aguantar el tipo, joder» (37: 33). Un «aguantar el tipo, joder» que June repetirá a modo de mantra. El segundo es justo al final del episodio. Aquí

regresamos a una serie de planos idénticos a los utilizados para hacer la presentación de Defred. Conforme se van sucediendo los diferentes planos, escuchamos a Defred en *voice-over* decir: «Pienso sobrevivir por ella. Ella se llama Hannah. Mi marido se *llamaba* Luke. Y yo me llamo June» (55:34).



133. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1] (2017) de Reed Morano.

Recordamos que en los planos de presentación del personaje, Defred —en *voice-over*— no hacía mención a su nombre real, es decir: June. Es solo ahora, después de todo lo vivido, que conscientemente se arma de valor y energía para enfrentarse a Gilead, al patriarcado, cuando lo *grita*. Además, hay que tener en cuenta que Margaret Atwood jamás desvelará el nombre real de Defred. Pero en la serie de televisión sí que lo descubriremos, y esto es así porque el nombre es en sí mismo un acto de resistencia. Este hecho queda reflejado en esa mirada desafiante que Reed Morano nos muestra de Defred mirando hacia las alturas, hacia sus aspiraciones. Parece que ahora ya no se pregunta «qué es lo que he hecho para merecer esto», sino más bien «qué puedo hacer para acabar con esto». Es de esta forma como la luz de las ideas que emanan de Reed Morano se funden con la mirada de Defred para juntas, en clara sororidad, hacer frente a Gilead, al patriarcado. Y se espera acabar con él; de ahí que a dicha mirada desafiante la corte un fotograma en negro de

aproximadamente un par de segundos bañados en silencio —representando la muerte de Gilead, del patriarcado— antes de presentarse los créditos de cierre. Unos créditos de cierre coherentemente acompañados por la canción «You Don't Own Me» de Lesley Gore de 1963 y que podría traducirse como «No eres mi dueño» o «No te pertenezco» y que tiene versos que dicen cosas tales como «No me digas qué hacer» [*Don't tell me what to do*] o «No me digas qué decir» [*Don't tell me what to say*]. Como observamos, se ha dejado lugar, otra vez, a los márgenes: lo que Defred no ha podido decir durante el episodio piloto lo escuchamos ahora de la voz de Lesley Gore que pone letra y música a los sentimientos de todas y cada una de las Criadas de las que se compone la historia de *El cuento de la criada*.

CAPÍTULO 9

ANÁLISIS DE LA PRIMERA TEMPORADA DE LA SERIE DE TELEVISIÓN:

EPISODIOS DEL 2 AL 10

9.1. Episodio 2: «El día del nacimiento». Reed Morano

Por si acaso se nos hubiera olvidado el horror de la historia que describe *El cuento de la criada*, Reed Morano arranca este segundo episodio de la serie de televisión con un plano recordatorio de la Ceremonia, más explícito aún si cabe que el que nos había mostrado ya en el episodio piloto. Mientras Defred es continuamente penetrada por el Comandante, se pierde en el [simbólico] azul del techo de la habitación —«Azul, dejo que me invada», dice en *voice-over* (01:04)— a la vez que hace un recuento de algunos temas musicales que contienen en su título la palabra azul [*blue* en inglés]: «Blue Moon» de Richard Rodgers y Lorenz Hart, «Rhapsody in Blue» de George Gershwin, «Tangled Up in Blue» de Bob Dylan o «Blue Monday» de New Order. Esto hace alusión a la palabra *blue* —algo que en la traducción al español se pierde— que, en inglés, significa, también, «triste». Si el colofón final del

episodio piloto fue una declaración de intenciones con la canción «You Don't Own Me» de Lesley Gore, en los créditos de cierre, ahora, mediante esta continuidad, al comienzo de este segundo episodio, a través de las referencias citadas, queda [de]mostrada la gran relevancia que la música tiene en un relato como *El cuento de la criada*. Además, si regresamos a la primera escena del episodio piloto de la serie de televisión, nos daremos cuenta de que el coche con el que intentan huir June, Luke y Hannah, es de color azul, es decir: también con el color del coche nos estaban anticipando que algo triste iba a ocurrir —algo de lo que solo ahora, después de esta reflexión, es posible percatarse—. Es por ello que uno de los pensamientos que se le pasan a Defred por la cabeza, en este preciso momento, es sobre su coche que, como ella misma recuerda, era azul.



134. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

Como podemos observar en este fotograma, la palabra «triste» [*blue*], define a la perfección el estado anímico de Defred. Si al finalizar el episodio piloto advertíamos en ella una mirada desafiante, surgida de la rabia, lo que la invade ahora es la tristeza. Una tristeza que entra en consonancia con el inaguantable silencio —buscado por la directora— que acompaña a las constantes penetraciones del Comandante y que, para poder soportar, Defred se pierde en un feliz recuerdo

familiar. Aquí se nos desvela un dolor insoportable: el choque entre lo que está sucediendo —está sufriendo una violación— y su anhelo, Hannah, el recuerdo de su hija.

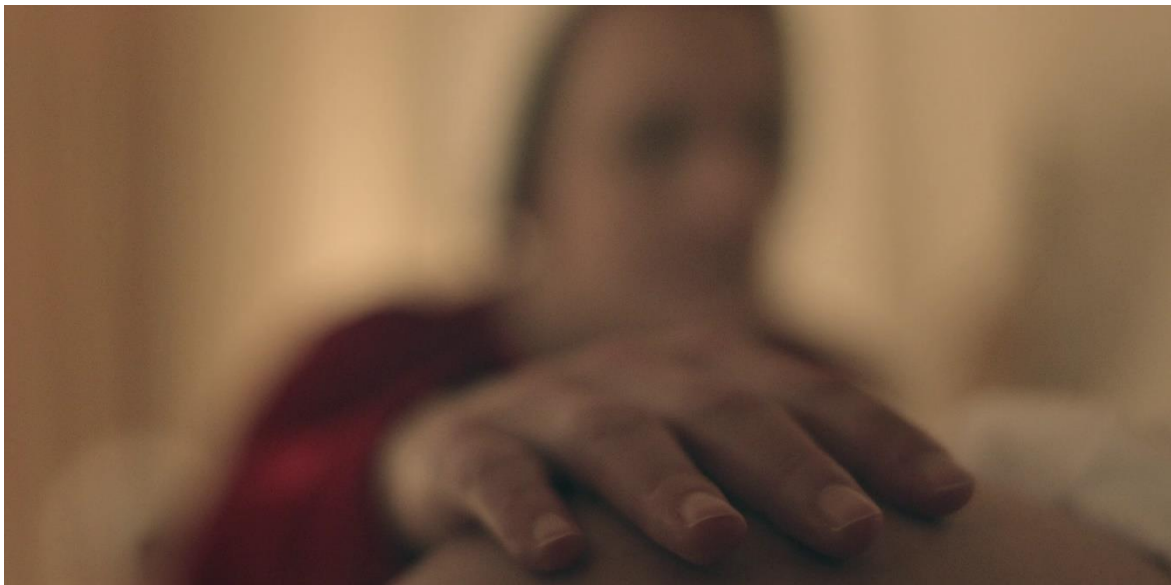
Un anhelo que, si nos adelantamos a la historia que nos cuenta Margaret Atwood en *Los testamentos* (2019) —la esperada segunda parte de *El cuento de la criada*— solo se verá cumplido años más tarde —en *El cuento de la criada* no seremos testigos de ello—. Y como aquí no seremos testigos de ello, Reed Morano, ya nos lo quiere anticipar. Es decir, nos [des]vela ya que todo por lo que June sigue en pie, se *derrumbará*. ¿Cómo? Mediante la imagen de San Pablo derruida, la parroquia donde bautizaron a Hannah, tal y como la propia Defred recuerda. Deglen, que acompaña a Defred, habla de la Catedral de San Patricio de Nueva York —que también fue destruida—. «La borraron del mapa», dice (04:41). Al igual que han hecho con Defred que, personificada en la parroquia de San Pablo, la han hecho pedazos y partes de ella —como Hannah y Luke— las han hecho desaparecer.



135. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

9.1.1. El parto de Dewarren (Janine)

Uno de los acontecimientos más destacados de este segundo episodio —y que, además, le da título— es el parto de Janine [Dewarren]. O en nuestra lectura, el parto de las ideas de todo el equipo de la serie de televisión, es decir: el desarrollo de la crítica al patriarcado. Podemos apoyar nuestra lectura porque en la novela, Margaret Atwood no dará una oportunidad a Angela, el bebé de Janine, sino que morirá poco después de nacer. Pero, aquí, en la serie de televisión, Bruce Miller sí le dará una oportunidad: no dejará morir a Angela. ¿Por qué? Por esto mismo: porque es símbolo de aquello que se quiere transmitir a través de la serie de televisión y que no es otra cosa sino una fuerte crítica al patriarcado. Tan afines están el embarazo, las ideas que quiere transmitir la serie de televisión y la propia Defred que llegan a tocarse:



136. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

Tras ser recogidas por la furgoneta llamada Nacimovil [*Birthmobile*], las Criadas llegan a la casa del Comandante Warren para asistir al parto de Janine. Si en el anterior episodio se destacaba el uso de la vista —la mirada—, en este se hace algo parecido, pero a través del olfato —el olor—. Y es que, en la primera escena de este episodio —durante la Ceremonia— Defred recuerda un olor a «sábado»; y, aquí, el

olor del «génesis». Y por si esto fuera poco, el momento del parto de Janine se nos muestra entremezclado con *flashbacks* de Defred que traen al recuerdo su embarazo y que, una vez ha dado a luz a su hija, ¿qué es lo primero que le dice? Una referencia a su olor: «Hueles de maravilla» (15:09). A lo que luego añade: «¿estás echando un vistazo?» (15:23). Con lo que, vista y olfato, se manifiestan unidos. Si antes decíamos que *ver es sentir*; ahora diremos que *oler es sentir*. Tal y como queda [de]mostrado, entonces, la dirección de Reed Morano es un viaje que no solo se recorre mediante la razón, sino también a través de las emociones que, capaces de atravesar la pantalla, acaban por afectarnos a todos nosotros también como espectadores.

Por lo que respecta al parto en sí, nos topamos con una representación que, en esencia, replica a la Ceremonia, fundiendo a las dos mujeres —a la Criada como mujer-objeto y a la Esposa como mujer-sujeto— en solo una (Cambra Badii y otros, 2018: 186). Como observamos en la siguiente imagen, la Esposa finge el parto (sentándose en cuclillas y respirando acompasadamente) junto a la Criada, que está ubicada entre sus piernas. Al nacer el bebé, es entregado directamente a la Esposa.



137. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

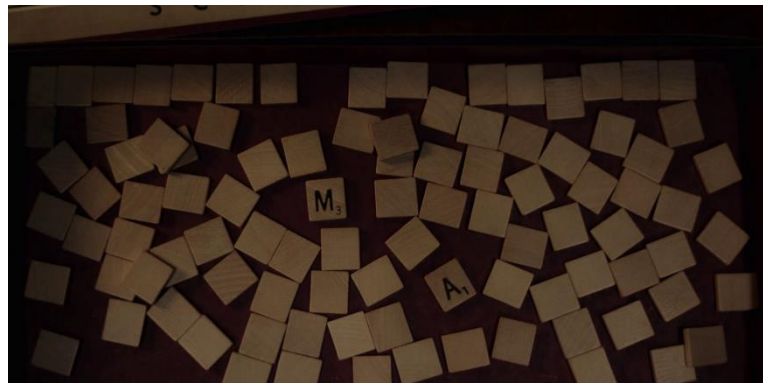
9.1.2. Visita al despacho del Comandante

Otro de los hechos más relevantes de este episodio es cuando Defred acude al despacho del Comandante (lugar prohibido a las mujeres). El Comandante la ha hecho llamar y ella desconoce —y también nosotros— qué es lo que puede esperarle allí dentro. Tras el pausado descenso desde su habitación hasta el despacho del Comandante, Defred, en *voice-over*, no puede evitar recordar a la típica chica que, en las películas de terror, baja al sótano cuando se va la luz; la chica que cree que todo es una broma de su novio y que baja como una tonta hacia su sangriento final. «Esa chica es gilipollas profunda», oímos decir a Defred mientras golpea la puerta del despacho del Comandante; y tras el «pasa» del Comandante, y aún antes de entrar, escuchamos: «Por favor, Dios, no me dejes ser gilipollas profunda» (34:32). Incluyendo ahora a Dios en el guion —momentos antes de entrar— se desvela hacia dónde se dirigía realmente ese descenso: no hacia un sótano típico de las películas de terror, sino hacia el mismísimo infierno, hacia la guarida del mismísimo diablo, simbolizada en el propio despacho del Comandante, reflejo de la República de Gilead y de todo lo que ella representa.



138. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

La primera imagen con la que nos topamos al entrar en el despacho del Comandante —tras los diversos desenfoques al abrir y cerrar la puerta, que se emplean para elevar el suspense— es con el anterior fotograma: un lugar repleto de libros (algo solo accesible a los hombres). Defred, recorre con la mirada dichos libros (cometiéndolo con ello un acto prohibido) mientras se dirige hacia el escritorio del Comandante, para acabar por sentarse en una silla enfrente de él. Entonces, el Comandante le dice que puede mirarle, a lo que ella responde que no está permitido. Y ahora, como si del mismísimo diablo se tratase, y a través de la tentación, manifiesta que: «Aquí podemos saltarnos las reglas» (36:00). Pero tras este preámbulo, todo lo que desea el Comandante es jugar con Defred una partida al Scrabble. Una partida al Scrabble que nos deja un fotograma en el que, al desvelar cada uno de ellos una ficha para decidir el turno de salida, hallamos una «M» y una «A»: ¿Margaret Atwood tal vez?



139. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

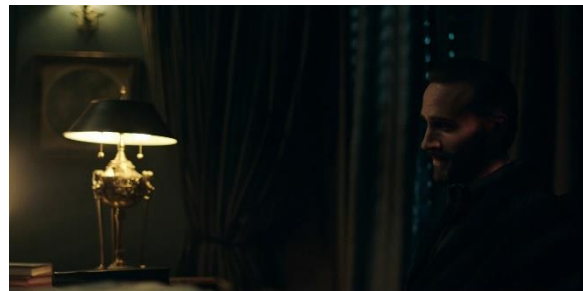
Tras la partida (en la que Defred se dejará ganar) y después de la despedida (en la que prometen volver a jugar de nuevo), Defred abandona el despacho del Comandante para regresar a su habitación. En este preciso momento, Reed Morano nos presenta un plano en el que Defred, al subir hacia la habitación, es bañada por una luz clara que emana de una de las ventanas de la casa y que nos desvela,



simbólicamente, esa huida de Defred desde el mismísimo infierno hacia la luz, confirmando nuestra anterior lectura.

140. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

Además, en la próxima escena, dejando atrás la oscuridad de la noche y entrando en la luz del día, tendremos un fugaz pero potente encuentro entre Defred y Nick. Si con los anteriores planos entre Defred y el Comandante, en su despacho, Reed Morano nos mostraba tanto la oscuridad que rodea al Comandante como el distanciamiento entre ellos...



141a y 141b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

...ahora, pasadas las tinieblas nocturnas, y entregada a la claridad de la mañana, nos presenta el acercamiento entre Defred y Nick a plena luz del día y unidos en un mismo encuadre —sin recurrir al plano-contraplano—:



142. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2] (2017) de Reed Morano.

Como en anteriores fotogramas, algo nos está anticipando ya Reed Morano con esto. Si hasta ahora habíamos hablado de Nick como la persona que ayudará a Defred a escapar de Gilead —con el análisis del primer encuentro entre ellos, en el episodio piloto—, ahora la directora aún va más allá, desvelándonos algo más. Con nuestra lectura que vincula al Comandante con la oscuridad y la lejanía y a Nick con la luz y la cercanía, podríamos hallar el significado [¿ambiguo?] de las últimas palabras de Defred en la novela: «Subo [en la furgoneta] y penetro en la oscuridad del interior; o en la luz» (Atwood, 1985: 394). Nick es quien la dirige a dicha furgoneta, por lo que, si asociamos a Nick con la luz, a través de este simbolismo, Reed Morano nos estaría anticipando que Defred, finalmente, logrará escapar, porque no penetraría en la oscuridad, sino en la luz. Además, si recordamos la última imagen que se nos presenta de June —en la escena introductoria del episodio piloto— antes de mostrárnosla ya en Gilead, es ella misma penetrando en el interior de una furgoneta que la encerraba en una total y negra oscuridad. Con lo que, podemos interpretar metafóricamente que, una furgoneta será la que finalmente la saque de la oscuridad; si antes cerraba sus puertas a la oscuridad (acabando con sus

posibilidades), ahora deberá abrirlas a la luz (a la esperanza).³⁸ No está de más añadir que, en el siguiente encuentro entre Defred y Nick, ya en el episodio tercero, confirmaremos nuestra lectura acerca de la proximidad entre ambos: este es el plano-contraplano que nos mostrará Reed Morano, rompiendo algunas reglas de composición para transmitirnos esa afinidad entre los dos personajes —un plano-contraplano en las antípodas del plano-contraplano analizado con Defred y el Comandante—:



143a y 143b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

9.2. Episodio 3: «Tarde». Reed Morano

9.2.1. Flores

Durante los primeros minutos de este tercer episodio de la serie de televisión, hallamos la primera referencia a las flores:

³⁸ Apuntamos que, el destino de Defred, solo lo conoceremos (y nunca con completa certeza) tras las «Notas históricas sobre *El cuento de la criada*» al final del libro, después del relato de la propia Defred o, posteriormente, en *Los testamentos*, en 2019 (y tampoco con absoluta certeza). Esto último que hemos descrito aquí, son tanto las palabras finales de la novela como también la escena final de la primera temporada de la serie de televisión.



144. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

Como podemos observar, en la mesa donde Defred tiene dispuesta la comida, hallamos, en un pequeño florero, unas rosas blancas. Esto podría pasar desapercibido si no fuera por las palabras de Defred en *voice-over*: «Una rosa es una rosa, menos aquí. Aquí tiene que significar algo» (09:53). Con esta afirmación, entonces, se nos está advirtiendo de que las flores significan algo más de lo que parece a simple vista; y, además, se nos está invitando a buscar ese algo más que significan. Podemos recordar, entonces, el concepto de símbolo de Paul Ricoeur, que encaja aquí a la perfección: «Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero» (1969: 17). Por lo que, para hallar ese algo más que significan las flores —más allá de su significado directo— habremos de [com]prenderlas como símbolo —para [des]cubrir su significado oculto—.

Este significado a [des]ocultar podemos [des]cubrirlo a partir de algunos de los fotogramas que tomaremos de la película *El cuento de la criada* que Volker Schlöndorff dirigió en 1990.



145. Fotograma de *The Handmaid's Tale* (1990) de Volker Schlöndorff.

En este fotograma de arriba nos encontramos con la presentación de Serena, y la descubrimos regando las plantas. Dando por sentado que no puede pasar desapercibida la presentación que se hace de un personaje, tendremos que detenernos en esta imagen para [des]velar qué se nos está tratando de *decir*. Teniendo en cuenta que podemos relacionar las plantas con la fertilidad, esta imagen parece transmitir que Serena, al no poder criar a un hijo, solo puede conformarse con ver crecer las plantas.

Presentamos a continuación dos fotogramas más con los que defender nuestra lectura —extraídos también de la película—:



146a y 146b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* (1990) de Volker Schlöndorff.

Y es que, la misma interpretación puede hacerse al analizar la primera de estas imágenes: ni la Esposa ni la Martha pueden tener hijos, de ahí que se dediquen ambas a plantar en el huerto, lo único que pueden hacer a este respecto. Y en la segunda de las imágenes, observamos a Serena en el jardín de la casa pasándole el cesto lleno de flores a Defred, en un claro y simbólico mensaje de responsabilidad; parece decirle sin palabras: «Haz florecer un hijo para mí». Es más, esta correlación entre Criada y Esposa se nos desvela con otra imagen, un poco más adelante: en ella se nos descubre a Defred y a Serena conversando mientras entre las dos recogen un ovillo de lana. Tal es la importancia de este hecho simbólico —es decir: el tener que hacer algunas cosas juntas, como la Ceremonia o el parto— que el director pasa, a través de una ligera panorámica descendente, del rostro de Defred a sus manos, mostrándonos en un plano detalle cómo sujeta el hilo. Un hilo al que las dos están unidas y del cual la Esposa tira [fuerza y obliga] y la Criada aguanta [obedece y soporta].



147. Fotograma de *The Handmaid's Tale* (1990) de Volker Schlöndorff.

Esta relación de dependencia entre Criada y Esposa, la una para no ser enviada a las Colonias, la otra para conseguir un hijo, también nos la presenta Reed Morano en este tercer episodio de la serie de televisión. Por un lado, las rosas blancas de la mesa de Defred han sido recogidas y preparadas por la propia Serena para Defred

(para que le den suerte, para que se quede embarazada). Serena, por lo tanto, solo puede atender a las flores y ha de esperar a que Defred le dé un hijo. Por otro lado, la imagen que nos entrega justo en la escena de después que, prácticamente, resume todo lo dicho en un solo fotograma. Serena y Defred acuden juntas a la casa de los Putnam para hacer una visita a Angela, la bebé, y hay un preciso momento en el que se nos desvela todo esto:



148. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

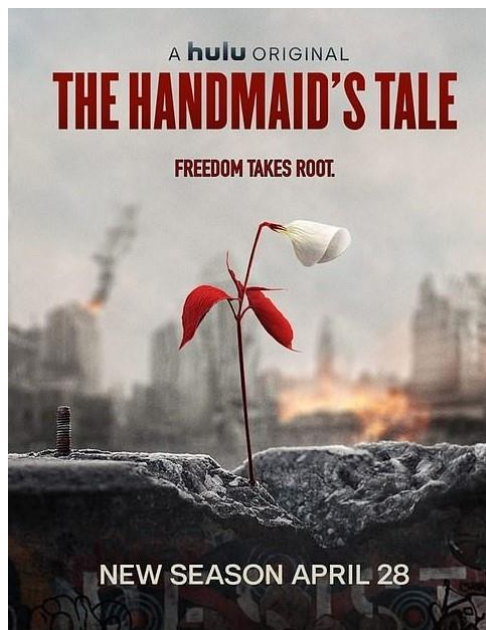
Serena pone a Angela en brazos de Defred mientras su mirada parece decirle sin palabras exactamente lo mismo que cuando en la película le ofrecía el cesto repleto de flores: «Ten un hijo para mí». Tanto es así, que la directora mueve la cámara para pasar —sin ningún corte— del rostro de Defred sujetando a la niña, al rostro de Serena observando la escena esperanzada. Este movimiento de cámara, como si de una lágrima de la misma Serena se tratase, nos [des]cubre el enorme dolor de las Esposas, un dolor que está resumido a la perfección en el título del episodio: «Tarde». Este dolor también queda descrito, minutos más tarde, con las palabras que Serena dirige a Defred y que reproducimos textualmente: «Lo que hacemos juntas es terrible, es durísimo y tenemos que ser fuertes» (19:57). Y finalmente, la confirmación visual de toda nuestra interpretación: uno de los últimos planos de

esta escena, nos presenta a Defred y a Serena separadas por un florero repleto de flores. Por lo tanto, tal y como ya intuía Defred, las flores significan algo.



149. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

Aún hay más: y es que, el cartel promocional de la cuarta temporada de la serie de televisión, estrenada en 2021, nos presenta la simbólica imagen de una flor convertida en Criada con un «RESIST» que parte de sus raíces:



150. Cartel promocional de la cuarta temporada de *The Handmaid's Tale* (2021).

Y aún más: en el cuarto episodio, se nos presenta un *flashback* en el que las Criadas, en el Centro Rojo, son preparadas para la Ceremonia. Las palabras que les dirige Tía Lydia al respecto son esclarecedoras: «Una vez al mes, en los días fértiles, la Criada yacerá entre las piernas de la mujer del Comandante. Las dos os convertiréis en una sola carne. Una flor que espera ser polinizada» (13:25). Y por si todavía no nos hubiera quedado claro, un primer plano de Janine acompaña a la siguiente frase que declara a sus compañeras: «Somos flores» (13:49).

9.2.2. Deglen. Más allá de la novela

Otro de los temas a destacar de este tercer episodio es la historia que desarrolla la serie de televisión, más allá de la novela, a partir del personaje de Deglen. La última escena del segundo episodio nos mostraba a una Defred saliendo a la calle para encontrarse con Deglen que, para su sorpresa, no era ella. Al preguntar qué había sido de Deglen, la nueva Criada que acompaña a Defred enuncia unas terribles palabras: «Yo soy Deglen» (45:10).³⁹ La primera escena del tercer episodio conecta directamente con el final del segundo y nos desvela a Deglen siendo llevada por dos hombres hasta lo que parece ser una celda; para pasar después a la narración de Defred.

Al regreso de casa de los Putnam, Defred se encontrará con una encerrona: han venido a *visitarla* tanto un Ojo [algo así como un agente secreto de la policía] como Tía Lydia para tratar de extraerle información acerca de Deglen.

³⁹ En la novela, las únicas noticias que tenemos sobre Deglen, después de ser sustituida por otra Criada, es que, antes de que dieran con ella, se colgó (Atwood, 1985: 382).



151. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

El Ojo interroga a Defred mientras Tía Lydia la tortura con su picana eléctrica. Segundos antes de este momento, en pantalla se nos presenta, a través de un primer plano de Defred, una reflexión en *voice-over* que aparece de forma similar en la novela, pero solo hacia el final, cuando la protagonista acaba por rendirse ante la República de Gilead. «Dios, por favor, no quiero sufrir. No quiero ser una muñeca colgada en la pared; quiero seguir viviendo. Haré lo que sea; renunciaré a mi cuerpo voluntariamente para que lo usen los demás. Me sacrificaré; me arrepentiré; abdicaré; renunciaré» (26:10).

En esta escena, podemos hallar ejemplificados muchos de los rasgos que se presentan como necesarios para poder calificar una situación como distópica. En primer lugar, la figura de la Tía que, como ya hemos dicho, es sinónimo de manipulación en el llamado Centro Rojo. En segundo lugar, la extrema vigilancia, representada por el Ojo, que se llaman así porque todo lo ven. En tercer lugar, la tortura: a manos de la Tía Lydia. En cuarto lugar, el apoderamiento del lenguaje: algunas palabras están prohibidas, como en este caso, «gay». En quinto y último lugar, habremos de hablar de Defred que, como todo protagonista distópico, se torna disidente. Y es que, a diferencia de la novela, en la serie de televisión, la

reflexión de Defred se nos presenta en uno de los primeros episodios, y no hacia el final; y esto es así porque aquí, Defred, no va a darse por vencida, va a rebelarse contra Gilead. Esto es algo que ya intuíamos a partir de aquella mirada desafiante de Defred con la que concluía el episodio piloto pero que ahora vemos confirmado a partir de las propias palabras de Defred —unas palabras que ya no son en *voice-over*—. Después de que Tía Lydia recuerde con las Escrituras que «Bienaventurados los mansos», Defred continúa: «y bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia pues suyo es el Reino de los Cielos»; concluyendo con un rotundo y provocador «me acuerdo» (31:08).

Hacia la mitad del episodio, se nos mostrará el *juicio* al que es sometida Deglen y cómo es condenada por «traición a su género», es decir, por ser lesbiana. El juicio es tan solo un mero teatro: el representante del Estado alude a la Epístola a los Romanos (capítulo 1, versículo 26) del Nuevo Testamento,⁴⁰ jura que su informe dice la verdad y Deglen es condenada a «Redención» sin permitirle ni hablar. Es más, tal y como observamos en la siguiente imagen, se le impide hablar, se le extirpa la voz.



152. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

⁴⁰ En la escena ni si quiera se cita, solo se menciona. Lo que allí se dice es lo siguiente: «Por eso los entregó Dios a pasiones infames; pues sus mujeres invirtieron las relaciones naturales por otras contra la naturaleza». El versículo 27 continúa de la siguiente manera: «igualmente los hombres, abandonando el uso natural de la mujer, se abasaron en deseos los unos por los otros, cometiendo la infamia de hombre con hombre, recibiendo en sí mismos el pago merecido de su extravío».

Esta terrible imagen, que nos muestra como en Gilead las mujeres son despojadas de su voz, es llevada al paroxismo en la tercera temporada de la serie de televisión, cuando se nos muestra que, en Boston, a las Criadas, mediante unas anillas atravesadas alrededor de sus labios, se las silencia para siempre. Esta es la imagen con la que Defred se topa al llegar allí, una imagen a la que nos resulta imposible añadir un adjetivo; cualquiera se quedaría corto:



153. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T3E6] (2019) de Dearbhla Walsh.

Al final del episodio descubrimos a qué se refieren en Gilead con «Redención». Lo que le han hecho a Deglen es someterla a la mutilación genital femenina, lo que comúnmente se conoce como ablación de clítoris. Como observamos, la monstruosidad de Gilead parece no tener límites. Las últimas palabras de este episodio, que Tía Lydia dirige a Deglen, son las siguientes: «No desearás aquello que no puedes tener» (50:24). Finalmente, el episodio concluye con una serie de primeros planos en los que la mirada de Alexis Bledel, actriz que da vida al personaje, habla por sí sola: transmitiendo por completo el horror que está experimentando. Estas imágenes de Deglen son acompañadas por la canción de 2006 de Jay Reatard titulada «Waiting For Something», en la que en el estribillo

podemos escuchar lo siguiente: «Oh, no, no, no. They won't get me» [«Oh, no, no, no. No me atraparán»].



154. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

9.3. Episodio 4: «*Nolite te Bastardes Carborundorum*». Mike Barker

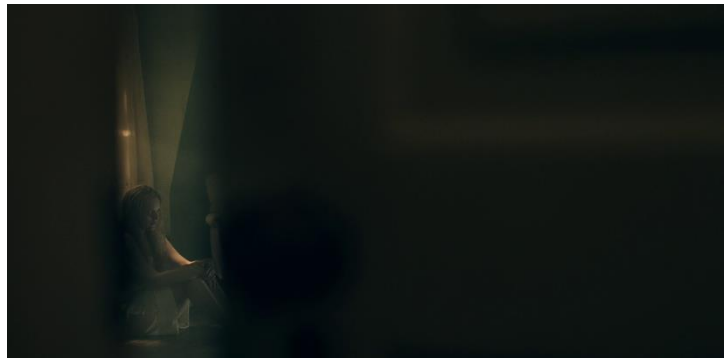
9.3.1. Dios y luz

Lo último que sabemos de Defred, en el episodio anterior, el tercero, es que sufre la furia de Serena tras confesarle que le ha bajado la regla, que no está embarazada. Llena de ira, Serena agarra a Defred del brazo y la arrastra con fuerza hasta su habitación, para lanzarla al suelo y amenazarla con no salir del cuarto. Toda esta escena alcanza su culmen con el plano que nos presenta o, más bien, nos hace presenciar Reed Morano, colocando la cámara a ras de suelo para situarnos en el lugar de Defred y colarnos así en el dolor de este momento.



155. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3] (2017) de Reed Morano.

Las palabras finales de Serena antes de salir de la habitación, dejando a Defred abatida, tirada en el suelo son: «Y la cosa aún puede ir mucho peor» (48:46). Este cuarto episodio, en el cual Reed Morano pasa el testigo de la dirección a Mike Barker, empieza por mostrarnos el confinamiento al que Defred ha sido sometida; la escena en la que Defred nos [des]cubre la inscripción [¿llevada a cabo por la anterior Defred?] hallada en un rincón del armario y que *reza*: «*Nolite te Bastardes Carborundorum*». Pero antes de pasar a hablar de esta frase, analicemos los planos que nos presenta Mike Barker en estos menos de tres minutos ya que a través de su composición nos está *diciendo* muchísimas cosas. En primer lugar, en conexión con los anteriores episodios, y para hacernos llegar el mensaje de que no podemos si quiera imaginar el calvario por el que está pasando Defred, se nos vuelve a mostrar la realidad incompleta, enmarcada por la rendija que queda de la puerta abierta.



156. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

Como observamos, otra vez, tal y como ya analizamos en el episodio piloto, el encarcelamiento al que es sometido Defred es tanto físico [en el cuarto] como mental [a pesar de permanecer la puerta abierta, es sabedora de que no puede huir]. Recordando otra vez el episodio piloto, en el primero de los planos de presentación de Defred, hablábamos de la disposición de Defred en el encuadre, de espaldas a la ventana, de espaldas a la libertad. Ahora se nos presenta una imagen bellísima y desgarradora a partes iguales en la que Defred se torna y busca la ansiada libertad, aunque, de nuevo, se le impide. Y, otra vez, a pesar de ser imposible huir [físicamente] a través de la ventana, se la tapia con tablas de madera, consiguiendo así otro tipo de reclusión, la mental. Eso sí, el director, a través de su composición, deja un camino abierto a la esperanza, a la luz, la cual baña por completo a Defred.



157. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

En este fotograma nos topamos con una Defred hundida, suplicante, que como en la pintura de un santo, parece pedir ayuda a Dios. Una ayuda que llegará, y que Mike Barker, como un dios creador de este episodio, nos la [des]velará con los planos que nos presentará a continuación. Tras este alegórico rezo frente a la ventana, Defred se alzaré y dirigirá sus pasos como una peregrina por la habitación hasta llegar al armario, lugar clave para este momento: ahí se halla la ayuda que

puede *salvarla*, que puede hacerla aguantar. Y si habíamos reflexionado que dicha ayuda parecía solicitarse a Dios, y es Dios quien va a entregársela, ¿qué perspectiva descubriremos en el próximo plano? Lo que podríamos llamar la perspectiva de Dios: un plano cenital que parece desprenderse de la propia mirada de Dios y que, desde las alturas, y a través de la oscuridad que los separa, observa.

Lo curioso es que parece que, ahora, Dios no la abandona a su suerte, como analizamos en el primero de los planos cenitales de la serie de televisión, sino que le ofrece su ayuda, a modo de inscripción, de [des]cubrimiento, de [des]velamiento de una verdad que Defred necesita para poder seguir avanzando, para no dejarse derrotar. Defred quiere salvar esa oscuridad que la rodea y avanzar hacia la luz [hacia Dios] de ahí que, para conseguir dar con ella, ha de ponerse por completo en puntillas, porque, simbólicamente, está en lo alto. Esto es algo que quiere subrayar el propio director, de ahí que, en este preciso momento, nos muestre un plano detalle de los pies de Defred intentando alcanzar la luz, o sea, a Dios. Y no solo eso, sino que en el mismo encuadre incluye también un radiador, algo que no puede ser casual y que evocaría ese calor metafórico con el que Dios arropa a sus fieles.



158a y 158b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

Cuando, por fin, Defred alcanza la luz, en nuestra lectura, a Dios, Mike Barker vuelve a destacar este hecho con otro plano detalle de la bombilla encendida para pasar, luego, de nuevo, al mismo plano cenital que antes pero ahora completamente iluminado, porque Defred ya ha alcanzado la luz de Dios, y Dios puede observarla

con claridad. Ahora, tras esa conexión, ya puede brindarle su ayuda. Entonces, el director nos muestra a Defred dirigiendo la mirada hacia dicha ayuda.



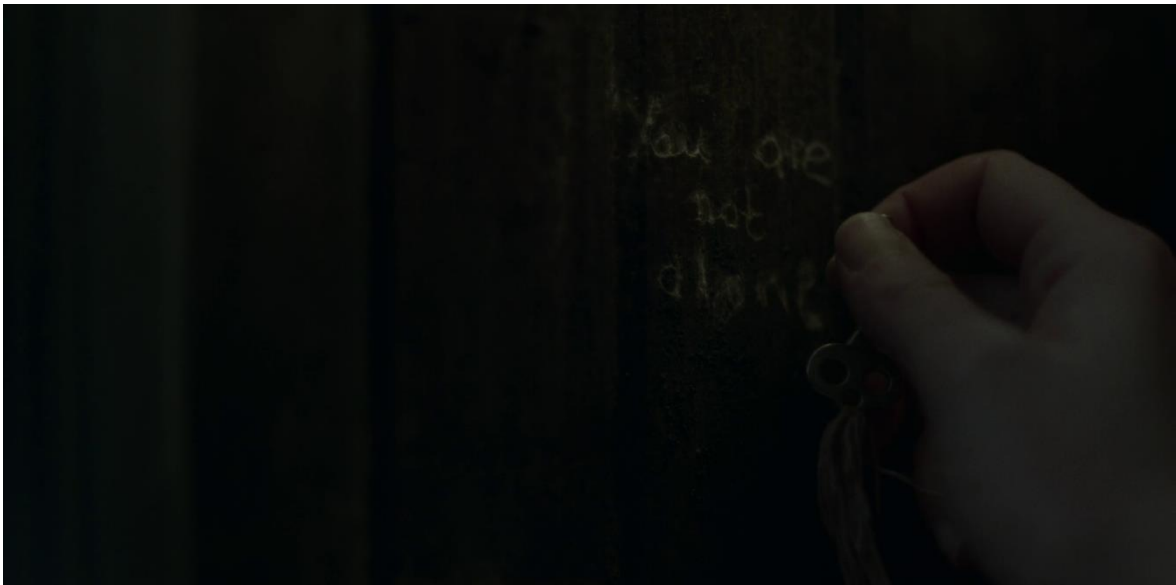
159a y 159b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

Una ayuda, como hemos dicho, en forma de inscripción que puede leerse en un rincón de dentro del armario. Un texto que parece ser latín y que dice: «*Nolite te Bastardes Carborundorum*». Aunque podríamos hablar largo y tendido sobre esta frase, vamos a detenernos solamente en lo que realmente es relevante tanto para Defred como para la historia. Y esto es que, estas palabras, que podemos tratar de traducir como «No dejes que los bastardos te opriman», hacen, para Defred, la función de mantra que le dará fuerzas para soportar Gilead y para seguir adelante.



160. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

La clave de esto la descubrimos en la escena siguiente en la que Mike Barker, en clara continuidad con la escena anterior, nos muestra un *flashback* de Defred y Moira en los lavabos del Centro Rojo en el que Moira está escribiendo, empleando la misma técnica con la que debieron hacer la inscripción del armario de Defred, un mensaje para Tía Lydia [«Tía Lydia da asco»]. Defred le aconseja que no escriba nada ya que le puede costar la mano, que no vale la pena. A lo que Moira le replica: «Vale la pena. Y cuando salgamos de aquí, habrá una chica que venga y lo lea. Así sabrá que no está sola» (05:47). Esta es, entonces, la función que tiene dicho mensaje para Defred: recordarle que no está sola, que hay un «nosotras». Algo que quedará confirmado con una de las últimas imágenes del episodio ocho, cuando Defred escribe junto a la inscripción «*Nolite te Bastardes Carborundorum*» un «No estás sola».



161. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8] (2017) de Kate Dennis.

9.3.2. Diablo y oscuridad

Este enlace que hemos trazado entre luz y Dios —en los primeros minutos de este episodio— a partir de la lectura de los planos de Mike Barker, queda confirmado, ahora, hacia el final, cuando Defred vuelve a visitar al Comandante en su despacho,

por segunda vez. Si la primera de las escenas analizadas acontecía de día, mediante una luz divina que desbordaba con todo y que no se frenaba ni ante la clausura de Defred, ahora es la noche y la oscuridad las que se ciernen sobre ella. Si en la luz de su habitación, Defred podía descubrir a Dios, en el despacho del Comandante podrá entablar una relación con el diablo. En el análisis del episodio piloto, ya relacionamos el despacho del Comandante con el infierno, tal y como Reed Morano nos presentaba su descenso hasta él. Mike Barker, ahora, continúa con esto: nos muestra el fuego del abismo reflejado en la propia chimenea del Comandante.



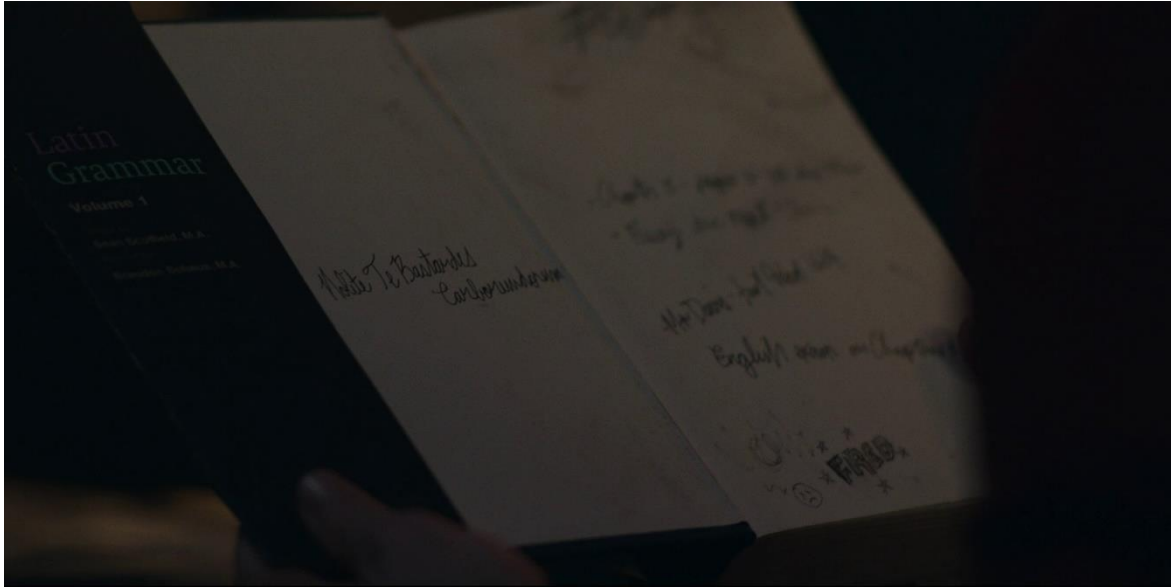
162. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

Y no solo esto, porque en el próximo plano se nos [des]vela cómo el diablo, personificado en el Comandante, tienta a Defred: le hace ir a por un diccionario, un libro, algo prohibido a las mujeres en Gilead. Tras consultar la palabra en el diccionario, el Comandante se lo entrega abierto a Defred, es decir, la tienta: la prohibición, entonces, cobra vida entre sus manos, a través del acto de lectura. Si estamos en el infierno, estamos en el sitio de los pecadores, estamos en el lugar de los delincuentes.



163. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

Tal es la vinculación entre ambas escenas analizadas que aquí repite el *leitmotiv* del episodio, y que le da título, es decir: «*Nolite te Bastardes Carborundorum*». Defred, al especular acerca de la anterior Defred, o sea, de la anterior Criada de los Waterford, que relaciona con la inscripción hallada en el rincón del armario, se pregunta si también ella bajaría a visitar al Comandante a su despacho [es decir: si también ella descendería al infierno]. En este momento, durante su reflexión, en *voice-over*, se refiere al Comandante como «emperador divino», algo que, de algún modo, corrobora nuestra lectura. Y después, arriesgándose, le consulta sobre la frase, sobre la traducción, su significado. El Comandante le enseña un libro en el que está escrita por él y le explica que tan solo es un chiste, un juego de niños, y que no tiene traducción directa, que podría ser algo así como «No dejes que los cabrones te hagan polvo» [«Don't let the bastards grind you down»], un mensaje que ya ha quedado grabado a fuego en Defred.



164. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

Después de interrogar a Defred por la frase, el Comandante introduce en la conversación a la anterior Criada, descubriendo cuál fue su destino: aclara que se suicidó, colgándose del techo porque la vida se le hacía insoportable. Eso o, más bien, continuando con nuestra lectura, porque no pudo continuar viviendo después de haber bajado al infierno y haber visto el rostro al mismísimo diablo, al propio Comandante que, como sabemos, es algo prohibido. June también ha mirado a los ojos al diablo y le ha desafiado. Tomando prestadas las palabras de la antigua Defred, las hace suyas, las hace de todas. El último pensamiento de Defred, en *voice-over*, al final del episodio es el siguiente: «Hubo una Defred antes que yo; me ayudó a descubrir cómo salir. Ella está muerta. Ella está viva. Ella soy yo. Somos Criadas. *Nolite te Bastardes Carborundorum*, zurras» (50:45). Defred, se rebelará contra el Comandante, reflejo de la República de Gilead. Defred, junto con las demás Criadas, se rebelará contra la República de Gilead, reflejo del patriarcado. Las Criadas, reflejo de todas las mujeres oprimidas por el patriarcado, se rebelarán contra él. Este es el *nosotras* que exige la serie de televisión, y este es el fotograma, reflejo del *nosotras* del que hablamos, que nos deja Mike Barker para cerrar la dirección de este cuarto episodio: unas Criadas mirando, desafiantes, al futuro.



165. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4] (2017) de Mike Barker.

9.4. Episodio 5: «Fiel». Mike Barker

9.4.1. Episodios y relaciones

El episodio quinto, también dirigido por Mike Barker, arranca con un fuerte enlace con el episodio anterior. Aquí, aún queda más clara esta relación que pone al Comandante en el lugar del diablo, a su despacho como símbolo del infierno y a Defred como reflejo de alma tentada. Nos referimos a su primera secuencia, en la cual se nos muestra, de nuevo, otra de las tantas partidas que juegan juntos al Scrabble (según Defred —en *voice-over*— ya son treinta y cuatro), y cómo el Comandante le ofrece una revista de moda, algo que está prohibido. Como observamos en la siguiente imagen, todo se nos [des]vela aún más explícito si cabe: la tentación [la revista de moda] se nos muestra ahora enmarcada entre el fuego de la chimenea de fondo [el infierno] y ofrecida desde las *alturas* por el Comandante [es decir: desde la posición jerárquica del diablo], a quien no vemos, quedando todo encuadrado en una manifiesta referencia arcana.



166. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

Dicho enlace con el episodio anterior no acaba aquí, y es que, en la próxima escena, en un *flashback* en el que se nos presenta cómo June y Luke se conocieron, él hace un revelador apunte acerca de una de las fotos de ella (que está observando en su teléfono móvil): «Esta está muy bien porque se te ve invencible» (06:09) —una foto que, dicho sea de paso, al espectador no se le desvela; alimentando así el misterio—. «Invencible», una palabra que define a la perfección las miradas de aquellas Criadas con las que Mike Barker finalizaba su anterior episodio. Miradas cargadas de futuro serán también, entonces, las que entrelazarán June y Luke en el desenlace de esta escena. Es decir, continuamos con la significación que se le otorga a la mirada en *El cuento de la criada* desde el episodio piloto de la serie de televisión.

Y continuamos estableciendo enlaces con episodios anteriores; ahora, con el segundo. Y es que, todo lo dicho anteriormente acerca de las flores, queda confirmado con el siguiente plano que Mike Barker nos presenta de Defred y Serena en medio de una conversación acerca de su posibilidad de embarazo y entre medias de las plantas del jardín:



167. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

Es este un momento clave de la historia: Serena confiesa a Defred que tal vez el Comandante no pueda tener hijos. Prosiguiendo con lo anterior, el diálogo en relación a la fertilidad y la esterilidad, como vemos, queda enmarcado por la fecundidad de las flores, de las plantas. Serena, desesperada, propone algo totalmente prohibido —aunque parece ser muy común— a Defred: que lo intente con otro hombre. La propuesta de Serena es alguien de confianza: Nick (ya ha aceptado). La desesperación de la que hablábamos, no solo acompaña a Serena, sino también a Defred, a la que ya se le acaba el tiempo: si no se queda embarazada en breve, podría acabar en las Colonias. Aún en *shock* tras la charla con Serena, Defred, al igual que Nick, acepta. La escena acaba con Serena abandonando el campo para dejar a Defred sola en el encuadre. «¿Terminas esto por mí?» (11:16) son las últimas y simbólicas palabras que Serena dirige a Defred antes de alejarse de la escena y dejar a Defred a solas. «Sí, señora Waterford» es la contestación de una Defred que, conmocionada, Mike Barker nos presenta con algunos pequeños desenfoques de cámara que parecen transmitir el agitado estado anímico que se adueña en estos momentos de ella.

Tras la escena anterior, nos hallamos en el supermercado, en el que, si en el episodio piloto, se nos presentaba a Defred bajo el cartel del pasillo número tres [como referencia a los intentos de quedar embarazada de toda Criada], ahora se nos revela justo debajo del cartel del pasillo número uno. Esto no parece [des]velar otra cosa sino que Defred podría quedar embarazada de Nick, en el primer intento; un primer intento que podría significar también el último [es decir: a Defred solo le quedaría una oportunidad más].



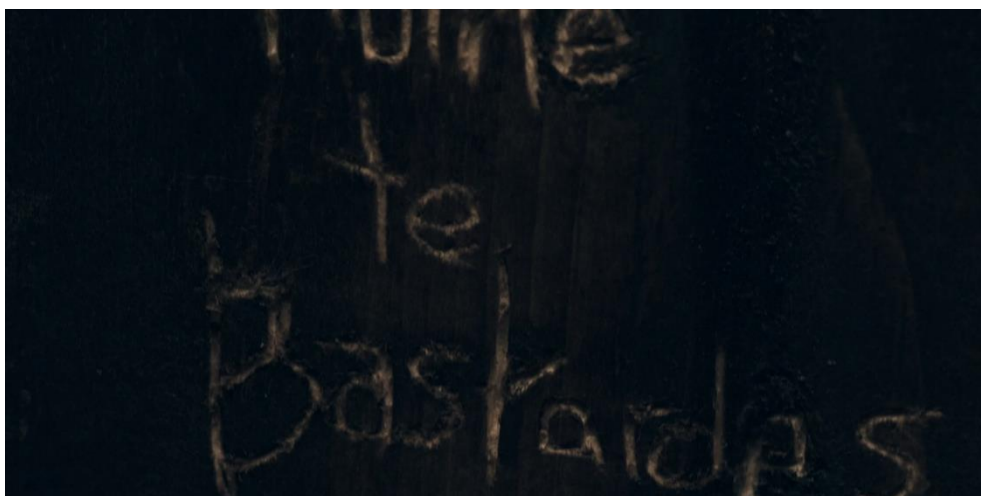
168. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

Es más, después de este fotograma, y mediante un trávelin horizontal, de derecha a izquierda de la pantalla, el director nos muestra a Janine hablando de su bebé; algo que conecta, en cierto sentido, ambas imágenes. Aún en el supermercado, continúa el enlace con anteriores episodios: Defred se reencuentra con la anterior Deglen, con su anterior compañera, convertida ahora en Desteven. Y aún más: después, fuera ya del supermercado, repite la exhibición de la violencia, que vuelve a aparecer en el camino de regreso a casa:



169. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

Continuamos este viaje por los diferentes episodios de la serie de televisión volviendo a ver ahora a Defred en el armario de su habitación junto a la inscripción «*Nolite te Bastardes Carborundorum*» que se nos mostraba en el cuarto episodio y que ahora se nos enseña de una forma más esclarecedora: en un plano detalle que, en una panorámica descendente, y como si de nuestros dedos se tratasen, la recorre de arriba a abajo. Después, esa panorámica descendente pasa a ser una panorámica ascendente hasta el rostro de Defred, revelando cómo el significado de esta frase, recorre su cuerpo por completo, penetrando en ella; Defred recorre con sus dedos la frase y la frase recorre con su significado a Defred: ambas quedan conectadas.



170. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

9.4.2. ¿Hay amor en Gilead?

Después de todas estas referencias a episodios anteriores, en los primeros minutos, que han tenido la función de contextualizar la historia, recordándonos el lugar en el que estamos, se nos presenta la parte más significativa de este episodio: el encuentro entre Defred y Nick. Es esta una escena sumamente difícil de interpretar porque la carga psicológica que la recorre desborda por completo la pantalla. Y es que, a pesar de mantener relaciones sexuales con el Comandante cada día de Ceremonia, este momento que le aguarda con Nick, hace reflexionar a Defred acerca de su relación con Luke: siente como si, ahora, fuera a engañarlo. La primera imagen a destacar en todo lo que nos espera, es la siguiente: Defred dirigiéndose, junto a Serena, hacia el apartamento de Nick, hacia su encuentro.



171. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

Es esta una imagen que guarda relación con la interpretación que ya hemos desplegado en anteriores episodios. Si para llegar al Comandante, Defred ha de descender, para llegar a Nick ha de ascender: el simbolismo, entonces, se desvela de forma transparente.

Y el siguiente plano que nos presenta Mike Barker, en un corte que, mediante un *flashback*, nos devuelve a un encuentro del pasado entre June y Luke, es también sumamente revelador. Hasta ahora no habíamos percibido nada parecido, pero, parece que, Gilead ya se está apoderando, incluso, de los recuerdos de June, interfiriendo en su memoria. Hasta tal punto ha *conquistado* Gilead a June. Esto nos lo presenta Mike Barker, magistralmente, con el fotograma que proyectamos a continuación. En él se nos descubre a June y a Luke charlando, arrinconados en la parte izquierda de la pantalla. Pero en el centro de la imagen, y haciendo uso de una gran profundidad de campo, vemos en la distancia a unas niñas en movimiento, jugando. Por una parte, reclaman nuestra atención por estar situadas en el centro de la imagen; y, por otra, por estar en movimiento. Pero aún hay más, y esto es lo relevante: en un ambiente envuelto de tonos blancos y grises, se destaca el color del vestido de las niñas: un color rojo que, dentro de la historia en la que se nos presenta, no puede recordarnos a ninguna otra cosa sino a las Criadas. Aquí se desvela, pues, una sugerente imagen en la que parece que Gilead se ha apoderado, incluso, del inconsciente de June, entrando así en su yo más profundo.



172. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

La desagradable y a la vez magistral escena que nos muestra Mike Barker del *encuentro* entre Defred y Nick es abrumadora. Regresando desde un *flashback* en el que se nos descubre el primer encuentro sexual entre June y Luke, con una serie de hermosos planos, bañado todo por un amor libre, y por las notas de Adam Taylor que, a través del sonido de un piano, nos hace entrar en la estancia, nos topamos con un trávelin de alejamiento que nos hace colocarnos ahora en la posición de Defred y que nos conduce hacia la cama de Nick. Aquí, a diferencia de la escena anterior, no hay una luz cálida que lo inunde todo, sino más bien la oscuridad. También la cámara adopta una quietud incómoda y ya no se mece en el movimiento, como antes. Y la música deja de sonar, para pasar a oír solo el ruido que emite la cama con el vaivén de Nick penetrando a Defred. Y por si esto no fuera suficiente, Serena está delante, lo presencia todo. Es imposible que, con la perfecta dirección de Mike Barker y con el fuerte contraste entre ambas escenas —June y Luke por un lado y Defred y Nick por el otro— no nos invada esa sensación de incomodidad que acompaña a todos y cada uno de los personajes de la descrita escena.



173. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

Tiempo después, ese mismo día, dará paso la Ceremonia y, luego, el encuentro entre Defred y el Comandante en su despacho. Es en este preciso instante cuando entre

ellos se da un diálogo que es clave para [com]prender *El cuento de la criada* e, incluso, el pensamiento de la propia Margaret Atwood. Mientras el Comandante habla con Defred acerca del destino biológico de la mujer, es decir, tener hijos, le pregunta que qué otra cosa hay sino en la vida. A lo que Defred le responde: «El amor» (31:38). En la novela, Margaret Atwood lo expresa así (1985: 302):

Ahora dime. Eres una persona inteligente, me gustaría saber lo que piensas. ¿Qué es lo que pasamos por alto?

El amor, afirmé.

¿El amor?, se extrañó el Comandante. ¿Qué clase de amor?

Enamorarse, repuse.

El tema del amor en *El cuento de la criada*, es decir, en la República de Gilead, es tratado por Victoria Hernández Ruiz (2019: 1-22). Victoria Hernández Ruiz explica que, aunque de la lectura de la novela de Margaret Atwood pueda desprenderse que no hay lugar para el amor —algo justificado por su atmósfera distópica—, afirma que, en realidad, sí lo hay. Y sí lo hay porque, según Victoria Hernández Ruiz, el amor —que siempre acompaña a las relaciones humanas— resulta necesario para hacer la historia creíble, para hacerla verosímil. Y este es un aspecto clave porque, como defendemos en este trabajo, para que brote la empatía y la identificación del lector con la obra y para que con ello aflore la función crítica de toda distopía, resulta necesario que lo que se nos describa sea posible —y sin amor, el relato no sería plausible—.

Además de esta reflexión, añadimos el valor que Margaret Atwood otorga al amor y que se hace patente en el momento en el que la escritora canadiense introduce pasajes de su vida personal en la propia novela mediante la inscripción que Defred encuentra grabada en su pupitre en el Centro Rojo: «M. ama a G., 1972» (Atwood, 1985: 165). En ella, Margaret Atwood presenta una declaración secreta de amor en la que, la «M.» sería ella, Margaret; la «G.» Graeme, su pareja; y «1972» el primero

de los muchos años de su relación (Muñoz García de Iturrospe, 2012: 364). Para líneas después, hacer explícita su personal apología al amor: «Quienquiera que lo haya hecho alguna vez estuvo vivo» (Atwood, 1985: 165).

Algunos otros ejemplos que hallamos en la novela, y que refuerzan esta defensa del amor por parte de Margaret Atwood, son las siguientes frases que Defred pronuncia al describir su relación con Nick:⁴¹

Volví a reunirme con Nick. Una y otra vez, por mi cuenta, sin que Serena lo supiera. Nadie me lo pidió, no había excusas. No lo hice por él, sino solamente por mí. [...] Cuando estoy con el Comandante, cierro los ojos, incluso cuando sólo se trata del beso de despedida. No quiero verlo tan de cerca. En cambio, aquí siempre mantengo los ojos abiertos. [...] Quiero ver todo lo posible de él, abarcarlo, memorizarlo, guardarlo en mi mente para poder vivir después de su imagen. [...] La cuestión es que ya no quiero irme, ni escapar, ni atravesar la frontera hacia la libertad. Quiero quedarme aquí, con Nick, a su lado (Atwood, 1985: 360; 362; 364).

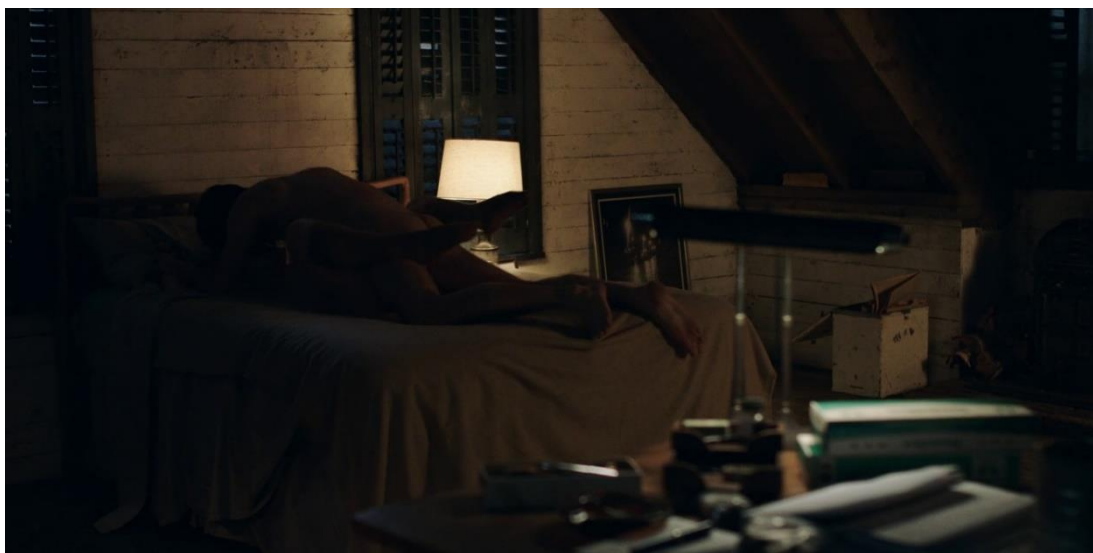
Y esto es, precisamente, lo que nos muestra Mike Barker en la escena final de este quinto episodio. En dicha escena descubrimos a una June que, saltándose las reglas y por decisión propia, acude en busca de Nick. Cambiamos conscientemente el nombre de nuestra protagonista; dejamos de hablar de Defred para pasar ahora a hablar de June. Esto es así porque Defred, gracias a Nick, volverá a sentirse como June. Junto a Nick, Defred se despojará de su ropa —que la define como Criada— para *acariciar*, aunque solo sea por un momento, y de una forma lejana, algo de libertad e, incluso, algún resquicio de felicidad que le haga olvidar, por unos instantes, el horror que la rodea, el horror de Gilead. Y esto es algo que solo podrá

⁴¹ A estas muestras de amor que podemos calificar como «eros», Victoria Hernández Ruiz, con el fin de [de]mostrar que en Gilead queda hueco para el amor, y en todas sus vertientes, añade algunas otras formas de amor que se nos [des]velan en *El cuento de la criada* (2019: 17): la «compasión» que llegan a sentir las Criadas por las Esposas y su situación; el «afecto» de algunas Marthas por las Criadas de sus casas o la «amistad» entre Defred y Moira que continúa aun en Gilead.

conseguirse a través de este amor del que hablamos. Un amor que, por poco que sea, sigue siendo precisamente eso, amor: una fuerza capaz de cambiar, aunque solo sea un poco, el mundo—o, al menos, nuestro mundo—.

Si nos centramos en el análisis de la escena en sí, nos topamos con una Defred que, tomando la iniciativa y dejando a un lado la pasividad, toma las riendas de su relato. El momento que nos regala ahora Mike Barker, a través de sus planos, choca por completo con la anterior escena, es decir: el encuentro sexual supervisado por Serena. Aquí, la técnica del director se asemeja a la utilizada al narrar la historia amorosa entre June y Luke, durante el *flashback*, en la que el movimiento de la cámara, la calidez lumínica de la fotografía y el inteligente uso de la música, nos mecía alrededor del momento irrepetible.

Esta escena, con la que Mike Barker se despide de la dirección, durante esta primera temporada, arranca con ambos personajes desnudos [es decir: despojados de sus ropas, de sus funciones] a través de una serie de planos que nos presenta la *pasión amorosa* entre ambos.

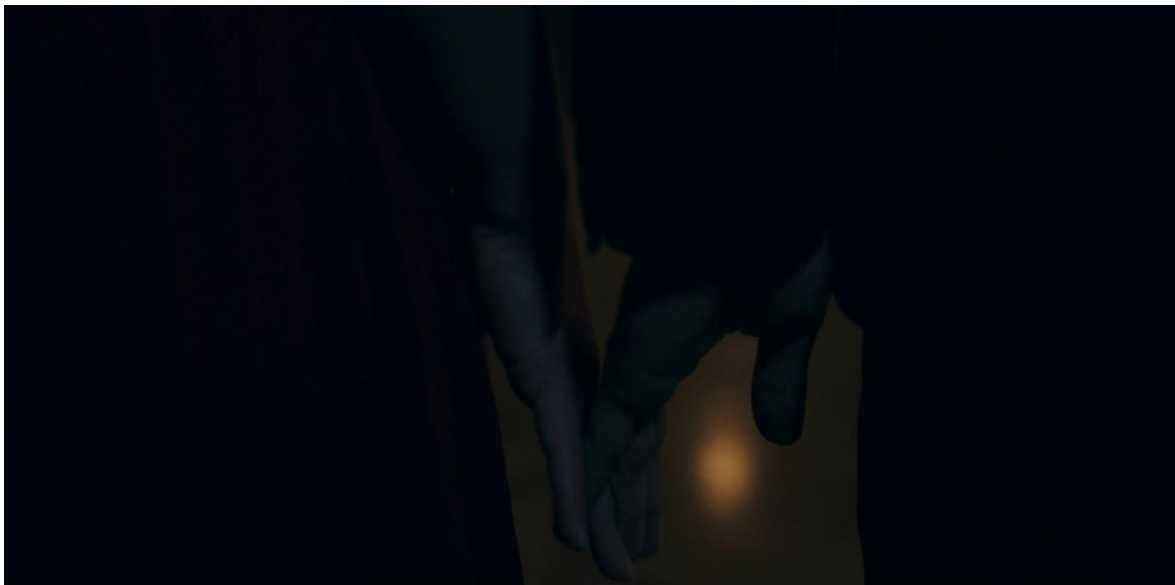


174. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5] (2017) de Mike Barker.

Este plano que, en principio, parece ser muy parecido al anterior [es decir: Nick situado encima de June], deja paso a un cambio de posición en la que, simbólicamente, June adopta el rol activo y se sitúa encima de Nick. Hay que decir que, esta escena en particular es, en concreto, una de las que más llena de orgullo a Mike Barker. Acabamos con estas palabras del director:

Me encantó rodar la escena de sexo entre Nick y Lizzie de la primera temporada. Y digo que me encantó porque cuando ella se pone encima es realmente su primer momento de libertad y empoderamiento personal. En ese instante es totalmente libre. Hasta entonces todo eran violaciones ritualizadas, así que ese atisbo de esperanza y humanidad para mí fue muy emocionante (en Robinson, 2019: 84).

Y en el siguiente fotograma, que forma ya parte del sexto episodio, se nos descubre no el entrelazamiento de los cuerpos, sino el entrelazamiento de las manos, en una clara referencia al *amor* que ambos están empezando a sentir.



175. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6] (2017) de Floria Sigismondi.

9.5. Episodio 6: «El sitio de las mujeres». Floria Sigismondi

9.5.1. Revelar y rebelar

En el episodio seis, dirigido por Floria Sigismondi, y que prosigue exactamente en el lugar en el que lo dejó Mike Barker, es decir, en la escena de sexo entre June y Nick —solo que ahora la experimentamos como un recuerdo de la propia Defred—, se desarrolla la visita de la embajadora de México a Gilead. Es por ello que, lo que se nos muestra al principio del episodio es a un conjunto de Criadas, frente al Muro, limpiando la sangre que de él derrama y de la que está impregnado, a causa de los cadáveres que allí suelen colgarse. Parece ser, pues, que buscan *limpiar* la imagen de Gilead, ocultando algunos de sus quehaceres más propios —en este caso: la exhibición de los asesinados—; aunque hay que tener en cuenta que, al hacer esto, eliminan a Gilead —es decir: su esencia—. De ahí las reveladoras palabras de Janine que, aunque envueltas en un aura de locura, son poseedoras de una lucidez extraordinaria: «Está algo raro [el Muro] sin todos los cadáveres, ¿no? [...] Sí, es que te acostumbras a cómo son las cosas» (02:30). Después de esta reflexión, Floria Sigismondi nos presenta una serie de planos a cámara lenta en los que la sangre es la protagonista, es decir, aquello a lo que tienes que *acostumbrarte* para sobrevivir en Gilead, aquello de lo que no puedes apartar la mirada. De ahí el significativo encuadre que nos descubre, después, la directora: Defred mirando de frente al Muro, a la sangre, a Gilead; es decir, no apartando la vista, no huyendo de ella, sino desafiándola.



176. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6] (2017) de Floria Sigismondi.

Podemos hacer esta afirmación porque en la escena que sigue, hallamos una sutil referencia a la novela que, de alguna forma, da la vuelta a toda la historia. Nos referimos a la alusión acerca de cómo le sienta el color rojo a Defred. En la novela podemos leer: «El rojo nunca me ha sentado bien, no es mi color» (Atwood, 1985: 31). Pero en la serie de televisión escuchamos lo siguiente: «El rojo me favorece» (05:36). Como en algunas otras escenas, de anteriores episodios de la serie de televisión, se nos está [des]velando, anticipando que Defred, de algún modo, acabará por rebelarse contra Gilead.

Y esto es lo que se nos descubre, precisamente, hacia el final del episodio. Y es que, el primer encuentro entre Defred y la embajadora de México queda envuelto en toda una falsedad de la que la propia Defred se hace partícipe. Llega a decir, incluso, que ser Criada la hace feliz (12:54). Más adelante, ponen a Defred sobre aviso del motivo de dicha visita: comerciar con ellas, con las Criadas. Es en este preciso momento cuando Defred se hace consciente del error que ha cometido al mentir; aunque, tal y como la excusa Nick, ¿qué otra cosa podría haber hecho? (44:16). Pero ella le reprende: «A ti no te violan, ¿verdad? Él no viene una vez al mes y te lee un pasaje de la Biblia y te mete la polla por el culo» (44:37). Defred, entonces, se lamenta por

haber dicho que era feliz. Y mientras Nick trata de calmarla, llamándola por el único nombre que de ella conoce, Defred, ella le grita que no la llame así, que ella se llama June. Es este un momento que hay que subrayar: el instante en el que Defred revela su nombre a Nick, el punto en el que Defred se abre por completo a Nick y le descubre su nombre. Y este preciso momento, de suma relevancia en la lectura que hemos llevado a cabo, no se da sino solo después de que primero hayamos presenciado un acercamiento amoroso entre ambos, solo después de que un beso compartido haya abierto una posibilidad de *amor* en Gilead. Un amor que como ya hemos dicho, puede poseer la energía necesaria para cambiar el mundo.



177. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6] (2017) de Floria Sigismondi.

Es por ello que, siguiendo con nuestra lectura, solo después de haber revelado su nombre, se puede hacer efectiva su rebelión contra Gilead. Confesar su nombre la arropa de una fuerza que, sumada al floreciente amor por Nick y la esperanza de volver a ver a su hija, la lleva a sincerarse, poniéndose en peligro, en un posterior encuentro con la embajadora mexicana. Estas son las palabras que Defred le dirige:

Usted no lo entiende; yo le mentí. Esto es una salvajada. Somos prisioneras: si escapamos intentan matarnos. O, peor, nos pegan: usan agujones eléctricos para hacer que nos

portemos bien. Si nos pillan leyendo, nos cortan un dedo. Si reincidimos, la mano entera. Nos sacan los ojos, nos mutilan de la peor forma que puedan imaginar. Y me violan, todos los meses; siempre que puedo ser fértil. Yo no elegí esto: me capturaron, yo intentaba escapar. Se quedaron con mi hija. Por favor, no lo sienta. Por favor, haga algo (47:28).

Pero, aun así, la embajadora se muestra reacia a ayudar; la razón: el lugar del que viene lleva seis años sin dar a luz a ningún niño vivo y también necesitan a las Criadas. Es decir, seguirán adelante con el *intercambio comercial* a pesar de saber todo lo que se esconde tras de ello.

9.5.2. El feminismo es para todo el mundo

Al analizar de forma profunda el guion de este episodio, escrito por Wendy Straker Hauser, [des]cubrimos su función: [des]velar cómo el patriarcado forma parte de nosotros mismos —tanto de los hombres como de las mujeres— y cómo, a veces, resulta difícil darse cuenta de ello. Pasemos a analizar brevemente algunos de los momentos de este episodio para ver de qué forma se introduce este tema en la serie de televisión. Por ejemplo, el momento de la presentación de la embajadora mexicana y de su asistente a Defred. Defred da por sentado que el embajador es el hombre y que la mujer es la asistente y, por ello, dirige su saludo a él; pero no es así, la mujer es la embajadora y el hombre su asistente. Este recurso se utiliza para mostrarnos de qué forma el patriarcado está grabado en todos y cada uno de nosotros, incluso de forma inconsciente. Es esta, entonces, una llamada de atención y un [des]ocultamiento de cómo el patriarcado nos *envuelve*. Esto es algo que ha de [des]velarse, para, luego, poder criticarse y, finalmente, superarse.

Otro ejemplo, es el título de este episodio, que hace referencia, a su vez, al título de un libro escrito por Serena en el periodo pregileadiano: *El sitio de las mujeres*. La

embajadora mexicana, que lo ha leído, mirando a los ojos a Serena cita una de sus frases que, por reveladora, no requiere de explicación: «No es lo mismo una mujer mansa que una débil» (14:40). Al igual que pasa con Deglen, también en este episodio la serie de televisión va más allá de la propia novela y se nos relatan pasajes anteriores de la vida de Serena. Entre ellos, la escritura del libro mencionado. Aquí se nos desvela que Serena fue activista e impulsora de la sociedad gileadiana. Es entonces cuando la embajadora mexicana le hace una incómoda pregunta: «Pero, entonces, usted, ¿se imaginaba una sociedad como la suya?; ¿una sociedad en la que las mujeres ya no pueden leer su libro, ni nada?» (15:25).



178. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6] (2017) de Floria Sigismondi.

El hecho es que, lo que podríamos llamar inconsciente patriarcal, nos acompaña a todos —tanto a hombres como a mujeres—, y resulta necesario [des]velarlo para poder superarlo. Y al igual que el patriarcado acompaña tanto a hombres como a mujeres, también su superación corre a cargo de ambos; de ahí el título que, tomado de un texto de bell hooks (2000), hemos dado a este apartado, haciendo un guiño tanto a este episodio de la serie de televisión como al mensaje que pretende transmitir: acabar con el patriarcado es y tiene que ser cosa de todos.

Y es que esto mismo es lo que parecen decirnos algunos libros representativos del discurso feminista. En este sentido, el ya mencionado *El feminismo es para todo el mundo* de bell hooks (2000), defiende que el feminismo no debe quedarse solo en las mujeres, sino que ha de llegar también a los hombres. bell hooks se revela en contra de la asociación mujer = feminista, hombre = enemigo, ya que un hombre que renuncia a sus privilegios [de sexo] puede ser un compañero de lucha y una mujer que sostiene el patriarcado puede ser una amenaza para el feminismo. Por ejemplo, Serena, en el caso de la serie de televisión. También Betty Friedan, en uno de los libros fundamentales del feminismo, *La mística de la feminidad* de 1963, expone que la lucha feminista involucra tanto a mujeres como a hombres (17). Es más, dedica el libro «a las nuevas mujeres y a los nuevos hombres». Y más cercana a nosotros está Ana de Miguel, que plantea que el feminismo siempre ha querido contar con los hombres (2015: 344).

Así pues, hasta aquí, en este episodio nos hemos topado con un claro ejemplo de aquellas mujeres que pueden resultar una amenaza para el feminismo y cuyo mejor ejemplo es Serena, la Esposa del Comandante. Ahora bien, al final del episodio hallamos al ejemplo de ese hombre que puede ser un compañero de lucha. Y esto es algo que confirma nuestra lectura del guion de este episodio. Este hombre del que hablamos es el asistente de la embajadora de México que, para ayudar a Defred, le informa de que Luke, su esposo, sigue con vida y que puede hacerle llegar un mensaje si ella así lo desea. Algo que deja a Defred en *shock*, ya que al oír disparos en la huida —descrita en el episodio piloto— lo daba por muerto.⁴²

⁴² En la novela, el destino de Luke se muestra ambiguo; jamás conoceremos si sigue vivo o si, por el contrario, murió. En la serie de televisión salvan este dilema dejando que Luke viva para, de esta forma, enriquecer la historia que nos seguirán contando en posteriores temporadas.



179. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6] (2017) de Floria Sigismondi.

Es decir, en este caso, la única persona que ha ofrecido ayuda a Defred, que le ha dado la mano, es decir, que simbólicamente se ha enfrentado al patriarcado, ha sido un hombre y no, como cabría esperar, una mujer.

9.6. Episodio 7: «El otro lado». Floria Sigismondi

9.6.1. Razón y emoción

Tras la noticia de que Luke está vivo —escena final del episodio anterior—, este séptimo episodio, también dirigido por Floria Sigismondi, arranca, a modo de recordatorio, con la primera escena del episodio piloto de la serie de televisión, es decir: con Luke, June y Hannah huyendo. Pero, tras el choque del coche, ya no acompañaremos a June y a Hannah —como antes— sino que ahora nos quedaremos junto a Luke, para descubrir qué es lo que le pasó. Es decir, se nos mostrará lo que anuncia el título del episodio: «El otro lado». Y lo que le pasó a Luke fue que recibió un disparo en el abdomen, quedando casi inconsciente, y que fue apresado, pero, durante el trayecto desde la ambulancia al hospital, y tras sufrir un accidente, finalmente, consiguió escapar. Destacamos en esta escena, a nivel de dirección, los

sutiles desenfoques de cámara que nos introducen en el propio desfallecimiento de Luke y los tróvelin circulares que ayudan a transmitir el desconcierto y la confusión de Luke ante el trance que está experimentando.

En su huida, herido y casi incapaz de moverse, da con un grupo de personas que lo auxilia, lo cura, lo salva, y lo lleva consigo, en el autobús en el que viajan, hasta un lugar seguro en el que apearse. Su intención es volver a desandar el camino, volver hacia atrás para buscar a June y a Hannah; pero una de sus salvadoras, antes de que se marche, intenta hacerle entrar en razón: no tendrá ninguna posibilidad si decide ir tras su esposa y tras su hija en solitario; lo matarán y las dejará solas. Ella le propone una solución algo más prudente: si llega hasta Canadá, habrá gente que podrá ayudarle en su misión de dar con June y Hannah. Esta escena, que se nos ofrece hacia el final del episodio, resulta de una gran riqueza para analizar. Por una parte, encontramos a un Luke que, completamente ofuscado por la emoción y, por lo tanto, dejando de lado la razón, se prepara para emprender la búsqueda de June y Hannah, sin poder pararse si quiera a pensar en las posibles consecuencias, es decir: la prácticamente imposibilidad de lo que se propone. Por otra parte, hallamos a su compañera que, haciendo uso de la razón y dejando apartada la emoción, trata de argumentar a Luke la locura de lo que intenta, confesándole que, si logra escapar, desde Canadá tal vez tenga más oportunidades de llegar hasta ellas.

Lo que encontramos aquí planteado es, por lo tanto, la clásica pugna entre razón y emoción. La razón, ejemplificada en la colega de Luke; y Luke como paradigma de la emoción. Pero además de esta observación, lo que resulta realmente interesante es el hecho de que, para convencer a Luke, su amiga abandona la razón para pasar al plano emocional. A pesar de presentarse como la razonable, acaba por hacer uso de la emoción para persuadir a Luke. ¿Cómo? A través de la siguiente imagen que le ofrece la visión de qué le podría pasar si intenta emprender su camino solo.



180. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

Entonces, aún se nos presenta algo más sugerente si cabe. Por un lado, este es un claro ejemplo de cómo las imágenes nos afectan y nos pueden llevar a actuar. Es decir: una metáfora de qué es o cómo debería ser el cine [o las series de televisión] que busque generar una respuesta en el público. Y por otro lado, encaja a la perfección con todo lo que estamos haciendo hasta ahora, es decir: el trabajo de análisis del guion a través de un aspecto más lógico, cercano a la razón; y el trabajo de análisis de las imágenes, mediante un proceso más afectivo y próximo a la emoción.

Finalmente, Luke logrará escapar gracias a una lancha que lo llevará hasta Canadá, tal y como contemplamos en la última de las escenas del episodio, y después de una elipsis de tres años —anunciada con un fundido en negro de unos segundos—, permaneciendo allí como refugiado. Esta última escena del séptimo episodio conecta directamente con el final del episodio anterior —también dirigido por Floria Sigismondi—: a Luke le es entregada la nota escrita por June.



181. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

Como una referencia espontánea a la novela, no se nos revelará la escritura de la nota, sino que tan solo llegaremos a ella a través de la voz de Defred:⁴³ «Te quiero muchísimo. Salva a Hannah». De forma redonda, Floria Sigismondi concluye los dos episodios que dirigirá en esta primera temporada del mismo modo: en el anterior, June recibía la noticia de que Luke estaba vivo; en este, Luke recibe la noticia de que June sigue con vida. Y a través de una serie de primeros planos de O. T. Fagbenle, actor que da vida al personaje de Luke, la directora nos transporta y nos mece en ese sobrecogedor momento en el que nos sumergimos, mediante las lágrimas del personaje y los acordes de «Nothing's Gonna Hurt You Baby» de Cigarettes After Sex, tanto en el mensaje de June como en el propio verso de la canción, que acaba por decir: «Nothing's going to take you from my side» («Nada te apartará de mi lado»).

⁴³ Nos referimos al hecho de que al final de la novela, en las «Notas históricas sobre *El cuento de la criada*», descubrimos que todo lo que nos cuenta Defred no ha sido a través de su propia escritura, sino que lo que leemos es una reconstrucción, a posteriori, a partir de unas cintas de casete grabadas por ella misma y que contienen su historia. Es decir: en este momento nos llega el mensaje de Defred directo, a través de su voz; y no indirectamente, mediante una reconstrucción escrita de sus palabras.

9.6.2. Luz y oscuridad

A lo largo de todo este episodio, acompañaremos a Luke, tanto en su presente como en su pasado —mediante *flashbacks*—. Si al analizar el episodio piloto describimos la primera escena como una persecución *in media res*, ahora presenciaremos qué es lo que pasó anteriormente, es decir: la preparación de la huida y la propia huida. Tras deshacerse de casi todas sus pertenencias, se introducen, los tres (Luke, June y Hannah), en el maletero del coche, mientras un viejo amigo de la madre de June conduce, ayudándoles a escapar. Los lleva hasta una cabaña apartada, para que esperen allí, a solas, hasta que él pueda traerles los pasaportes, para que puedan pasar a Canadá. Pero al cabo de los días, reciben noticias, a través de un vecino del lugar, de que su contacto ha sido capturado y asesinado. Entonces, se verán obligados a huir. Es ahora cuando se nos desvela toda la historia previa a la huida y [com]prendemos el porqué de una parte del relato que hasta ahora había permanecido oculta y que no nos presentará la serie de televisión hasta este episodio número siete.

Entre estos *flashbacks* de los que hablamos, que nos transportan al pasado de Luke, también encontramos algunos momentos de felicidad vividos junto a su esposa y su hija que, en contraste con toda la oscuridad que tiñe su presente, la directora nos presenta junto a una deslumbrante luz, casi cegadora. Es más, el momento más radiante, en cuanto a felicidad se trata, Floria Sigismondi se esfuerza en situarlo sobre su hija, fuente de su dicha. Este es el revelador plano que, equiparando luz y felicidad, nos muestra la directora:



182. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

Esta vinculación entre luz y felicidad —del pasado— y oscuridad e infelicidad —del presente— se hace aún más explícita en el montaje de las escenas posteriores: y es



183a. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.



183b. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

que, de un plano completamente iluminado por la luz del día, y totalmente despejado, en el que se nos presenta a Luke, June y Hannah juntos, en el pasado, se pasa a través de un fundido encadenado —muy poco usado en la serie de televisión, por lo que no podemos dejarlo pasar desapercibido sin desvelar su significación— a la completa oscuridad del presente, en un plano negro en su totalidad, bañado en las tinieblas de la lluviosa noche y de la cual tan

solo puede rescatarse un haz de esperanza que irradia de una farola simbolizando la luz que proyecta Hannah sobre Luke. Confirma nuestra lectura, el próximo plano, con el que la directora nos presenta, después



183c. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

de un trávelin de derecha a izquierda de la pantalla —situando la cámara en el interior del autobús y descubriendo la mirada subjetiva de Luke—, con el que hace desaparecer la poca luz que queda —que refleja el recuerdo de Hannah en Luke—, y que se desvanece, a Luke sujetado fuertemente a la memoria de su hija

—simbolizada en su conejo blanco—, tratando de que no se pierda en la negrura que parece envolverlo todo por completo, y con los ojos cerrados, evocando el recuerdo. Y aún hay más: cuando abre los ojos, observamos una luz detrás de él y como dirige la mirada, por la ventanilla, hacia atrás: es decir, una clara referencia al pasado. Y



183d. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

un poco más adelante queda confirmada nuestra interpretación: esta escena finaliza con un plano similar al anterior, aunque algo más cercano al rostro de Luke, manteniendo la misma dirección



183e. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

en la mirada, es decir, hacia atrás, hacia el pasado, y dando lugar a eso mismo: a un *flashback*, a un recuerdo.

Una dirección de la mirada que cambiará al final del episodio, en el momento en el que Luke recibe aquella nota de June con la que Floria Sigismondi cerraba el episodio anterior. La mirada de Luke, entonces, ya no será hacia la izquierda, como en todo el episodio —evocando el pasado—, sino que, ahora, será hacia la derecha —como un anhelo de futuro—; ahora, solo ahora: cuando Luke recibe noticias de June —es decir: June sigue viva; aún queda esperanza—. El contenido de la nota, aunque breve, no necesita de nada más para proseguir con nuestra lectura: por una parte, une a Luke y a June; y, por otra, a Luke y a June con Hannah. Como vemos, de nuevo, esa fuerza que es el amor se revela como el motor que hace seguir avanzando a los personajes. Seguir avanzando hacia un futuro que Floria Sigismondi nos desvela no solo con la mirada de Luke apuntando hacia la derecha de la pantalla, sino que, además, introduce también ahora un plano de June en el que dirige la mirada hacia esa misma dirección —es decir: hacia la derecha— fundiendo sus miradas en ese futuro [juntos] que ambos ansían. Juntos, porque, aún en la distancia, ahora están más cerca. Ambos saben que los dos continúan con vida y que tienen un motivo por el cual salir adelante. Más bien dos: encontrarse y recuperar a su hija. Esto es lo que les une y lo que les hace seguir adelante. Finalmente, fijémonos en la forma sutil en la que la directora nos muestra que Luke y June se encuentran ahora más cerca el uno del otro. Y es que, colocados uno al lado del otro, acaban por tocarse: Luke en el extremo derecho de la pantalla, da paso a June en el extremo izquierdo de la pantalla. Esto no hace otra cosa sino reforzar a través de las imágenes esa *cercanía* que ahora se hace patente y que solo a lo largo de las siguientes temporadas podremos ver desarrollarse.



184a y 184b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E7] (2017) de Floria Sigismondi.

Una cercanía que no se manifestará, en la realidad, hasta la cuarta temporada y, más en concreto, hasta su episodio número seis. Entonces, sí se tocarán, se abrazarán. Y es por ello que, siguiendo la continuidad con la lectura anterior, y a pesar de los años transcurridos en la serie de televisión —2017-2021—, la escena del reencuentro —una vez que por fin June puede escapar y llegar a Canadá— se nos presentará (bajo la dirección de Richard Shepard) a través de los siguientes dos planos en los que se mantiene dicha *cercanía* pero rompiendo ahora la distancia. Es por ello que la posición de ellos en el encuadre es la misma —en los extremos, tocándose— aunque eso sí, uniendo su mirada: porque ahora ya están juntos.



185a y 185b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T4E6] (2021) de Richard Shepard.

9.7. Episodio 8: «El Jezabel». Kate Dennis

9.7.1. ¿Es la República de Gilead el infierno?

Lo realmente relevante de este octavo episodio —y que, por ello, le da título— es la visita de June, llevada por el Comandante, al Jezabel.⁴⁴ En la novela, el Comandante define el lugar como un «club» (Atwood, 1985: 324); aunque más bien, por lo que allí pasa, habría que definirlo como un «burdel». Durante la presentación del Jezabel hallamos una referencia a nuestra lectura del episodio piloto, que conecta con prácticamente toda la temporada de la serie de televisión —el peluche del conejo blanco de Hannah, reflejo del Conejo Blanco de *Alicia en el País de las Maravillas*, que representaría el deseo de que nada de esto fuera real, que todo fuera un sueño—: la canción con la que la directora acompaña las imágenes del Jezabel. Esta canción es «White Rabbit» de Jefferson Airplane de 1967. Como el mismo título señala, la canción habla de un conejo blanco, pero no de un conejo blanco cualquiera, sino, precisamente, del Conejo Blanco de *Alicia en el País de las Maravillas*. Es decir, el deseo de que nada de esto sea real y de que tan solo sea un sueño —como el de Alicia— o un cuento —que es lo que representaría la palabra «cuento» en el título de la novela— es constante a lo largo de toda la serie de televisión, a medida que nos vamos adentrando, cada vez más, en ese *infierno* que es la República de Gilead. Y por si esto fuera poco, al echar un vistazo por el lugar, Defred cruza la mirada con Moira, su antigua amiga, descubriéndola allí. ¿Y cómo se nos muestra Moira? Tanto en la novela como en la serie de televisión, con unas orejas, que nos recuerdan a las de un conejo, atadas en la cabeza. Y si, entonces, Moira es una coneja, ¿de qué color es? Blanca, como el Conejo Blanco de Alicia y como el conejo blanco de Hannah.

⁴⁴ Jezabel, el lugar en el que diferentes mujeres son *obligadas* a ejercer la prostitución [la alternativa son las Colonias], remite a la esposa de Acab y reina de Israel, que sustituyó el culto a Yahveh por el de un dios pagano, Baal. Jezabel [traidora de su pueblo], como nombre, es utilizado en *El cuento de la criada* para designar a aquellas mujeres que rechazan y no aceptan el régimen de Gilead (Villegas López, 1999: 370-371).

¿Por qué destacamos esto? Porque Margaret Atwood en la novela, nos describe a Moira vestida de negro; y la serie de televisión, de blanco. Esto, entonces, tiene que significar algo. Y esto que significa conecta con todo lo dicho anteriormente.

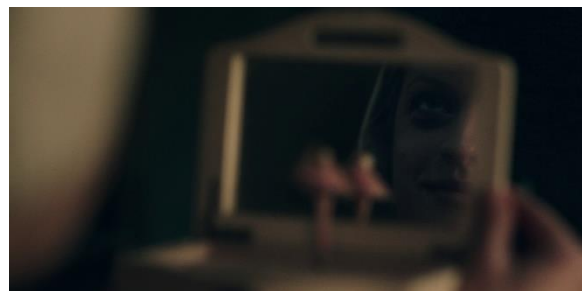


186. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8] (2017) de Kate Dennis.

Hablamos de infierno porque Gilead puede recordar, en parte, al infierno que recorre Dante acompañado de Virgilio en la *Divina Comedia* (Alighieri, 1321). De una forma general, atendiendo a lo que se nos dice en las «Notas históricas sobre *El cuento de la criada*», podemos considerar que Gilead se trata del infierno para las Criadas, ya que al ser *pecadoras* —lo decimos, siempre, desde una óptica gileadiana— ese ha sido su destino. El profesor Pieixoto lo explica así:

El régimen creó de inmediato una reserva de mujeres mediante la simple táctica de declarar adúlteros todos los segundos matrimonios y las uniones no maritales. Arrestaban a las mujeres y, sobre la base de que estaban moralmente incapacitadas, confiscaban a los niños, que eran adoptados por parejas sin hijos pertenecientes a las clases superiores y ansiosas por tener descendencia a toda costa. (Durante el período medio, esta política se extendió hasta abarcar a todos los matrimonios no contraídos por la Iglesia estatal.) (Atwood, 1985: 402).

Entonces, el régimen de Gilead crea una serie de *pecados* para legitimar sus actos. Entrando, pues, en la lógica de Gilead, las Criadas, como pecadoras, merecerían su destino. Es a través de esta lógica que podemos relacionar a Gilead con el infierno que es —sin duda— para las Criadas. Hablamos, hasta ahora, de infierno, en forma general, tomando a toda la República de Gilead. Pero si nos adentrásemos en el interior de las Criadas —en este caso, de Defred— nos daríamos cuenta de que no solo el afuera es el infierno, sino también el adentro. Esto es algo que se desvela a través del *regalo* de Serena a Defred al final del episodio: una caja de música con una bailarina [encerrada] en su interior. La forma en que Kate Dennis nos presenta esto es mediante un plano en el que observamos a la figura de la bailarina moviéndose en círculos —algo también muy simbólico— a la vez que la música suena, para pasar luego, a través de un brillante cambio de foco, al rostro de Defred reflejado en el espejo que contiene la propia caja: convirtiendo así a esa figura encerrada en una caja en la propia Defred encerrada en la casa de los Waterford.



187a y 187b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E8] (2017) de Kate Dennis.

Por lo tanto, como una referencia a los diferentes círculos que presenta Dante en el infierno, también en Gilead puede *leerse* algo parecido. Nos referimos —tal y como ya hemos dicho a propósito de Defred— al enclaustramiento de las Criadas en las casas de sus respectivos Comandantes. Y aún hay un paso más —en este caso, en la historia de Defred—: el despacho del Comandante, que puede considerarse también —como ya hemos analizado— como una parte del infierno. Pero todavía hay un elemento significativo más que queda desvelado en este episodio con la visita al Jezabel. Apuntamos a las *habitantes* del Jezabel que si, tal y como el propio nombre

indica —ver anterior nota a pie de página—, acaban allí por ser traidoras a Gilead —por no acatar sus leyes—, encajan a la perfección con el último de los círculos del infierno de Dante —el noveno— en el que nos topamos con los traidores a la patria, es decir, con aquello que según la lógica de Gilead serían las mujeres que habitan el Jezabel.

Esta relación literaria que hemos abordado entre el infierno y Gilead, también puede llevarse a cabo a un nivel estético, a través de las imágenes que Kate Dennis nos presenta a lo largo de este episodio y que hace que todo lo dicho armonice de una forma precisa. Antes que nada, es menester recordar que en el análisis de anteriores episodios ya habíamos vinculado al Comandante Waterford con el diablo. Y esta lectura es algo que puede proseguir aquí. El Comandante, al igual que hiciese Virgilio con Dante, es el encargado de conducir a Defred por ese infierno que es Gilead. El camino hacia el Jezabel —en el coche— está empapado por el negro: llegando hasta allí de noche y rodeados de una completa oscuridad. Con relación a lo anterior, destacar también la escasa luz que presenta la directora en este episodio: desvelando así una historia *sombria* que armoniza, de alguna forma, con el infierno, ya sea a nivel visual —falta de luz— o a nivel emocional —falta de esperanza—.

Tras la llegada al Jezabel, y después de una reveladora conversación acerca del lugar, Defred y el Comandante acaban juntos en una de las habitaciones. La directora se esfuerza por continuar con esa estética tan oscura y el momento previo al acto sexual nos lo presenta de la siguiente manera:



188. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8] (2017) de Kate Dennis.

Como podemos observar, todo queda bañado en una oscuridad que es el fiel reflejo de las emociones de Defred. Pero Kate Dennis no solo se conforma con esa aura tenebrosa, sino que se molesta en desvelarnos un primer plano de Defred en el que, inevitablemente, una lágrima brota de uno de sus ojos recorriendo su mejilla a causa de la impotencia de no poder escapar de esa situación. Lo significativo de esta lágrima es que se une a la misma emoción experimentada por Defred en el sexto episodio cuando, en el despacho, el Comandante le pide un beso. Ella se lo da e inmediatamente abandona el lugar para acudir a su habitación a lavarse la boca tan a conciencia que acaba por hacerse sangre: sangre que acaba brotando de su boca a modo de lágrimas. Cabe destacar aquí, por tanto, el rechazo que siente ante las muestras de *afecto* del Comandante. Las Ceremonias —que no son otra cosa sino violaciones— las soporta con un carácter estoico prácticamente inconcebible; pero con las muestras de cariño del Comandante, no puede: lo que siente es asco.

Tras el acto sexual con el Comandante, Defred abandona la habitación y se descubre en medio del pasillo:



189. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8] (2017) de Kate Dennis.

Un pasillo este que, como podemos advertir, se presenta algo más iluminado que las anteriores escenas. Y esto es así porque la verdadera oscuridad se encuentra tras todas esas puertas que Defred va dejando a su paso y que no albergan otra cosa sino *pequeños* infiernos en su interior. En su caminar a lo largo del pasillo no deja de oír sonidos que bien podrían salir del mismísimo infierno: gemidos, gritos, golpes... Y lo que presenciamos en una de las habitaciones, no hace otra cosa sino confirmar nuestra interpretación:



190. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8] (2017) de Kate Dennis.

Es decir: la simulación de la Ceremonia, pero llevada al terreno de la fantasía de aquellos hombres que, en la habitación, no solo *actúan* sino que también contemplan la *representación*. Esto no es otra cosa sino otra muestra del infierno que es Gilead para con las mujeres.

Pero esto no acaba aquí, sino que aún nos encontramos más escenas dantescas como cuando Defred, tras recorrer el pasillo, y esperando el ascensor, se topa, después de que se abran las puertas —como si de las puertas del infierno se tratasen—, con la siguiente imagen:



191. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8] (2017) de Kate Dennis.

Con lo que nos encontramos aquí es con Gilead en estado puro. Por una parte, el resultado de Gilead: podemos suponer que la mano cortada de la mujer es a causa de haber leído —en el episodio seis se nos explica que cuando una mujer lee, se le corta un dedo y que si reincide, la mano entera—. Y por otra parte el falocentrismo que cubre Gilead y al que todos se rinden: el hombre lamiendo el brazo mutilado de la mujer podría estar simbolizando esta idea.

Finalmente, en esta relación que estamos trazando entre Gilead y el infierno, tan solo nos quedaría por comentar las Colonias —que sería el peor y último círculo del

infierno—, el lugar en el que las llamadas No Mujeres [incapaces de concebir o reacias al régimen de Gilead], son destinadas a limpiar los desechos tóxicos del lugar; algo que las aproxima a la muerte. Las imágenes de dichas Colonias no las veremos hasta el episodio dos de la segunda temporada de la serie de televisión, pero la atmósfera que con ellas crea Mike Barker es suficiente para aceptar la interpretación de que de entre esos vapores contaminados que emanan de las Colonias lo que se oculta, en realidad, es el mismísimo infierno. Un infierno al que Gilead ha dado vida.



192. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T2E2] (2018) de Mike Barker.

En definitiva, lo que nos está mostrando Margaret Atwood a través de la novela *El cuento de la criada* y, todo el equipo de producción de la serie de televisión creada por Bruce Miller, es un particular infierno para las mujeres: el tipo de sociedad —distópica, patriarcal y fundamentalista— que representaría la República de Gilead —un infierno para cualquier mujer—.

9.8. Episodio 9: «El puente». Kate Dennis

9.8.1. ¿Qué hace Gilead con las almas de las Criadas?

En este noveno episodio, retornamos al Jezabel, junto a Defred, para recoger un paquete —del cual se desconoce su contenido— y ayudar así a Mayday. Para lograr su objetivo, y en una clara continuidad con la lectura de la serie de televisión que estamos llevando a cabo, Defred, para regresar al Jezabel, vuelve a ponerse en contacto con el Comandante, reflejo del diablo, que puede llevarla hacia ese trozo de infierno que es el Jezabel. Pero no solo eso, sino que Defred aguarda al Comandante en la puerta de su despacho, es decir, espera encontrarlo en ese lugar que no es otra cosa sino otro fragmento de ese infierno que es Gilead. Y es en este preciso instante, que la directora se molesta en presentar un encuadre en el que la única parte iluminada del mismo es Defred, oscureciendo por completo al Comandante, reflejando así su aspecto demoniaco.



193. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9] (2017) de Kate Dennis.

Para hablar del tema, el Comandante le hace entrar en el despacho, espacio que enmarcará la conversación que, finalmente, llevará a Defred, de nuevo, al Jezabel. Es decir, el despacho —una parte del infierno— sirve de puente para llegar al

Jezabel —otra parte del infierno—. Además, la entrada al despacho es acompañada por la composición musical de Adam Taylor que, a través de su textura, hace que nos sumerjamos, por completo, en la nebulosa ambientación de esta escena. Una escena en la que Defred pasa a tomar el control de la situación a través de la manipulación del Comandante con el fin de conseguir volver al Jezabel. O sea, Defred toma en el interior de ese despacho, que representa una porción del infierno, el papel de manipuladora, es decir, toma la posición, en cierto sentido, del diablo, arrebatándosela al Comandante. Es por esta razón que, en este preciso momento, la directora nos muestra a una Defred devorada por las llamas de la chimenea, es decir, por el fuego del infierno. Un fuego que, dicho sea de paso, en ningún momento acompaña al Comandante, que pasa ahora a un segundo plano.



194. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9] (2017) de Kate Dennis.

Será solo en el instante de la *firma* del acuerdo, cuando Kate Dennis nos presente a ambos consumidos por el fuego y con una sonrisa casi diabólica, reflejando así ese lugar, más infernal que el propio despacho, al que van a acudir —es decir, el Jezabel—. Aun así, la directora se esfuerza por seguir retratando el momento como liderado por la propia Defred, a partir de su lugar dentro del encuadre —en el

centro, ocupando la totalidad de la chimenea—, ya que ha tomado por completo el control de la situación.



195. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9] (2017) de Kate Dennis.

Una vez llegados al Jezabel, Defred pierde el control, que vuelve a pasar a manos del Comandante, y se ve obligada a realizar un *sacrificio* para poder recuperarlo: ha de mantener relaciones sexuales con él para poder proseguir con su objetivo. Después, el sufrimiento continúa: Defred discute con Moira, que no se presta a ayudarla con el paquete de Mayday por miedo [recordamos que ya fue capturada una vez —mientras trataba de escapar del Centro Rojo— y es sabedora de qué pueden hacerle si no es obediente. Es por ello que acaba en el Jezabel. Tuvo que elegir entre el Jezabel y las Colonias]. Hacia el final de esta escena, regresa Adam Taylor, con su música, para acompañar el derrumbe emocional de Defred; una Defred que se ha adentrado en un infierno para, finalmente, no conseguir nada. Las cuerdas del compositor arañan el alma de Defred mientras Kate Dennis nos la muestra en un primer plano, en el interior del coche, ya de vuelta a la casa, con un rostro que, tras el cristal, acaba por convertirse en casi indistinguible de las deslumbrantes luces que la rodean: la esperanza que la aguardaba la ha acabado deslumbrando y se ha perdido en un intento que ha devorado sus entrañas. Unas entrañas retorcidas que reflejan la partitura de Adam Taylor junto a un rostro

desvanecido que desvela Kate Dennis como símbolo de la pérdida del alma de Defred en todo ese infierno que es Gilead.



196. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9] (2017) de Kate Dennis.

Estos vaivenes anímicos que envuelven a Defred, se manifiestan momentos después en sueños; unos sueños —recuerdos de Moira, Hannah y Luke que se nos presentan, también, a través de unas casi cegadoras luces, en continuidad con lo anterior— de los que es arrebatada por Gilead —representada ahora por Serena, que la despierta de forma precipitada—. Pero aún hay más, porque a Defred se la despierta de su sueño para conducirla hasta el puente en el que Janine, que tiene en brazos a su hija, amenaza con saltar, acabando así con la vida de ambas.



197. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9] (2017) de Kate Dennis.

Esto, que es algo que no se describe en la novela y que es introducido por la serie de televisión, no es sino la presentación, de forma simbólica, de cómo se sienten las Criadas por dentro, en Gilead. Es decir, es un claro reflejo de sus almas que, continuamente, se hallan al borde del precipicio. De ahí el revelador diálogo entre Defred y Janine (38:26) en el momento en el que la primera se acerca a disuadir a la segunda de que no haga nada que pueda dañarla —aún más—. «Todos creen que estoy loca; pero no es verdad», declara Janine. A lo que Defred responde con una verdad incuestionable: «Deberíamos estar todas locas, tal y como está todo».

En ese precipicio en el cual se mece toda alma de Criada, Defred hace una apología de la esperanza, tratando de convencer a Janine para que no se tire —en una simbólica llamada a la resistencia, a la rebelión—: «Todo esto seguro que acabará algún día y todo volverá a ser como antes» (39:04). Una esperanza que, como observamos, no es proyectada hacia el futuro, sino hacia el pasado, hacia la recuperación de una realidad anterior a la actual. De esta forma, se nos descubre en la distopía que es *El cuento de la criada*, una utopía que regresa, en esencia, a sus orígenes míticos: a la recuperación de un pasado ya perdido que se describe como una alternativa mejor que la actual. Aunque eso sí, hay que tener en cuenta que ese restablecimiento solo podrá llevarse a cabo mediante la destrucción del presente, es decir: apuntando a un futuro. De ahí que Defred reclame a Janine su ayuda —es decir: que no se tire— para poder construir ese nosotras que, tal vez, sea capaz de derrocar a Gilead. Pero Janine no *ve* la realidad igual que Defred y le apremia a que la acompañe. Esas son, precisamente sus palabras textuales: «Acompáñame. Tanto no dolerá; solo será un segundo y ya seremos libres» (40:27). A lo que Defred le responde con una negativa, apelando a su hija. También trata de persuadir a Janine a partir de la hija que abraza; debe darle la oportunidad de que se haga mayor. Y lo consigue: Janine halla otro resquicio de claridad y entrega su niña a Defred, para pasar luego a despedirse y arrojarla al vacío. El alma de Janine se arroja entonces al vacío, a la libertad —en sus propias palabras—. Un acontecimiento que, si lo leemos

en conjunto con el anterior fotograma —el primer fotograma de esta escena—, que nos mostraba a Janine sobre el puente, nos percatamos de que se nos estaba anticipando el resultado final: un ave recorría, con las alas completamente abiertas, la parte derecha de la pantalla. Una posición, esta, que será copiada por Janine en el momento de arrojarse del puente: abrirá sus brazos, tal y como un ave, con la esperanza de encontrar la tan ansiada libertad.



198. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9] (2017) de Kate Dennis.

Finalmente, tras el traumático acontecimiento, un plano que arranca desde la desconsolada Defred, va abriéndose paso hacia las alturas que, junto al chelo y la voz de Hildur Guðnadóttir, interpretando el religioso himno islandés del siglo XIII «Heyr, himna smiður» («Escucha, creador celestial»), parece transmitir que la propia alma de Defred, incapaz de afrontar el hecho sucedido, abandona el lugar para dejar tan solo un cuerpo inmóvil, prácticamente sin vida, sin *aliento*. Es más: dicho himno islandés, que hoy en día es un clásico, fue compuesto por Kolbeinn Tumason en su lecho de muerte; es decir: cuando su alma iba a echar a volar a los cielos dejando su cuerpo en la tierra — algo que no es otra cosa sino el anhelo de la propia Janine—.

Y es que, eso es en definitiva el recurso al puente de este episodio —y que le da título—: una metáfora de cómo es la existencia de las Criadas en Gilead y de cómo sus almas se debaten entre la vida y la muerte, en ese lugar que las mantiene como si sobre un puente se encontraran frente a un precipicio, ante el cual sienten, dicho con Kierkegaard (1844), esa angustia que se abre delante de ellas: la libertad. Pero aquí se desvela el lado más oscuro de esta distopía: las Criadas no poseen ni la libertad de decisión de acabar con sus vidas. Recordamos las palabras de Defred, en *voice-over*, en el episodio piloto: «Lo que temen no es que nos escapemos; una Criada no llegaría lejos. Sino las otras salidas: las que puedes buscar si tienes algo cortante o una sábana retorcida y una lámpara» (05:03). De ahí que su habitación no posea ni lámpara ni espejo ni ninguna otra cosa con la que pudiera provocarse la muerte. Hasta tal punto llega la distopía de *El cuento de la criada*, el infierno de Gilead, que no se les permite ni suicidarse para acabar con todo. Esta misma idea se repite en este episodio noveno cuando de un corte a blanco, la escena continua con una Janine en el hospital, es decir: ha sobrevivido; no ha podido *abandonar* Gilead. Y más aún si analizamos el encuadre: en clara continuidad a lo dicho anteriormente, la directora se molesta en mostrarnos a una Janine que, aunque con los brazos abiertos —reflejando su deseo de libertad—, se encuentra atada a la cama de la habitación del hospital. Unas ataduras que, como observamos a lo largo de toda la historia, no son tan solo de cuerpo, sino también de mente. Janine mantiene tanto su cuerpo como su alma atadas, irremediabilmente, a Gilead. Este es el sombrío y distópico destino que aguarda a todas las Criadas, sin excepción alguna.



199. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9] (2017) de Kate Dennis.

Tras este traumático suceso y con una Defred prácticamente autista en el supermercado, damos con un rayo de luz en todo este episodio. Y esto es así porque aquel paquete que esperaba recoger en el Jezabel —para Mayday— y que le fue imposible, llega ahora, sin problema alguno, hasta sus manos. El contenido del paquete, lejos de ser algo oscuro como Moira apuntaba —una bomba o ántrax— es algo que aporta algo de luz a toda esa tragedia que es Gilead. Es por ello que el paquete no fue entregado en el Jezabel —lugar oscuro— y es entregado ahora en el supermercado, lugar que desborda claridad, en contraste con la dirección tan oscura que ha caracterizado a Kate Dennis a lo largo de sus dos episodios en esta primera temporada de la serie de televisión. De las cuerdas de Adam Taylor, que arañaban el alma de Defred en la habitación del Jezabel, pasamos ahora a una serie de ritmos percusivos, a través del tema musical «Wrap Your Arms Around Me» de 2013 del dúo sueco The Knife, que repiquetean ahora la consciencia de Defred y cuyo uno de sus versos dice «Tell me all those things you haven't told me», es decir: «Dime todas esas cosas que no me has dicho», anunciando ya, de cierta forma, qué es lo que encontrará Defred al abrir el paquete: cartas de socorro de un gran número de Criadas —algo que solo se nos desvelará en el siguiente episodio—. Un paquete que, como conocemos a partir de una nota, llega a sus manos gracias a Moira,

porque, irremediablemente, aún existe ese nosotras al que apela la serie de televisión. Porque quizá solo exista ese destino: el nosotras. Un destino al que alude, precisa y etimológicamente, el mismo nombre de su amiga, «Moira».



200. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

9.9. Episodio 10: «La noche». Kari Skogland

9.9.1. El embarazo

En los primeros minutos del décimo y último episodio de la primera temporada —con el que la serie de televisión acaba de poner imagen y sonido a la novela de Margaret Atwood— descubrimos que Defred está embarazada. Tras una discusión entre Serena y Defred —Serena se ha percatado de la *amistad* entre Defred y el Comandante— en la que Serena golpea a Defred y la obliga a hacerse una prueba de embarazo, se nos revela la *gran* noticia: Defred está embarazada. Los momentos previos al resultado de la prueba de embarazo están cargados tanto de un grandioso simbolismo como de una enorme expresividad por parte de Serena. Kari Skogland nos presenta la siguiente serie de imágenes con las que nos sumerge, inevitablemente, en la atmósfera del momento:



201a, 201b, 201c y 201d. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de K. Skogland.

En esta serie de imágenes, la directora nos muestra a Serena rogando a Dios por el embarazo de Defred, transmitiendo así un aura religiosa casi sin igual. En ellas, vemos, primero, a una Serena elevando su mirada hacia el cielo —hacia Dios, en forma de súplica— mientras sostiene, entre sus manos, con fuerza, la prueba de embarazo —su esperanza—. Tras la oración, abandona el plano celestial para entrar en contacto con el plano terrenal, depositando la prueba de embarazo en el suelo de la propia habitación. Aunque eso sí, la conexión con Dios no se pierde ni por un solo instante: por un lado —por parte de Serena—, la suplica a Dios se sostiene a través de la posición de sus manos —en forma de oración—; y por otro lado —por parte de Dios—, la luz que entra en la estancia y que baña por completo a Serena, que parece surgida de la mismísima deidad acudiendo en su ayuda. La siguiente imagen, es una Serena entregada por completo a Dios, en su plegaria, a través de su posición en el encuadre, que recuerda al mismísimo Jesús de Nazaret en la cruz. Finalmente, la vuelta al rezo, a la oración, con la esperanza de que sus palabras sean escuchadas por Dios —que, como sabemos, son escuchadas—. De ahí las palabras que Serena le dirige a Defred después de darle la noticia del embarazo, que rematan las imágenes mostradas anteriormente: «Se han oído nuestras plegarias» (10:42).

La escena anterior, que finaliza con la pregunta retórica de Defred a Serena, rompiendo brillantemente con toda el aura de religiosidad conformada por Kari Skogland —«¿Usted cree que yo he rezado por esto?» (10:50)—, enlaza con la siguiente escena, en la que, en una clara continuidad con el episodio número ocho, se nos entregan los sentimientos y las emociones de Defred sin necesidad de palabras, tan solo con una simbólica imagen que ya lo dice todo —la bailarina [Defred] encerrada en la caja de música [la casa de los Waterford]—.



202. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

Lo que se nos presenta a continuación, es una reveladora conversación entre Serena y el Comandante —en el momento en el que va a comunicarle la noticia del embarazo— que desvela a Gilead como una sociedad patriarcal aún antes que religiosa. Nos referimos a lo siguiente. Serena expresa al Comandante que «Él sabe la verdad. Todos respondemos ante Dios» —haciendo referencia a sus *pecados*— (15:09). A lo que el Comandante replica: «Y tú respondes ante mí» (15:13). Es decir: incluso por encima de Dios —la religión— se halla el varón —el patriarcado—. Pero tal es el enfado de Serena que, volviendo a poner el foco en Dios, le contradice de la siguiente manera: «No es tuyo. Tú eres débil y Dios jamás permitiría que transmitieses eso. No puedes engendrar hijos porque no eres digno» (15:48). Esto,

dicho sea de paso, es algo prácticamente impensable, es decir, que Serena se dirija al Comandante de esta manera. ¿Cómo, entonces, es posible? Situando el diálogo en el propio despacho del Comandante que, atendiendo a todo lo analizado anteriormente —es decir, su estrecha relación con el infierno—, hace emerger las profundidades de Serena al exterior. Esta es la primera vez que Serena le habla así al Comandante; y esta es, también, la primera vez que vemos a Serena en el despacho del Comandante.

Uno de los momentos más esperados de *El cuento de la criada* es el reencuentro entre Defred y su hija —algo que, dicho sea de paso, Margaret Atwood solo parece resolver en *Los testamentos* (2019)—. En la serie de televisión —en esta primera temporada— este instante nos llega, tan solo, desde la propia subjetividad de Defred, es decir, mediante el plano subjetivo —desde la mirada de la propia Defred— que la directora nos presenta. Defred, obligada a permanecer encerrada y oculta en el coche, observa —entre gritos y sollozos— cómo Serena habla con su hija. Aquí tenemos un choque de emociones por parte de Defred: por un lado, la alegría de percatarse de que su hija está bien; por otro lado, la angustia de no poder verla, abrazarla, hablar con ella. De ahí, los gritos y sollozos a los que aludíamos antes —que acompañan tanto a momentos de alegría como de pena—. La imagen que nos deja Kari Skogland es la siguiente: una Hannah que, tras las rejas de la casa donde ahora reside —*adoptada* por su nueva familia de Gilead—, permanece inalcanzable para Defred, mostrando así la *distancia* que existe entre ambas.



203. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

Y justo después de este instante, cuando Serena regresa al coche para encontrarse con una exaltada Defred, entendemos las razones de su acto. Serena le dirige las siguientes palabras a Defred: «Mientras mi bebé esté a salvo, tu hija también» (25:39). Continuando con nuestra lectura acerca del influjo que el despacho del Comandante —asimilado a algo así como el infierno— tiene sobre sus personajes, observamos que, solo después de haber pasado por allí, es cuando Serena toma la iniciativa de sus actos: primero con el Comandante y ahora con Defred. Es más, en este preciso momento, la propia Defred hace una mención al infierno. Tras dedicarle variados y numerosos insultos a Serena, acaba por decirle que «vas a arder por siempre en el [...] infierno» (26:55). Finalmente, para acabar con la escena, se nos presenta un plano picado, situado fuera del coche y ligeramente por encima de la propia Serena. Kari Skogland parece colocarnos ahora fuera de la propia escena, entre las nubes, en una clara posición *celestial*, para que adquiramos una cierta distancia y para poder valorar moralmente las acciones que son llevadas a cabo por Serena.



204. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

9.9.2. El nosotras se hace realidad

Tras el suceso acaecido en el anterior episodio con relación a Janine, ahora seremos testigos de las consecuencias. Unas consecuencias que conllevarán a la creación [e/a]fectiva de ese nosotras al que apela la serie de televisión. Casi con un arte incomparable, Kari Skogland nos presenta esta escena a través de la composición armónica y simétrica de los encuadres, del contraste entre los colores que la conforman, de unos planos cenitales dignos de análisis y de una cámara lenta que, por momentos, nos introduce aún más, si cabe, en la historia. Lo que observamos, por lo pronto —ni los espectadores ni las Criadas son conocedoras, todavía, de lo que está a punto de acaecer—, es a las Criadas preparadas para realizar un Salvamento [es decir: una ejecución] mediante la lapidación. La significación que otorga Margaret Atwood a las palabras no puede pasar por alto ya que, en este caso, a una ejecución se la denomina salvamento. La propia palabra [Salvamento] deforma la realidad [des]cubriendo un hecho que entra totalmente en oposición a su definición. Y esta deformación que lleva a cabo Margaret Atwood mediante las

palabras, Kari Skogland lo hace —brillantemente— a través de un plano que, haciendo uso de una lente gran angular, rozando casi el ojo de pez, distorsiona también la propia realidad.



205. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

Tras el discurso incriminatorio de Tía Lydia, las Criadas cogen, cada una de ellas, una piedra y, colocándose en círculo, se preparan para la lapidación. Y es en este preciso instante cuando se revela todo. A través de un primer plano de Defred, que la directora desenfoca por unos momentos —reflejando así su desconcierto—, observamos que la futura ejecutada no es otra sino Janine [acusada por lo que hizo en el anterior episodio, es decir: por poner en peligro la vida de una niña]. Ante la situación a la que se ven obligadas las Criadas, Defred da un paso hacia adelante —rompiendo simbólicamente el círculo conformado—, desafiando a Tía Lydia —y, por extensión, a toda Gilead—, dejando caer su piedra al suelo negándose a participar en la muerte de Janine. Tal es la importancia simbólica de este gesto —es decir: el dejar caer la piedra— que la directora pone su foco en el hecho mismo, más que en su protagonista [la mano abierta dejando caer la piedra quedan enfocadas mientras que la propia Defred aparece desenfocada]. Esto es así porque, a continuación, se unirán a Defred el resto de las Criadas, realizando la misma acción:

liberar las piedras de sus manos en un claro símbolo de rechazo a la condena de Janine.



206. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

Nuestra lectura, lo que defiende, por lo tanto, es la puesta en marcha de un mecanismo por el cual todas las individualidades [es decir: cada una de las Criadas] quedan unidas por un objetivo común [negarse a matar a Janine] que hace que se conforme ese nosotras al que llama la serie de televisión. Ahora se nos muestran las Criadas unidas en un nosotras que es capaz de llevar a cabo una acción que puede cambiar el rumbo de las cosas. Es ahora cuando se hace presente de forma efectiva —y afectiva— ese nosotras que reclama la historia.

Después de conseguir lo que pretendían, es decir, después de hacer efectivo ese nosotras que se muestra capaz de cambiar la realidad, en la próxima escena, se elige —a la perfección— la canción «Feeling Good», en la versión de Nina Simone de 1965, para acompañar el momento del regreso de las Criadas, en conjunto, como un nosotras, a sus respectivas casas, que la directora nos presenta, de forma acertada, a través de una cámara lenta que ralentiza el instante dotándole de un aura casi mágica y haciéndonos penetrar por completo en él. Es aquí cuando Kari Skogland

elige un plano revelador con el que transmitir su mensaje: a través de la posición de la cámara, consigue que todos los vestidos de las Cridas se fundan en, prácticamente, uno solo, es decir: en ese nosotras del que hablamos.



207. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

Es ahora el momento de recordar esa estela colorida y moralizante, que contrasta con el gris y apagado de las calles de Gilead, que Ane Crabtree [diseñadora del vestuario] pretendía que fueran las Criadas con sus vestidos. Una estela que, como observamos, es capaz de dejar su huella en el mundo. Una estela que, además, como ya hemos visto en anteriores capítulos, es capaz de atravesar la pantalla para alcanzar nuestra realidad [nos referimos a las numerosas manifestaciones que, reivindicando algunos derechos fundamentales, se han llevado a cabo por todo el mundo haciendo uso de los trajes de las Criadas]. Las Criadas, entonces, pasan a ser un claro ejemplo de la necesidad de ese nosotras para poder lograr los cambios deseados y conseguir, de este modo, una sociedad mejor, es decir, menos injusta. Es más, justo al final de la temporada, escuchamos las siguientes palabras de Defred —en *voice-over*— que apoyan lo dicho: «He intentado que las cosas sean mejores. [...] Cambiar el mundo; aunque solo fuese un poco» (54:17).

Además, es ahora cuando se abre una puerta a la esperanza. Mientras continúa sonando «Feeling Good», se intercalan planos de una Defred satisfecha con lo conseguido y de una Moira que ha sido capaz de escapar de Gilead y llegar Canadá. El mensaje optimista de la canción —que habla de sentirse bien, de un nuevo comienzo— nos está transmitiendo que no todo está perdido. Está dejando lugar a la esperanza. Por un lado, el pequeño gran paso de Defred y del resto de las Criadas; por otro lado, la posibilidad de huida materializada por Moira. Es más, si, como antes, tomamos el nombre de Moira desde la etimología, podríamos llegar a pensar que este también puede que sea el destino de Defred, es decir: que sea capaz de escapar y llegar a Canadá. Pero esto es algo que solo sucederá en el episodio número seis de la cuarta temporada, confirmando así, en cierto modo, nuestra interpretación.

9.9.3. El final

Este nuevo amanecer del que habla la canción «Feeling Good», queda representado por Kari Skogland a través de un excelente plano en el que la luz, que entra por la ventana de la habitación de Defred, la baña por completo. Ese canto a la libertad que es «Feeling Good» es perfectamente complementado por la directora mediante el encuadre elegido. Para explicar esto, tenemos que recordar la primera vez que se nos muestra Defred, en el primero de los episodios de la serie de televisión. Entonces, Reed Morano situaba a Defred de espaldas a la ventana; una ventana que, como fuente principal de luz que alumbraba la estancia, relacionábamos con el afuera, con la libertad. Su posición en el encuadre, por lo tanto, en el episodio piloto, nos anunciaba la imposibilidad de escapar. Pero ahora, tras todo lo experimentado a lo largo de la primera temporada, en los últimos minutos de este último episodio, Kari Skogland nos desvela a Defred situada de frente a la ventana, acercándola, algo más, a su posibilidad de huida. Después de lo pasado, empezamos a vislumbrar un

haz de esperanza; quizá, ahora, Defred pueda liberarse de las cadenas que la atan. Porque tal y como ella misma dice en este preciso momento, en *voice-over*: «Parece que hay cierta esperanza, hasta en la futilidad» (54:09).



208. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10] (2017) de Kari Skogland.

Tras una serie de intensas reflexiones de Defred, se nos presenta en un plano subjetivo qué es lo que alcanza a ver su mirada a través de la ventana: la llegada de una furgoneta negra que parece venir a por ella —para someterla a su castigo por haber desobedecido las órdenes de acabar con la vida de Janine—. Su reacción al presenciar e intuir dicha situación, confirma nuestra lectura: casi inconscientemente, al darse cuenta de que puede ser su final, vuelve a ponerse de espaldas a la ventana, para representar que dicha posibilidad de huida —*parece que*— ha acabado para siempre.

A continuación, y enmarcado en un primerísimo primer plano de Defred, oímos unos pasos aproximándose. Unos pasos que se revelan siendo de Nick que, acercándose a Defred, le susurra al oído las siguientes palabras: «Vete con ellos; confía en mí» (55:17). Como reflexiona Defred en la novela, «[“Confía en mí”] no representa garantía alguna. Sin embargo, me aferro a esta oferta. Es todo cuanto me

queda» (Atwood, 1985: 392). La partitura de Adam Taylor, en estos momentos, acompaña a esta última escena de una forma perfecta: las cuerdas crean la atmósfera para transmitir la incertidumbre del momento mientras que las notas del piano parecen reflejar el latido desacompasado de una Defred que no sabe qué es lo que puede esperar. Mientras seguimos con la cámara a Defred —sin abandonarla ni tan solo un solo segundo— durante todo el camino de descenso, desde su habitación hasta fuera de la casa —acompañada por unos hombres que la guían—, se nos muestra cómo ni Serena ni el Comandante tienen noticias sobre lo que está pasando. Y, finalmente, al llegar hasta la furgoneta —que la espera con las puertas traseras abiertas—, escuchamos las siguientes y últimas palabras, en *voice-over*, de Defred: «No sé si esto es mi fin o un nuevo comienzo. No hay forma de saberlo. Ahora mi destino está en manos de unos desconocidos. No tengo elección; es inevitable. Subo y penetro en la oscuridad del interior; o en la luz» (57:45). Y mientras escuchamos esto, vemos subir a Defred en la furgoneta fundiéndose su rostro en un completo negro que se mantiene durante unos segundos antes de pasar a los créditos de cierre y dar por acabada la primera temporada de la serie de televisión, que ha puesto imagen y sonido a la novela de Margaret Atwood.

Con estas mismas palabras finales con las que acaba la serie de televisión —«Subo y penetro en la oscuridad del interior; o en la luz»— concluye también la novela (Atwood, 1985: 394), sugiriendo así un final ambiguo. Ahora bien, ¿podríamos tratar de descifrar qué pasa con Defred después, al acabar la narración? Sobre esto, hay algunas pistas que podemos ir analizando con el fin de [des]cubrir qué es lo que pudo ser de Defred. En primer lugar, no podemos pasar por alto las palabras de Nick, tanto en la serie de televisión, como en la novela. En la serie de televisión Nick le dice a Defred: «Confía en mí»; algo que también aparece en la novela. Pero en la novela se añade algo más de información. Después del «Confía en mí», Margaret Atwood pone en boca de Nick que «Todo está bien. Es Mayday» (Atwood, 1985: 392). Por lo que, aquí encaja a la perfección la interpretación que ya hicimos, en el

episodio piloto, del primer encuentro entre Nick y Defred —algo así como una anticipación de la ayuda que Nick ofrecería a Defred—. Continuando con la novela, al final, tras la narración, se nos presentan las llamadas «Notas históricas sobre *El cuento de la criada*» (Atwood, 1985: 395-412) —unas actas de un simposio dedicado a los Estudios Gileadianos—, en las que descubrimos que la narración de Defred es una transcripción llevada a cabo en 2191 por dos especialistas de la ya pasada República de Gilead —el profesor Pieixoto y el profesor Wade— a partir de una serie de casetes —unos treinta, sin ningún orden; sin numeración— encontrados en una caja de metal. De ahí el aviso del profesor Pieixoto:

De modo que nos correspondió al Profesor Wade y a mí mismo ordenar los bloques de diálogo en el orden en que parecían sucederse; pero, como he dicho alguna vez, el resultado se basa en conjeturas y debe ser considerado como algo aproximado y pendiente de una investigación más profunda (Atwood, 1985: 399).

Los dos expertos, tras el estudio del hallazgo, concluyen que los casetes son auténticos, que no se tratan de ninguna falsificación. Por lo tanto, hemos de suponer que el relato, necesariamente —ya que no habría podido conseguir esos objetos y, menos aún, esconderlos— fue grabado tiempo después —también descartan la simultaneidad, por su calidad reflexiva—. Y si esto es así, no nos queda otra que pensar que Defred, al entrar en la furgoneta, no penetró en la oscuridad, sino en la luz —ya que, si no, no podría habernos contado su historia—. Pero eso sí, su destino final, después de todo, lo desconocemos:

En cuanto al destino final de nuestra narradora, permanece en las tinieblas. [...] ¿Nuestra narradora llegó sana y salva al mundo exterior y construyó una nueva vida? ¿O fue descubierta arrestada, enviada a las Colonias o al Jezabel, o incluso ejecutada? Nuestro documento no da respuesta a estas cuestiones (Atwood, 1985: 410-411).

En cuanto a la película, sí se nos muestra un final [¿feliz?] que va más allá de lo que cuenta la novela —y que es justo donde acaba la primera temporada de la serie de

televisión—. En la película, vemos a Defred huyendo —gracias a Nick— y, además, también la vemos algún tiempo después de escapar: esperando en las montañas, en una caravana —con la ayuda de Mayday— a dar a luz e insinuándose que logrará recuperar a su hija. En la película, entonces, se nos desvela qué pasa justo después de subir Defred a la furgoneta —consigue huir— y un poco tiempo después —espera oculta en las montañas—. Aunque eso sí, a pesar de este supuesto final feliz, las palabras de Defred, en *voice-over* al final de la película, aún retornan a la ambigüedad: «No sé si este es el fin para mí o un nuevo comienzo...» (01:44:19).

Por lo que respecta a la serie de televisión, se opta por otra solución. Sin entrar en el análisis de los episodios de las siguientes temporadas de la serie de televisión —tanto por tiempo como por espacio, ya que hemos delimitado nuestro objeto de estudio a tan solo lo que nos cuenta la novela, que es el producto del cual surge todo lo demás— podemos mencionar, aunque sea brevemente, el inicio de la segunda temporada de la serie de televisión para, al menos, no quedarnos con la incógnita de qué pasó después de subir a la furgoneta —según lo que nos cuenta la serie de televisión—. Lo que nos presenta el primero de los episodios de la segunda temporada, en la primera escena —dirigida brillantemente por Mike Barker y cargada de una emoción inigualable—, es a Defred en el interior de esa furgoneta a la que subía al final de la primera temporada, llevándola a su destino. Un destino al que la acompañarán muchas otras Criadas: un simulacro —esto solo se sabrá después; tanto ellas como nosotros creeremos que es real— para ejecutarlas, ahorcándolas. Finalmente, no son asesinadas y todo se desvela como un castigo, a modo de aviso, de lección, por lo que hicieron al negarse a matar a Janine. Ahora entendemos el porqué, en la serie de televisión, Nick, al hablar con Defred, no hace referencia a Mayday —como sí lo hace en la novela—, y solo dice «Confía en mí»: por una parte, porque no es Mayday quien se la lleva; y, por otra parte, porque *no le va a pasar nada*.

Para acabar, comentaremos, a través de *Los testamentos*, la esperada continuación de *El cuento de la criada*, publicada en 2019, junto con la cuarta temporada de la serie de televisión, el *verdadero* final de Defred, ya que con estos dos ejemplos, sí podremos decir que logró escapar y salvarse, llegando a Canadá. Es la propia Margaret Atwood la que, en los agradecimientos de *Los testamentos*, aclara que escribió esta segunda parte para dar respuesta a quienes habían leído previamente *El cuento de la criada* y se preguntaban qué es lo que había ocurrido después (Atwood, 2019: 503-504). Con el mismo estilo que *El cuento de la criada*, *Los testamentos* también se desvelan, al final, como una reconstrucción posterior llevada a cabo por un experto: se trata del siguiente simposio —este es el trece; el anterior era el doce—, unos años después —en 2197—, dedicado a los Estudios Gileadianos, celebrado en el lugar en el que se hallaron los casetes de Defred, y en el que vuelve a tomar protagonismo el profesor Pieixoto. Los nuevos hallazgos son, ahora, un manuscrito que parece haber sido redactado por la misma Tía Lydia de las grabaciones de Defred —es decir: la Tía Lydia de *El cuento de la criada*— y los testimonios —probablemente grabados y transcritos— de dos mujeres jóvenes: Agnes —unos años mayor y criada en Gilead— y Nicole —unos años menor y criada en Canadá; pero nacida en Gilead—, hijas de la misma madre. Esta información nos lleva a la reflexión del profesor Pieixoto —que, inevitablemente, es la misma que la de los lectores del libro y la de los seguidores de la serie de televisión—:

¿Quién fue la madre de esas dos hermanas? Sabemos que hubo una Criada fugitiva que se convirtió en una agente que colaboró sobre el terreno con Mayday durante varios años. No hemos excluido la posibilidad de que sea la misma autora de las grabaciones de *El cuento de la criada* en las casetas halladas en el baúl metálico; y, según ese relato, esa mujer había dado a luz por lo menos en dos ocasiones. Pero podríamos extraviarnos sacando conclusiones precipitadas, así que dependemos de que futuras investigaciones lleven a cabo análisis más exhaustivos, si es posible (Atwood, 2019: 499-500).

Entonces, como observamos, a pesar de *querer creer*, Margaret Atwood continúa sin dejarlo cien por cien claro. Aunque eso sí, con la introducción final de una serie de diapositivas en las que se habla de una estatua y de su dedicatoria, se confirma que las dos mujeres jóvenes sí consiguieron reunirse con su madre —una dedicatoria de la cual el profesor Pieixoto no duda de su autenticidad—. Por lo que, si la madre de estas dos niñas es Defred —es decir: su hija con Luke y su hija con Nick—, podemos estar seguros de que Defred pudo escapar de Gilead, encontrando asilo en Canadá. Esto es lo que espera el lector de la novela y esto es lo que espera el espectador de la serie de televisión. Y no será hasta el 2021, con el estreno de la cuarta temporada de la serie de televisión, y más en concreto con su episodio número seis, que no presenciaremos este momento, es decir: la huida de Defred definitiva de Gilead y su llegada a Canadá. En el siguiente fotograma, se nos presenta dicho momento:



209. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T4E6] (2021) de Richard Shepard.

Una imagen esta, con la que damos por concluido nuestro camino, en la que se nos descubre a una June que mira directamente a la cámara, es decir, al espectador, rompiendo con ello la cuarta pared y atravesando así la pantalla y penetrando en nuestras casas. Este recurso —es decir: June mirando directamente a la cámara—, que nos asalta, tiene la función de sacarnos de nuestro solipsismo para hacernos

conectar con el *otro*. De esta forma, la mirada de June entra en contacto con la[s] nuestra[s] configurando una totalidad —es decir: ese nosotros o ese nosotras al que llama la serie de televisión—, apartándonos de nuestro *letargo*, para *despertarnos*, para avivar nuestras conciencias. Ahora, entonces, se [des]vela finalmente la esencia distópica de la serie de televisión *El cuento de la criada*, es decir: a través de todos los recursos audiovisuales que tiene a su alcance, llamar nuestra atención, en forma de aviso, haciéndonos *ver* cómo podrían ser las cosas si no tenemos cuidado. *Tener cuidado*: ese es el fundamental mensaje que nos transmite *El cuento de la criada*.

CONCLUSIONES

Las conclusiones, a destacar, que hemos alcanzado tras nuestro estudio y análisis de la utopía, la distopía y *El cuento de la criada*, son un total de cinco; cinco conclusiones que, como no podía ser de otro modo, armonizan con los cinco objetivos, propuestos a modo de hipótesis, al comienzo de nuestro viaje, y que han dado lugar a su verificación durante el transcurso del mismo. El primer objetivo que nos planteamos consistió en demostrar que la inclinación a la reflexión crítica, sobre las distintas circunstancias sociales que nos rodean, desplegada en los diferentes relatos utópicos y distópicos analizados, se trata de un impulso inherentemente humano. Y es que, a partir del estudio histórico tanto de las utopías como de las distopías, puede reconocerse que, dicho impulso es rastreable desde las primeras manifestaciones escritas de la humanidad; y, además que, de una forma u otra se mantiene, en esencia, a lo largo del tiempo. Este impulso del que hablamos, puede resumirse en la toma de consciencia de que la realidad que nos rodea es insatisfactoria —es decir, una crítica del presente— y en la expresión del deseo de mejorarla —es decir, la propuesta de una alternativa—. Por lo que, el pensamiento utópico —y el distópico— adquieren un carácter compensatorio, catártico: la desilusión del presente acaba por convertirse en estímulo para la reflexión sobre la vida buena.

Como decimos, ya desde los primeros documentos escritos que nos lega la humanidad, podemos descubrir cómo se presenta esta forma de sentir —algo que demuestra y que revela que el pensamiento utópico y distópico acompaña a los seres humanos desde el principio de la historia—. Es este el caso, por ejemplo, de los diferentes mitos que, de forma general, nos describen un diluvio universal o un Paraíso. En ellos encontramos esas dos constantes que se repetirán a lo largo de toda la historia de la utopía y de la distopía: el rechazo/destrucción de un presente injusto —Diluvio— con el objetivo de lograr un futuro mejor —Paraíso—. Pero no solo esto, porque aún hay una clara moraleja. Tanto la utopía como la distopía están cargadas de moralidad, dependen de nosotros, de nuestras acciones: en el diluvio universal,

solo los justos son salvados; en el Paraíso, la falta de virtud es lo que hace perderlo. Dichos relatos, por lo tanto, parecen apuntar a la responsabilidad, a la libertad, es decir, a nosotros mismos —a nuestro futuro—.

Al entender a la utopía y a la distopía de esta forma, hemos abierto, lógicamente, las puertas para hablar de la segunda de las grandes conclusiones que abordaremos: tanto la utopía como la distopía son conceptos históricos que han de estudiarse relacionados con el tiempo en el que surgen, y no tomándolas de forma aislada. Es así como podemos conectar todos y cada uno de los relatos utópicos —y, más adelante, distópicos—, uniéndolos bajo un mismo punto de referencia. Nos estamos refiriendo —en el caso de la utopía— al descubrimiento del Nuevo Mundo —en el caso de la distopía, será la experiencia heredada de la primera mitad del siglo XX— y a las historias que, exteriorizando la esperanza por un mundo mejor, llegan desde allí. Tal es la influencia del descubrimiento del Nuevo Mundo sobre las consideradas primeras utopías literarias que la *Utopía* de Tomás Moro —es decir, aquella que pone nombre a ese impulso inherentemente humano y que se manifiesta a lo largo de toda la historia— tiene como protagonista a Rafael Hitlodeo —personaje ficticio—, acompañante de Américo Vespucio —personaje real, vinculado con el Nuevo Mundo—. Un descubrimiento del Nuevo Mundo que, tal y como hemos desarrollado en nuestro estudio, significa el arranque de la modernidad; una modernidad determinada por la crítica al presente —y al pasado— y por la apuesta por el futuro —es decir: con una clara vinculación con la utopía—. La modernidad, por lo tanto, se presentará como el escenario ideal para el pensar utópico, es decir, para la reflexión sobre las posibilidades abiertas de futuro.

Pero aún podemos añadir otra reflexión más en torno al tiempo y a la forma de entender la utopía —y la distopía—. Y es que, la propia palabra —«utopía»—, encierra una ambigüedad —buscada por el propio Tomás Moro—, ya que, si la

traducimos como un no lugar, de ese no lugar no podemos deducir ni que sea bueno, ni que sea malo. Solo con el tiempo, la utopía se asociará con lo bueno. Y solo con el tiempo, también, se cuestionará dicha asociación. Después de los funestos acontecimientos que marcaron la primera mitad del siglo XX —con sus totalitarismos y sus consecuencias: guerras mundiales, Holocausto, bombas nucleares...— parece ya imposible pensar en un mañana mejor; la esperanza en el ser humano se ha perdido, queda abandonada —*con razón y por la razón*—. Estamos ante un callejón sin salida para la pulsión utópica, que por algún sitio debe escapar: llega el momento de las distopías. La modernidad —vinculada a las utopías— ha dejado paso a la posmodernidad —es decir, a su crítica, vinculada a las distopías—. La posmodernidad, pues, se presenta como una crítica a la modernidad; la distopía, como una crítica a la utopía —que se ha desvelado como imposible—. La utopía, en su tiempo, quedaba envuelta en una descripción optimista; la distopía se convertirá, ahora, en todo lo contrario: en una descripción pesimista. De lo que soñábamos, hemos pasado a lo que tememos. Esa y no otra es la herencia de nuestro tiempo.

La distopía, por lo tanto, hija de nuestro tiempo, nos presenta un mundo en el que unos pocos —desatendiendo a otros muchos—, se han hecho con el control total y aplican su mando de una forma autoritaria e inflexible, con el objetivo de permanecer en el poder indefinidamente, sin ninguna posibilidad de cambio. Este horizonte de pesadilla que nos muestran las distopías, no es otra cosa sino un aviso. Un aviso porque eso es, en definitiva, toda distopía: una llamada de atención a cómo podrían ser las cosas si no hacemos algo —cuando aún estamos a tiempo—. Esto es, precisamente, lo que desarrollan las distopías literarias durante la primera mitad del siglo XX, aunque cada una de ellas ponga el foco de atención en algún aspecto distinto —si bien, se complementan a la perfección—. Por ejemplo, *Nosotros* de Yevgueni Zamiatin hace una reflexión en torno a la pérdida de la individualidad. *Un mundo feliz* de Aldous Huxley cuestiona los avances científicos y técnicos. *1984* de George Orwell centra su llamada de atención en la política, considerando los

totalitarismos y la vigilancia total. Y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury destaca la repercusión de la cultura como motor para el cambio. Por lo tanto, todas estas historias tienen como función presentar anticipadamente nuestros miedos y temores, al mostrarnos un futuro no deseado, un futuro que nos aguarda si no hacemos nada por evitarlo, si no hacemos nada por cambiar el rumbo al que parecen estar conduciéndonos los acontecimientos actuales.

Las dos conclusiones precedentes, que han tratado de desvelar el fenómeno utópico y distópico en toda su complejidad —relacionándolo con el ser humano y con el tiempo—, y que han revelado que para profundizar en sus análisis han de tomarse en conjunto y no de forma separada, han arrojado la luz suficiente para alumbrar la tercera de las conclusiones. Apuntamos al hecho de no entender a la utopía y a la distopía —como frecuentemente se hace— como contrarias; pero tampoco se trata de entenderlas como iguales —como algunos proponen—. Utopía y distopía, aunque diferentes, hay que comprenderlas, a ambas, como la exteriorización de un mismo impulso base: el impulso por *utopizar*, es decir, por alcanzar un mañana mejor que el actual presente; pero expresado de maneras distintas: una con una apariencia positiva —utopía—, la otra, negativa —anti-utopía o distopía—. Destacamos este parecido, esta correlación, para distinguir nuestra posición tanto de la de aquellos que consideran a la utopía y a la distopía como antagónicas como de la de aquellos que las presentan como análogas. La razón de nuestra postura converge en el que, consideramos, fundamento de toda forma de *utopizar* —ya sea esta desde un punto de vista positivo con la utopía, o desde un punto de vista negativo con la distopía—: la crítica. Una crítica, compartida por ambas, que, como ya se ha dicho, puede resumirse en un rechazo del presente y en una propuesta alternativa.

Esta crítica compartida por la utopía y la distopía, de la que hablamos, y que las acerca, se presenta, sin embargo, de forma totalmente distinta, ya sea en la una ya

sea en la otra. Si bien utopía y distopía coinciden en su faceta crítica, la diferencia aparece en sus diferentes formas de desarrollar cada uno de los dos componentes de la crítica. En cuanto al rechazo del presente, la utopía se desliga de él —que entiende como algo peor— para apostar por otro lugar o tiempo —mejor—. La distopía, también reprueba el presente, pero mostrándonos de qué forma podrían ser las cosas si no tenemos cuidado, ahora que aún estamos a tiempo —se trata, sobre todo, de un aviso sobre nuestro futuro—. Respecto a la propuesta alternativa, en la utopía el proyecto de mejora queda, de una forma u otra, realizado, es decir, se nos presenta la propuesta de cambio descrita con todo detalle. Por el contrario, en la distopía la alternativa no se presenta de forma explícita —como sí lo hace en la utopía—, sino de forma implícita, encubierta, a descifrar por el lector —un lector que adquiere, por lo tanto, una gran relevancia—. Es por ello que, nuestra propuesta de definición de la distopía quedó caracterizada por la función crítica —objetivo final que, para nosotros, resume a toda distopía— y la importancia de que, para que se haga efectiva, ha de interpelar al lector. Y es que, solo a partir de la crítica, es decir, del cuestionamiento del presente y de la propuesta de alternativas, pueden sobrevenir los cambios que pueden llevar a mejorar el mundo, es decir, a hacerlo —aunque solo sea un poco— más justo.

Por otra parte, debemos subrayar que hemos abordado el conjunto de nuestra investigación desde una perspectiva de género que nos ha permitido analizar las diferencias y similitudes que podemos encontrar en las utopías —y distopías— escritas por hombres y las imaginadas por mujeres; dando así el paso hacia la cuarta de las conclusiones. Así, la crítica, que constituye toda utopía y toda distopía que se precie, y que es presentada como el nexo común entre ambas, puede ser abordada desde los estudios de género para tratar de descubrir qué enseñanzas podemos extraer a partir de ellos y de qué manera pueden ampliar nuestro conocimiento, tanto del fenómeno utópico como del distópico. Aunque ambas, ya sean las elaboradas por hombres como las proyectadas por mujeres, se mueven hacia la

misma dirección, es decir, persiguiendo un futuro mejor —más justo—, cada una de ellas pone el foco de atención en un lugar diferente. El estudio de algunas de estas obras compuestas por mujeres ha desvelado, en relación con las descritas por hombres, ciertas características diferenciadoras a tener en cuenta. Unas características diferenciadoras que no las contraponen, sino que —y esto es lo valioso—, las complementan. Y es que, si las utopías masculinas, en general, apuntaban a la propiedad privada como el problema y la causa de todas las injusticias, y proponían el colectivismo como solución; las utopías femeninas atribuyen dicha falta al patriarcado, que entienden como el fundamento de todos los males sociales —anterior, incluso, a la propiedad privada, que sería consecuencia del patriarcado—.

Esta clara batalla contra el patriarcado —y contra sus valores destructivos— es una de las mayores aportaciones a tener en cuenta dentro del ámbito de las utopías —y de las distopías— femeninas, ya que pueden ayudarnos a entender estos dos fenómenos de una forma más completa. Y es que, en definitiva, la sociedad ideal y perfecta que aspira a ser toda utopía —es decir, con plena igualdad—, nunca podrá llegar a serlo si se mantienen intactos los valores patriarcales, es decir, si se subordina e invisibiliza a una parte de la población. Como las utopías escritas por hombres no tienen como fin acabar con el patriarcado —lo mantienen—, es fundamental tener en cuenta las utopías feministas, que nos presentan una imagen más adecuada —y, por lo tanto, más completa— de lo que es —o de lo que debería ser— una utopía.

Además de esta denuncia del patriarcado —que muestra con claridad el primer componente de toda utopía y de toda distopía, es decir, la crítica—, también hay que hablar de otro de los resultados más significativos a tener en cuenta al tomar el fenómeno utópico y distópico desde los estudios de género. Nos referimos al segundo de los componentes que comparten toda utopía y toda distopía para poder

calificarse como tales, es decir: la propuesta alternativa. Dicha propuesta alternativa es, en resumen, la apuesta por la igualdad que despliega el feminismo y que acaba, por lo tanto, acercándolo a las utopías. En definitiva, esto no es otra cosa sino el planteamiento de que el progreso científico-técnico —patente en algunas utopías masculinas de referencia— ha ido muy lejos y debería de ir acompañado, también, de un progreso a nivel moral —centrado, sobre todo, en la consecución de los derechos de las mujeres— porque, de no ser así, nunca podremos hablar de una utopía como tal, es decir, de una sociedad igualitaria en la que no haya lugar para las injusticias.

Todo el recorrido efectuado hasta aquí, es decir, el estudio de la utopía y de la distopía desde una perspectiva de género, nos abrió las puertas al estudio de una de las propuestas distópicas y feministas más influyentes de la actualidad: *El cuento de la criada*. Mediante su reciente difusión como serie de televisión, la historia de Defred ha conseguido llegar al mundo entero —yendo aún más allá que la propia novela de origen—, traspasando barreras y pasando a formar parte de la cultura popular. Tanto es así que se ha convertido en todo un símbolo global. Las manifestaciones que, haciendo uso del inconfundible vestido rojo de las Criadas y de sus cofias blancas, han tenido lugar por todo el planeta, la han llevado a erigirse en un emblema característico de la lucha feminista. Una lucha feminista que está en las entrañas mismas de Margaret Atwood, en su particular manera de entender el feminismo: es por eso que sus personajes femeninos no son víctimas pasivas, sino mujeres luchadoras con la capacidad de tomar conciencia de su situación y de hacerle frente. Es esta la forma en la que Margaret Atwood empodera a sus personajes femeninos, dándoles siempre —ya sea en mayor o menor medida— la posibilidad de actuar. Y es esta la forma, por lo tanto, en que se vincula *El cuento de la criada* con la realidad, creando un «nosotras» —recordamos que la primera palabra que Margaret Atwood escribe en *The Handmaid's Tale* es «We», «nosotras»— con capacidad para actuar y que ha llegado a materializarse en dichas protestas

feministas. Algo que nos posibilita hablar, incluso, de «sororidad»: una palabra que según Luke —en la propia novela, publicada en 1985—, todavía no existe. Un «no existe» que guarda una estrecha relación con la distopía —tal y como nosotros la entendemos—, ya que del explícito «no existe» se deriva un implícito «debe existir». Ese es, precisamente, el valor del pensamiento, que podemos llamar feminista, de Margaret Atwood: su vínculo con la realidad.

Esta vinculación entre *El cuento de la criada* y la realidad no es algo casual, sino que se debe, sobre todo, a la forma que Margaret Atwood le da a su relato. Su interés en no representar nada ficticio, irreal y hacer solo referencia a acontecimientos que ya hayan sucedido en algún tiempo o en algún lugar, hace que su historia alcance una verosimilitud impensable en otras novelas de la misma temática ambientadas en futuros lejanos y con tecnologías inalcanzables en la actualidad. Lo que hace, en definitiva, Margaret Atwood con *El cuento de la criada* es apuntarnos con una pistola cargada de distopía; de una distopía demasiado próxima a la realidad. Eso sí, solo nos apunta; no nos dispara. Por lo tanto, si antes quedaba enlazado *El cuento de la criada* con el feminismo, ahora queda ligado a la distopía, ya que Margaret Atwood nos pone sobre aviso —la principal característica de toda distopía es que funciona a modo de advertencia—: nos está señalando cómo podrían llegar a ser las cosas si no actuamos ahora que aún estamos a tiempo. Por esta razón hemos podido caracterizar *El cuento de la criada* como una «distopía feminista»; una historia que, ya desde el mismo título, se presenta con la esperanza de que nunca llegue a ocurrir y de que todo lo que allí se relata no sea nada más que un «cuento» [*tale*], un cuento con una valiosa moraleja.

Todas estas cuestiones planteadas por Margaret Atwood con la novela —a través de la escritura— han sido rescatadas por Bruce Miller con la serie de televisión —mediante imágenes—. Este hecho nos ha llevado a la pregunta por la forma de narrar audiovisualmente la distopía. De esta manera, mediante el estudio de los

diferentes recursos de los que puede hacer uso el lenguaje audiovisual, hemos descubierto aspectos relevantes en torno a la distopía que, tratados a partir de las imágenes, van un paso más allá de la escritura. Así pues, tomando tanto su manifestación escrita, en forma de novela, como, sobre todo, su propuesta audiovisual, en forma de serie de televisión, hemos proyectado el estudio de una distopía feminista en concreto, tanto desde el plano literario como desde el plano cinematográfico. Dicha metodología —aunque vertida a lo largo de toda la tesis doctoral— adquiere, en este último punto, un carácter especial. Es de esta forma como nos aproximamos a la quinta y última de las grandes conclusiones: los recursos utilizados en el lenguaje cinematográfico —a través de las imágenes— pueden hacer llegar su mensaje de una forma más trascendente —gracias a su enorme capacidad para hacernos sentir— y, por lo tanto, más completa, que la escritura. Así pues, en nuestro trabajo, y por medio del análisis de los recursos audiovisuales que caracterizan a *The Handmaid's Tale*, hemos tratado de elaborar, a partir de la serie de televisión, una lectura paralela a la novela, con el fin de comprender el fenómeno distópico de una forma más completa. Y es que, si uno de los mayores propósitos de Margaret Atwood consistía en presentarnos un universo distópico-patriarcal de pesadilla con la esperanza de que nunca llegase a materializarse, la serie de televisión creada por Bruce Miller irá aún un paso más allá: representándolo, mostrándonoslo. Es de esta forma como la historia imaginada por Margaret Atwood adquiere, en la actualidad, mediante la serie de televisión, una formidable fuerza gracias al poder que portan las imágenes, que pueden penetrar y atravesar nuestro sentir por completo.

Mediante el análisis de algunos de los componentes esenciales del lenguaje cinematográfico, hemos alcanzado resultados significativos, al profundizar, aún más si cabe, en nuestros temas de estudio. De entre estos, podemos destacar, por ejemplo, cómo es desarrollada la presentación, a nivel audiovisual, de algunos de los personajes protagonistas. Comenzando por Defred, se nos descubre por primera

vez, después de ser capturada por Gilead y convertida en Criada, situada de espaldas a la ventana —episodio 1—; una ventana que simboliza la libertad y que, con esta disposición, por lo tanto, se remarca el enclaustramiento bajo el que se encuentra. Siguiendo con Defred, también se mostró potencialmente analizable su propia habitación que, concebida, desde el mismo diseño, como olvidada, descuidada y triste, traduce el reflejo interior del propio personaje. Y de forma parecida puede hablarse de la caja de música, con una bailarina encerrada en su interior, que posee Defred —episodio 8—: representa su propia situación, confinada en casa de los Waterford. De la misma forma, se representa su situación con la transición, momentos antes de la Ceremonia —episodio 1—, entre ella sumergida en la bañera y los peces en el acuario: ella misma es ahora ese pez encerrado en la pecera. Así pues, estos recursos alegóricos que atraviesan lo que la propia imagen parece sugerir —explícitamente—, acaban por desvelar significados ocultos —de forma implícita—, mediante elementos como la disposición de los personajes en pantalla, los decorados o la utilería, subrayando, con ello, la opresión que define un régimen distópico y patriarcal como es el de Gilead.

Siguiendo esta misma línea, podemos considerar el personaje de Serena, y más en concreto, el momento de su presentación, a partir de su diálogo con Defred —episodio 1—. Y es que, este simbolismo que penetra por completo la serie de televisión, y que se repite a lo largo de los episodios, no se desvela como algo casual. En este preciso momento, y a partir de la posición y de la postura de ambos personajes, se nos desvela la personalidad de ambas y la relación existente entre ellas: Serena se encuentra frente a Defred en una clara posición de intimidación, de pie y altiva; en claro contraste, Defred permanece coaccionada, sentada y cabizbaja. Este significativo detalle lo que hace, en el fondo, es personificar las relaciones de poder que se hallan en la base de Gilead, encarnando así su modo de ser y caracterizándola, sin lugar a dudas, como distópica y como patriarcal.

Y también podemos examinar desde esta perspectiva —alegórica, simbólica— a otro de los personajes principales: el Comandante. Nos referimos, especialmente, a su lugar propio, al sitio que lo caracteriza, es decir, a su despacho —que significativamente aparece con reiteración a lo largo de los diferentes episodios—. Un despacho que, si nos detenemos en su análisis, descubriremos que está situado abajo —donde espacialmente es situado el infierno—, arrastrando con ello una fuerte carga moral; que se muestra oscuro y tenebroso —frente a la claridad de la luz divina—; que queda rodeado por el fuego de la chimenea —simbolizando las llamas del abismo—; y que teniendo en cuenta los actos prohibidos que allí se comenten —como mirar a sus ojos o leer—, hace que pueda ser relacionado, sin muchos problemas, con el propio averno; y, por extensión, al Comandante mismo con el diablo. Un elemento este que podría ser utilizado para transmitir que un régimen distópico y patriarcal como es el de Gilead, sería algo parecido a permanecer en el infierno.

Estos análisis nos permitieron calificar la estética presente en la serie de televisión como una estética distópica y patriarcal. Una estética que, además, se manifiesta en la forma en que es planteada y desplegada la confrontación entre luz y oscuridad; sobre todo, en el contraste entre los *flashbacks* —pasado— y el presente. Y es que, el contraste entre luz y oscuridad, es decir, el choque entre ellas, que no hace otra cosa sino acentuar el dramatismo de lo que se nos está contando, es empleado para evidenciar la felicidad de la vida pasada, durante los *flashbacks* —a través de la luz— y la infelicidad del presente en Gilead —con la oscuridad—. En este sentido también cabe destacar el juego de tonalidades con el que pintan las escenas: una tonalidad cálida para el pasado y para la felicidad —en los *flashbacks*— y una tonalidad fría para el presente y para la infelicidad. O la forma en que se enfrentan la libertad anterior —en los *flashbacks*— con la esclavitud actual —presente—; o con cómo se oponen los exteriores —antes— con los interiores —ahora—: reforzando la idea de que Gilead no es otra cosa sino una prisión. Algo que, en definitiva, puede llevarnos

a hablar de una estética utópica —con un pasado perdido a recuperar— y de una estética distópica —con el injusto presente—.

A través de las formas compositivas que construye la serie de televisión, también hallamos otros elementos distópicos y patriarcales a tener en cuenta. Nos referimos, por ejemplo, a la correlación entre los planos simétricos y geométricos a los que tan acostumbrados nos tiene *The Handmaid's Tale* y que no son otra sino el reflejo de la absoluta organización y la firme disciplina que gobiernan Gilead. Continuando con la composición, cabe señalar los exteriores que, con los Guardianes y sus armas bajo los límites de los encuadres —algo constante a lo largo de los diferentes episodios—, se utilizan a modo de recordatorio de la jerarquización y de la militarización que envuelven por completo a Gilead. Y en la misma línea, podemos hablar de los cadáveres expuestos con regularidad en el Muro; son un ejemplo de la violencia que puede ejercer Gilead sobre aquellos que no acaten su régimen. Aunque eso sí, la muestra más extrema de violencia de la que somos testigos es la violación ritualizada que lleva el nombre de Ceremonia. Tanto es así que el recurso utilizado para tratar de transmitir su horror —en el episodio 2— es el plano subjetivo, que nos acerca a la mirada —y, por lo tanto, al sentir— de la propia Defred: es a través de sus ojos que vivimos ese indecible momento.

Hablando de miradas compartidas, podemos tratar, ahora, el tema de la intertextualidad. Es mediante ella que la serie de televisión busca reforzar el mensaje de la novela, a través de algunas referencias tanto a la historia del cine como a la historia de la literatura. Unas referencias que, a fin de cuentas, lo que pretenden es apelar al espectador —una de las características más destacables de la distopía, según nuestro punto de vista—. Es este el caso, por ejemplo, del abrigo rojo de Hannah, que queda resaltado en una escena plagada de tonos terrosos, en los momentos previos a ser capturadas por Gilead —episodio 1—. Este detalle efectúa —aun a nivel inconsciente— una vinculación entre *El cuento de la criada* y *La lista de*

Schindler: la coincidencia con el abrigo que, con el significativo color rojo, porta la niña de la película de Spielberg, parece estar uniendo la temática de ambas historias —claramente distópicas—. Aunque eso sí, la distopía que presenta *El cuento de la criada*, queda enmarcada bajo los límites del patriarcado. Y es por ello que llega ahora el momento oportuno para mencionar su vinculación con el cuento de *Caperucita Roja*: mediante la clara correlación, que se da en el imaginario colectivo, de ambos vestidos —el de las Criadas y el de Caperucita Roja— es cómo se acentúa el carácter patriarcal de *El cuento de la criada*. Atendiendo a estas manifiestas referencias, por lo tanto, podemos seguir caracterizando a *The Handmaid's Tale* como portadora de una estética tanto distópica como patriarcal.

Que el universo de pesadilla distópico y patriarcal creado por Margaret Atwood en *El cuento de la criada* tiene la función última de que nunca llegue a suceder —a modo de aviso—, es algo que ya se ha comentado. Por su parte, la forma en que la serie de televisión expresa dicho deseo es con una ingeniosa referencia a *Alicia en el País de las Maravillas*. Mediante la inserción de un conejo blanco como peluche de Hannah, se remite al Conejo Blanco de la novela de Lewis Carroll, expresando la esperanza de que todo sea irreal, un sueño, un cuento —como el cuento al que el propio título de la novela apunta—. Ahora bien, como, a pesar de dicho deseo, la historia de Defred no es un sueño, sino real —para su personaje—, y como no pudo escapar de ella tan solo con despertar, solo hay lugar para la rebelión. Una rebelión que no podemos leer en la novela, pero sí podemos ver en la serie de televisión; y de ahí, el uso figurado que se hace de las naranjas: enlazando *The Handmaid's Tale* con *El padrino* mediante las naranjas —en la película de Francis Ford Coppola las naranjas significan traición o muerte—, se nos está anticipando la futura rebelión de Defred contra Gilead. Y no solo esto, sino que, fijando nuestra atención en algunas otras pistas, también se nos descubre que Defred se rebelará, más adelante, contra Gilead. Nos estamos refiriendo, ahora, en concreto, a las canciones a las que se recurre tanto para cerrar el episodio piloto —«You Don't Own Me»— como para finalizar la

primera temporada —«Feeling Good»—: con ellas nos están transmitiendo, por una parte, el mensaje de que Defred acabará por rebelarse contra Gilead; y, por otra, un camino abierto a la esperanza. Por lo que, ambas canciones, en conjunto, son la representación de las dos partes que conforman toda distopía —tal y como nosotros la hemos caracterizado—: la primera, la crítica; la segunda, la alternativa. Una alternativa que solo podrá ser realizada mediante la sororidad, mediante una solidaridad entre las mujeres que acabe por mostrarles que no están solas, y que, por lo tanto, existe un nosotras. Este es, precisamente, el significado que otorga Defred a la inscripción que descubre en el fondo del armario y que, repetida como un mantra, convertirá en una esperanza a la que agarrarse.

Así pues, pistas mediante, se nos desvela que la República de Gilead acabará siendo destruida. Esto es algo que, como hemos dicho, no podremos leer en *El cuento de la criada*, aunque sí en su esperada segunda parte, *Los testamentos*. También es cierto que esto es algo que irá desplegándose a lo largo de las posteriores temporadas de la serie de televisión que, aun conservando el universo creado por Margaret Atwood, propone sus propios planteamientos, yendo más allá de la propia novela. A fecha de redacción de estas líneas, la serie de televisión ha estrenado cuatro temporadas, está renovada para una quinta y se desconoce el número total de temporadas con las que contará. También parece estar pendiente, según fuentes cercanas a Hulu, el proyecto de convertir en serie de televisión *Los testamentos*, solo una vez se haya finalizado por completo el rodaje de *The Handmaid's Tale*. Esto, sin duda, abre las puertas a nuevos interrogantes, y permite que esta tesis doctoral pueda tener su continuidad en futuros estudios que aborden el análisis de las otras temporadas estrenadas y por estrenar de *The Handmaid's Tale*; o, incluso, más adelante aún, se centren en el estudio de la serie de televisión que, probablemente, llegue a realizarse a partir de *Los testamentos*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL (1975): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.
- AGUILAR RIVERA, JOSÉ ANTONIO (2017): «Prólogo», en BACON, FRANCIS (1627): *Nueva Atlántida*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 13-17.
- AINSA, FERNANDO (1990): *Necesidad de la utopía*, Montevideo, Nordan y Tupac.
- ALDISS, BRIAN Y DAVID WINGROVE (1973): *Trillion Year Spree. The History of Science Fiction*, Glasgow, Paladin and Grafton Books, 1988.
- ALIGHIERI, DANTE (1321): *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Centro Cultural «Latium», 1922.
- ANDERSON, PERRY (1998): *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- APEL, KARL-OTTO (1991): «La pragmática trascendental y los problemas éticos norteamericanos», en APEL, KARL-OTTO Y ENRIQUE DUSSEL (2005): *Ética del discurso y ética de la liberación*, Madrid, Trotta, 127-140.
- APOLODORO (c. s. I-II d. C.): *Biblioteca mitológica*, Madrid, Akal, 1987.
- APPELBAUM, ROBERT (2002): *Literature and Utopian Politics in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- ARIAS DOBLAS, ROSARIO (2000): *Madres e hijas en la narrativa de Lessing, Atwood y Mantel* [tesis doctoral], Málaga, Universidad de Málaga.
- ARISTÓFANES (c. 392 a. C.): *Las asambleístas*, en *Comedias III*, Madrid, Gredos, 2007.
- ARISTÓTELES (c. s. IV a. C. a): *Política*, Madrid, Gredos, 1988.
- (c. s. IV a. C. b): *Acerca del cielo*, Madrid, Gredos, 1996.

- (c. s. IV a. C. c): *Poética*, Madrid, Alianza, 2013.
- (c. s. IV a. C. d): *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994.
- ASIMOV, ISAAC (1969): *Guía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
- ATWOOD, MARGARET (1971): *Power Politics*, Madrid, Hiperión, 2000.
- (1981): *Notes Towards a Poem that Can Never Be Written*, en *Selected Poems 1966-1984*, Toronto, Oxford University Press, 1990.
- (1982): *Second Words*, Toronto, Anansi.
- (1985): *El cuento de la criada*, Barcelona, Salamandra, 2017.
- (1988): *Cat's Eye*, New York, Doubleday.
- (2005): *Penélope y las doce criadas*, Barcelona, Salamandra, 2020.
- (2006): *The Tent*, London, Bloomsbury.
- (2017): «Introducción», en ATWOOD, MARGARET (1985): *El cuento de la criada*, Barcelona, Salamandra, 2017, 11-19.
- (2018): «*El cuento de la criada*. La historia tras el origen de una novela icónica», *Revista de la Universidad de México* 10, 35-40.
- (2019): *Los testamentos*, Barcelona, Salamandra.
- AUMONT, JACQUES Y MICHEL MARIE (1998): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- AYALA DE LA PEÑA, AMALIA (2000): «Introducción a los conceptos de utopía y utopismo: el papel de la educación en el pensamiento utópico», *Anales de Pedagogía*, 18, 11-32.

- AYÉN, XAVI (2016): «Sexo con robots en Las Vegas [entrevista a Margaret Atwood]», *La Vanguardia*, 20/11/2016.
- BACON, FRANCIS (1627): *Nueva Atlántida*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- BACZKO, BRONISLAW (1984): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- BARTHES, ROLAND (1957): *Mitologías*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1999.
- (1968): «La muerte del autor», en BARTHES, ROLAND (1984): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, 65-71.
- BARTKOWSKI, FRANCES (1989): *Feminist Utopias*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1991.
- BARTRA, AGUSTÍ (2012): *La epopeya de Gilgamesh*, Ciudad de México, La Guillotina.
- BAUMAN, ZYGMUNT (1993): *Ética posmoderna*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- (2000): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BAZIN, ANDRÉ (1958): «La evolución del lenguaje cinematográfico», en BAZIN, ANDRÉ (1958): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, 122-139.
- BEAUMONT PETER Y AMANDA HOLPUCH (2018): «How *The Handmaid's Tale* dressed protests across the world», *The Guardian*, 03/08/2018.
- BEAUVOIR, SIMONE DE (1949): *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- BECCO, HORACIO JORGE (1992): *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- BÉDARRIDA, FRANÇOIS (1988): *La era victoriana*, Barcelona, Oikos-Tau.

- BENTHAM, JEREMY (1791): *El panóptico*, Madrid, La Piqueta, 1979.
- BERGER, JOHN (1972): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BERLIN, ISAIAH (1994): «La declinación de las ideas utópicas en Occidente», *Estudios Públicos*, 53, 211-234.
- BERMAN, MARSHALL (1982): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- BEUCHOT, MAURICIO (2004): *Historia de la filosofía en la posmodernidad*, Ciudad de México, Torres, 2009.
- BIBLIA (Edición consultada: *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975).
- BLANCO MARTÍNEZ, ROGELIO (1999): *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*, Madrid, Akal.
- BLOCH, ERNST (1959): *El principio esperanza [1]*, Madrid, Trotta, 2004.
- BONIFAZ NUÑO, RUBÉN (1988): *Antología de la Lírica Griega*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BORDWELL, DAVID (1989): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORT GUAL, IVÁN (2012): *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas* [tesis doctoral], Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.
- BOTTÉRO, JEAN (1998): *La epopeya de Gilgamesh*, Madrid, Akal, 2007.

- BOURDIEU, PIERRE (1998): *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión liberal*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- BOUSON, BROOKS, J. (1993): *Brutal Coreographies. Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*, Massachusetts, University of Massachusetts Press.
- BRADBURY, RAY (1953): *Fahrenheit 451*, Almería, Ediciones Perdidas, 2006.
- BRANS, JO (1982): «Using What You're Given», en INGERSOLL, EARL G. (ed.): *Margaret Atwood: Conversations*, Ontario, Ontario Review Press, 1990, 140-151.
- BREA, JOSÉ LUIS (2010): *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal.
- BREGMAN, RUTGER (2014): *Utopía para realistas*, Barcelona, Salamandra, 2017.
- BROX, ÓSCAR (2017): «Filosofía y distopía. De hombres petrificados y enjambres digitales», en NAVARRO, JOSÉ ANTONIO (coord.): *Distopía y cine. Futuro(s) imperfecto(s)*, San Sebastián, Donostia Kultura, 13-26.
- BUBER, MARTIN (1950): *Caminos de Utopía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- BUDAKOV, VESSELIN M. (2010): «Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use», *Notes and Queries*, 57 (1) [March 2010], 86-88.
- BUESO, EMILIO (2012): *Cenital*, Madrid, Salto de Página.
- BULTMANN, RUDOLF (1950): «Le problème de l'herméneutique», en BULTMANN, RUDOLF (1970): *Foi et compréhension*, Paris, Seuil, 599-626.
- BURKETT, DELBERT (2002): *An Introduction to the New Testament and the Origins of Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.

- BURNET, RÉGIS (2014): «Las primeras comunidades cristianas. La radical condena de toda utopía», en DENIS, JEAN-PIERRE Y FRANCK NOUCHI (eds.): *El atlas de las utopías*, Valencia, Fundación Mondiplo, 32-33.
- CALATRAVA, JUAN (2010): «El espacio utópico. Una conversación con Raymond Trousson», *Minerva: Revista de filología clásica*, 14, 40-44.
- CALINESCU, MATEI (1987): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CAMBRA BADI, IRENE, PAULA BELÉN MASTANDREA Y MARÍA PAULA PARAGIS (2018): «El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie *El cuento de la criada*», *Revista de Medicina y Cine*, 14 (3), 181-191.
- CAMPANELLA, TOMASSO (1623): *La Ciudad del Sol*, Madrid, Tecnos, 2007.
- CANO, SARA (2018): «Los secretos de *El cuento de la criada* a cargo de su traductor Javier Pérez Alarcón», *Castellón Plaza*, 24/10/2018.
- CANTARERO ABAD, LUIS (2007): «Realidad y utopía. La utopía y el sentido de la historia», *Studium: Revista de humanidades*, 13, 109-122.
- CAPASSO, RUTH CARVER (1994): «Islands of Felicity. Women Seeing Utopia in Seventeenth-Century France», en DONAWERTH JANE L. AND CAROL A. KOLMERTEN (eds.): *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*, New York, Syracuse University Press, 35-53.
- CAPPELLETTI, ÁNGEL J. (1966): *Utopías antiguas y modernas*, Puebla, J. M. Cajica Jr.
- CARMONA, RAMÓN (1991): *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 2005.

- CARO GAVILÁN, JOSÉ MANUEL (2019): *Discursos científico-sociales decimonónicos. En las distopías hollywoodienses de finales del siglo XX* [tesis doctoral], Universidad de Cádiz.
- CARROL, LEWIS (1865): *Alicia en el País de las Maravillas*, Neuquén, Ediciones del Sur, 2003.
- CASAS, BARTOLOMÉ DE LAS (1550-1551): *Colección de las obras de Bartolomé de las Casas*, París, Casa de Rosa, 1822.
- CASSETTI, FRANCESCO Y FEDERICO DI CHIO (1990): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.
- CAVENDISH, MARGARET (1966): *El mundo resplandeciente*, Madrid, Siruela, 2017.
- CHANDLER, DANIEL (1998): *Semiótica para principiantes*, Quito, Abya-Yala.
- CHÉJOV, ANTON (1901): *Las tres hermanas*, Madrid, Alianza, 2004.
- CIORAN, EMIL (1960): *Historia y utopía*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- CIORANESCU, ALEXANDRU (1972): *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard.
- CLAUSEWITZ, KARL VON (1832): *De la guerra*, Caracas, Universidad Militar Bolivariana de Venezuela, 2017.
- COLAIZZI, GIULIA (1995): «Introducción: Feminismo y teoría fílmica», en COLAIZZI, GIULIA (ed.) (1995): *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme, 9-35.
- (2001): «El acto cinematográfico: Género y texto fílmico», *Lectora: Revista de mujeres y textualidad*, 7, v-xiii.

- (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- COMPARATO, VITTOR I. (2006): *Utopía. Léxico de política*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- COOKE, NATHALIE (1998): *Margaret Atwood: a Biography*, Toronto, ECW Press.
- (2004): *Margaret Atwood. A Critical Companion*, London, Greenwood Press.
- CORBETT, ELIZABETH BURGOYNE (1889): *New Amazonia: A Foretaste of the Future*, London and Newcastle, Tower Publishing and Lambert & Co., Limited.
- CORRE, MIKAEL (2014): «El paraíso. Los jardines de los méritos», en DENIS, JEAN-PIERRE Y FRANCK NOUCHI (eds.): *El atlas de las utopías*, Valencia, Fundación Mondiplo, 28-29.
- CORTÉS-SELVA, LAURA (2016): «Fotografía y series de televisión. Metodología para el análisis del estilo visual televisivo», *index.comunicación*, 6 (2), 135-150.
- COSTA VILA, JORDI (2014): «El tiempo de la distopía», *El País*, 10/10/2014.
- COTARELO, RAMÓN (2018): «Prólogo», en GILMAN, CHARLOTTE PERKINS (1915): *Matriarcadia*, Akal, Madrid, 3-19.
- CRUZ ARRÉN, AINARA (2019): *Traducción y género: análisis de El cuento de la criada* [trabajo de fin de master], UNED.
- CYRANO DE BERGERAC (1657): *El otro mundo o los Estados e Imperios de la Luna*, Madrid, Anaya, 1987.
- DARTHOU, SONIA (2014): «La Grecia clásica. Primer concepto de un lugar inexistente», en DENIS, JEAN-PIERRE Y FRANCK NOUCHI (eds.): *El atlas de las utopías*, Valencia, Fundación Mondiplo, 26-27.

- DEL, H. DANIEL (2002): *Lógica de la distopía. Fascinación, desencanto y libertad*, Buenos Aires, Docencia.
- DELEUZE, GILLES (1990): *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, 2003.
- DERRIDA, JAQUES (1972): *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994.
- DÍAZ, ESTHER (1999): *Posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- DODSON, DANITA J. (1997): «An Interview with Margaret Atwood», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 38 (2), 96-104.
- DOMINGO, ANDREU (2008): *Descenso literario a los infiernos demográficos. Distopía y población*, Barcelona, Anagrama.
- DONAWERTH JANE L. AND CAROL A. KOLMERTEN (1994): «Introduction», en DONAWERTH JANE L. AND CAROL A. KOLMERTEN (eds.): *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*, New York, Syracuse University Press, 1-14.
- DUQUE, FÉLIX (2004): *Terror tras la posmodernidad*, Madrid, Abada.
- DUSSEL, ENRIQUE (2009): «Una nueva edad en la Historia de la Filosofía: el diálogo mundial entre tradiciones filosóficas», *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 14 (45), 31-44.
- DUVEAU, GEORGES (1961): «La resurrección de la utopía», en NEUSÜSS, ARNHELM (1968): *Utopía*, Barcelona, Barral, 1971, 193-212.
- EAGLETON, TERRY (1983): *Una introducción a la teoría literaria*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- (1996): *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1997.

- ENGELS, FRIEDRICH Y KARL MARX (1988): *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, Madrid, Fundación Federico Engels, 2006.
- ESQUENAZI, JEAN-PIERRE (2007): «Un abordaje cultural de la imagen», en GARDIES, RENÉ (comp.) (2007): *Comprender el cine y las imágenes*, Buenos Aires, La Marca, 2014, 155-187.
- FERNÁNDEZ BUEY, FRANCISCO (2007): *Utopía e ilusiones naturales*, Barcelona, El Viejo Topo.
- FILIPCZAK, DOROTA (1993): «Is There no Balm in Gilead? Biblical Intertext in *The Handmaid's Tale*», *Journal of Literature & Theology*, 7 (2), 171-185.
- FOUCAULT, MICHEL (1975): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- FRANCESCUTTI, PABLO (2003): *Historia del futuro. Una panorámica de los métodos usados para predecir el porvenir*, Madrid, Alianza.
- FREIBERT, LUCY M. (1998): «Control and Creativity: The Politics of Risk in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*», en MCCOMBS, JUDITH (ed.) (1998): *Critical Essays on Margaret Atwood*, New York, G. K. Hall & Co., 280-291.
- FRIEDAN, BETTY (1963): *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2009.
- FRISBY, DAVID (1985): *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992.
- FRYE, NORTHROP (1966): «La utopía, la ciudad y la máquina», en MANUEL, FRANK E. (comp.): *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 55-81.
- FUKUYAMA, FRANCIS (1989): «The End of History?», *The National Interest*, 16, 3-18.

- GALÁN RODRÍGUEZ, CARMEN (2007): «Logomaquias y logofilias: distopías lingüísticas en la ficción literaria», *Anuario de Estudios Filológicos*, 30, 115-129.
- GALDÓN RODRÍGUEZ, ÁNGEL (2011): «Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa. Análisis de las principales antiutopías», *Prometeica: Revista de filosofía y ciencias*, 4, 22-43.
- GÁLVEZ MORA, ISIDRO MANUEL JAVIER (2008): «La función utópica en Ernst Bloch», *Ponencia para coloquio de doctorandos UNAM*, 14-16/04/2008.
- GARCÍA GUAL, CARLOS (1979): *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión.
- GARRIDO MATURANO, ÁNGEL (2016): «El odio: una reconsideración», *Folia Histórica del Nordeste*, 25, 101-118.
- GEARHART, SALLY MILLER (1984): «Future Visions: Today's Politics: Feminist Utopias in Review», en ROHRlich, RUBY Y ELAINE HOFFMAN BARUCH: *Women in Search of Utopia. Mavericks and Mythmakers*, New York, Schocken, 296-310.
- GIBSON, WILLIAM (1984): *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 2002.
- GILMAN, CHARLOTTE PERKINS (1915): *Matriarcadia*, Akal, Madrid, 2018.
- GINÉS DE SEPÚLVEDA, JUAN (1550-1551): *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1941.
- GODWIN, FRANCIS (1638): *El hombre en la Luna*, en CASTIGNINO, MARÍA INÉS, LUCAS MARGARIT Y ELINA MONTES (comps.) (2014): *Textos utópicos en la Inglaterra del siglo XVII. Tomo II: Viajes a la Luna, utopías selenitas y legado científico*, Buenos Aires, Filo: UBA, 75-121.

- GÓMEZ ROMERO, LUIS (2007): «La maravilla ensombrecida: Notas sobre la influencia del cuento de hadas en la literatura distópica», *Res Publica Litterarum: Studies in the classical tradition* (Suplemento Monográfico Utopía), 2007-02, 3-32.
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER (2011): *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*, Santander, Shangrila.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, CRISTÓBAL (2003): «La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas», *Lenguaje y Textos*, 21, 115-128.
- GONZÁLEZ MERCADER, ROGER (2020): *Neo-distopia. Una aproximació històrica i genèrica a la distopia audiovisual del segle XXI* [tesis doctoral], Universitat Ramon Llull.
- GONZÁLEZ, LUIS ARMANDO (1996): «Mito y utopía en la modernidad», *Realidad: Revista de ciencias humanas y sociales*, 52, 587-602.
- GRANADA, MIGUEL Á. (2007): «Prólogo», en CAMPANELLA, TOMASSO (1623): *La Ciudad del Sol*, Madrid, Tecnos, 2007, XI-XXXIII.
- GRAY, JOHN (2007): *Misa negra. La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*, Madrid, Paidós, 2008.
- GRONDIN, JEAN (2006): *¿Qué es la hermenéutica?*, Barcelona, Herder, 2008.
- GROSSBERG, LAWRENCE (2010): *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*, Valencia, Letra Capital.
- GULICK, ANGELA MICHELLE (1991): *The Handmaid's Tale: examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions* [tesis doctoral], Iowa State University.

- HABERMAS, JÜRGEN (1981): «La modernidad, un proyecto incompleto», en FOSTER, HAL (ed.) (2008): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 18-36.
- (1985): *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993.
- HAN, BYUNG-CHUL (2013a): *En el enjambre*, Barcelona, Herder, 2014.
- (2013b): *Topología de la violencia*, Barcelona, Herder, 2016.
- (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona, Herder.
- HARVEY, DAVID (1990): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- HATZENBERGER, ANTOINE (2014): «Las utopías políticas. Tomás Moro, el otro lado de la crítica», en DENIS, JEAN-PIERRE Y FRANCK NOUCHI (eds.): *El atlas de las utopías*, Valencia, Fundación Mondiplo, 36-39.
- HEERS, JACQUES (1992): *La invención de la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1995.
- HEIDEGGER, MARTIN (1927): *El Ser y el Tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HELLER, EVA (2000): *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, DAVID (2014): «La noción de *koinonía* y los orígenes del pensamiento utópico», *Studia Philologica Valentina*, 14 (13), 165-196.
- HERNÁNDEZ RUIZ, VICTORIA (2019): «La inverosimilitud de un mundo posible sin amor. *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood», *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, 1-22.
- HERRERA GUILLÉN, RAFAEL (2013): *Breve historia de la utopía*, Madrid, Nowtilus.

— (2014): «Utopía: Síntesis histórica desde Adán y Eva hasta el 15M», *Crítica*, 991-992, 21-25.

HESÍODO (c. s. VIII-VII a. C.): *Trabajos y días*, Madrid, Gredos, 1978.

HEUSER, SABINE (2003): *Virtual Geographies. Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*, Amsterdam and New York, Rodopi.

HINKELAMMERT, FRANZ (1984): *Crítica a la razón utópica*, San José, Departamento Ecuménico de Investigaciones.

— (1995): *Cultura de la esperanza y sociedad sin exclusión*, San José, Departamento Ecuménico de Investigaciones.

— (2001): *El nihilismo al desnudo. Los tiempos de la globalización*, Santiago de Chile, LOM.

— (2012): [Entrevista en] FERNÁNDEZ NADAL, ESTELA Y GUSTAVO SILNIK: *Teología profana y pensamiento crítico: conversaciones con Franz Hinkelammert*. Buenos Aires, CLACSO y CICCUS.

— (2016): [Entrevista en] VERGARA ESTÉVEZ, JORGE: *Modernidad y utopía. El pensamiento crítico de Franz Hinkelammert*, Álava, Diputación Foral de Álava.

HOBBS, THOMAS (1672): *Vita*, en *Opera philosophica quæ latine scripsit omnia in unum corpus nunc primum collecta (vol. I)*, Londini, 1839.

HOOKS, BELL (2000): *El feminismo es para todo el mundo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2017.

HOPENHAYN, MARTÍN (1990): «Utopías del renacimiento: Moro, Campanella y Bacon», *Estudios Públicos*, 39, 301-334.

- HORKHEIMER, MAX (1930): «La utopía», en NEUSÜSS, ARNHELM (1968): *Utopía*, Barcelona, Barral, 1971, 91-102.
- HORKHEIMER, MAX Y THEODOR ADORNO (1944): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.
- HOROWITZ, IRVING LOUIS (1964): «Formalización de la teoría general de la ideología y la utopía», en HOROWITZ, IRVING LOUIS (dir.): *Historia y elementos de la sociología del conocimiento*, Buenos Aires, Eudeba, 87-99.
- HOTTOIS, GILBERT (1997): *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1999.
- HOWELLS, CORAL ANN (1996): *Margaret Atwood*, London, Macmillan.
- HUSSERL, EDMUND (1922-1937): *Renovación del hombre y de la cultura. Cinco ensayos*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- HUXLEY, ALDOUS (1932): *Un mundo feliz*, Ciudad de México, Sindicato Nacional de Trabajadores del Infonavit, 2014.
- INCEER, MELIS (2007): *An analysis of the opening credit sequence in film*, Pennsylvania, University of Pennsylvania.
- JÁMBLICO (c. s. III-IV d. C.): *Vida pitagórica*, Madrid, Gredos, 2003.
- JAMESON, FREDRIC (1984): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.
- (2004): «La política de la utopía», *New Left Review*, 25, 37-54.
- (2005): *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, 2009.

- JASPERS, KARL (1948): *Filosofía (Tomo I)*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1958.
- JAUSS, HANS ROBERT (1970): *La historia de la literatura como provocación*, Madrid, Gredos, 2013.
- JUSTE, RUBÉN (2020): *La nueva clase dominante. Gestores, inversores y tecnólogos. Una historia del poder desde Colón y el Consejo de Indias hasta BlackRock y Amazon*, Barcelona, Arpa.
- KANDINSKY (1912): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1991.
- KANT, IMMANUEL (1781 y 1787): *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- KAPLAN, E. ANN (1983): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.
- KEPLER, JOHANNES (1634): *El sueño o La astronomía de la luna*, Huelva, Universidad de Huelva, 2001.
- KIERKEGAARD, SØREN (1844): *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- KIM STANLEY, ROBINSON (1984): *La playa salvaje*, Gijón, Júcar, 1989.
- KOEVERDEN, JANE VON (2019): «How Renee Nault adapted *The Handmaid's Tale* into a graphic novel», *CBC*, 06/5/2019.
- KOLMERTEN, CAROL A. (1994): «Texts and Contexts. American Women Envision Utopia, 1890-1920», en DONAWERTH JANE L. AND CAROL A. KOLMERTEN (eds.): *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*, New York, Syracuse University Press, 107-125.
- KOSELLECK, REINHART (1979): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

- KÖSTER, PATRICIA (1983): «Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Appearance», *Notes and Queries*, 30 (1) [February 1983], 65-66.
- KRAMER, SAMUEL NOAH (1956): *La historia empieza en Sumer*, Barcelona, Orbis, 1985.
- KRISTEVA, JULIA (1969): *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos.
- KUHN, ANNETTE (1982): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- KUMAR, KRISHAN (2007): «Pensar utópicamente: política y literatura», *Revista Internacional de Filosofía Política*, 29, 65-80.
- (2010): «The Ends of Utopia», *New Literary History*, 41 (3), 549-569.
- LAFARGUE, PAUL (1880): *El derecho a la pereza*, Grijalbo, Ciudad de México, 1970.
- LANE, MARY E. BRADLEY (1890): *Mizora. A World of Women*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1999.
- LAURETIS, TERESA DE (1984): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- LECHNER, NORBERT (1996): «Estado y sociedad en una perspectiva democrática», *Estudios Sociales: Revista universitaria semestral*, 11, 9-21.
- LERNER, GERDA (1986): *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, 1990.
- LEVITAS, RUTH (1990): *The Concept of Utopia*, New York, Syracuse University Press.
- LINK, DANIEL (1994): «Prólogo», en LINK, DANIEL (comp.): *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*, Buenos Aires, La Marca, 5-16.
- LLEDÓ, EMILIO (1981): «Introducción general», en PLATÓN (c. 393-389 a. C.): *Diálogos (vol. I)*, Madrid, Gredos, 1985, 7-135.

- LONDON, JACK (1907): *El talón de hierro*, Madrid, Akal, 2011.
- LÓPEZ KELLER, ESTRELLA (1991): «Distopía. Otro final de la utopía», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 7-23.
- LÖWITH, KARL (1949): *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*, Buenos Aires, Kats, 2007.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1979): *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2000.
- (1986): *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- MACARRO FERNÁNDEZ, JORDI (2015): «Alejandro Magno según Robert Rossen», en SALVADOR VENTURA, FRANCISCO JOSÉ (coord.): *Cine e historia(s). Maneras de relatar el pasado con imágenes*, París, Universidad de París-Sur, 407-421.
- MALRAUX, ANDRÉ (1948): *Psychologie de l'art. La création artistique (Vol. 2)*, Genève, Albert Skira.
- MANDEVILLE, BERNARD (1714): *La fábula de las abejas. O los vicios privados hacen la prosperidad pública*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MANNHEIM, KARL (1936): *Ideología y Utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MANUEL, FRANK (1966): «Hacia una historia psicológica de las utopías», en MANUEL, FRANK E. (comp.): *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 103-135.
- MANUEL, FRANK Y FRITZIE MANUEL (1979a): *El pensamiento utópico en el mundo occidental I. Antecedentes y nacimiento de la utopía (hasta el siglo XVI)*, Madrid, Taurus, 1984.

- (1979b): *El pensamiento utópico en el mundo occidental II. El auge de la utopía: La utopía cristiana (siglos XVII-XIX)*, Madrid, Taurus, 1984.
- (1979c): *El pensamiento utópico en el mundo occidental III. La utopía revolucionaria y el crepúsculo de las utopías (siglo XIX-XX)*, Madrid, Taurus, 1984.
- MARCHESE, ANGELO Y JOAQUÍN FORRADELLAS (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARCUSE, HERBERT (1967): *El final de la utopía*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 1986.
- MARKETOS, PAUL RICHARD (1993): *The Evolution of Feminist Utopias* [tesis doctoral], University of Cape Town.
- MARTIN, MARCEL (1955): *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- MARTÍNEZ GARCÍA, JOSÉ CARLOS (2006): «Hacia una (im)posible interpretación de la utopía», *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 33, 1-10.
- MARTÍNEZ MARTÍN, ABEL FERNANDO (2011): «Reflexiones en torno al sistema-mundo de Immanuel Wallerstein», *Historia y Memoria*, 2, 211-220.
- MARTÍNEZ QUINTEIRO, MARÍA ESTHER (2011): «Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine», en HIDALGO RODRÍGUEZ, DAVID Y OTROS (eds.) (2011): *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 11-32.
- MARTORELL CAMPOS, FRANCISCO JAVIER (2015): *Transformaciones de la utopía y la distopía en la posmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos* [tesis doctoral], Universitat de València.

- (2019): *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*, Valencia, La Caja Books.
- MARZAL FELICI, JAVIER (2007): *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra.
- MCCARTHY, CORMAC (2006): *La carretera*, Barcelona, Mondadori, 2007.
- MEAD, REBECCA (2019): «Margaret Atwood, profeta de la distopía», en MEAD, REBECCA Y OTROS (2019): *El cuento de la criada: ensayos para una incursión en la República de Gilead*, Madrid, Errata Naturae, 11-42.
- MIGUEL, ANA DE (2015): *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*, Madrid, Cátedra.
- MILL, JOHN STUART (1868): *Public and Parliamentary Speeches (November 1850 - November 1868)*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1988.
- MILLÁN, MÁRGARA (1999): *Derivas de un cine en femenino*, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa.
- MISSERI, LUCAS E. (2015): «El pensamiento utópico y las críticas de Popper, Molnar y Marcuse», *Iztapalapa: Revista de ciencias sociales y humanidades*, 78, 193-219.
- MOLINER, MARÍA (1966-67): *Diccionario de uso del español (a-i)*, Madrid, Gredos, 2007.
- MONDOLFO, RODOLFO (1953): *Breve historia del pensamiento antiguo*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- MONTAIGNE, MICHEL DE (1580): *Ensayos I*, Madrid, Gredos, 2005.
- MORÁN BUENO, DAVID (2014): «Literatura distópica: cuando el futuro es una pesadilla», *ABC*, 5/10/2014.

- MORENO TRUJILLO, MARÍA PAULINA (2016): «El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica», *Escritos*, 24 (52), 185-211.
- MORENO, FERNANDO ÁNGEL (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions.
- MORENTE, JOSÉ JULIÁN (1984): «Introducción», en MORENTE, JOSÉ JULIÁN (coord.): *Lo utópico y la utopía*, Barcelona, Integral, 13-20.
- MORO, TOMÁS (1516): *Utopía*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011.
- MOYLAN, TOM (1986): *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York, Methuen.
- (2000): *Scraps of the Untainted Sky*, Boulder City, Westview Press.
- MULVEY, LAURA (1975): «Placer visual y cine narrativo», en WALLIS, BRIAN (ed.) (2001): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 365-377.
- MUMFORD, LEWIS (1922): *Historia de las utopías*, Logroño, Pepitas de calabaza, 2013.
- (1966): «La utopía, la ciudad y la máquina», en MANUEL, FRANK E. (comp.): *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 31-54.
- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, MARÍA TERESA (2012): «La atracción de la falsa palabra y del código prohibido en Margaret Atwood: *Nolite te bastardes carborundorum*», *Antigüedad y Cristianismo*, 29, 357-372.
- NAULT, RENÉE (2019): *El cuento de la criada* [novela gráfica], Barcelona, Salamandra, 2020.
- NEUSÜSS, ARNHELM (1968) «Dificultades de una sociología del pensamiento utópico», en NEUSÜSS, ARNHELM (1968): *Utopía*, Barcelona, Barral, 1971, 9-82.

- NÚÑEZ LADEVÉZE, LUIS (1985): «De la utopía clásica a la distopía actual», *Revista de Estudios Políticos*, 44, 47-80.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1914): *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ORWELL, GEORGE (1949): *1984*, Buenos Aires, Destino, 2002.
- OVIDIO (c. s. I a. C. - s. I d. C.): *Metamorfosis*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- PARDO, ISAAC J. (1983): *Fuegos bajo el agua. La invención de utopía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- PEEL, ELLEN (1990): «Utopian Femisnim, Skeptical Feminism, and Narrative Energy», en JONES, LIBBY FALK AND SARAH WEBSTER GOODWIN: *Feminism, Utopia, and Narrative*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 34-49.
- PEPPERELL, ROBERT (1995): *The Post-human Condition*, Exeter, Intellect Books, 1997.
- PERCIO, DANIEL DEL (2015): «Dilemas del paraíso: viaje, utopía y mundanidad en la literatura árabe», *Letras*, 71, 107-116.
- PERELLÓ, ANTONIA M. (1987): *Las claves de la arquitectura*, Barcelona, Ariel.
- PÉREZ GARZÓN, JUAN SISINIO (2011): *Historia del feminismo*, Madrid, Catarata, 2012.
- PÉREZ MORÁN, ERNESTO (2015): «El estudio “plano a plano” como nuevo método de análisis fílmico», *Observatorio (OBS*) Journal*, 9 (2), 93-118.
- PERRAULT, CHARLES (1697): *Cuentos*, En línea, Biblioteca Virtual ACEB, 2019.
- PEZZELLA, MARIO (1996): *Estética del cine*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.

- PFAELZER, JEAN (1994): «Subjectivity as Feminist Utopia», en DONAWERTH JANE L. AND CAROL A. KOLMERTEN (eds.): *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*, New York, Syracuse University Press, 93-106.
- PICÓ, JOSEP (1988): «Introducción», en PICÓ, JOSEP (comp.): *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 13-49.
- PIEDRA GUILLÉN, NANCY (2003): «Feminismo y postmodernidad. Entre el ser para sí o el ser para los otros», *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, IV (102), 43-55.
- PISAN, CHRISTINE DE (1405): *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 2001.
- PLATÓN (c. 385-370 a. C. a): *Fedón*, en *Diálogos (vol. III)*, Madrid, Gredos, 1988.
- (c. 385-370 a. C. b): *República*, en *Diálogos (vol. IV)*, Madrid, Gredos, 1988.
- (c. 393-389 a. C.): *Protágoras*, en *Diálogos (vol. I)*, Madrid, Gredos, 1985.
- POLAK, FRED L. (1961): «Cambio y tarea persistente de la utopía», en NEUSÜSS, ARNHELM (1968): *Utopía*, Barcelona, Barral, 1971, 160-189.
- POPPER, KARL R. (1945): *La sociedad abierta y sus enemigos*, Madrid, Paidós, 2006.
- RAE (2014): *Diccionario de la Lengua Española* [23ª edición], Barcelona, Espasa.
- RAMIRO AVILÉS, MIGUEL ÁNGEL (2004): «La función y la actualidad del pensamiento utópico», *Anuario de Filosofía del Derecho*, 21, 439-462.
- RETAMAL, CHRISTIAN (2016): «Distopía y nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin», *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica UB*, 2-7/04/2016.
- REYES HEROLES, FEDERICO (1997): «El rescate de la utopía», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 41 (168), 143-153.

- RIBADENEYRA, PEDRO DE (1588): «Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra», en MORO, TOMÁS (1516): *Utopía*, Madrid, ZYZ, 1971, 79-87.
- RICOEUR, PAUL (1969): *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- (1986): *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RIFFATERRE, MICHAEL (1979): *La production du texte*. Paris, Seuil.
- RIVERA GARRETAS, MARÍA-MILAGROS (1990): *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*, Barcelona, Icaria.
- ROA, ARMANDO (1995): *Modernidad y posmodernidad. Coincidencias y diferencias fundamentales*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- ROBIN, LÉON (1923): *El pensamiento griego y los orígenes del espíritu científico*, Barcelona, Cervantes, 1926.
- ROBINSON, ANDREA (2019): *El proceso de creación de El cuento de la criada [The Handmaid's Tale]. La guía oficial de la aclamada serie de MGM Television*, Barcelona, Norma Editorial.
- ROMERO, JOSÉ M. Y PEPA BLANES (2017): «El cuento de la criada es real: siete ejemplos que lo demuestran», *Cadena SER*, 15/05/2017.
- ROSENTHAL, RAE (1994): «Gaskell's Feminist Utopia. The Cranfordians and the Reign of Goodwill», en DONAWERTH JANE L. AND CAROL A. KOLMERTEN (eds.): *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*, New York, Syracuse University Press, 73-92.

- RUSSELL, BERTRAND (1932): «Elogio de la ociosidad», *Revista Colombiana de Psicología*, 3, 155-162, 1994.
- SABERHAGEN, JOAN (1999): «Introduction», en LANE, MARY E. BRADLEY (1890): *Mizora. A World of Women*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, v-xii.
- SALDÍAS ROSSEL, GABRIEL ALEJANDRO (2015): *En el peor lugar posible. Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)* [tesis doctoral], Universitat Autònoma de Barcelona.
- SÁNCHEZ MEJORADA, CRISTINA (2008): «Las políticas públicas con perspectiva de género: ¿moda, asistencia social o política pública para lograr equidad?», en BOLOS, SILVIA (coord.): *Mujeres y espacio público: construcción y ejercicio de la ciudadanía*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 215-245.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SANDLER, LINDA (1976-77): «A question of Metamorphosis», en INGERSOLL, EARL G. (ed.): *Margaret Atwood: Conversations*, Ontario, Ontario Review Press, 1990, 40-57.
- SANTOS, ANTONIO (2017): *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*, Madrid, Cátedra.
- (2019): *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*, Madrid, Cátedra.
- SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA (1995): *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la postmodernidad*, Bogotá, Siglo del Hombre, Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes y Uniandes, 1998.
- SARGENT, LYMAN TOWER (2006): «In Defense of Utopia», *Diogenes*, 53 (1), 11-17.

- SARGISSON, LUCY (1996): *Contemporary Feminist Utopianism*, London and New York, Routledge.
- SARTRE, JEAN-PAUL (1946): *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 2004.
- SAUVAGET, BERNADETTE (2014): «El nacimiento de la Iglesia Protestante», en DENIS, JEAN-PIERRE Y FRANCK NOUCHI (eds.): *El atlas de las utopías*, Valencia, Fundación Mondiplo, 40-41.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH (1838): *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.
- SECO, MANUEL, OLIMPIA ANDRÉS Y GABINO RAMOS (1999): *Diccionario del español actual*, Madrid, Prisa, 2011.
- SEGAL, HOWARD P. (1994): *Future Imperfect. The Mixed Blessing of Technology in America*, Amherst (Massachusetts), University of Massachusetts Press.
- SENNETT, RICHARD (1994): *Carne y piedra*, Madrid, Alianza, 1997.
- SERRA, FRANCISCO (2004): «Prólogo a la edición española», en BLOCH, ERNST (1959): *El principio esperanza [1]*, Madrid, Trotta, 11-21.
- SERVIER, JEAN (1967): *Historia de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- SILVA CASTILLO, JORGE (1994): *Gilgamesh o la angustia por la muerte*, Ciudad de México, El Colegio de México.
- SIMMEL, GEORG (1903): *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 2001.
- SNODGRASS, MARY ELLEN (1995): *Encyclopedia of Utopian Literature*, Santa Barbara, ABC-CLIO.

- SOMACARREA ÍNIGO, PILAR (2000): *Margaret Atwood (1939-): Poder y Feminismo*, Madrid, Ediciones del Orto.
- (2007): «“Ser testigo es necesario”: la poética política de Margaret Atwood», *Asparkía. Investigación Feminista*, 18, 119-137.
- SOUSA SANTOS, BOAVENTURA DE (2011): «Epistemologías del Sur», *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16 (54), 17-39.
- SOUVESTRE, ÉMILE (1846): *El mundo tal cual será (el año 3000)*, Madrid, Prensas Mecánicas de Vapor, 1857.
- STAM, ROBERT (2000): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- STEIN, KAREN F. (1994): «Margaret Atwood's Modest Proposal: *The Handmaid's Tale*», *Canadian Literature*, 148, 57-73.
- (1999): *Margaret Atwood Revisited*, Boston, Twayne Publishers.
- STOREY, JOHN (2001): *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, OCTAEDRO-EUB, 2002.
- SUVIN, DARKO (1979): *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- SUZZARINI, ANDRÉS (2016): «La Nueva Atlántida de Francis Bacon», *Dikaiosyne: Revista semestral de filosofía práctica*, 31, 109-117.
- SUZZARINI, ANDRÉS Y MARGARITA BELANDRIA (2013): «Tomás Moro y el origen del concepto utopía», *Dikaiosyne: Revista semestral de filosofía práctica*, 28, 161-177.
- SWIFT, JONATHAN (1726): *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Verbum, 2015.
- (1729): *Una humilde propuesta*, Madrid, Nórdica, 2012.

- TAMAYO, JUAN JOSÉ (2018): *¿Ha muerto la utopía? ¿Triunfan las distopías?*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- TODOROV, TZVETAN (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- TOMC, SANDRA (1993): «“The Missionary Position”: Feminism and Nationalism in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*», *Canadian Literature*, 138-139, 73-85.
- TRAHAIR, RICHARD C. S. (1999): *Utopias and Utopians. An Historical Dictionary*, Westport, Greenwood Press.
- TRAVIESO SERRANO, JULIO (2010): «Prólogo: Zamiatin y la antiutopía», en ZAMIATIN, YEVGUENI (1924): *Nosotros*, Ciudad de México, Lectorum, 3-16.
- TROUSSON, RAYMOND (1979): *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona, Península, 1995.
- (1986): «Émile Souvestre et *Le monde tel qu’il sera*», en HUDDE, HINRICH UND PETER KUON (eds.) (1988): *De l’utopie à l’uchronie: formes, significations, fonctions. Actes du colloque d’Erlangen, 16-18 octobre 1986*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 123-134.
- (2011): «Tomás Moro, padre de la utopía moderna», en MORO, TOMÁS (1516): *Utopía*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 9-25.
- TURNER, BAPTIST NOEL (1782): *Candid Suggestions in Eight Letters to Soame Jenyns, Esq., on the respective Subjects of his Disquisitions, Lately Published, With some remarks on the answerer of his Seventh Disquisition, Respecting the Principles of Mr. Locke*, London, W. Harrod.
- TUVESON, ERNEST LEE (1968): *Redeemer Nation. The Idea of America’s Millennial Role*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

- UNAMUNO, MIGUEL DE (1921a): «Sororidad. Ángeles y abejas», *Caras y Caretas*, 1171, 55.
- (1921b): *La tía Tula*, Madrid, Renacimiento.
- VALCÁRCEL, AMELIA (1991): *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- VELÁZQUEZ DELGADO, JORGE (2011): «El concepto de utopía. Mentalidad inmanentista y discursividad proyectiva», en MISSERI, LUCAS E. Y ROMINA CONTI (comp.): *Imaginario utópico en la cultura. De las utopías renacentistas a las posindustriales*, Mar del Plata, Kazak, 5-16.
- VERARDI, JULIÁN (2006): «Estudio introductorio», en WINSTANLEY, GERRARD (1652): *La Ley de la libertad*, Buenos Aires, Biblos, 11-92.
- VERGARA ESTÉVEZ, JORGE (2015): *Mercado y sociedad. La utopía política de Friedrich Hayek*, Bogotá, UNMINUTO, CLACSO, FACSO.
- (2016): *Modernidad y utopía. El pensamiento crítico de Franz Hinkelammert*, Álava, Diputación Foral de Álava.
- VERNA, ANNA MARIA (2019): *Feminismo y utopía. Travesías literarias de liberación*, Madrid, Enclave de Libros.
- VILLAPLANA, VIRGINIA (2008): «Identidades feministas, cultura visual y narrativas», *Asparkía. Investigación Feminista*, 19, 73-88.
- VILLEGAS LÓPEZ, SONIA (1999): *La construcción genérica de lo femenino en la narrativa anglófona contemporánea de contenido religioso* [tesis doctoral], Universidad de Huelva.
- WEBER, MAX (1919): *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1979.

- WEINBERG, STEVEN (2000): «Cinco utopías y media», *Cuadernos de Economía*, 19 (32), 274-288.
- WELLS, H. G. (1895): *La máquina del tiempo*, Madrid, Verbum, 2019.
- (1933): *Esquema de los tiempos futuros*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1942.
- WHITE, CATRIONA (2017): «Distopian fantasy? *The Handmaid's Tale* is based entirely on real history», *BBC Three*, 02/06/2017.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1953): *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 2010.
- WOODCOCK, GEORGE (1975): «Margaret Atwood: Poet as Novelist», en WOODCOCK, GEORGE Y MALCOLM ROSS (eds.): *The Canadian Novel in the Twentieth Century. Essays from Canadian Literature*, Toronto, McClelland and Stewart, 1975 312-327.
- WORKMAN, NANCY V. (1989): «Sufi Mysticism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*», *Studies in Canadian Literature*, 14 (2).
- YOUNGE, LEWIS HENRY (1747): *Utopia: or, Apollo's Golden Days*, Dublin, George Faulkner.
- (1748): «Account of Utopia, a Poem», *The Gentleman's Magazine*, 37 (September 1748), 399-402.
- ZAMIATIN, YEVGUENI (1924): *Nosotros*, Madrid, Alianza, 1993.
- ZAVALA, LAURO (2010): «El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica», *Casa del Tiempo*, 30, 65-68.
- (2016): «De qué hablamos al decir "estética del cine"», *Desde el Sur: Revista de ciencias humanas y sociales de la Universidad Científica del Sur*, 8 (1), 85-100.

ZIMMERMANN, MARGARETE (2000): «Utopie et lieu de la mémoire féminine: *La Cité des Dames*», en HICKS, ERIC (ed.): *Au Champ des Écritures. III Colloque International sur Christine de Pizan*, Paris, Honoré Champion, 561-578.

ZIPES, JACK (1998): «Introducción», en BAUM, L. FRANK (1990): *El mago de Oz*, Barcelona, Penguin Random House, 3-36, 2016.

ZUMALDE, IMANOL (2011): *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*, Madrid, Cátedra.

ZUNZUNEGUI, SANTOS (1985): *Mirar la imagen*, Erandio, Elcauría.

— (1989): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 2010.

FILMOGRAFÍA

ALAN B (2016): *La Fortaleza de Cristal (The Glass Fortress)*, Autoedición.

ANDERSON, MICHAEL (1956): *1984*, Reino Unido, Holiday Film Productions.

ARISTARAIN, ADOLFO (1992): *Un lugar en el mundo*, Argentina, Adolfo Aristarain
Isidro Miguel y Osvaldo Papaleo.

BAHRANI, RAMIN (2018): *Fahrenheit 451*, Estados Unidos, HBO.

BROWNLOW, KEVIN (1976): *Winstanley*, Reino Unido, BFI.

BURT BRINCKERHOFF (1980): *Un mundo feliz (Brave New World)*, Estados Unidos,
Universal Pictures Television.

CAPRA, FRANK (1937): *Horizontes perdidos (Lost Horizon)*, Estados Unidos, Columbia
Pictures.

CHAPLIN, CHARLES (1936): *Tiempos modernos (Modern Times)*, Estados Unidos, United
Artists.

CLAIR, RENÉ (1931): *Viva la libertad (À nous la liberté)*, Francia, Films Sonores Tobis.

COMOLLI, JEAN-LOUIS (1977): *La Cecilia*, Francia, Filmoblic y Saba Cinematografica.

CURTIZ, MICHAEL Y DARRYL F. ZANUCK (1928): *El arca de Noé (Noah's Ark)*, Estados
Unidos, Warner Bros.

DARDENNE, JEAN-PIERRE Y LUC DARDENNE (2014): *Dos días, una noche (Deux jours, une
nuit)*, Bélgica, Les Films Du Fleuve y Archipel 35.

DION, CYRIL Y MÉLANIE LAURENT (2015): *Mañana (Demain)*, Francia, Move Movie,
Mars Films, Mely Productions, Agence Française de Développement, Région

Aquitaine, CNC, Colibris: Mouvement pour la Terre et l'Humanisme, Agrinergia, Hozhoni, Johes y Affaires Publiques Consult.

FLEMING, VICTOR (1939): *El mago de Oz (The Wizard of Oz)*, Estados Unidos, Mervyn LeRoy y MGM.

FORD COPPOLA, FRANCIS (1972): *El padrino (The Godfather)*, Estados Unidos, Paramount Pictures y Alfran Productions.

HILLCOAT, JOHN (2009): *La carretera (The Road)*, Estados Unidos, Dimension Films y 2929 Productions.

HUSTON, JOHN (1966): *La Biblia (The Bible: In the Beginning...)*, Estados Unidos, Dino de Laurentiis y 20th Century Fox.

JASNÝ, VOJTECH (1981): *Wir*, Alemania, Windrose.

LANG, NANCY AND PETER RAYMONT (2019): *Margaret Atwood: A Word after a Word after a Word is Power*, Canada, White Pine Pictures.

LIBMAN, LESLIE Y LARRY WILLIAMS (1998): *Un mundo feliz (Brave New World)*, Estados Unidos, Universal Pictures Television.

MÉLIÈS, GEORGES (1902): *Viaje a la Luna (Le Voyage dans la lune)*, Francia, Star Film.

MENZIES, WILLIAM CAMERON (1936): *La vida futura (Things to Come)*, Reino Unido, British Lion Film Corporation y Alexander Korda.

MILLER, BRUCE (creador) (2017-): *El cuento de la criada (The Handmaid's Tale)*, Estados Unidos, Hulu y MGM Television.

MINNELLI, VINCENTE (1954): *Brigadoon*, Estados Unidos, Arthur Freed y MGM.

OLMI, ERMANNNO (1961): *El empleo (Il posto)*, Italia, Titanus y The 24 Horses.

- PIÑEYRO, MARCELO (2005): *El método*, España, Alquimia y Tornasol Films.
- RADFORD, MICHAEL (1984): *1984*, Reino Unido, Virgin y Umbrella-Rosenblum Films Production.
- ROLAND, JOFFÉ (1986): *La misión (The Mission)*, Reino Unido, Warner Bros y David Puttnam.
- ROSSELLINI, ROBERTO (1971): *Sócrates (Socrate)*, Italia, Renzo Rossellini.
- ROSSEN, ROBERT (1956): *Alejandro Magno (Alexander the Great)*, Estados Unidos, 20th Century Fox.
- SCHLÖNDORFF, VOLKER (1990): *The Handmaid's Tale (Die Geschichte der Dienerin)*, Alemania, Bioskop Film, Cinecom Entertainment Group y Cinétudes Films.
- SCHROEDER, BARBET (1972): *El valle (La vallée)*, Francia, Les Films du Losange.
- SCOTT, RIDLEY (1992): *1492: La conquista del paraíso (1492: The Conquest of Paradise)*, Reino Unido, Cyrk, Légende Films, Due West, France 3 Cinéma y Gaumont.
- SHYAMALAN M. NIGHT (2004): *El bosque (The Village)*, Estados Unidos, Buena Vista Pictures, Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures y Scott Rudin Productions.
- SPIELBERG, STEVEN (1993): *La lista de Schindler (Schindler's List)*, Estados Unidos, Universal Pictures y Amblin Entertainment.
- TRUFFAUT, FRANÇOIS (1966): *Fahrenheit 451*, Reino Unido, Anglo Enterprises y Vineyard Film.
- VIDOR, KING (1934): *El pan nuestro de cada día (Our Daily Bread)*, Estados Unidos, United Artists.

WEIR, PETER (1985): *Único testigo (Witness)*, Estados Unidos, Paramount Pictures y Edward S. Feldman Production.

WIENER, DAVID (creador) (2020): *Un mundo feliz (Brave New World)*, Estados Unidos, Amblin Television y NBCUniversal Content Studios.

ZINNEMANN, FRED (1966): *Un hombre para la eternidad (A Man for All Seasons)*, Reino Unido, Columbia Pictures.

ÍNDICE DE IMÁGENES

0. Diseño gráfico de la portada de Patricia Miró Albert.
1. Portada de *Las tres hermanas* de Chéjov, Adolf Marks, 1901.
2. Fotograma de *El arca de Noé*, Michael Curtiz y Darryl F. Zanuck, 1928.
- 3a y 3b. Fotogramas de *La Biblia*, John Huston, 1966.
4. *El jardín del Edén*, Thomas Cole, 1828, Museo Amon Carter.
5. *La edad de oro*, Lucas Cranach el Viejo, 1530, Galería Nacional de Oslo y Pinacoteca Antigua de Múnich.
6. Fotograma de *La Biblia*, John Huston, 1966.
7. *La tortura de Prometeo*, Salvator Rosa, 1646-1648, Galería Nacional de Arte Antiguo (Palacio Corsini).
8. *Pandora*, Thomas Benjamin Kennington, 1908, colección privada.
9. *La expulsión del jardín del Edén*, Thomas Cole, 1828, Museo de Bellas Artes de Boston.
- 10a y 10b. Fotogramas de *Sócrates*, Roberto Rossellini, 1971.
- 11a, 11b, 11c, 11d, 11e y 11f. Fotogramas de *El pan nuestro de cada día*, King Vidor, 1934.
- 12a, 12b, 12c. Fotogramas de *Winstanley*, Kevin Brownlow, 1976.
13. Fotograma de *Alejandro Magno*, Robert Rossen, 1956.
14. Fotograma de *1492: La conquista del paraíso*, Ridley Scott, 1992.

15. Fotograma de *1492: La conquista del paraíso*, Ridley Scott, 1992.
16. Manuscrito de *La ciudad de las damas* de Christine de Pisan, alrededor del 1405, Biblioteca Nacional de Francia.
17. Fotograma de *Un hombre para la eternidad*, Fred Zinnemann, 1966.
- 18a, 18b y 18c. Fotogramas de *La vida futura*, William Cameron Menzies, 1936.
19. Fotograma de *1492: La conquista del paraíso*, Ridley Scott, 1992.
- 20a y 20b. Fotogramas de *Viaje a la Luna*, Georges Méliès, 1902.
21. Fotograma de *El mago de Oz*, Victor Fleming, 1939.
22. Fotograma de *Brigadoon*, Vincente Minnelli, 1954.
23. Fotograma de *El valle*, Barbet Schroeder, 1972.
24. Fotograma de *Horizontes perdidos*, Frank Capra, 1937.
25. Fotograma de *El bosque*, M. Night Shyamalan, 2004.
- 26a, 26b y 26c. Fotogramas de *Único testigo*, Peter Weir, 1985.
27. Póster de *Winstanley*, Kevin Brownlow, 1976.
28. Póster de *La Cecilia*, Jean-Louis Comolli, 1977.
29. Póster de *La misión*, Roland Joffé, 1986.
30. Fotograma de *Un lugar en el mundo*, Adolfo Aristarain, 1992.
31. Fotograma de *Mañana*, Cyril Dion y Mélanie Laurent, 2015.
- 32a, 32b, 32c, 32d, 32e y 32f. Fotogramas de *Viva la libertad*, René Clair, 1931.

33a y 33b. Fotogramas de *Viva la libertad*, René Clair, 1931.

34a y 34b. Fotogramas de *Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936 y de *Viva la libertad*, René Clair, 1931.

35a y 35b. Fotogramas de *Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936 y de *Viva la libertad*, René Clair, 1931.

36a y 36b. Fotogramas de *El empleo*, Ermanno Olmi, 1961.

37. Fotograma de *El método*, Marcelo Piñeyro, 2005.

38a, 38b y 38c. Fotogramas de *El empleo*, Ermanno Olmi, 1961, de *El método*, Marcelo Piñeyro, 2005 y de *Dos días, una noche*, Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, 2014.

39. Fotograma de *Wir*, Vojtech Jasný, 1981.

40. Fotograma de *La Fortaleza de Cristal*, Alan B, 2016.

41. Fotograma de *La Fortaleza de Cristal*, Alan B, 2016.

42a y 42b. Fotogramas de *Wir*, Vojtech Jasný, 1981.

43. Fotograma de *Wir*, Vojtech Jasný, 1981.

44a, 44b y 44c. Fotogramas de *Wir*, Vojtech Jasný, 1981.

45. Fotograma de *La Fortaleza de Cristal*, Alan B, 2016.

46. Fotograma de *Un mundo feliz*, Burt Brinckerhoff, 1980.

47. Fotograma de *Un mundo feliz*, Burt Brinckerhoff, 1980.

48. Fotograma de *Un mundo feliz*, Leslie Libman y Larry Williams, 1980.

49. Fotograma de *Un mundo feliz*, David Wiener, 2020.

50. Fotograma de *Un mundo feliz*, Burt Brinckerhoff, 1980.
51. Fotograma de *1984*, Michael Radford, 1984.
52. Fotograma de *1984*, Michael Radford, 1984.
- 53a y 53b. Fotogramas de *1984*, Michael Radford, 1984.
- 54a y 54b. Fotogramas de *1984*, Michael Anderson, 1956.
55. Fotograma de *Fahrenheit 451*, François Truffaut, 1966.
56. Fotograma de *Fahrenheit 451*, Ramin Bahrani, 2018.
57. Fotograma de *Fahrenheit 451*, François Truffaut, 1966.
58. Fotograma de *Fahrenheit 451*, Ramin Bahrani, 2018.
59. Portada del cómic *Neuromante*, Tom de Haven y Bruce Jensen, 1989, Norma Editorial.
60. Fotograma de *La carretera*, John Hillcoat, 2009.
61. Ilustración de Mauricio y Marta incluida en la primera edición de *El mundo tal cual será* de Émile Souvestre de 1846.
62. Página 170 de *Candid Suggestions in Eight Letters to Soame Jenyns, Esq., on the respective Subjects of his Disquisitions, Lately Published, With some remarks on the answerer of his Seventh Disquisition, Respecting the Principles of Mr. Locke*, Baptist Noel Turner, 1782.
63. Página 4 de *Utopia: or, Apollo's Golden Days*, Lewis Henry Younger, 1747.
64. Página 400 de *The Gentleman's Magazine*, 1748.

65. Portada de la primera edición de *The Handmaid's Tale*, 1985, McClelland & Stewart.
66. Portada de la traducción al español de *El cuento de la criada*, 2017, Salamandra.
67. Margaret Atwood escribiendo *El cuento de la criada* en Berlín Occidental, en 1984. Fuente: Isolde Ohlbaum (<http://margaretatwood.ca/>).
- 68a, 68b y 68c. Fotogramas de *The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990.
69. Portada de *Los testamentos*, Margaret Atwood, 2019.
70. Ópera *El cuento de la criada*, Poul Ruders y Paul Bentley, Boston Lyric Opera, 2009. Fuente: Kayana Szymczak (*The New York Times*).
71. Ballet *El cuento de la criada*, Lila York, 2018. Fuente: Daniel Crump (*Winnipeg Free Press*).
72. Ilustración de Anna y Elena Balbusso para la edición de *El cuento de la criada* publicada por The Folio Society en 2012.
- 73a, 73b y 73c. Portada de la novela gráfica *The Handmaid's Tale*, Renée Nault, 2019; cartel de la película *The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990; cartel de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, Bruce Miller (creador), 2017-.
74. Protesta de activistas disfrazadas como Criadas en Buenos Aires. Fuente: Natacha Pisarenko (*AP*).
75. Paquete de la marca *Old Dutch Cleanser* en los años cuarenta.
76. Trajes de las Criadas para la serie de televisión (diseñados por Ane Crabtree). Fuente: Robinson, 2019.
77. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.

78. Texto «Sororidad. Ángeles y abejas», Miguel de Unamuno, 1921, *Caras y Caretas*, 1171, página 55.
79. Prólogo de *La tía Tula*, Miguel de Unamuno, 1921, Renacimiento, páginas 9 y 10.
80. *Schwester in einem Lebensbornheim* (fotógrafo desconocido, 1943), German Federal Archive (Bild 146-1973-010-11).
81. Logotipo de la serie de televisión *The Handmaid's Tale* (2017-) de Bruce Miller.
82. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
83. Fotograma de *The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990.
- 84a, 84b, 84c, 84d y 84e. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
85. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
86. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
- 87a y 87b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
- 88a y 88b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
89. Bocetos de la novela gráfica de *The Handmaid's Tale*, Renée Nault, 2019. Fuente: <https://bandasdesenhadas.com/2020/02/04/interview-with-renee-nault-the-handmaids-tale/>.
90. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
91. Fotograma de *La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993.
92. Fotograma de *The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990.
93. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.

94. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
95. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
96. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
97. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
98. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
99. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
100. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
101. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
102. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
103. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
104. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
105. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
106. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
107. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
108. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
109. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
110. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
111. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
- 112a, 112b y 112c. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.

- 113a y 113b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T2E13], Mike Barker, 2018.
114. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
115. Fotograma de *El padrino*, Francis Ford Coppola, 1972.
116. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
117. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
118. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
119. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
120. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
121. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
122. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
123. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
- 124a, 124b y 124c. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
125. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
126. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
127. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
128. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
129. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
130. Ilustración de la novela gráfica de *The Handmaid's Tale*, Renée Nault, 2019.
131. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.

132. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
133. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E1], Reed Morano, 2017.
134. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
135. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
136. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
137. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
138. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
139. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
140. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
- 141a y 141b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
142. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E2], Reed Morano, 2017.
- 143a y 143b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
144. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
145. Fotograma de *The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990.
- 146a y 146b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990.
147. Fotograma de *The Handmaid's Tale*, Volker Schlöndorff, 1990.
148. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
149. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
150. Cartel promocional de la cuarta temporada de *The Handmaid's Tale* (2021).

151. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
152. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
153. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T3E6], Dearbhla Walsh, 2019.
154. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
155. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E3], Reed Morano, 2017.
156. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
157. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
- 158a y 158b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
- 159a y 159b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
160. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
161. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8], Kate Dennis, 2017.
162. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
163. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
164. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
165. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E4], Mike Barker, 2017.
166. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
167. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
168. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
169. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.

170. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
171. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
172. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
173. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
174. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E5], Mike Barker, 2017.
175. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6], Floria Sigismondi, 2017.
176. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6], Floria Sigismondi, 2017.
177. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6], Floria Sigismondi, 2017.
178. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6], Floria Sigismondi, 2017.
179. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E6], Floria Sigismondi, 2017.
180. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7], Floria Sigismondi, 2017.
181. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7], Floria Sigismondi, 2017.
182. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E7], Floria Sigismondi, 2017.
- 183a, 183b, 183c, 183d y 183e. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E7], Floria Sigismondi, 2017.
- 184a y 184b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E7], Floria Sigismondi, 2017.
- 185a y 185b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T4E6], Richard Shepard, 2021.
186. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8], Kate Dennis, 2017.
- 187a y 187b. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E8], Kate Dennis, 2017.

188. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8], Kate Dennis, 2017.
189. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8], Kate Dennis, 2017.
190. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8], Kate Dennis, 2017.
191. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E8], Kate Dennis, 2017.
192. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T2E2], Mike Barker, 2018.
193. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9], Kate Dennis, 2017.
194. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9], Kate Dennis, 2017.
195. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9], Kate Dennis, 2017.
196. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9], Kate Dennis, 2017.
197. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9], Kate Dennis, 2017.
198. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9], Kate Dennis, 2017.
199. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E9], Kate Dennis, 2017.
200. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
- 201a, 201b, 201c y 201d. Fotogramas de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
202. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
203. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
204. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
205. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.

206. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
207. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
208. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T1E10], Kari Skogland, 2017.
209. Fotograma de *The Handmaid's Tale* [T4E6], Richard Shepard, 2021.

La presente tesis doctoral estudia los conceptos de «utopía» y de «distopía» —primera y segunda parte respectivamente— a partir de una metodología que aúna filosofía, historia, literatura y cine, con el objetivo de descubrir que forman parte de la naturaleza humana; que se encuentran determinados por el contexto en el que surgen; y que, aunque diferentes, no son contrarios. Además, todo ello conjugado mediante la perspectiva de género; con el propósito de revelar diferencias y similitudes entre utopías y distopías escritas por hombres y por mujeres. Tras ello, se realiza el análisis audiovisual, y con perspectiva de género, de la serie de televisión *The Handmaid's Tale* [traducida al español como *El cuento de la criada*], basada en la novela de Margaret Atwood —tercera parte—, tratando de desvelar el modo en que la distopía puede ser representada de forma audiovisual —a través de imágenes—, complementando y ampliando la propia palabra escrita.

