

# Mujeres, cuerpos y lenguajes en *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood: novela y novela gráfica

Patricia Álvarez Sánchez\*  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## Resumen:

Este artículo analiza la utilización y privación del lenguaje en el contexto histórico que se retrata en la novela *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood. Indaga también en la limitación de la performatividad del cuerpo femenino y en cómo su protagonista busca su identidad y trata de resistir un espacio y tiempo hostil a través de la reapropiación de ambos –lenguaje y cuerpo–. En nuestra argumentación nos serviremos de algunas ideas de Luce Irigaray, pero principalmente de dos obras de Judith Butler: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»* (1993) y *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997). Es importante recuperar esta obra de ficción, publicada en 1985, por la repercusión que han tenido tanto la exitosa serie basada en su argumento, de Bruce Miller, como la novela gráfica ilustrada por Renée Nault (2019). Nos serviremos de sus ilustraciones porque en ellas se enfatiza especialmente la relación entre el cuerpo y el lenguaje.

## Palabras clave:

Margaret Atwood, Judith Butler, cuerpo, lenguaje, *The Handmaid's Tale*.

## women, Bodies and Languages in *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood: Novel and Graphic Novel

## Abstract:

This article analyses the use and deprivation of language in the historical context depicted in the novel *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood. It also focuses on the limitation of the performativity of the female body and on how the novel's protagonist seeks to establish her identity and tries to resist a hostile space in hostile times through the (re)appropriation of both her language and her body. In this article I will use ideas from Luce Irigaray, but mainly from two works by Judith Butler: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»* (1993) and *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997). It's important to reexamine this work of fiction, published back in 1985, because of the impact that both the successful series by Bruce Miller and the graphic novel version of the book by Atwood and Renée Nault (2019) have had. We will use some of its illustrations as they highlight the relation between the appropriation of the body and that of the language.

## Keywords:

Margaret Atwood, body, Judith Butler, language, *The Handmaid's Tale*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando en 1993 Toni Morrison fue galardonada con el Premio Nobel de literatura, en su discurso de aceptación disertó sobre la importancia del lenguaje: «*Oppressive language does more than represent violence; it is violence*»<sup>1</sup>. Aunque la violencia se ha abordado desde muchas disciplinas y perspectivas, poco se ha indagado acerca de la dimensión de la violencia en el lenguaje, y en cómo algunos sistemas ideológicos se sirven de este para exaltarla y fomentarla de una forma sofisticada, y crear

una cartografía que privilegia a unas personas y margina a otras. En este sentido, existen varios modelos de políticos electos que ejemplifican esta acertada reflexión de Morrison. Tal y como argumenta Judith Butler en *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004)<sup>2</sup>, algunos sistemas políticos y económicos se niegan a proteger a las personas de la enfermedad, pobreza y hambruna, y además agravan la situación de vulnerabilidad en la que nacemos todos –como seres humanos que somos–, fomentando e instando a la violencia, también a través del lenguaje.

Recibido: 18-IX-2020. Aceptado: 20-V-2021.

\* Profesora de Traducción e Interpretación. Dirección para correspondencia: patriciaalvarezsanchez@uma.es

<sup>1</sup> MORRISON, T., *The Nobel Lecture in Literature, 1993*, Nueva York, 1994, p. 16.

<sup>2</sup> BUTLER, J., *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Nueva York, 2004.

Muchos son los dirigentes que parten y se afianzan en una posición política populista que exalta el nacionalismo y una única forma de familia (heterosexual y con descendencia), y que se dirigen, con su retórica ordinaria y xenófoba, a una ciudadanía conservadora que culpa a la inmigración de los grandes problemas de su país (violencia, pobreza, precariedad laboral y desempleo). Sus hojas de ruta política reiteran la violación de los derechos humanos que ya anunciaban sus discursos en diferentes intensidades. En cuanto a las mujeres, sus declaraciones misóginas se sustentan en un modelo ideológico patriarcal que concibe a las mujeres y a sus cuerpos como objetos en función de las necesidades o excentricidades de algunos hombres.

Si tomamos el caso de Trump, seguramente uno de los ejemplos más significativos, parte del legado de su legislatura como presidente de EE. UU. es una restricción de los derechos reproductivos de las mujeres (varios estados alteraron sus leyes para dificultar que las mujeres interrumpieran sus embarazos, en ocasiones por no tener el consentimiento escrito del padre del feto y, en otras, al obligarlas a someterse a ecografías en las que se les explica detalles sobre el embrión)<sup>3</sup>.

## 2. THE HANDMAID'S TALE Y JUDITH BUTLER

No es baladí que *The Handmaid's Tale* (1985), una de las novelas más aclamadas de Margaret Atwood, volviera a convertirse en una de las obras más leídas tras la elección de Trump en 2017<sup>4</sup>, quien con sus aberrantes declaraciones contra los derechos de las mujeres, los inmigrantes y la población LGTB, entre otros, incurre desde hace años en ofensas contra extensos grupos de personas que se han manifestado en contra de su política a lo largo y ancho del planeta.

La narrativa y poesía de Atwood dan voz a muchos temas de actualidad: los derechos humanos, la necesidad de protección de la naturaleza y, aunque la autora canadiense haya negado su adscripción al movimiento feminista, siempre le dedica gran atención a la representación de la mujer y al desarrollo de sus personajes femeninos. En este

sentido, Mercedes Monmany señala que la autora se posiciona de forma independiente respecto al feminismo histórico porque este suele tender a marcar el camino que las mujeres debemos seguir<sup>5</sup>. Una opinión similar reitera Atwood en una entrevista con Elisabeth Moss, la actriz protagonista de la serie *The Handmaid's Tale*: «When I use that word, feminism, I always like to know: What do you mean by it? If the person can describe what they mean by the word, then we can talk about whether I am one of those or not»<sup>6</sup>.

Lo cierto es que en muchas de sus novelas las protagonistas se resisten a formar parte de una matriz que encaja a las mujeres en el matrimonio y la maternidad; sus argumentos retratan mujeres que plantan cara a injusticias de diversa índole e ilustran las luchas de estas para sobrevivir en circunstancias extremas. Además, según Roberta White, sus narradoras suelen ser personajes aislados, distanciados del resto del mundo por características como la honestidad, su deseo de autonomía y necesidad de autoexpresión<sup>7</sup>.

En cuanto a *The Handmaid's Tale*, cuando le preguntan si se trata de una novela feminista, Atwood responde de la siguiente manera:

«If you mean an ideological tract in which all women are angels and/or so victimized they are incapable of moral choice, no. If you mean a novel in which women are human beings –with all the variety of character and behavior that implies– and are also interesting and important, and what happens to them is crucial to the theme, structure and plot of the book, then yes»<sup>8</sup>.

Es evidente que, para Atwood, el feminismo no puede defender que todas las mujeres seamos seres angelicales, libres de todo defecto. Tampoco comulga con la idea del feminismo radical de algunas mujeres, a las que llama «monstruos míticos que arrojan fuego»<sup>9</sup>, que parecen estar intrínsecamente en guerra con los hombres, por el mero hecho de serlo. El feminismo es para Atwood entender que hombres y mujeres debemos tener los mismos derechos, pero también defiende que, desgraciadamente, todavía no

<sup>3</sup> REVESZ, R., «Oklahoma abortion law wants women to get the father's written permission», *Independent*, 8 de febrero 2017. Disponible en <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/oklahoma-abortion-law-women-get-father-written-permission-pro-choice-life-planned-parenthood-a7569646.html>, consultado el 18-07-2020.

<sup>4</sup> La propia Atwood sostiene en una entrevista que uno de los factores que contribuyó a convertir, de nuevo, esta novela en un *best-seller* fue precisamente la preocupación generalizada por los derechos de las mujeres en EE. UU. tras la elección de Trump (SHARMAN, J., «Margaret Atwood says rise of Trump has made *The Handmaid's Tale* popular again», 12 de febrero 2020. Disponible en <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/margaret-atwood-handmaids-tale-puritan-values-donald-trump-republican-party-abortion-a7575796.html#gallery>, consultado el 15-06-2017).

<sup>5</sup> MONMANY, M., *La maldición de Eva* de Atwood, M., ROCA, M. (trad.), Barcelona, 2006, p. 10.

<sup>6</sup> DOCKTERMAN, E., «Margaret Atwood and Elisabeth Moss on the Urgency of *The Handmaid's Tale*», *Time*, 12 de abril 2017. Disponible en <https://time.com/4734904/margaret-atwood-elisabeth-moss-handmaids-tale/>, consultado el 08-03-2021.

<sup>7</sup> WHITE, R., «Northern Light: Margaret Atwood's *Cat's Eye*», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood*, Nueva York, 2009, p. 161.

<sup>8</sup> ATWOOD, M., «Margaret Atwood on What *The Handmaid's Tale* Means in the Age of Trump», *The New York Times*, 10 de marzo 2017. Disponible en <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>, consultado el 06-07-2019.

<sup>9</sup> ATWOOD, M., «Crear el personaje masculino», *La maldición de Eva*, ROCA, M. (trad.), Barcelona, 2006, p. 29.

tenemos los mismos: «poder, oportunidades y libertad movimientos»<sup>10</sup>.

Por otra parte, la propia Atwood manifestó que *The Handmaid's Tale* es «an imagined account of what happens when not uncommon pronouncements about women are taken to their logical conclusions»<sup>11</sup> –un ejemplo en sí mismo de la importancia del lenguaje y de las repercusiones del mismo–. La novela muestra la dureza de la apropiación del cuerpo femenino y del lenguaje de las mujeres que viven en un Estado teocrático y patriarcal, donde se las valora única y exclusivamente en función de su capacidad procreadora. Tanto la serie televisiva de Bruce Miller, que emitirá su cuarta temporada en 2021, como la novela gráfica de Atwood y Nault (2019), basada también en la obra original, otorgan asimismo gran importancia a esta apropiación. Sin embargo, la primera temporada de la serie amplía algunos temas de la novela original<sup>12</sup> mientras que la novela gráfica se centra especialmente en la privación de libertad a través del cuerpo y del lenguaje. Es por ello por lo que nos serviremos de algunas de sus ilustraciones para nuestra argumentación.

Es importante mencionar que la novela gráfica le fue encargada a la ilustradora por Atwood, a través de sus editores McClelland & Stewart, y que ha sido bien acogida por el público y por la crítica; no en vano fue nominada a los Premios Eisner a la mejor adaptación de otro medio en 2019. Las viñetas siguen la cronología del argumento original, a diferencia de la serie televisiva, y Nault utiliza fielmente parte del texto de Atwood; obviamente, y por razones de espacio, algunos pasajes se han omitido. Dado que en *The Handmaid's Tale* (1985) la jerarquía social se refleja a través del color de los vestidos de las mujeres, en gran parte de la novela gráfica resaltan visualmente estos colores. Además, Nault utiliza cuidadosamente trazos grises y oscuros para el mundo actual, y colores alegres y brillantes para dar vida a las historias que Offred recuerda de su vida pasada. Uno de sus grandes logros es la importancia que confiere al cuerpo de Offred, que ocupa muchas de las viñetas con un rojo intenso y brillante.

En este sentido, nos gustaría señalar que el cuerpo –nuestros cuerpos en sus múltiples realizaciones y representaciones– ha sido y sigue siendo utilizado como instrumento de ordenación y control social, pero también de reivindicación y resistencia. Nos recuerda Alexis Sossa Rojas que, tal y como argumenta Foucault, «el cuerpo es un texto donde se escribe la realidad social»<sup>13</sup>. Así, el cuerpo normativo (el del hombre heterosexual, joven y sano) es el eje de poder desde el que se articula lo deseable, un emplazamiento desde el que también se menoscaban los cuerpos considerados no normativos (los de las mujeres, los homosexuales, las personas ancianas, enfermas, etc.).

Por otra parte, parece evidente que existe un claro vínculo entre las lenguas que hablamos y nos definen, y los contextos históricos y geográficos en los que se desarrollan dichas formas de expresión. El lenguaje nos permite expresarnos y definirnos y, desde el postmodernismo, ha pasado de ser un instrumento meramente descriptivo de la realidad a adquirir un carácter ideológico al ayudarnos a comprender el mundo. Tanto el cuerpo como el lenguaje están muy presentes en muchos campos de los diferentes feminismos (como en Judith Butler y su teoría performativa del género, pero también en Hélène Cixous<sup>14</sup> y Luce Irigaray<sup>15</sup> y sus ideas de un lenguaje y una escritura propiamente femeninos).

En nuestra interpretación de la novela, nos serviremos principalmente de dos obras de Butler. En la primera, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»* (1993)<sup>16</sup>, esta revolucionaria pensadora feminista profundiza sobre la relación entre el género, la materialidad del cuerpo y el sexo, y se aleja y critica abiertamente los pilares fundamentales de la segunda ola del feminismo. Argumenta que el género es una construcción performativa cambiante y que este se construye según los actos que repetimos dentro de un marco normativo, en el que se considera abyecto aquello que no cumple con la matriz de lo deseable. Butler también relaciona el cuerpo y el lenguaje, y llega a la siguiente conclusión: «*Language and materiality are fully*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>11</sup> BLOOM, H., «Introduction», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical...*, p. 2.

<sup>12</sup> Por ejemplo, tal y como señala DILLON, J., en «Blessed are the Meek: Atwood's Desire for Female Autonomy in *The Handmaid's Tale* (2017)», *Fantastika Journal*, 2 (2017), p. 214, la primera temporada de la serie introduce y desarrolla algunos elementos narrativos más relevantes para la audiencia del siglo XXI, tales como son los derechos de la población LGTB y la mutilación genital femenina.

<sup>13</sup> SOSSA ROJAS, A., «Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo», *Polis. Revista Latinoamericana*, 28 (2011), p. 2.

<sup>14</sup> CIXOUS, H., en *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, MOIX, A. M. (trad.), Barcelona, 1985, defiende que las mujeres podemos convertirnos en agentes a través de la *écriture féminine*, una forma de expresión alejada del discurso patriarcal. Sin ánimo de anticipar el final de *The Testaments* (2019), la secuela de *The Handmaid's Tale*, cabe mencionar que esta novela resulta también muy relevante porque es un ejemplo de cómo el lenguaje, el poder de la lectura y la escritura –la *écriture féminine* de Cixous– pueden convertirse en la semilla de la resistencia de un estado totalitario.

<sup>15</sup> IRIGARAY, L. en *Espéculo de la otra mujer*, SÁNCHEZ CEDILLO, R. (trad.), Madrid, 2007, indaga y analiza cómo se ha excluido a las mujeres de posiciones significativas y defiende que las mujeres necesitamos ocupar el lenguaje para crear nuestra identidad.

<sup>16</sup> BUTLER, J., *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, Nueva York, 1993.

*embedded in each other, chiasmic in their interdependence but never fully collapsed into one another*<sup>17</sup>. Tal y como apunta Elvira Burgos Díaz, siguiendo los postulados de Butler, «entre el lenguaje y cuerpo hay un vínculo que reclama seguir siendo pensado, la materialidad y el lenguaje no son la misma cosa pero estrechan lazos de interdependencia»<sup>18</sup>. Esta asociación, que está presente en *Bodies that Matter* y que señala la importancia del vínculo que existe entre el lenguaje y el cuerpo, aparece también en muchas de las ilustraciones de la novela gráfica de Atwood y Nault.

En la segunda obra que emplearemos, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997)<sup>19</sup>, Butler retoma y profundiza en la relación entre el lenguaje y el cuerpo. Este ensayo analiza la forma en la que el lenguaje influye, y en algunos casos determina, la construcción de la identidad y en cómo este reitera relaciones de poder, pero puede ser también una herramienta de subversión de las mismas. Además, indica que los cuerpos no solo se comunican a través del habla, sino también a través del propio lenguaje del cuerpo. De esta forma, Butler diferencia estos dos discursos y menciona que ambos cumplen una función comunicativa. En su ensayo remite al estudio de Shoshana Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages* (1983)<sup>20</sup>, para quien entre el habla y el cuerpo existe una relación de incongruencia e inseparabilidad, ya que el cuerpo puede transmitir un mensaje diferente al habla, sin que el hablante se percate de esta incongruencia.

### 3. MUJERES, CUERPOS Y LENGUAJES EN *THE HANDMAID'S TALE*

*The Handmaid's Tale* es un hito de la literatura. Ganadora del *Arthur C. Clarke Award* y del *Governor General's Award*, ha sido traducida a más de cuarenta idiomas, llevada a la gran pantalla en 1990 por Volker Schlöndorff, transformada en una ópera homónima compuesta por Poul Ruders (2000), en la mencionada novela gráfica de Atwood y Nault (2019) y en una coreografía dirigida por Lila York (2018). La serie televisiva basada en su argumento logró ocho premios en los Emmys de 2017

y, en el año 2019, Atwood publicó su secuela, *The Testaments*<sup>21</sup>.

Su argumento narra una distopía a partir de la voz de la protagonista que habita un estado totalitario organizado de forma patriarcal, llamado Gilead, que la autora sitúa en EE. UU. En él, el lenguaje es restringido para impedir a las mujeres que piensen con libertad y para alejarlas del conocimiento; la comunicación entre mujeres, la lectura y la escritura están absolutamente prohibidas y se castigan con la amputación de la mano. La novela postmoderna refleja, como *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell o *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, relaciones de poder y cuestiones lingüísticas complejas que muestran la manipulación tanto de la expresión como del pensamiento, la alteración de la historia y el conocimiento, y la necesidad de libertad y dignidad, pero a diferencia del texto orwelliano, *The Handmaid's Tale* dirige su mirada hacia temas como la representación de la mujer, la sexualidad femenina y la fertilidad.

La protagonista del relato, Offred, vive en un mundo distópico que se rige por los preceptos de una interpretación del *Antiguo Testamento* que legitima la poligamia masculina en una sociedad teocrática donde ya no se ejerce la abogacía, las universidades han sido cerradas y los libros quemados. Evidentemente, estos tres ejemplos sirven de metáfora a la pérdida de todos los derechos, como el del acceso a la educación o a la cultura, que posibilitan el desarrollo del pensamiento crítico. Offred intercala en su narración dos historias, la de aquello que aconteció y sobre lo que reflexiona y añora, y su presente narrativo, en el que su cuerpo y lenguaje se ven privados de toda libertad. En el pasado se consideraba una mujer independiente, había recibido una educación universitaria, trabajaba en una biblioteca y había formado una armónica familia.

Tres mujeres marcan su vida de diferente manera; su hija, fruto del amor con su pareja; Moira<sup>22</sup>, su divertida amiga bisexual con la que comparte confidencias; y su madre, mujer feminista por excelencia que manifiesta al observar a la pareja de Offred:

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>18</sup> BURGOS DÍAZ, E., «Cuerpos que hablan», en ARREGUI J. V. y GARCÍA GONZÁLEZ, J. A. (eds.), *Significados corporales*, Málaga, 2006, pp. 103-104.

<sup>19</sup> BUTLER, J., *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Nueva York, 1997.

<sup>20</sup> FELMAN, S., *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, PORTER, C. (trad.), Nueva York, 1983.

<sup>21</sup> *The Testaments*, Londres, 2019, ganadora del premio Booker –junto con *Girl, Woman, Other* (2019) de Bernardine Evaristo–, relata, a través de los testimonios de tres mujeres, los inicios, el presente y el futuro de Gilead. Dos de ellos provienen de las hijas de Offred. La primera, Agnes, le había sido arrebatada a la fuerza y ha crecido en una familia pudiente, pero descubre, los horrores de Gilead. La segunda, Daisy creció en Canadá con unos padres adoptivos, miembros de la resistencia, y ofrece un punto de vista que complementa al anterior. Destaca especialmente la tercera narradora, la implacable Aunt Lydia, que se convierte en esta novela en artífice de la caída del régimen totalitario.

<sup>22</sup> Argumenta HILL RIGNEY, B., en «*Alias Grace*. Narrative Games and Gender Politics», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical...*, p. 65, que Atwood no crea heroínas, pero que sus protagonistas sí las inventan; así, su amiga Moira es capaz de decir todo aquello en lo que Offred ni siquiera se atreve a pensar.

«You young people don't appreciate things, she'd say. You don't know what we had to go through, just to get you where you are. Look at him, slicing up the carrots. Don't you know how many women's lives, how many women's *bodies*, the tanks had to roll over just to get that far?»<sup>23</sup>.

Tras un supuesto ataque terrorista, perpetrado por islamistas, que queda puesto en duda y al que se culpa del asesinato del presidente, se disuelve el parlamento y se derogan todos los derechos constitucionales en EE. UU. como medida cautelar. Sorprendentemente, apenas hay protestas. Offred, la protagonista, es despedida de su empleo en la biblioteca, pierde acceso a sus bienes, que serán administrados por su esposo según la nueva legislación, y comienza a ser testigo del secuestro de niños y niñas a plena luz del día. El mundo en el que vive se convierte en un lugar atroz en el que los Guardianes de la Fe, eufemismo que designa a los vigilantes armados de los puestos de control, y los Espías de incógnito velan por la supuesta seguridad de los ciudadanos. Además, la mayoría de las mujeres no son fértiles. Las causas son varias: accidentes en centrales nucleares, fugas de productos químicos y vertidos de residuos tóxicos. Por ello y tal y como señala Alice M. Palumbo:

«Women's reproductive capacity is the basis of the state in Gilead; society is constructed to maximize the possibility of reproduction, while making it obvious that women are merely extensions of their reproductive organs»<sup>24</sup>.

Tras un intento de huida fallido, se hace desaparecer al marido y se le arrebató a su hija para ser entregada a una familia considerada más adecuada. Desplazada de su mundo, Offred pasa a ser adoctrinada en un centro espeluznante donde deberá convertirse en la sumisa criada de una familia pudiente. En el seno de esa familia tendrá como cometido engendrar un hijo del marido, el Comandante, para esa pareja supuestamente estéril. Para conseguirlo, Offred es violada repetidamente por el marido en presencia de la esposa durante sus periodos de máxima fecundidad. El régimen gileadiano crea así una reserva de mujeres fértiles declarando nulas sus relaciones de pareja previas. La novela narra la instauración de una esclavitud femenina que reduce a las mujeres a sus cuerpos –las convierte en concubinas, «two-

*legged wombs*»<sup>25</sup>– que serán obligados a ser objeto pasivo de actos heterosexuales forzados con un único fin: la procreación.

En esta tiranía existe una visión binaria del sexo y del género que es aceptada por gran parte de la sociedad porque aquellos que se niegan o no cumplen con las prácticas heteronormativas son ejecutados públicamente en una ceremonia a la que llaman «*Particicution*»<sup>26</sup>. Además, en un intento de erradicar toda práctica sexual considerada ilegítima, las personas homosexuales son ejecutadas públicamente con un cartel violeta colgado al cuello que indica su traición al sistema de género<sup>27</sup>. De esta forma, y siguiendo a Butler, podemos interpretar que la identidad de Offred, y la de muchos otros personajes, se construye por una repetición de actos heterosexuales, que ella y el resto de criadas deben ejecutar para engendrar un hijo. Estos actos reproducen un contexto social que valida y normaliza la violación repetida de una mujer fértil como algo natural.

La novela plantea cuál es la identidad de Offred, que ha sido desplazada y desposeída de todo aquello que amaba. Su destino y presente narrativo –mujer privada de amistad, convertida en esposa sin marido, hija sin madre y madre sin hija– está determinado por su anatomía femenina y su capacidad –no su deseo, puesto que no se trata de un hijo que ella engendrará por voluntad propia– de concebir y procrear. Todas las mujeres de la novela adquieren un valor predeterminado de acuerdo a su clase, pero sobre todo a su fertilidad, y todas ellas son piezas de un puzzle en función de las necesidades masculinas; aquellas que no encajan se convierten en desechables. Un ejemplo es la madre de Offred, mujer independiente, feminista y empoderada, cuyos comentarios no encajan en el paradigma de lo deseable en la nueva sociedad: «*I don't want a man around, what use are they except for the ten seconds' worth of half babies. A man is a woman's strategy for making other women*»<sup>28</sup>. Si tenemos esto en cuenta, no debería entonces sorprendernos que la madre –y otras mujeres que no encajan– sea seguramente declarada una nomujer<sup>29</sup>, y enviada a las colonias. Estos son lugares altamente tóxicos donde se traslada a las mujeres feministas, estériles o insurgentes, y donde terminan sus días gravemente intoxicadas por la contaminación y la radiación. Su amiga Moira, a quien se hizo visualizar una película sobre las colonias, exclama:

<sup>23</sup> ATWOOD, M., *The Handmaid's Tale*, Toronto, 1985, p. 152.

<sup>24</sup> PALUMBO, A. M., «On the Border: Margaret Atwood's Novels», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical...*, p. 29.

<sup>25</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 146.

<sup>26</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 347. La palabra *particicución* de la versión en español tampoco existe.

<sup>27</sup> En la serie de Bruce Miller se presta más importancia a las consecuencias de esta «traición de género». En el episodio tres de la primera temporada, por ejemplo, se muestran las devastadoras consecuencias de la homosexualidad de Ofglen. Esta criada es obligada a ver cómo se ejecuta a la *Martha* con quien tenía una relación, y se despierta después en un hospital, tras haber sido sometida a una mutilación genial.

<sup>28</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 151.

<sup>29</sup> En esta utilización peyorativa e ideológica del lenguaje se hace eco Atwood del argumento de la novela *Nineteen Eighty-Four*, donde los individuos que el régimen ha hecho desaparecer son denominados «unpersons», cita de ORWELL, G., *Nineteen Eighty-Four*, Londres, 1949, p. 46.

«They figure out you've got three years maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. They don't bother to feed you much, or give you protective clothing or anything, it's cheaper not to. Anyway they're most people they want to get rid of»<sup>30</sup>.

El grito de la madre, para que los logros de las mujeres no sean olvidados, para que recordemos los cuerpos que han sido pisoteados, y para que las mujeres modernas disfruten de ciertos derechos, será reprimido y sofocado; su propio cuerpo desaparece del mapa de lo deseable y puede ser considerado, en términos butlerianos, un cuerpo abyecto<sup>31</sup>.

Aunque al principio de la novela, Offred no reivindique tener una habitación propia, «*The door of the room –not my room, I refuse to say my– is not locked*»<sup>32</sup>, en el capítulo ocho, sube a su habitación y se percata de que el Comandante está en la puerta, curioseando. Cuando este escucha que Offred se acerca, se gira, la saluda con un gesto y abandona el lugar. Ella, sorprendida y contrariada, porque este hecho la pone en peligro, se pregunta si él ha entrado en esta habitación y después de deliberar si debe o no llamarla suya, exclama: «*Was he invading? Was he in my room? I called it mine. My room then. There has to be some space, finally, that I claim as mine, even in this time*»<sup>33</sup>. No se trata de la reivindicación de Virginia Woolf porque Offred no tiene cuerpo propio en el régimen gileadiano, mucho menos un lugar desde el que comunicarse ni desarrollarse intelectualmente, sino de la defensa de espacio íntimo en un mundo en el que se le ha arrebatado todo. Prueba de su carencia de cuerpo propio es también que en la casa donde habita no hay espejos donde pueda observarse detenidamente porque su apariencia no es relevante para sus funciones, también porque los espejos podrían ser peligrosos si alguna criada decidiera poner fin a su vida.

Offred es un mero instrumento del sistema; utilizada como un signo rígido que refleja y reitera discursos de poder patriarcales y heterosexuales, es una pieza de engranaje cuyo objetivo es perpetuar el estado de bienestar de una minoría. En un intento por recuperar su dignidad, durante las cenas que preceden a la agresión sexual, sustrae un pequeño trozo de mantequilla y lo esconde en su habitación. Tras la violación, regresa a su cuarto donde se unta con ella la piel.

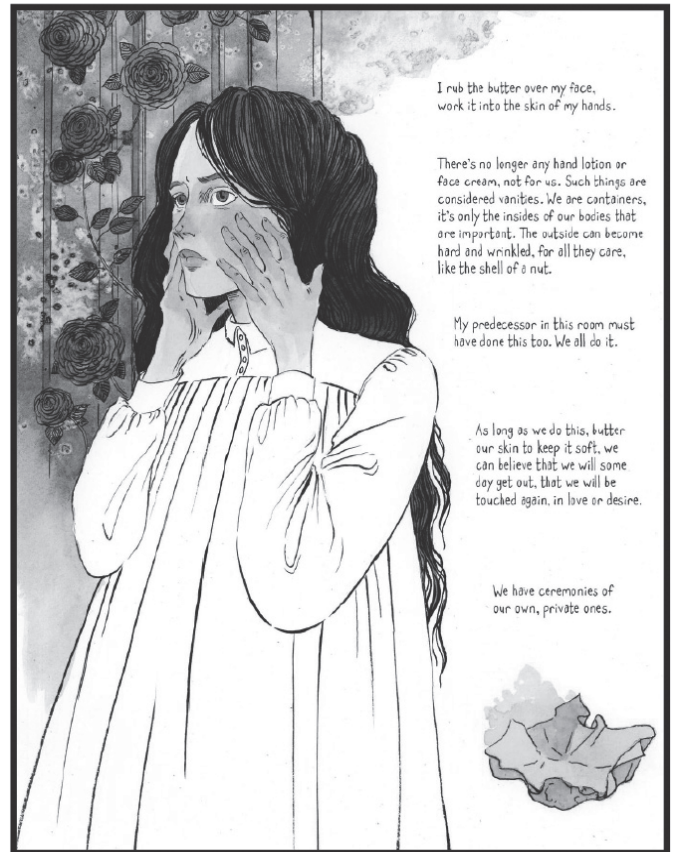


Ilustración 1: Momento en el que Offred extiende la mantequilla por su rostro (tomada del parte VI de la novela gráfica *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault)<sup>34</sup>.

La ilustración 1 muestra cómo Offred toca y acaricia su rostro con sus manos. Este no es un gesto vacío de significado, es un intento por recuperar su cuerpo, que ha sido agredido por el hombre que la acaba de violar, la mujer que la ha sujetado y el sistema totalitario que lo permite. Ella misma razona, como podemos ver en la ilustración, que las criadas no tienen acceso a productos de cuidado personal como crema facial porque «we are containers, it's only the inside of our bodies that is important».

Es relevante mencionar que Atwood reflexionó, antes y durante la escritura de *The Handmaid's Tale*, sobre las atrocidades de la guerra, perpetradas en muchos casos contra las mujeres en formas de violaciones, tal y como reflejan varios poemas que tratan el tema y que retratan el

<sup>30</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 313.

<sup>31</sup> La preocupación por lo abyecto, muy presente en Butler y en concreto en *Bodies that Matter*, se refiere a lo rechazado, lo considerado como no significativo. El cuerpo abyecto sería así un cuerpo que no importa, si utilizamos palabras parecidas a las que dan título a su obra. Butler toma el concepto de lo abyecto de la obra de Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, 1980.

<sup>32</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>34</sup> La novela gráfica, publicada en Nueva York, 2019, no está paginada. Nos referiremos, por lo tanto, a las partes (la subdivisión en capítulos de la novela original tampoco aparece en la novela gráfica).

sufrimiento de la mujer<sup>35</sup>. El cuerpo de Offred está cubierto con un hábito rojo que le impide moverse con libertad y cuya toca le dificulta mirar de frente. Tal y como argumenta Butler en *Excitable Speech*, el cuerpo se comunica independientemente del habla (o su carencia), pero el cuerpo de Offred no puede tampoco transmitir ningún mensaje porque, a excepción de la cara que debe mirar hacia abajo, está completamente oculto tras su hábito y es un cuerpo incomunicado. La única información que transmiten los cuerpos de las mujeres es a través de los colores de sus hábitos, que reflejan su estatus y poder, o carencia de él.

El cuerpo tiene un rol tan importante en la novela y sin embargo, es un cuerpo que no le pertenece a Offred y que no puede descubrir, en el doble sentido de la palabra, y así se lamenta:

«I used to think of my body as an instrument, of pleasure, or a means of transportation, or an implement for the accomplishment of my will. I could use it to run, push buttons of one sort or another, make things happen. There were limits, but my body was nevertheless lithe, single, solid, one with me. Now the flesh arranges itself differently. I'm a cloud<sup>36</sup>».

La apropiación del cuerpo femenino es tal que incluso cuando una criada concibe un hijo y el embarazo llega a término, la esposa de la familia que la acogió —la futura madre adoptiva de ese hijo— simula también dar a luz a un bebé. El resto de las esposas la mima como si fuese ella quien realmente pasase por ese doloroso momento, tal y como podemos ver en la ilustración 2:

La novela gráfica refleja este espeluznante momento con un plano general en el que destacan, por una parte, los colores de los vestidos (símbolo del poder que ostentan las mujeres y su situación en la sociedad) y, por otra, la posición jerárquica de las esposas, que contrasta con la de subordinación de las criadas, arrodilladas en el suelo. En el centro, una de las criadas, Ofwarren, está a punto de dar a luz una niña. La esposa del Comandante Warren se ha encaramado a la parte superior de la silla de partos y sus piernas rodean a Ofwarren (igual que durante la violación). La única persona que atiende a la parturienta es Aunt Elizabeth, quien sostiene una toalla para recoger al bebé y

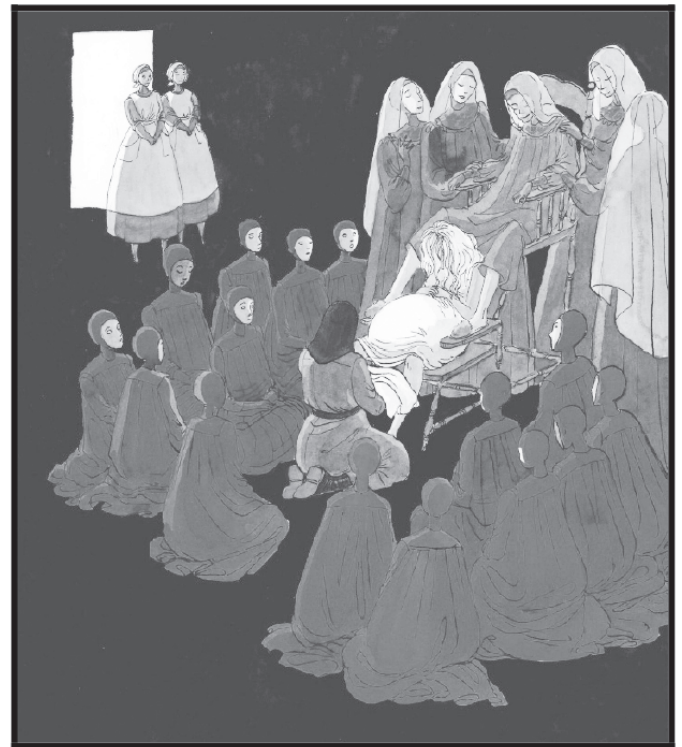


Ilustración 2: Acompañamiento del parto de una de las criadas (tomada de la parte VIII de *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault).

después entregárselo a la Sra. Warren, como si ella fuera la madre. La composición refleja que, a pesar del gran número de personas presentes, la criada se encuentra en soledad, aunque la habitación esté llena.

Por otra parte, y de forma paralela, Offred no solo ve restringidos todos sus movimientos corporales, sino también su lenguaje y pensamiento de forma simbólica —su significado—. La novela comienza *in medias res* con la descripción del lugar donde Offred ha sido confinada para su adoctrinamiento. En ese centro le estaba prohibido hablar, pero las futuras criadas aprendieron a leer los labios para intercambiar sus nombres: «*We learned to lipread, our heads flat on the beds, turned sideways, watching each other's mouths. In this way we exchanged names, from bed to bed*»<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Por ejemplo, el poema «Christmas Carols», de la colección *True Stories*, Oxford, 1981, p. 56, ilustra la agonía de la mujer embarazada, tras haber sido violada repetidamente y representa una crítica a la veneración de la maternidad. Otro poema relevante, «A Women's Issue», publicado en *Selected Poems II: 1976-1985*, Boston, 1986, p. 68, expone una serie de actos violentos contra las mujeres (ablación, cinturón de castidad, violaciones colectivas, etc.) y concluye que todos ellos se perpetran contra las mujeres precisamente por su sexualidad. Tal y como defiende SOMACARRERA ÍÑIGO, P., en «Ser testigo es necesario»: la poética política de Margaret Atwood», *Asparkia*, 18 (2007), pp. 119-137, estos y otros escritos muestran el compromiso de la autora por la defensa de los derechos humanos.

<sup>36</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 91.

<sup>37</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 4.

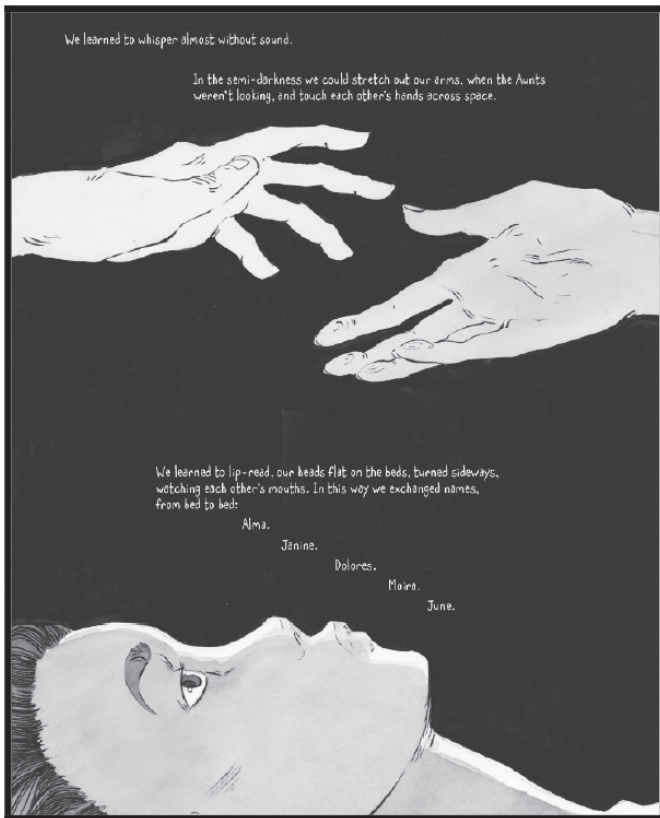


Ilustración 3: Momento en el que las criadas se revelan sus nombres unas a otras (tomada de la parte I de *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault).

No es casualidad que la ilustradora de la novela gráfica, Nault, muestre cómo las mujeres se susurran sus nombres y se tocan al mismo tiempo las manos en la oscuridad –vinculando así de nuevo el habla y el cuerpo–, un acto prohibido que les sirve para crear un vínculo emocional. Una vez Offred es enviada a la familia, tampoco se le permite entablar conversaciones fuera de la casa y dentro se le impone tan solo contestar a aquello que se le pregunte.

Además, en la nueva sociedad, las palabras, consideradas peligrosas, han ido siendo sustituidas por símbolos; las pocas tiendas que han sobrevivido y cubren las necesidades más básicas ya no tienen letreros en los carteles ni precios. Así, Offred reflexiona y comenta: «*they decided that even the names of shops were too much temptation for us. Now places are known by the signs alone*»<sup>38</sup>.

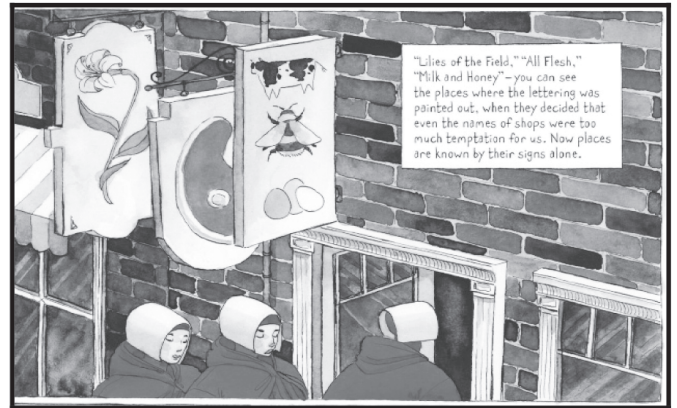


Ilustración 4: Criadas entrando en una tienda donde se aprecia la ausencia de grafías en los carteles de las tiendas (tomada de la parte II de *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault).

En la ilustración 4 vemos a una criada entrando en una tienda de comida que vende productos básicos (leche, miel y huevos), mientras otras dos (Offred y su compañera Ofglen) esperan fuera en silencio. Aunque este es el momento que Offred anhela para buscar alguna cara conocida, los Guardianes velan, incluso dentro de las tiendas, por que las criadas no puedan entablar conversación alguna.

Tal y como argumenta María Teresa Muñoz García de Iturrospe, a pesar de las limitaciones impuestas, «el lenguaje sigue definiendo la realidad, lo que impulsa a Offred a pensar continuamente en las palabras, unas veces comparando sus significados y «antes» y «después», otras exponiendo la arbitrariedad de algunas de sus construcciones»<sup>39</sup>. La protagonista reflexiona, por ejemplo, sobre las palabras «*In Hope*»<sup>40</sup>, que recuerda haber visto en una lápida y se pregunta qué sentido pueden tener esas palabras en la tumba de una persona que ha fallecido y si se refieren al difunto o a sus seres queridos. Pasa después a recordar a su marido, desaparecido y del que no tiene ninguna noticia, y reconoce que la palabra *hope* adquiere otra dimensión.

Es innegable que el lenguaje nos dota de existencia y singularidad, otorga inteligibilidad a nuestras vidas. Tal y como afirma Butler, «*Being called a name is also one of the conditions by which a subject is constituted in language*»<sup>41</sup>. El nombre que se nos impone al nacer es muestra de ello, el primer signo de que la nuestra es una existencia habitada y marcada por el lenguaje. El nombre

<sup>38</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 31.

<sup>39</sup> MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. T., «La atracción de la falsa palabra y del código prohibido en Margaret Atwood: Nolite te bastardes carborundorum», *Revista Antigüedad y Cristianismo*, 29 (2012), p. 359.

<sup>40</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 131.

<sup>41</sup> BUTLER, J., *Excitable Speech...*, p. 2.



real de Offred nunca es mencionado en la novela; Offred es un patronímico que designa su pertenencia al marido de esa familia, llamado Fred –de hecho, en la traducción española de la novela Offred recibe el nombre de Defred (De Fred) y su compañera Ofglen, el de Deglen (De Glen)–, pero ella al igual que añora su cuerpo, conoce la importancia de su nombre:

«My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up one day»<sup>42</sup>.

Así, añora otra época en la que era una persona con un nombre propio, una mujer que podía recibir ternura y reconocimiento: «*I want to be held and told my name. I want to be valued, in ways that I am not; I want to be more than valuable. I repeat my former name, remind myself of what I once could do, how others saw me*»<sup>43</sup>.

Atwood declaró en una entrevista que la novela llevaba por título, originariamente, el nombre con el que se conoce a la protagonista, y que lo había escogido por el juego de palabras que existe entre Offred y *offered*<sup>44</sup>, término que en inglés puede designar el ofrecimiento religioso de una víctima en sacrificio. La carencia de un nombre y, al mismo tiempo, la imposición de uno nuevo que se repetirá en todas aquellas mujeres que traten de dar un hijo a una misma familia ponen en evidencia un modelo de redistribución capitalista, una idea que Irigaray critica en su obra *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977)<sup>45</sup>, al ilustrar cómo la mujer –cosificada– se convierte en una mercancía intercambiable. La historia de *The Handmaid's Tale* narra la instauración de una red de tráfico de mujeres para su explotación y en la serie de Miller se pone de manifiesto esta idea dado que en ella se narra, además, que hay países sin descendencia, como México, dispuestos a comprar criadas a EE. UU. Así, el cuerpo de Offred no puede moverse con libertad, la mayor parte del tiempo está confinado tras los muros de la casa, pero puede ser

moldeado, expuesto, transformado, violado, fecundado o incluso asesinado impunemente.<sup>46</sup> Ella misma reflexiona: «*I want to keep on living, in any form. I resign my body freely, to the uses of others. They can do what they like with me. I am abject*»<sup>47</sup>.

Reducir a las mujeres a un cuerpo no es un gesto inocente, favorece su deshumanización, cosificación y mercantilización. De hecho, Offred lleva un pequeño tatuaje en el tobillo que la identifica como criada, considerada una mercancía. Si su intento de proveer a esa familia fracasa, será enviada a otra y así hasta tres intentos, Sin embargo, tras tres intentos fallidos se la declarará infértil, y su destino serán las colonias, donde perecerá en el olvido.

#### 4. REAPROPIACIÓN

Si bien el régimen pretende alejar a las mujeres del conocimiento y la libertad, manipulando y limitando el lenguaje, las palabras que Offred piensa en silencio le ayudan a recorrer el camino hasta su antigua vida. En una ocasión, encuentra un mensaje que alguien dejó grabado, quizás con un alfiler o una uña, en una esquina del armario de su habitación: «*Nolite te bastardes carborundorum*»<sup>48</sup>. Offred no comprende las palabras, pero se complace de ser receptora de un mensaje e interpreta que proviene de la antigua criada que ocupó su misma habitación:

«It pleases me to ponder this message. It pleases me to think I'm communing with her, this unknown woman. [...] It pleases me to know her taboo message made it through, to at least one other person, was opened and read by me»<sup>49</sup>.

Aunque no lo entiende, cree reconocer que el mensaje está en latín. Esta es la primera situación en la que es receptora de un mensaje escrito que alguien dejó para que fuera leído, y esto constituye en sí mismo un acto comunicativo, algo muy significativo. No es baladí que la ilustradora de la novela gráfica resalte en su dibujo este momento vinculando de nuevo el lenguaje con el cuerpo de Offred, que parece usar sus manos para descifrar el mensaje en la oscuridad:

<sup>42</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 104.

<sup>43</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 120.

<sup>44</sup> ATWOOD, M., «Margaret Atwood on...».

<sup>45</sup> IRIGARAY, L., *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, 1977.

<sup>46</sup> En la secuela, *The Testaments* (2019), se enfatiza la cosificación de todas las mujeres. Por ejemplo, Agnes, aunque ha sido educada desde el privilegio, es también consciente de la vulnerabilidad de su cuerpo por el mero hecho de ser una mujer. En una entrevista con su futuro marido, este le besa la frente y ella observa: «I pictured a tiny morsel of my brain being sucked through the skin of my forehead into his mouth. A thousand such kisses later and my skull would be emptied of brain» (ATWOOD, M., *The Testaments*, Londres, 2019, p. 226).

<sup>47</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 357.

<sup>48</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 65.

<sup>49</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 65.

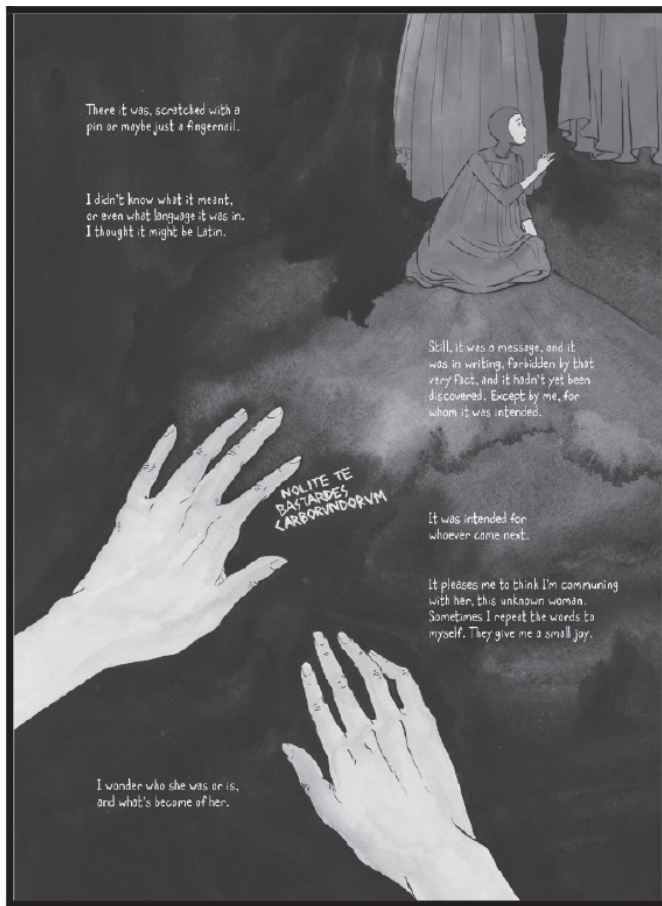


Ilustración 5: Offred encuentra el mensaje escrito de la criada que la precedió (tomada de la parte IV de *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault).

Señala Muñoz García de Iturrospe<sup>50</sup> que Offred tiene también acceso, casualmente, a otros textos: un pequeño cojín con la palabra *FAITH* bordada en mayúsculas, que encuentra en su habitación, y cuyas letras Offred observa ensimismada durante minutos; y la escritura que descubre en un pupitre escolar del centro de adoctrinamiento, una inscripción de las iniciales de dos enamorados.

Más tarde, Offred, que tanto añora su lengua y su cuerpo, es requerida durante las noches por el Comandante a solas y, a pesar del peligro que entrañan estas visitas, disfruta de las reuniones con él porque este pone a su disposición revistas y novelas, le permite escuchar las noticias de la radio e incluso juegan juntos al *Scrabble*. Sin embargo, como ella reflexiona, este no lo hace de forma altruista: «*While I read, the Commander sits and watches me doing it, without speaking but also without taking his eyes off me. This watching is a curiously sexual act, and I feel undressed while he does it*»<sup>51</sup>.

Se trata de un ejercicio de poder en el que él toma las decisiones de cuándo se ven, sin que ella pueda negarse, y le ofrece entrar en un lugar donde abundan las palabras convertidas en textos, que ella tanto añora. Su propósito es observarla mientras lee vorazmente, un acto que se suele realizar en soledad, sin que ella pueda impedirlo.

Durante una de esas visitas, Offred le pregunta por el mensaje hallado en el armario. Él le pide que lo escriba y al tomar su pluma recuerda: «*Pen Is Envy, Aunt Lydia would say, quoting another Center motto, warning us away from such objects*»<sup>52</sup>. El Comandante consulta su biblioteca y le muestra un libro escolar antiguo, que él había garabateado con esa inscripción. Le aclara que no se trata de latín académico, sino de una broma juvenil, a la que ella no puede tener acceso porque no ha sido educada en ese idioma, y la traduce como «*Don't let the bastards grind you down*»<sup>53</sup>.

Este hecho es de nuevo un ejercicio de poder en el que el Comandante le recuerda que solo los hombres pueden descodificar mensajes y «refuerza el control de lenguaje salvaguardado por los hombres, que pueden tratarlo a modo de palimpsesto, a través de la historia»<sup>54</sup> porque la inscripción grabada en el armario proviene originariamente, y en última instancia, del Comandante.

El tercer ejemplo de comunicación es una revelación que ocurre de forma casual. Offred es enviada a diario a hacer algunas compras y camina siempre acompañada de otra criada llamada Ofglen —una completa desconocida—. En una ocasión, por casualidad, ambas ven reflejadas sus siluetas en un escaparate y de repente, se miran fijamente a los ojos en el reflejo. Offred, que en sus rezos implora a Dios: «*I have enough daily bread, so I won't waste time on that. It isn't the main problem. The problem is getting it down without chocking on it*»<sup>55</sup>, se encuentra por primera vez a alguien en cuyos ojos observa el mismo desprecio que ella siente contra el sistema.

Sin embargo, Offred también incurre en contradicciones; añora su vida sexual sobre la que solía tener control y, en otras ocasiones, se escandaliza al pensar en su desnudez, al recordar que usaba bikini para ir a la playa. Existe así un conflicto entre la mujer de pensamiento moderno que, según el Comandante, dejó a los hombres desempoderados con su iniciativa y valía, y la mujer subyugada por el puritanismo. Además, Offred conoce, por una parte, el poder que ostenta por su cuerpo femenino y coquetea tímidamente con un guardia, simplemente porque se deleita en ese ofrecimiento prohibido. Tal y como Angela Gulick menciona, también es consciente del poder que tiene

<sup>50</sup> MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. T., «La atracción de...», p. 363.

<sup>51</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, pp. 231 y 232.

<sup>52</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 234.

<sup>53</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 235.

<sup>54</sup> MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. T., «La atracción de...», p. 366.

<sup>55</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 244.

sobre el Comandante y su mujer, que sin ella seguirán siendo una pareja sin hijos<sup>56</sup>.

La novela censura, a través de la mirada de las Tías, la forma en la que el supuesto progreso científico apartó a las mujeres del protagonismo de sus vidas cuando ellas creían ser libres:

«It used to be different, they used to be in charge. A shame it was, said Aunt Lydia. Shameful. What she'd just showed us was a film, made in an olden-days hospital: a pregnant woman, wired up to a machine, electrodes coming out of her every which way so that she looked like a broken robot, an intravenous drip feeding into her arm. Some man with a search light looking up between her legs, where she has been shaved, a mere beardless girl, a trayful of sterilized knives, everyone with masks on. A cooperative patient. Once they drugged women, induced labor, cut them open, sewed them up»<sup>57</sup>.

Pero esto es también un intento de ensalzar las supuestas virtudes del nuevo régimen, en el que el parto es algo supuestamente natural.<sup>58</sup> Las Tías forman parte del aparato propagandístico del Estado. Como tales, inculcan a las criadas la idea de que ocupan un lugar social significativo al encargarse de la importante tarea de la reproducción de la especie humana. Sin embargo, esto no es cierto en la medida en la que esas mujeres, sus cuerpos, son totalmente intercambiables.

El Comandante, desde su privilegiada posición masculina, critica también las dificultades para la emancipación mujer moderna y airea sus opiniones en uno de los encuentros con Offred:

«Think of the trouble they had before. Don't you remember the singles' bars, the indignity of high school blind dates? The meat market. Don't you remember the terrible gap between the ones who could get a man easily and the ones who couldn't? Some of them were desperate, they starved themselves thin or pumped their breasts full of silicone, had their noses cut off. Think of the human misery»<sup>59</sup>.

Sin embargo, el Comandante no menciona que todas las mujeres de la nueva sociedad, incluso las esposas, que pertenecen a la élite y viven en mejores condiciones materiales, están completamente desprovistas de voz y libertad<sup>60</sup>, y que a ninguna de ellas se les ha permitido decidir su lugar libremente.

Asimismo, las Tías, encargadas de adoctrinar a las criadas, expresan opiniones similares respecto a tiempos anteriores, en los que, según ellas, las mujeres se veían sometidas a diversas vejaciones sexuales.



Ilustración 6: A Offred y otras criadas se les hace ver una película en la que violan a una mujer (tomada de la parte VI de *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault).

En la ilustración 6 podemos observar que las criadas están viendo una película en la que se les muestran diferentes imágenes pornográficas. En una de esas escenas se observa cómo un hombre viola a una mujer, mientras que otro le sujeta la cabeza entre sus piernas y le agarra los brazos. Aunt Lydia insta a las criadas a pensar que la vida era entonces peligrosa y pasa a recordarles lo afortunadas que son desempeñando un papel tan importante, el de mujeres gestantes, en la sociedad actual. Sin embargo, una imagen similar aparece en la novela gráfica dos capítulos después.

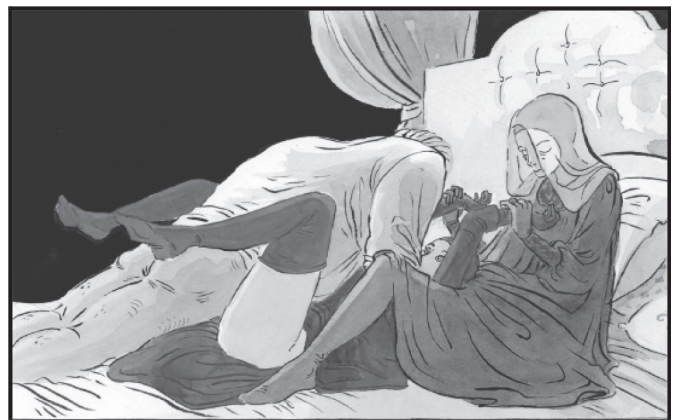


Ilustración 7: Offred es violada durante la ceremonia (tomada de la parte VIII de *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault).

<sup>56</sup> GULICK, A., *The Handmaid's Tale by Margaret Atwood: examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions*, Iowa, 1991, p. 52. Disponible en: <http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1063&context=rtd>, consultado el 23-05-2020.

<sup>57</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 142.

<sup>58</sup> En *The Testaments* Agnes narra que una de las criadas falleció durante el parto porque, para salvar al bebé, le abrieron el vientre, lo que produjo que se desangrara sin que ella pudiera tomar ninguna decisión.

<sup>59</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 274.

<sup>60</sup> Como menciona Kuznetski: «In Gilead, the Wives are the elite, living in beautiful homes with Marthas to serve them, but they are voiceless and powerless». La cita proviene de: KUZNETSKI, J., «Disempowerment and Bodily Agency in *The Testaments* and *The Handmaid's Tale* TV Series», *The European Legacy*, 9 de marzo 2021. Disponible en <https://doi.org/10.1080/10848770.2021.1898108>, consultado el 10-03-2021.

La semejanza entre ambas es innegable, no solo en la composición (tres personas desempeñando los mismos roles) y en la postura de las tres personas, sino también en el ángulo y en el plano, incluso en que en ambos casos la ilustración no muestra los pies del violador. Es bastante obvio que la ilustradora ha querido establecer un paralelismo, no solo por la forma de presentar este acto tan violento, sino porque en la novela original de Atwood no se menciona que en la violación que se muestra en la película alguien agarre a la mujer por las muñecas.

Por otra parte, Offred, animada por la esposa para engendrar un hijo a cualquier precio, y deseosa de comunicarse, cometer el acto de tocar y ser tocada: «*I hunger to touch something, other than cloth or wood. I hunger to commit the act of touch*»<sup>61</sup>, comienza a citarse con Nick, el joven chófer del Comandante. Esta relación parece suplir sus necesidades más inmediatas, de nuevo en cuanto al cuerpo (dado que ambos tienen relaciones sexuales por deseo propio) y al lenguaje: «*he watches me while I'm speaking. He watches my face*»<sup>62</sup>. De hecho, ella le acaba confesando su nombre: «*I tell him my real name and feel that therefore I am known*»<sup>63</sup>. Que comparta su nombre –su identidad– con él es un acto subversivo que desafía un Estado que regula actos de habla. Además, tal y como explica Butler, al ser llamado por un nombre se le ofrece al individuo también, paradójicamente, una cierta posibilidad de existencia social<sup>64</sup>.

A lo largo del relato, Offred va tomando conciencia de su situación y de su necesidad de escapar de ella, en parte porque las palabras que piensa en silencio le recuerdan que existió otra vida, y también porque recupera y se apropia de las palabras en forma de mensajes, lectura y escritura. Esto constituye un gran paso en su camino hacia su empoderamiento, al menos desde un punto de vista psicológico, pero hay otro hecho decisivo que también favorece este tránsito. En sus visitas nocturnas al Comandante, los espejos comienzan a aparecer más frecuentemente, aunque al principio le devuelven la imagen de un cuerpo distorsionado en la oscuridad. Más tarde, cuando él le pide que se vista de una forma seductora y la exhibe como un objeto en Jezabel, un prostíbulo reglamentado donde las mujeres han sido previamente esterilizadas, se reencuentra con su amiga Moira en los lavabos de este peculiar lugar. Ella había logrado escapar del centro de adoctrinamiento, pero la habían detenido y se la ha obligado a ejercer la prostitución. Offred tiene por fin ocasión de utilizar el lenguaje para comunicarse abiertamente con ella, cosa que no había podido hacer anteriormente.



Ilustración 8: Offred puede observarse por primera vez en un espejo sin su hábito rojo (tomada de la parte XII de *The Handmaid's Tale* de Atwood y Nault).

Asimismo, puede tocar y ser tocada por su amiga, como se aprecia en la ilustración, y tiene por primera vez la oportunidad de mirar a su alrededor porque se ha librado de su tocado, y de observarse en un espejo grande con detenimiento; entonces, en ese momento crucial pasa de ser objeto de la mirada masculina a objeto-sujeto activo de la suya propia.

## 5. CONCLUSIÓN

Atwood es una de las grandes voces de la literatura contemporánea y *The Handmaid's Tale*, una de sus obras más relevantes y reveladoras. En este artículo, hemos analizado esta obra de ficción porque nos invita a reflexionar sobre la fragilidad de los derechos de las mujeres. Lamentablemente, este tema sigue siendo sorprendentemente actual, como demuestra la repercusión de la novela.

Argumenta Marcela Lagarde que las mujeres somos *seres-para-los-otros*<sup>65</sup> porque se nos suele educar para que antepongamos las necesidades de otras personas a las nuestras propias<sup>66</sup>. La protagonista de *The Handmaid's Tale*, al igual que el resto de las criadas, es obligada a ser un *ser-para-los-otros* por imperativo legal, pero, además, se convierte en un *ser-de-los-otros* porque otras personas

<sup>61</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 13.

<sup>62</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 337.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> BUTLER, J., *Excitable Speech...*, 1997, p. 17.

<sup>65</sup> LAGARDE, M., *Género y feminismo*, Madrid, 1996, p. 60.

<sup>66</sup> Algo semejante dice Atwood refiriéndose a las escritoras: «Los escritores, tanto los hombres como las mujeres, han de ser egoístas para tener tiempo de escribir, pero las mujeres no están entrenadas para ser egoístas», en ATWOOD, M., «La maldición de Eva o lo que aprendí en el colegio», *La maldición de Eva*, ROCA, M. (trad.), Barcelona, 2006, p. 25.

deciden por ella y manipulan su cuerpo a su antojo en un régimen que convierte a las mujeres en una propiedad privada intercambiable.

En nuestro análisis de la novela, hemos enfatizado que el cuerpo es un lugar de construcción social de identidad, pero también de reivindicación y lucha, en especial en el caso de los personajes femeninos que aparecen desplazados por su condición de subalternos. En los cuerpos de las criadas se inscriben procesos de deshumanización para reducirlas únicamente a su capacidad gestante en aras de evitar la desaparición de la especie humana. Existen interpretaciones que abordan estos aspectos, pero en este artículo hemos destacado el paralelismo que encontramos en la novela entre la apropiación del cuerpo y la apropiación del lenguaje de las mujeres, y cómo se ha trasladado a la novela gráfica de Atwood y Nault, recientemente publicada.

En ambas novelas se evidencia que a las criadas se les impide tener autonomía, pensamiento crítico e independencia porque se les priva del uso particular de su cuerpo y se les impide usar el lenguaje para expresarse y comunicarse. Solo los hombres se mueven con libertad, incluso pueden visitar prostíbulos y llevar allí a sus criadas, y solo los hombres –a excepción de las Tías que pueden leer y escribir– gozan de la palabra, tal y como Offred reflexiona al observar leer al Comandante: «He has something we don't have, he has the word»<sup>67</sup>. Tener la palabra, y por extensión el lenguaje, significa ser visible, ostentar el poder y tomar las decisiones.

Cabe destacar que esta correspondencia entre la apropiación del cuerpo y del lenguaje de las criadas gana significación en la novela gráfica de Atwood y Nault, ya que esta la acentúa en sus ilustraciones. No es baladí la importancia que le concede si tenemos en cuenta que la novela gráfica es un resumen de la original, por la evidente falta de espacio. Además, la ilustradora ha prestado atención a esta relación, tal y como hemos señalado en el análisis de varias ilustraciones. No es casualidad tampoco que Nault asemeje, ingeniosamente, la violación que les muestran las Tías a las futuras criadas y la violación de Offred.

Ambas novelas muestran cómo los espejos le abren el camino a Offred a (re)conocer su cuerpo, que va dibujando sus contornos, mostrándose más nítido, materializándose fuera del imaginario que aleja a las mujeres del conocimiento, y sobre todo reclamando sus propias necesidades. Los espejos son símbolo del crecimiento de la identidad de Offred, quien al comienzo solo logra ver en ellos una imagen distorsionada de sí misma: «I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier glass, like the

eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something»<sup>68</sup>. Sin embargo, según avanza la novela, los espejos le devuelven la imagen de quien verdaderamente es. Su cuerpo, un lugar-objeto para la explotación, se convierte así en un lugar de resistencia y de prácticas emancipatorias, una construcción que alberga un conjunto de posibilidades políticas casi infinitas.

Es importante también la paulatina recuperación del lenguaje –las palabras que Offred encuentra por casualidad, el mensaje en latín, las letras con las que juega al *Scrabble* y las revistas y libros que devora vorazmente–. El lenguaje pasa de ser un instrumento de control social, con el poder de nombrar, crear e influir en la realidad, a un mecanismo de resistencia para Offred. Al revelar a Nick su nombre, recordar palabras y reflexionar sobre sus significados y en su fortuito encuentro con Moira, el lenguaje se convierte en memoria, en intercambio y en identidad.

Aunque la protagonista ve limitada su libertad de movimiento, de acción y de desarrollo personal en todos los sentidos, paulatinamente, y mediante pequeños gestos va recuperando su identidad, al menos de forma simbólica. Offred nos revela, tanto en la novela de Atwood como en la novela gráfica de Atwood y Nault, que si el sujeto actúa, lo hace, en buena medida, mediante el cuerpo y el lenguaje, tal y como han demostrado también miles de mujeres que se han manifestado contra las políticas conservadoras que reducen a las mujeres a sus cuerpos y que se siguen sirviendo del lenguaje para ejercer violencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATWOOD, M., *The Testaments*, Londres, 2019.
- \_\_\_\_\_, «Margaret Atwood on What ‘*The Handmaid’s Tale*’ Means in the Age of Trump», *The New York Times*, 10 de marzo 2017. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>, consultado el 06-07-2019.
- \_\_\_\_\_, *El cuento de la criada*, MATEO BLANCO, E. (trad.), Barcelona, 2017.
- \_\_\_\_\_, *La maldición de Eva*, ROCA, M. (trad.), Barcelona, 2006.
- \_\_\_\_\_, «A Women’s Issue», *Selected Poems II: 1976-1985*, Boston, 1986, p. 68.
- \_\_\_\_\_, *The Handmaid’s Tale*, Toronto, 1985.
- \_\_\_\_\_, «Christmas Carols», *True Stories*, Oxford, 1981, p. 56.
- ATWOOD, M. y NAULT, R., *The Handmaid’s Tale: The Graphic Novel*, Nueva York, 2019.
- BLOOM, H., «Introduction», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom’s Modern Critical Views: Margaret Atwood*, Nueva York, 2009, pp. 1-3.

<sup>67</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 110.

<sup>68</sup> ATWOOD, M., *op. cit.*, p. 9.

- BUTLER, J., *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Nueva York, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Nueva York, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, Nueva York, 1993.
- BURGOS DÍAZ, E., «Cuerpos que hablan», en ARREGUI, J. V. y GARCÍA GONZÁLEZ, J. A. (eds.), *Significados corporales*, Málaga, 2006, pp. 93-109.
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, MOIX, A. M. (trad.), Barcelona, 1985.
- DILLON, J., ««Blessed are the Meek»: Atwood's Desire for Female Autonomy in *The Handmaid's Tale* (2017)», *Fantastika Journal*, 2 (2017), pp. 213-216.
- DOCKTERMAN, E., «Margaret Atwood and Elisabeth Moss on the Urgency of *The Handmaid's Tale*», *Time*, 12 de abril 2017. Disponible en: <https://time.com/4734904/margaret-atwood-elisabeth-moss-handmaids-tale/>, consultado el 08-03-2021.
- FELMAN, S., *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, PORTER, C. (trad.), Nueva York, 1983.
- GULICK, A. M., *The Handmaid's Tale by Margaret Atwood: examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions*, Iowa, 1991. Disponible en <http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1063&context=rtd>, consultado el 23-05-2020.
- HILL RIGNEY, B., «Alias Grace. Narrative Games and Gender Politics», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood*, Nueva York, 2009, pp. 59-66.
- IRIGARAY, L., *Ce sexe qui n'est pas un*, París, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Espéculo de la otra mujer*, SÁNCHEZ CEDILLO, R. (trad.), Madrid, 2007.
- KRISTEVA, J., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, 1980.
- KUZNETSKI, J., «Disempowerment and Bodily Agency in *The Testaments* and *The Handmaid's Tale* TV Series», *The European Legacy*, 9 de marzo 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/10848770.2021.1898108>, consultado el 10-03-2021.
- LAGARDE, M., *Género y feminismo*, Madrid, 1996.
- MILLER, B. (prod.), *The Handmaid's Tale* (serie de television), Toronto, 2017.
- MONMANY, M., «Prólogo: El festín de la inteligencia», en ATWOOD, M., *La maldición de Eva*, ROCA, M. (trad.), Barcelona, 2006, pp. 5-14.
- MORRISON, T., *The Nobel Lecture in Literature, 1993*, Nueva York, 1994.
- MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE, M. T., «La atracción de la falsa palabra y del código prohibido en Margaret Atwood: Nolite te bastardes carborundorum», *Revista Antigüedad y Cristianismo*, 29 (2012), pp. 357-374.
- ORWELL, G., *Nineteen Eighty-Four*, Londres, 1949.
- PALUMBO, A. M., «On the Border: Margaret Atwood's Novels», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood*, Nueva York, 2009, pp. 21-34.
- REVESZ, R., «Oklahoma abortion law wants women to get the father's written permission», *Independent*, 8 de febrero 2017. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/oklahoma-abortion-law-women-get-father-written-permission-pro-choice-life-planned-parenthood-a7569646.html>, consultado el 18-07-2020.
- SHARMAN, J., «Margaret Atwood says rise of Trump has made *The Handmaid's Tale* popular again», *Independent*, 12 de febrero 2017. Disponible en <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/margaret-atwood-handmaids-tale-puritan-values-donald-trump-republican-party-abortion-a7575796.html#gallery>, consultado el 15-06-2020.
- SOMACARRERA ÍÑIGO, P., «La retórica del poder en la poesía canadiense: Margaret Atwood», en GARCÍA RAYEGO, R. y SÁNCHEZ PARDO, E. (eds.), *Sentir los mundos: poetas en lengua inglesa*, Madrid, 1999, p. 177-198.
- \_\_\_\_\_, ««Ser testigo es necesario»: la poética política de Margaret Atwood», *Asparkia*, 18 (2007), pp.119-137.
- SOSSA ROJAS, A., «Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo», *Polis. Revista Latinoamericana*, 28 (2011), p. 1-19.
- HILL RIGNEY, B., «Alias Grace. Narrative Games and Gender Politics», en BLOOM, H., *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood*, Nueva York, 2009, p. 65.
- VAN KEOVERDEN, J., «How Renee Nault adapted *The Handmaid's Tale* into a graphic novel», *CBC*, 6 mayo 2019. Disponible en: [https://www.cbc.ca/books/how-renee-nault-adapted-the-handmaid-s-tale-into-a-graphic-novel-1.5094184?fbclid=IwAR3v18oIdRj1vzELZFEXZigfbuKF95KXorLU5Ch\\_z1\\_qqfORbKpLTLc2mfQ](https://www.cbc.ca/books/how-renee-nault-adapted-the-handmaid-s-tale-into-a-graphic-novel-1.5094184?fbclid=IwAR3v18oIdRj1vzELZFEXZigfbuKF95KXorLU5Ch_z1_qqfORbKpLTLc2mfQ), consultado el 07-03-2021.
- WHITE, R., «Northern Light: Margaret Atwood's *Cat's Eye*», en BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood*, Nueva York, 2009, pp. 159-182.