

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

Traducción y género:

Lenguaje, simbología y el poder de lo femenino en la
distopía crítica feminista *The Handmaid's Tale*



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Autora: Paula Rey Pérez

Tutora: África Vidal Claramonte

Salamanca, 2023

RESUMEN

En el contexto del resurgimiento del subgénero de la distopía crítica feminista, *El cuento de la criada* (1985) de Margaret Atwood se ha convertido en un símbolo de resistencia en los movimientos por los derechos de las mujeres en todo el mundo. El objetivo principal de este trabajo es confirmar la existencia de un punto de encuentro entre la traducción y el feminismo, y cómo este nexo puede ser clave para desafiar las convenciones de género y suscitar reflexión. Para lograr este objetivo, se realiza un análisis en profundidad de la representación de los roles de género y el simbolismo de lo femenino en *El cuento de la criada*. Además, se destaca la importancia del subgénero de la distopía crítica feminista, el lenguaje que lo caracteriza y su traducción en la reivindicación de la igualdad y los derechos de las mujeres. En última instancia, el presente proyecto demuestra que la literatura y la traducción pueden ser herramientas poderosas para difundir la ideología igualitaria más allá de las fronteras lingüísticas y culturales, y para promover la reflexión y el cambio social.

Palabras clave: *distopía crítica feminista, traducción, derechos de las mujeres, roles de género, simbolismo, el cuerpo femenino, Margaret Atwood*

ABSTRACT

In the context of the resurgence of the subgenre of feminist critical dystopia, Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985) has become a symbol of resistance in women's rights movements around the world. The main aim of this paper is to confirm the existence of a meeting point between translation and feminism, and how this nexus can be key to challenging gender conventions and sparking critical thinking. To achieve this goal, an in-depth analysis of the representation of gender roles and the symbolism of the feminine in *The Handmaid's Tale* is carried out. It also highlights the importance of the sub-genre of feminist critical dystopia, the language that characterizes it and its translation into the vindication of equality and women's rights. Ultimately, this project demonstrates that literature and translation represent powerful tools for spreading egalitarian ideology across linguistic and cultural boundaries, and for promoting reflection and social change.

Keywords: *feminist critical dystopia, translation, women's rights, gender roles, symbolism, the female body, Margaret Atwood*

Índice

1. Introducción	3
2. La traducción con perspectiva de género.....	5
2.1. Contexto histórico y social del feminismo en la traducción	5
2.2. Estrategias para una reescritura feminista	7
3. El género distópico como crítica feminista.....	10
3.1. Introducción a la distopía y a sus principales representantes.....	10
3.2. Precedentes y precursores de Atwood: novelas distópicas feministas.....	13
3.3. Margaret Atwood y <i>El cuento de la criada</i> (1985)	16
4. Análisis y comentario	20
4.1. Representación de los roles femeninos	21
4.2. La simbología femenina visual	26
4.2.1. El cuerpo como metáfora literaria.....	26
4.2.2. Las flores, la feminidad y la fertilidad	28
4.2.3. La predominancia del color rojo	30
4.3. Los nombres propios y la pérdida de identidad.....	31
4.4. Diferencias en la percepción de la versión inglesa y la española.....	33
5. Conclusiones	39
6. Bibliografía.....	43

1. Introducción

If it's a story I'm telling, then I have control over the ending...
But if it's a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don't tell a story only to yourself. **There's always someone else. Even when there is no one.** (Atwood, 1985, p.39)

Es una cuestión innegable que, en los últimos años, el movimiento feminista ha ido adquiriendo fuerza incesablemente gracias a una serie de representantes y eventos históricos que han creado una nueva concienciación acerca de las cuestiones de género en la sociedad contemporánea. En el siglo XXI, gracias a la trascendencia de los medios de comunicación y las redes sociales, han sido numerosas las mujeres de todas las edades, nacionalidades y estilos de vida que han visto una oportunidad de alzar su voz. Por vía de la red social Twitter, por ejemplo, se han popularizado numerosas campañas que animaban a las mujeres a contar al mundo sus experiencias con el sexismo, como el hashtag *#EverydaySexism* de 2012, que pretendía evidenciar la importancia de los pequeños gestos misóginos cotidianos, o el movimiento *#MeToo*, que surgió en 2017 en el contexto de las acusaciones de abusos sexuales al productor Harvey Weinstein y que permitió que numerosas personalidades del mundo cinematográfico denunciaran públicamente a sus acosadores y obtuvieran justicia.

Históricamente, la literatura distópica se ha consolidado como una de las herramientas más poderosas a la hora de concienciar a un público cada vez más extenso a poner en cuestión y reflexionar de manera crítica acerca de las jerarquías de poder y de las normas que rigen nuestra sociedad. Por esta razón, en las últimas décadas también se ha experimentado un resurgimiento del subgénero distópico feminista, que tiene por objeto servirse de la narrativa distópica, esta vez para analizar y desafiar las normas de género y la opresión patriarcal que las mujeres han sufrido y continúan sufriendo. Una de las obras más representativas dentro de este género es *El cuento de la criada*, de la célebre autora canadiense Margaret Atwood y que, situada en un futuro próximo, narra la historia de unos Estados Unidos en un futuro próximo donde la tasa de natalidad ha caído en picado por una crisis medioambiental y la democracia ha sido derrocada en favor de un régimen totalitario ultra religioso donde se obliga a las mujeres a ejercer como incubadoras para que las altas esferas de poder logren reproducirse. Esta novela, publicada en 1985, se alzó como una crítica mordaz de la misoginia presente en el extremismo religioso, y logró tener un gran impacto en la cultura popular que se mantiene casi cuarenta años después, en gran parte gracias a la película de 1990 y a la serie de televisión de 2017 que inspiró,

y que la impulsaron a convertirse en un símbolo de resistencia en movimientos revolucionarios por los derechos de la mujer de todos los rincones del globo.

Gracias a su enorme popularidad y trascendencia, tanto la novela como sus adaptaciones audiovisuales, se han traducido a numerosas lenguas, y debido a su poderoso trasfondo político además de por su rica simbología, conforma una obra que presenta una serie de desafíos que solventar al traductor. El presente trabajo tiene por objetivo emplear la gran relevancia de *El cuento de la criada* dentro del ámbito de la traducción y de los estudios de género para confirmar la hipótesis de que en efecto existe un nexo de unión entre la traducción y el feminismo, y que precisamente conforma la clave para desafiar las convenciones de género y suscitar la reflexión, sirviéndose para ello de esta obra como caso de estudio, analizando en profundidad la representación de los roles de género y el simbolismo que se esconden entre sus páginas, además de realizar una comparativa entre su versión original y su traducción al español, para observar si esta se puede considerar una traducción feminista, en función del marco teórico. Además, se pretende evidenciar paralelamente la importancia del subgénero de distopía crítica feminista, el lenguaje que lo caracteriza y su traducción a la hora de reivindicar la igualdad y los derechos de la mujer desde la ficción, que juega un rol vital al difundir la ideología igualitaria sobrepasando las fronteras lingüísticas y culturales.

2. La traducción con perspectiva de género

2.1. Contexto histórico y social del feminismo en la traducción

The feminist translator, affirming her critical difference, her delight in interminable re-reading and re-writing, flaunts the signs of her manipulation of the text. *Womanhandling* the text in translation would involve the replacement of the modest, self-effacing translator. Taking her place would be an active participant in the creation of meaning, who advances a conditional analysis. Hers is a continuing provisionality, aware of process, giving self-reflexive attention to practices. The feminist translator immodestly flaunts her signature in italics, in footnotes - even in a preface. (Godard en Bassnett & Lefevere, 1990: 94)

La traducción feminista como disciplina enmarcada en los estudios de traducción nace fruto del auge que experimentó el movimiento feminista en su segunda ola, que comprende el periodo temporal entre principios de la década de los sesenta y finales de la de los ochenta, siendo paralelo al **Movimiento de Liberación de las Mujeres** en los Estados Unidos. A su vez, existe un consenso generalizado que afirma que el pionero de los estudios de traducción modernos como disciplina independiente fue James S. Holmes, que visionaba dicho campo como «la disciplina en la que se adoptan la estructura, los objetivos y los métodos de las ciencias naturales.» A raíz de su trabajo fue otro académico, Toury, quien creó el *Mapa de Holmes de los Estudios de Traducción* que introdujo la llamada *Teoría Literaria de los Polisistemas*. Con el transcurso de los años, un grupo de defensores de este enfoque, incluyendo a **Lambert, Lefevere, Bassnett y Hermans** comenzaron a darse a conocer como la “**Escuela de la Manipulación**” o *The Manipulation School*. Mediante su artículo de 1990, “Translation, History and Culture”, Bassnett y Lefevere introdujeron lo que se denominó “**Giro Cultural**” o *Cultural Turn*, que se alejaba del enfoque lingüístico plenamente científico y supuso un cambio significativo en el enfoque de la disciplina que sembró la semilla de la que luego terminarían brotaron nuevos campos, como la traducción poscolonial y la feminista (Snell-Hornby en Brufau Alvira, 2011).

Posteriormente, fueron numerosas las traductoras feministas que se centraron en la perspectiva de los estudios de género, considerando que el lenguaje poseía el poder suficiente para derrocar el patriarcado y los tintes sexistas omnipresentes en todas las lenguas. Para ellas, el feminismo en el contexto traductológico se basa principalmente en el género como categoría sociopolítica que impregna la producción de traducciones y se elevó a la máxima expresión gracias a las teóricas canadienses bilingües que escribían en francés y en inglés, como **Louise von Flotow, Susanne de Lotbinière-Harwood, Sherry**

Simon o **Barbara Godard**. Von Flotow, en particular, considera que el género es “una categoría principal del análisis feminista”, mientras que Simon cita a Nicole Vard Jouve, quien ha afirmado que la traducción ocupa una "posición culturalmente femenina".

Además, de acuerdo con Castro (2008), las traductoras feministas revelan las traducciones de libros feministas cuyo significado original fue distorsionado, desvirtuado y finalmente incorporado a la ideología dominante patriarcal mediante una reescritura que le otorgaba sentido sin tener en cuenta las múltiples capas de significación feminista. Un ejemplo de esta práctica es la traducción de *Le deuxième sexe*, la obra feminista y filosófica de Simone de Beauvoir (1949) al inglés por el zoólogo Howard Parshley en 1952, que durante años conformó la única versión comercializada en esta lengua, pese a que su autor suprimió una gran cantidad del texto original, que incluía logros de mujeres a lo largo de la historia, narraciones históricas sobre mujeres adelantadas a su época, referencias a relaciones lésbicas, a la cruenta lucha por los derechos de las mujeres en Reino Unido, e incluso elimina parte del capítulo de “The Married Women” donde se ilustra la aniquilación de las mujeres en el matrimonio: «no English edition of *The Second Sex* (Beauvoir’s feminist masterpiece, the common ingredient in all of the early women’s studies courses) contains everything she wrote or accurately translates her most basic philosophical ideas» (Simon en Castro, 2008).

Al explorar la relación entre los estudios de traducción y los de género, Chamberlain va incluso más allá y concluye que, históricamente, se ha producido de forma habitual una cierta “sexualización” de la traducción, que proviene de la propia palabra “traducción”, que crea un “doble rasero” entre el *texto original* (masculino) y la *traducción* (femenina), lo que lleva inconscientemente a dar forma a la representación metafórica de que la traducción es algo secundario, que deriva de algo anterior y, aunque tanto hombres como mujeres se dedican a esta práctica, el estatus superior masculino en la oposición binaria, original frente a derivado, degrada esta actividad como una actividad femenina arquetípica (Chamberlain en Santaemilia, 2011). Realiza por tanto una propuesta a las traductoras feministas: que debatan sus trabajos, tanto antagónica como simpáticamente, para convertir los principios de la práctica de la traducción en un diálogo sobre la revisión del desequilibrio de poder en la actividad traductora (266-267). Por su parte, Godard (1990: 89-90) asevera que “el discurso feminista es traducción”, ya que permite a las traductoras asumir el rol femenino en un acto de mimetismo subversivo que consiste en

"convertir una forma de subordinación en una afirmación y desafiar un orden que descansa en la diferencia sexual".

Durante los setenta y los ochenta, en este contexto, nació un lenguaje femenino alternativo que pretendía acabar con el lenguaje patriarcal y dar visibilidad a las mujeres, desde el punto de vista lingüístico; von Flotow (1991) observó grafías poco convencionales, juegos de palabras y neologismos que sentaron las bases de los estudios feministas de traducción (FTS). Ya a principios de los años noventa, ciertas publicaciones de gran difusión (Bassnett y Lefevere 1990 [1995]; Venuti 1992) dieron voz a la labor realizada por el grupo de traductoras canadienses durante los últimos diez años, lo que llevó a la introducción de las teorías y prácticas feministas de la traducción en los cauces dominantes de la disciplina.

Las traductoras feministas, incluyendo a Godard y Harwood se guían por una motivación ideológica y creen que el lenguaje y la traducción no son actos inocentes, sino armas poderosas capaces de subvertir el *status quo* (Castro, 2020), por lo que se podría afirmar que la cuestión de la fidelidad en la traducción se pone en cuestión: se le da prioridad a la fidelidad hacia el proyecto de escritura donde trabajan las traductoras, y no necesariamente hacia el escritor o sus lectores:

Así pues, frente a la imagen internacionalmente distribuida de las traductoras feministas como traidoras que sabotean los textos ajenos e imponen en ellos su ideario, la consideración del contexto primigenio ofrece una visión opuesta de su agenda, como adhesión a un macroproyecto cultural, como “delidad subversiva” aunque “fidelidad” a fin de cuentas: fidelidad a la subversión de que hacen gala las propias autoras en las obras originales. (Martín Ruano, 2008)

2.2. Estrategias para una reescritura feminista

En línea con lo aseverado anteriormente, la traducción feminista tiene un enfoque claramente intervencionista de la traducción, pues tiene la intención deliberada de reescribir en femenino o *rewriting in the feminine*, según de Lotbinière-Harwood o feminizar el texto o *womanhandling the text* para Godard (Martín Ruano, 2008).

Feminist translators feminized words, created neologisms, employed wordplay and grammatical and syntactic changes and resorted to censorship when they felt that men had been given authority over women in the text [...] Feminist translators showed that language can be dismantled of its patriarchal burden (Cabrejas en Vázquez, 2008).

Así, se utilizan varias estrategias de traducción feminista, como, la suplementación (“supplementing”), el prefacio o las notas a pie de página (“prefacing and footnoting”) o

la apropiación o secuestro (“hijacking”), tal y como expone von Flotow (1991), y que desglosaremos a continuación:

- ❖ **Suplementación:** Reescribir un contenido cuando el género está gramaticalizado mediante marcas de género similares en ambas lenguas, o cuando ninguna las utiliza (“periodista” vs *journalist*) no suele suponer un problema de traducción, pero, por ejemplo, al traducir en inglés la frase "hizo los deberes", es necesario tener conocimiento adicional sobre el género que debe incluirse, de igual manera que en el caso de traducir al castellano la expresión “you’re tired” (Castro, 2008).

Translators have had to develop creative methods similar to those of the source-text writers; they have had to go beyond translation to supplement their work, making up for the differences between various patriarchal languages by employing wordplay, grammatical dislocations and syntactic subversion in other places in their texts. (von Flotow, 1997: 24)

Además, es importante destacar que, debido a la naturaleza gramaticalmente sexista del francés, las autoras quebequenses tuvieron que crear neologismos feminizados, que incluyeran la marca de género femenina, como *professeure* y *écrivaine*, que según Godard (1991) presentan una dificultad especial a la hora de traducirse al inglés, por lo que para adaptarlos a la gramática inglesa se hace uso de juegos de palabras (*réalité* como *re(her)ality* o *amante* como *shelove*). Esta estrategia, aunque convencionalmente aceptable resulta algo controversial al poner en relieve tonos feministas radicales y despertar críticas de “intervención exagerada”

- ❖ **Prefacios y notas a pie de página:** [En un prefacio] «the modest, self-effacing translator, corollary to the notion of transparency, is replaced by a translator who is an active participant in the creation of meaning, and may even immodestly, flaunt her signature» (Godard, 1986: 7). En ellos, el traductor ofrece una explicación de su propia visión del texto original, seguida por la estrategia de traducción que ha adoptado para transmitir su interpretación. Castro (2008) nos ofrece un ejemplo muy claro de prefacio, el prólogo que realiza Lotbinière-Harwood (1989) para la obra *Letters from An Other* (1989), de Lise Gauvin, y que titula “About the **her** in **other**”:

Dear reader: Just a few words to let you know that this translation is a rewriting in the feminine of what I originally read in French. I don’t mean content. Lise Gauvin is a feminist, and so am I. But I am not her. She wrote in the generic masculine. My translation practice is a political activity aimed at making

language speak for women. So my signature on a translation means this translation has used every possible feminist translation strategy to make the feminine visible in language. (Lotbinière-Harwood en Gauvin, 1989)

- ❖ **Apropiación:** En la estrategia también conocida como secuestro, el traductor o traductora feminista se adueña, mediante neologismos capaces de designar la perspectiva femenina, sustituyendo el masculino genérico por el femenino o por fórmulas inclusivas o bien invirtiendo los elementos sexistas de un texto cuyas intenciones no eran necesariamente feministas (Castro, 2008). Una muestra de esta técnica es la estrategia adoptada por Lotbinière-Harwood en la obra anteriormente mencionada, quien reescribe en femenino genérico un texto feminista concebido originalmente en masculino genérico.

Más allá de estas tres estrategias en las que la traductora se involucra de forma visible en la creación de sentido y se desempeña como creadora de un texto, existe una cuarta perspectiva estratégica de traducción feminista que explora la identidad de la reescritura en femenino a partir del género y la traducción. La colaboración cercana entre la traductora y la autora conduce a un proceso de coautoría o “*co-authorship*”, que Lotbinière-Harwood denomina “performance” (1991: 47), y a la que Marie-France Dépêche llama “pacto especular” (2002: 19).

Según Castro (2008), además de este lenguaje libertario que busca transformar la lengua actual mediante alteraciones semánticas, neologismos o juegos de palabras, una de las técnicas de lenguaje no sexista más utilizadas es la estrategia de la **neutralización o generalización**. Para evitar indicar explícitamente el género, se emplean términos neutrales, como por ejemplo “juventud” en lugar de *chicos* o “personal docente” en vez de *profesores*, aunque matiza Castro esta medida siempre debe aplicarse con moderación, ya que existe una tendencia generalizada a interpretar los neutros como masculinos. Además, otra técnica ampliamente utilizada es la de la **feminización**, que pretende utilizar marcas gramaticales explícitas y simétricas de género cuando se designan referentes humanos con el objetivo de traer la existencia de las mujeres a la vida cotidiana, como es el caso de los guiones, los paréntesis o la arroba, como por ej. “las/los madres/padres”, “el/la traductor(a)” o t@d@s l@s alumn@s”.

3. El género distópico como crítica feminista

3.1. Introducción a la distopía y a sus principales representantes

Instead of providing some compensatory and comforting conclusion, the critical dystopia's open ending leaves its characters to deal with their choices and responsibilities. It is in the acceptance of responsibility and accountability, often worked through memory and the recovery of the past, that we bring the past into a living relation with the present and may thus begin to lay the foundations for utopian change. (Baccolini, 2004)

De acuerdo con Jameson, las utopías, las distopías y la ficción especulativa comenzaron más o menos al mismo tiempo, bien con *La máquina del tiempo* (1895) de Wells o incluso antes, con *Frankenstein* (1818) de Shelley. Según expone el autor y teórico Gregory Claeys en *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (2022), el término distopía con la grafía que conocemos hoy en día apareció por primera vez en 1748 para describir “**un país infeliz**”, fue incluido en un discurso del teórico liberal John Stuart Mill en 1868 y ya entrado el siglo XX, Glenn Negley y J. Max Patrick lo denominaron “**lo contrario de utopía, la sociedad ideal**”. A partir de entonces, y a lo largo del siglo XXI, se utiliza con mucha frecuencia para referirse a dos fenómenos: las sociedades reales que se han hundido en el despotismo, especialmente los sistemas totalitarios creados por el nazismo y el estalinismo; y las reacciones literarias a estos cambios. Las sociedades como estas suelen intentar esclavizar a una parte de su gente y mantener a la mayoría del resto en un estado de miedo constante para mantener el orden. Este “**principio del miedo**” se había utilizado previamente para caracterizar a los despotismos en algunos de los primeros análisis de la teoría política, sobre todo por Montesquieu en *El espíritu de las leyes* (1748).

Cronológicamente, como género literario la ficción distópica encuentra sus antecedentes en diversas formas de obra satírica, desde el *Parlamento de las mujeres* de Aristófanes (c. 390 a.C.) hasta el *Mundus Alter et Idem* (1605) de Joseph Hall. En el siglo XVIII se ejemplifica notablemente en esta forma en el cuarto viaje de *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. Desde la perspectiva de la reforma social y política, se puede considerar que las primeras distopías literarias aparecieron durante la Revolución Francesa, como *A Trip to the Island of Equality* (1792) o *Rights of Man* (1791–1792). Un segundo ejemplo importante del género que apareció algo más tarde fue *Publicola*, de John Reeves. En la primera mitad del siglo XX, Baccolini & Moylan (2003) enfatizan la publicación de tres obras definieron el género distópico (o un subgénero si se considera un subconjunto de la literatura utópica): *We* (1924), de Yevgeny Zamyatin; *Brave New*

World (1932), de Aldous Huxley; y *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell. La popularidad del género se remonta a la Guerra Fría. En la década de 1960, parece producirse un "**giro distópico**" en la literatura, cuando la escritura utópica se vio desbordada por la avalancha de textos distópicos. En este último período, se presentó la obra objeto del presente trabajo, *The Handmaid 's Tale* (1985) de Margaret Atwood.

Uno de los temas principales de la ficción distópica es la ansiedad sobre el rol cada vez más importante que desempeña la maquinaria en la sociedad humana y su potencial para abrumar a sus creadores. Este tema se desarrolla se refleja en obras como el capítulo denominado "The Book of the Machines", en la obra *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, que proporciona la primera proyección importante de las máquinas y su evolución, tal y cómo la humanidad había evolucionado de los simios, en una forma superior de inteligencia. Otro tema esencial es el miedo al colectivismo y a la supresión de la individualidad por parte del grupo. Este tema se desarrolla en respuesta a la Revolución Bolchevique de octubre de 1917 y se refleja en obras como *Us* de Zamyatin, que describe una sociedad futura dominada por un "instinto de falta de libertad" en la que todos los ciudadanos visten uniformes idénticos adornados con sus números y viven a la vista de los demás en edificios de cristal.

Así, por la influencia ejercida por las crisis que caracterizaron al siglo XX, incluyendo las torturas y ejecuciones por parte del régimen de Stalin hasta su muerte en 1953, o los asesinatos de seis millones de judíos que ordenó Hitler durante el Holocausto, la literatura distópica fue evolucionando paulatinamente hacia una nueva ola, la "distopía crítica", que se diferenciaba de la distopía hasta entonces conocida por su potente enfoque en la crítica y la resistencia contra las agendas más radicales, o por su defecto, los regímenes totalitarios opuestos soviético y nazi. Según Claeys (2022), todas las distopías son "críticas" en el sentido de que se involucran con la tradición precedente y conscientemente innovan dentro de ella. Sin embargo, argumenta que el término "distopía crítica" no se sostiene bajo un escrutinio histórico, ya que las distopías han sido fuertemente criticadas desde su concepción.

Una de las principales distopías críticas literarias del siglo XX fue *Un mundo feliz* (1924) de Adolf Huxley, que narra la llegada de Hitler al poder y los efectos del bolchevismo, satirizando el tema de la eugenesia, que previamente había sido el tema principal de *La isla del doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells. Huxley se dirige en parte a Wells, y en

parte al bolchevismo, pero gran parte de su obra se centra en el “ethos” dominante de la modernidad capitalista como tal, el consumo compulsivo y la obsesión por perseguir la felicidad individual. Por su parte, *1984* de George Orwell representa la culminación del desarrollo del autor como socialista con simpatías anarquistas desde finales de los años treinta, cuando luchó brevemente contra Franco durante la Guerra Civil española y se convirtió en antiestalinista convencido. Precedida por la brillante sátira breve sobre el fracaso de la Revolución Rusa, *Rebelión en la granja* (1945), la novela de Orwell es a la vez una distopía y, en parte, una sátira sobre algunos tipos de utopismo.

Such regimes, based on the principle of fear, the isolation of individuals from one another, and the cultivation of deliberate distrust through paranoia and misinformation, coupled with widespread surveillance of the population, can be characterized as dystopian. By implication eutopia, the good place, can be defined in terms of the maximization of trust, friendship, solidarity, sympathy, and enhanced sociability among the members of a given group, so long as these qualities are compatible with toleration, individuality, a respect for personal dignity and rights, and the need for privacy. But these qualities may not extend to an entire given population, and a dystopia for the many may well coincide with a eutopia for the few. (Claeys, 2022: 56)

Siguiendo la línea temporal y de acuerdo con Cavalcanti (2003), algunas obras que se ciñeron a la corriente anti-totalitaria de Huxley y Orwell fueron *Swastika Night* (1937) de Katherine Burdekin, *Walden Two* (1948) de B.F. Skinner, *One* (1953) de David Karp o *A Clockwork Orange* (1962) de Anthony Burgess. A principios de la década de 1950, surgieron obras como *Player Piano* (1952), de Kurt Vonnegut, que narraba otra de las preocupaciones de la sociedad: que las máquinas llegasen a controlar el mundo, cuando ya era evidente que los ordenadores desempeñarían un papel destacado en el futuro. También, fueron destacadas novelas como *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, donde un tema central es el hedonismo obsesivo de los estadounidenses modernos, para quienes "la diversión lo es todo" y "cosas resbaladizas como la filosofía o la sociología sólo producen melancolía". Dos temas esenciales en este período los encontramos en los espectros de la **superpoblación mundial**, como por ejemplo *The Edict* (1971) de Max Ehrlich, y la **catástrofe medioambiental**, ej. *The Drowned World* (1963) de J.G. Ballard. De ambos, nace un nuevo telón de fondo para varias novelas de carácter postapocalíptico: las epidemias, como en el caso de *The Memoirs of a Survivor* (1974) de Doris Lessing.

3.2. Precedentes y precursores de Atwood: novelas distópicas feministas

Fruto de la distopía crítica, surge un subgénero específico que se centraba en temas de género, poder y opresión, presentando para ello sociedades hipotéticas en las que las mujeres eran subyugadas por el patriarcado. La obra por antonomasia que se considera la primera novela distópica feminista y protagonista de este trabajo, *El cuento de la criada*, supuso sin ninguna duda un antes y un después en el género. La propia Margaret Atwood ha explicado en diversas entrevistas que su principal fuente de inspiración reside en la propia historia de la humanidad: «Alguien me preguntó hace poco en Twitter: '¿Cómo se te ocurre esta mierda? Mi respuesta fue: 'No se me ha ocurrido a mí, sino a la raza humana en los últimos 4.000 años'». Además, cita varias de las obras anteriormente mencionadas aquí, como *1984* o *Un mundo feliz*, así como los trabajos de H.G. Wells, Ray Bradbury, George Orwell o Zamyatin, y, finalmente alude que: «en ese terreno del totalitarismo distópico convertido en fantasía, no puede faltar *El Señor de los Anillos* [de J. R. R. Tolkien]» (Atwood, 2021).

Aunque como hemos dicho fue pionera en su género, si nos centramos específicamente en el subgénero de la distopía crítica feminista, algunas de las obras más antiguas que se podría afirmar la precedieron son *The Awakening* (1899) de Kate Chopin, cuya trama gira entorno a pensamientos poco ortodoxos sobre la feminidad y la maternidad, y que está considerada una de las primeras novelas norteamericanas que definieron el feminismo en sus inicios, *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman, que presentaba una sociedad utópica compuesta exclusivamente por mujeres que viven en armonía sin la presencia de hombres y que, aunque en esencia más utópica que distópica, planteó cuestiones esenciales sobre el género y la sociedad que sentaron las bases para las distopías feministas posteriores (Callaway, 2008).

La opresión de género funciona usualmente como la fuente del conflicto en las distopías feministas, pero vale la pena resaltar que cada una de ellas lo emplea de una manera y a profundidades diferentes. Además, aunque las especulaciones sobre género y poder varían en intensidad, todas se refieren a dicha relación entre opresión y narrativa distópica. (Cavalcanti, 2003: 120)

Ya a finales del siglo XX, encontramos obras como la antes citada *The Memoirs of a Survivor* (1974) de Doris Lessing, que aborda una perspectiva psicológica con exclusión de género. *Walk to the End of the World* (1974) de Suzy McKee Charnas también es una distopía feminista postapocalíptica que presenta una sociedad en la que las mujeres

son esclavizadas y explotadas por los hombres, compartiendo una premisa similar con *Swastika Night* y la propia *The Handmaid's Tale* (The Verge, 2016). Otra obra que refleja una sociedad futura donde las mujeres son oprimidas es *The Female Man* (1975) de Joanna Russ, que cuenta la historia de cuatro mujeres que representan roles y expectativas de género muy distintas: por ejemplo, una de ellas vive en una utopía donde todos los hombres han muerto y otra en un mundo donde hombres y mujeres están en guerra. Al igual que en la obra de Atwood, Russ se sirve de la ciencia ficción y de las sociedades futuras hipotéticas para hacer una crítica mordaz del patriarcado y las estructuras de poder, y explorar posibles soluciones.

Además de los referentes literarios de Atwood, es esencial comprender que la primera de sus influencias son sus propios ancestros puritanos. La sociedad que presenta en *El Cuento de la Criada* es una recreación del sueño de los primeros puritanos, tema de estudio para Atwood durante su estancia en Harvard bajo la dirección del profesor Perry Miller, a quien dedica la novela. Los primeros puritanos llegaron a América buscando la libertad de culto, sin embargo, muchos aseguran que en realidad vinieron a América persiguiendo la posibilidad de fundar una sociedad teocrática que no toleraría ningún tipo de oposición. Para Peary (1990), la novela de Atwood claramente representa la sociedad soñada por los primeros puritanos, no obstante, también cuestiona las dinámicas que dicha sociedad pudiera traer consigo: «Pero una de las personas a las que está dedicado es Perry Miller, a través de quien en Harvard estudié con gran detalle a los puritanos americanos. Descubrí que las raíces del totalitarismo en Estados Unidos se encuentran en la teocracia del siglo XVII. *La letra escarlata* no está tan alejada de *El cuento de la criada*, mi visión del puritanismo americano» (Atwood, 1990).

Por su parte, *El cuento de la criada*, como una de las obras más influyentes de su género, se ha erigido como modelo a seguir y fuente de inspiración para numerosísimas obras distópicas, gracias al auge en popularidad que estas han adquirido en las últimas décadas, que inspiró a una generación posterior de escritoras postfeministas: "Algunos libros atormentan al lector. Otros atormentan al escritor. El cuento de la criada ha hecho ambas cosas" (Atwood, 2012). En el artículo "Twenty-first-century Gileads" (2021) de Fiona Tolan, se destacan novelas como *The Natural Way of Things* (2015) de Charlotte Wood, donde su autora expone cómo los medios de comunicación voraces convierten el cuerpo de la mujer en un objeto, una mercancía y un vilipendio. Como en *El cuento de la criada*, no hay nada sobrenatural en el escenario distópico de la novela, que es totalmente

artificial intencionadamente, o *The Water Cure* (2018), de Sophie Mackintosh, donde tres hermanas viven bajo el cruel yugo de su padre en un mundo dominado por los hombres. Ambas novelas sitúan a sus protagonistas femeninas en un espacio dominado en gran medida por mujeres, pero delimitado por la lógica del patriarcado, y exploran la forma en que las mujeres pueden perpetuar la violencia de los sistemas patriarcales, incluso en ausencia de los hombres. Otras obras que beben de la obra de Atwood son *The Power* (2016) de Naomi Alderman, *Vox* (2018) de Christina Dalcher o *Red Clocks* (2018) de Leni Zumas, en las que se realiza una reinterpretación del universo de Gilead adaptada al siglo XXI (Tolan, 2021).

Taking the kids from our districts, forcing them to kill one another while we watch – this is the Capitol’s way of reminding us how totally we are at their mercy. How little chance we would stand of surviving another rebellion. Whatever words they use, the real message is clear. “Look how we take your children and sacrifice them and there’s nothing you can do. If you lift a finger, we will destroy every last one of you. Just as we did in District Thirteen.” (Collins, 2008, p.17)

Algo más lejos a nivel temático, sin mantener el mismo enfoque explícitamente feminista, pero en su misma línea en cierto modo, encontramos algunas distopías críticas protagonizadas por mujeres fuertes e independientes que buscan rebelarse contra la desigualdad social o la opresión de sus líderes políticos. Algunas de las más destacadas por su enorme impacto en la cultura popular, y especialmente en el público juvenil, en parte gracias a sus adaptaciones a la gran pantalla, son *Los Juegos del Hambre* (2008) de Suzanne Collins o *Divergente* (2011) de Veronica Roth. La obra de Collins, al igual que *El cuento de la criada*, ofrece una versión alternativa de los Estados Unidos en un futuro no muy lejano, en este caso denominado *Panem* en lugar de *Gilead*, donde los Estados han desaparecido en favor de 12 Distritos, duramente controlados por un gobierno totalitario que se enriquece a su costa desde la ostentosa ciudad del *Capitolio*, que organiza cada año un evento televisado, **los Juegos del Hambre**, donde un chico y una chica de cada uno de los distritos deben enfrentarse en una batalla a muerte como recordatorio a los distritos de su sumisión y del poder que tiene el Capitolio. Por su parte, *Divergente* se sitúa igualmente en una versión alternativa de Norteamérica, donde esta vez la sociedad se divide en cinco facciones basadas en las virtudes humanas. Sus respectivas protagonistas, Katniss Everdeen y Tris Prior, comparten atributos con Offred, protagonista de *El cuento de la criada*: Tris no encaja en ninguna de ellas (es “divergente”), y termina liderando una rebelión popular contra el sistema totalitario,

mientras que Katniss utiliza su ingenio e instintos de supervivencia para ganar los Juegos del Hambre junto a su compañero del Distrito 12, Peeta, y se convierte en el símbolo de la resistencia, al igual que Offred: «El pájaro, el broche, la canción, las bayas, el reloj, la galleta, el vestido que estalló en llamas. Yo soy el **Sinsajo**. La que sobrevivió a pesar de los planes del Capitolio, **el símbolo de la rebelión**» (Collins, 2012).

3.3. Margaret Atwood y *El cuento de la criada* (1985)

The control of women and babies has been a part of every repressive regime in history. This has been happening all along. I don't take it lightly when a politician says something like a pregnancy can't result from a rape because a woman's body knows it and rejects it. There's an undercurrent of this [type of thinking]. And then it rises to the surface sometimes. But *The Handmaid's Tale* is always relevant, just in different ways in different political contexts. Not that much has changed. (Atwood, 2017)

Para entender la novela, es necesario presentar primero a su autora, y así, comprender sus circunstancias, motivaciones e inspiraciones. Margaret Eleanor Atwood es una escritora, poetisa, ensayista, profesora y activista medioambiental canadiense, nacida en Ottawa el 18 de noviembre de 1939, fruto del matrimonio entre un entomólogo forestal y una ex dietista y nutricionista, pasó gran parte de su infancia en los bosques del norte de Quebec junto a su familia, debido al trabajo de su padre. Fue educada en la Universidad de Toronto y posteriormente en el Ratliff College de la Universidad de Harvard, donde motivada por su pasión por la literatura de los cuentos de hadas de los hermanos Grimm y las historias de animales canadienses y cómics desde temprana edad, como ella misma indica en *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (2002), comenzó a escribir en 1961, año desde el cual ha publicado numerosos libros de poesía, novelas, cuentos cortos y libros infantiles, entre otros.

If America were going to do a totalitarian government, what kind of totalitarian government would it be? It wouldn't be communism. No surprises there. I thought it would have to be some sort of theocracy, like the 17th century in the U.S. I was always very interested in the Salem witch trials, another instance of controlling women. (Atwood, 2017)

En la década de los 80, inspirada tras un viaje a Afganistán, comenzó a gestar *El cuento de la criada* en Berlín Occidental en 1984, durante una de sus muchas estancias europeas en la Alemania Oriental, Polonia y Checoslovaquia; lugares que, como ella misma afirma, la ayudaron a imaginar en su cabeza la atmósfera totalitarista de la obra y terminaron por convertirlo en “**una distopía de mirada femenina**” (Atwood, 2005: 338). Completó la

obra en 1985 ya de vuelta en Estados Unidos y lo publicó en Canadá, para que poco después, en 1987, apareciera de la mano de Elsa Mateo Blanco la primera de las traducciones de una novela de Atwood en España. Es notable mencionar, que en la actualidad su obra literaria completa está disponible en nuestro país y ha gozado de una gran acogida por parte del público español, habiendo sido condecorada en 2008 con el Premio Príncipe de Asturias de Las Letras por su «espléndida obra literaria, que ha explorado diferentes géneros con agudeza e ironía, y porque en ella asume inteligentemente la tradición clásica, defiende la dignidad de las mujeres y denuncia situaciones de injusticia social» (Fundación Princesa de Asturias, 2008).

Si bien, colocar a Atwood en la categoría de autoras feministas resulta algo controversial, ya que intelectuales como Pilar Somacarrera en *The Cambridge Companion to Margaret Atwood* (2006) mencionan que Atwood por lo general no es considerada como “feminista radical”, o que creen que etiquetar su obra como feminista implica reducir su significado, sí que ven a la obra de Atwood como feminista o incluso la tachan de "ecofeminista" (Rowland, 2015). Sin embargo, la propia Atwood evita usar el término "feminista" al referirse a novela, pero enfatiza que será vista como una obra feminista por aquellos que piensan que las mujeres no tienen derecho a ser escuchadas y pensar por sí mismas. Con motivo del estreno de la adaptación televisiva realizada por Hulu, en 2017, Atwood escribió un artículo para *The New York Times* donde reflexionaba que:

Is *The Handmaid's Tale* a “feminist” novel? 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. In that sense, many books are “feminist. (Atwood, 2017)

De igual modo, un año después, en 2018, Atwood contó durante una reflexión en el diario *The Globe and Mail*, que, desde hace varias décadas, ha sido acusada de ser una “mala feminista” por medios de comunicación de distintas ideologías políticas: según un diario de izquierdas, por haberse hecho famosa a costa de “una pirámide de cabezas de hombres decapitados”, y según uno de derechas por ser una “dominatrix” empeñada en revertir los roles y subyugar a los hombres. Matiza, además, que ella considera que vivimos en una sociedad con un sistema legal en ruinas que necesita ser reconstruido, donde demasiado a menudo emergen acusaciones de abuso sexual, y si se optara por prescindir por completo de este, plantea que las “malas feministas” como ella no serán líderes vistas con buenos ojos por ninguno de los dos bandos (Atwood, 2018).

Sea como fuere, y dejando de lado por un momento a la autora para centrarnos en la trama, *El cuento de la criada* narra en primera persona, mediante la voz en off de su protagonista, Offred, la historia de una versión alternativa de los Estados Unidos, ahora denominado Gilead, en un futuro no muy lejano donde, por una serie de problemas medioambientales, los nacimientos han descendido en picado y la sociedad está en plena crisis de subsistencia. En este contexto, un grupo fascista y extremista religioso llamado “Los Hijos de Jacob” organiza un golpe de estado para derrocar a las instituciones de La Casa Blanca, el Congreso y la Corte Suprema y anulando la constitución en favor de las escrituras del Antiguo Testamento, por vía de una cruenta guerra civil que terminó gestando la llamada *República de Gilead*, llamada así por una región de la antigua Palestina, *Galaad*, el lugar donde Jacob y Labán "hicieron un trato" acerca de las hijas de Labán. Las dos esposas de Jacob, Lea y Raquel, son "enfrentadas en la búsqueda de estatus". Puesto que una perspectiva androcéntrica valora a la mujer exclusivamente por su capacidad de producir descendencia y puesto que los doce hijos de Jacob y sus esposas representarán a las doce tribus de Israel, Raquel y Lea están "teniendo un concurso de bebés para ver quién puede tener más hijos" (Wilson, 2001).

Movido por sus ideales totalitarios, misóginos y fundamentalistas, el régimen decide capturar a todas las mujeres fértiles, para entregar a sus hijos a matrimonios de las altas esferas y enviarlas a ellas a unos centros de adoctrinamiento donde formarlas para su nueva labor: la de “criada” o *handmaid* (basándose en la historia de Raquel y su criada Bilhah), asignada a un comandante a su esposa estériles para gestar a sus bebés. Una de estas criadas es la protagonista del relato, cuyo nombre no se revela en el libro, pero sí en su adaptación cinematográfica de 1990, donde se le da el nombre de Kate, mientras que, en la serie de televisión de 2017, se la conoce como June Osborne, quien fue interceptada intentando escapar con su marido y su hija hacia Canadá, donde prevalecen las libertades y los derechos humanos. Se la envía al *Rachel and Leah Center*, un lugar donde instruir a todas las futuras nuevas criadas, de donde escapa su mejor amiga Moira, y se la despoja de su nombre y su autonomía para convertirse en Offred, criada del comandante Fred Waterford y su esposa Serena Joy, en cuyo hogar en lo que antes era Massachusetts, reflexiona sobre cómo el cuerpo de las mujeres ha sido totalmente anulado y utilizado como un mero instrumento para la procreación.

Gracias a su compañera, Ofglen, Offred descubre la existencia de un grupo de resistencia secreto llamado *Mayday*, que pretende liberar a las mujeres y terminar con el régimen

desde las sombras. Al mismo tiempo, comienza una relación sexual obligada por Serena, quien sospecha que el comandante es infértil, para quedar embarazada del chófer de la familia, Nick, por quien termina desarrollando sentimientos románticos. Finalmente, unos hombres pertenecientes a la policía secreta, “Los Ojos” o *The Eyes*, de la que Nick forma parte, llegan a la casa de los Waterford para llevarse a Offred, que no está segura de si Nick es realmente miembro de la resistencia o solo finge serlo, por lo que si termina huyendo o capturada es incierto. Gracias al epílogo titulado 'Notas históricas a *El Cuento de la Criada*', que simula una conferencia del año 2195 en el contexto del *Duodécimo Simposio de Estudios Gileadianos*, comprendemos cómo la historia ha llegado a nuestros oídos, donde historiadores y antropólogos disertan sobre la caída del régimen de la República de Gilead y afirman que la identidad y el final de Offred son desconocidos (Atwood, 1985). En lugar de ser una distopía política, como las de Orwell o Bradbury, *El cuento de la criada* refleja una pesadilla sexista narrada sin énfasis apocalíptico o de ciencia ficción, lo que la hace aún más tenebrosa por resultar más fácilmente imaginable en el contexto de nuestra realidad actual: más de la mitad de la población está discriminada o esclavizada por su género, en un mundo donde ya no hay moralidad.

4. Análisis y comentario

En esta sección del trabajo, partiendo del marco teórico, donde se exponían algunas consideraciones teóricas y traductológicas tanto de la traducción con perspectiva de género como de la distopía como crítica feminista, analizaremos los elementos de la novela original de Atwood y en su traducción al español realizada por Elsa Mateo Blanco, centrándonos en los elementos del lenguaje de la obra para desentrañar las diversas capas de significado y las técnicas lingüísticas que Atwood emplea para construir una narrativa que desafía las normas de género y critica las estructuras de poder patriarcales. Es importante recordar que, aunque su autora defiende las ideas difundidas por el feminismo: «Well, **women's rights are human rights** unless you have decided that women aren't human. So those are your choices. If women are human, then **women's rights are part of human rights.** » (Atwood, 2017), se posiciona independientemente con respecto al feminismo histórico, ya que considera que este tiende a marcar el camino a seguir, y reitera en una entrevista con Elisabeth Moss, actriz que interpreta a Offred en la serie de Hulu que: «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» (Atwood, 2017).

A través de un análisis detallado de la caracterización, el uso del lenguaje, el simbolismo, y el reflejo de las relaciones de poder enfatizando en los roles femeninos, buscamos ilustrar cómo *El cuento de la criada* se posiciona como una obra feminista, pese a no haberse concebido como tal, así como observaremos paralelamente si la traducción de Mateo Blanco puede considerarse o no una traducción feminista, esto es, si mantiene, refuerza o, por el contrario, diluye los elementos feministas presentes en la obra original. Se pretende por lo tanto demostrar que el lenguaje y la narrativa presentes en el libro de Atwood no sólo reflejan preocupaciones feministas, sino que también conforman herramientas fundamentales para la promoción de los ideales feministas y la crítica de las estructuras de poder opresivas. Con respecto a esta afirmación, Vidal Claramonte (2007: 82) manifiesta que: «El lenguaje representa la realidad, que interpretamos desde nuestros prejuicios, desde nuestras creencias, valores, ideologías, y sobre todo desde nuestra posición de fuerza o debilidad, todo lo cual influye poderosamente en la interpretación, en la construcción que cada uno hacemos de nuestro entorno.» Idea con la que concuerdan autoras como la ya citada Olga Castro (2010), quien, en la línea de la hipótesis de Sapir-Whorf, expone que la realidad se forma a través de la visión que nosotros mismos creamos

a través del lenguaje, de forma que este no constituye únicamente un reflejo de la sociedad, sino que también desempeña una función importante a la hora de construirla y moldearla de una manera determinada (Castro, 2010).

4.1. Representación de los roles femeninos

Esta sección del trabajo se centrará en el análisis de la representación de los roles femeninos en la novela, teniendo presente que los personajes de mujeres en la literatura distópica conforman un tema de interés académico desde hace décadas. En particular, *El cuento de la criada* ofrece una visión innovadora y provocativa de la subyugación de las mujeres y la resistencia femenina en una sociedad teocrática radical, en la que estas son categorizadas y valoradas únicamente por su capacidad reproductiva. Examinaremos cómo Atwood representa a las mujeres en una diversa variedad de roles, ya sea como criadas, esposas, Marthas y tías, en el marco de una jerarquía rígida, que detallaremos a continuación, y cómo cada uno de estos roles respaldan o contradicen las normas de género, a la vez que se analizará cómo se representa la resistencia femenina y cómo Atwood se sirve en estos personajes para criticar inteligentemente las estructuras de opresión y poder, así como la manera en que su obra ha influido en las discusiones sobre género y poder en la literatura distópica:

Some people mistakenly think that the society in *The Handmaid's Tale* is one in which all men have power, and all women don't. That is not true, because it is a true totalitarianism: therefore a true hierarchy. Those at the top have power, those at the bottom, don't. And those at the bottom include men, and those at the top include women. The women at the top have different kinds of power from the men at the top, but they have power nonetheless, and some of the power they have is power over other women. Like Serena Joy, like the Aunts... (Somacarrera 2006: 53)

- ❖ **Criadas o *handmaids*:** categoría de mujeres más importante de la nación, a la vez que la más reprimida, que desempeñan una especie de reinterpretación del rol bíblico de Bilhah en el Antiguo Testamento: en la historia original, Rachel o Raquel, esposa de Jacob, es incapaz de darle hijos, por lo que le convence para que deje encinta a su criada, Bilhah, quien curiosamente no tiene ningún tipo de voz a lo largo de todo el texto bíblico: «Y viendo Raquel que no daba hijos a Jacob, sintió envidia de su hermana, y dijo a Jacob: Dame hijos, o si no, moriré . Y se encendió la ira de Jacob contra Raquel, y dijo: ¿Soy yo en lugar de Dios, quien te ha negado el fruto de tu vientre?» (Génesis 30:1-2). Son mujeres en edad

fértil (se sabe con certeza porque ya han tenido hijos antes de la instauración del régimen) y que han quebrantado de una u otra forma las leyes de la República: la protagonista, Offred, ha cometido adulterio, pues cuando conoció a su marido este estaba casado, por lo que a ella y al resto de criadas se las designa como meras esclavas sexuales entregadas por completo a servir a sus comandantes, teniendo además terminantemente prohibido leer, escribir o participar en política, para convertirse en “incubadoras con patas”, que además deben colaborar con las tareas domésticas a excepción de durante el periodo en que estén embarazadas, cuando se le da toda la prioridad a preservar su salud por el bien del futuro bebé: en Gilead, quedar embarazada garantiza la supervivencia. Se caracterizan externamente por sus ropas: vestidos y capas largas, que cubren sus cuerpos y ocultan sus figuras, de riguroso color rojo sangre. Como accesorios, portan unos guantes también rojos cuando nieva o hace frío, así como una cofia blanca con unas alas a ambos lados que ocultan sus rostros y bloquean su visión del mundo.

Se las adoctrina e instruye en el *Rachel and Leah Center* o “Centro Rojo”, donde son despojadas de sus identidades y sus nombres anteriores y se las asigna a un comandante, que les dará tres oportunidades para quedar embarazadas en un periodo de máximo dos años, o serán enviadas a las tóxicas colonias, donde terminarán muriendo por los efectos de la contaminación. Al igual que la Virgen María, están destinadas a ser un vientre de alquiler para gestar a un hijo con uno de los representantes de Dios en la Tierra, y para ello, se someterán a la “ceremonia” una vez al mes, en el momento de la ovulación, en un acto donde no hay amor ni participación mutua y que Offred describe así:

My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he's doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is involved. Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for. There wasn't a lot of choice but there was some, and this is what I chose. (Atwood, 1985, p.108)

Es esencial comprender que Offred, la protagonista, nació unos treinta años de establecerse la República, y fue criada por una madre soltera simpatizante del feminismo de segunda ola, defendiendo activamente causas como el aborto y la igualdad de género, que educó a su única hija con estos ideales. Aunque Offred

no actúa de la misma manera que su madre, su influencia ha definido su personalidad y sus pensamientos en gran medida.

- ❖ **Esposas o *wives*:** grupo selecto reservado a las mujeres de los altos comandantes del régimen de Gilead, que, aunque gozan de un estatus privilegiado y una situación económica muy próspera y no son abusadas sexualmente, igualmente tienen prohibido leer o escribir (incluso por leer la Biblia, irónicamente, sufrirían un castigo terrible y se les amputaría un dedo o incluso la mano entera), carecen de ningún tipo de derecho o autonomía y jamás se las tiene en cuenta a la hora de tomar las decisiones políticas. Sus ropas son azules, haciendo una especie de alegoría a la Virgen María y su representación en el arte cristiano, a la vez que simbolizando la pureza y la piedad que se atribuyen a su estatus de “esposa virtuosa”. Forman parte del ritual de la ceremonia, con la criada recostada entre sus piernas durante el acto, para simbolizar que forman parte del acto y que el niño concebido será considerado suyo, tal y como dicta el Génesis 30:1-3: «Y dijo: He aquí mi sierva Bilhah, entra a ella; y dará a luz sobre mis rodillas, para que yo también tenga hijos de ella.»

En la novela, la esposa más importante es Serena Joy, esposa del comandante Waterford, a quien Offred es asignada; era una especie de celebridad televisiva cristiana antes de Gilead y ayudó a concebir las políticas y valores del régimen, terminando atrapada por el mismo al ser relegada a un segundo plano: «Ya no hace más discursos. Se ha vuelto muda. Se queda en su casa, aunque esto no parece sentarle bien. Qué furiosa debe de estar, ahora que le han cogido la palabra.» (Atwood, 1985, Capítulo 8). Su prioridad es, por encima de todo, incluidas sus convicciones religiosas, tener un hijo, lo que la empuja a obligar a Offred a mantener relaciones con Nick al sospechar que el comandante es estéril. Serena Joy es el personaje más complejo de la novela, pues mantiene una tensa relación con Offred, su antítesis, a la que aborrece y envidia por su juventud, su fertilidad y la relación especial que tiene con su marido, pero la necesita a partes iguales; se la podría considerar simultáneamente víctima y perpetradora de la opresión de Gilead, lo que pone en evidencia la ambigüedad moral de los personajes femeninos dentro de un régimen totalitario.

Serena Joy grips my hands as if it is she, not I, who's being fucked, as if she finds it either pleasurable or painful [...] But isn't this everyone's wet dream, ¿two

women at once? They used to say that. Exciting, they used to say. What's going on in this room, under Serena Joy's silvery canopy, is not exciting. It has nothing to do with passion or love or romance or any of those other notions we used to titillate ourselves with. It has nothing to do with sexual desire, at least for me, and certainly not for Serena. (Atwood, ídem)

- ❖ **Tías o *aunts*:** viciosa élite de colaboradoras del régimen que se encuentran entre los más firmes partidarios de la teocracia; se convierten en fervientes conversas, apropiándose de los valores masculinos a expensas de sus instintos femeninos. Las tías, que irónicamente conceden un gran valor a la "camaradería entre mujeres", sostienen la estructura de poder de supremacía masculina de Gilead, con su jerarquización por sexos, y desempeñan un papel activo en la esclavitud sexual de las siervas por parte del Estado. Una de ellas, la tía Lydia, funciona, irónicamente, como portavoz del antifeminismo; insta a las siervas a renunciar a sí mismas y a convertirse en no-personas (Malak, 2001). Tienen por cometido educar y adoctrinar a las futuras criadas en el Centro Rojo, donde les enseñan tareas domésticas, practican el acto de la ceremonia e incluso las obligan a ver antiguas películas pornográficas de los años setenta y ochenta en las que las mujeres aparecen en diversas actitudes de sumisión, embrutecimiento y mutilación grotesca. El epílogo narra su rol a la vez que enfatiza en cómo la República hizo uso de unas mujeres para controlar a otras mujeres:

There were many women willing to serve as Aunts, either because of a genuine belief in what they called "traditional values," or for the benefits they might thereby acquire. When power is scarce, a little of it is tempting. There was, too, a negative inducement: childless or infertile or older women who were not married could take service in the Aunts and thereby escape redundancy, and consequent shipment to the infamous Colonies. (Atwood, 1985, Epílogo)

- ❖ **Marthas:** círculo de mujeres infértiles designadas a cumplir con roles de servicio, generalmente en las casas de los altos comandantes. Se encuentran socialmente por debajo de las esposas, pero por encima de las criadas: no disponen de derechos ni autonomía, como el resto de mujeres de Gilead, pero gozan de un mayor respeto y libertad que las criadas, ya que no son sometidas a abusos sexuales por parte de los comandantes y se dedican meramente a las tareas del hogar y a cuidar de los niños del régimen. Rita y Cora son las dos Marthas en la casa del comandante Waterford, donde Offred está asignada. Esta intenta establecer una conexión con ellas, y convertirse en aliadas en la casa de Fred y Serena, pero las Marthas suelen ser tremendamente cautelosas y reservadas —aunque es importante matizar que en la adaptación televisiva adquieren un papel más prominente que en la novela—

pues en esta algunas de ellas colaboran en secreto con el grupo de la resistencia *Mayday*, en la lucha por la liberación de las mujeres y los niños.

De acuerdo con Kiss (2020), aunque con matices, los cuatro roles femeninos principales de la novela además de las dos categorías inferiores (las No Mujeres, o *Unwomen*, destinadas a trabajar en las colonias hasta sucumbir a la toxicidad y la contaminación, y las *Jezebels*, resignadas a convertirse en meras prostitutas de lujo para los sumos comandantes) coexisten en Gilead para ser “territorio legal” de los hombres y ser explotadas de todas las maneras humanamente posibles:

- **Económicamente:** las Marthas se ven obligadas a llevar la casa y hacer todo lo necesario para mantener a las criadas, especialmente si están embarazadas. Incluso la propia criada puede considerarse un trabajo más que "hacer" para ellas, como afirma Offred: «Para ellos soy una tarea doméstica, una entre muchas» (Atwood, 1985: 48).
- **Emocionalmente:** a las criadas se las separa de sus hijos, que son entregados a familias de altos comandantes para ser educados como suyos, a la vez que a las esposas se les exige que formen parte de la Ceremonia y observen todo el acto, a pesar de que es evidente que la propia Serena Joy siente repugnancia hacia el proceso: «como si el contacto de mi carne [la de Offred] la enfermara y contaminara» (Atwood, 1985: 96).
- **Sexualmente:** cuando los comandantes hacen elegir a las *Unwomen* entre irse a trabajar a las lejanas colonias —para morir allí de inanición o a causa de la radiación y la contaminación— o convertirse en *Jezebel*, cuya existencia permite a la élite de Gilead abusar de su poder rompiendo las propias reglas de su ideología teocrática.
- **Biológicamente:** al utilizar a las criadas contra su voluntad como vientres de alquiler para la reproducción de las familias de las altas esferas, sin tener en cuenta que son seres humanos y que han sido despojadas de sus propios hijos deseados (Kiss, 2020: 57-66)

4.2. La simbología femenina visual

Paul Ricoeur, filósofo y antropólogo francés conocido por su trabajo en hermenéutica, que se define como el estudio de la interpretación de textos y símbolos, publicó *Le conflit des interprétations* (1969), obra donde sostiene que los símbolos presentan múltiples niveles o “capas” de significado y que su intérprete debe poseer capacidades como un enfoque reflexivo y crítico. Además, asevera que los símbolos y los mitos son parte integral de la experiencia humana y desempeñan un papel importante en nuestra comprensión del mundo: «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» (Ricoeur, 17). Al sumergirnos en el universo de *El cuento de la criada*, encontramos un abanico de distintos símbolos que mantienen una estrecha relación con la representación de la mujer y lo femenino; a continuación, analizaremos algunos de los más trascendentes a lo largo de la novela, ya que es esencial comprender que las mujeres están subordinadas a los hombres física, social y lingüísticamente, ya que el lenguaje es un instrumento de la élite para fomentar el statu quo. En línea con otras distopías literarias, *El cuento de la criada* muestra el lenguaje como "un medio por el que se comunica y mantiene el control social" (Cavalcanti, 2000, p. 166).

4.2.1. El cuerpo como metáfora literaria

Dentro del campo de los estudios de traducción, han sido numerosas las estudiosas que han hecho alguna reflexión acerca de la textualidad del cuerpo en sus publicaciones, incluyendo Federici y Parlati con *The Body Metaphor: Cultural Images, Literary Perceptions, Linguistic Representations* (2018), que contiene un capítulo redactado por Vidal Claramonte que introduce algunos planteamientos acerca del cuerpo realizados por Barthes en “The Body as a Semiotic System of Representation” (Vidal Claramonte en Federici, 2018), donde se centra en la importancia del cuerpo femenino en el arte y la literatura, y alude a la contradicción en la sociedad occidental contemporánea que, por un lado, dice a las mujeres que han ganado libertad sexual y son dueñas de sus cuerpos, pero por otro lado, equipara la belleza y la delgadez con el amor, la felicidad y el éxito social. Por su parte, de acuerdo con Federici y Parlati (2018), el cuerpo tradicionalmente ha sido un tema central en las artes debido a que supone un punto de intersección entre varios campos de estudio y además encarna una poderosa metáfora para la comprensión y exploración de cuestiones sociales, controversias sexuales y debates culturales. Afirman

también que el capitalismo se apropia del cuerpo de las mujeres y pauta el control y disciplinamiento de nuestra sexualidad, otra vez erigida desde la diferencia biológica y la capacidad reproductiva de la especie como tesoros (Federici, 2018).

The body is a complex site of interdisciplinary debates, a central category in cultural constructions which has been widely analysed through different theoretical perspectives. The body is a sign expressing a variety of metaphorical meanings which visualize a «bodyscape», a cartography of the body in different historical periods and spatial contexts. It is shaped by different cultural, political, scientific and social discourses. (Federici y Parlati 2018, 7)

Como es evidente en la historia, las mujeres han perdido toda autoridad que tuvieran sobre sus propios cuerpos, especialmente en el caso de las criadas, para ser vigilados y controlados constantemente, además de ser sometidos a rituales degradantes para su persona. Las mujeres de las distintas clases sociales tienen prohibido vestir ropas ostentosas o maquillarse, e incluso tienen prohibido mirarse en un espejo, supuestamente porque no necesitan preocuparse por su apariencia física. Tras su paso por el Centro Rojo Offred ha perdido su libertad como persona, pero sobre todo de ser mujer, que le ha sido arrebatada entre otras tantas libertades como la de mirarse a sí misma y saber cómo se ve físicamente. Adquiere una nueva conciencia de sí misma que ha quedado prácticamente obnubilada por el adoctrinamiento de las tías, que le han inculcado que las mujeres son invisibles como individuos y son meras posesiones de los hombres: «Mi desnudez me resulta extraña. Mi cuerpo parece anticuado [...] evito mirar mi cuerpo, no tanto porque sea algo vergonzoso o impúdico sino porque no quiero verlo. No quiero mirar algo que me determina de forma tan absoluta» (Atwood, 2017: 108). En lugar de representar una entidad sobre la que tiene autonomía, el significado comunitario del cuerpo lo convierte en la propiedad extendida de Gilead, que le recuerda constantemente su sumisión al régimen del que forma parte; esta supresión de la autonomía sobre el cuerpo invisible la mantiene desconectada de su identidad restante.

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. (Atwood, 1985, p.85)

Paralelamente, de acuerdo con Álvarez Sánchez (2021), las criadas hallan maneras de resistir al control y la objetivación mediante sus cuerpos, como en el caso de Offred, que una noche durante la cena que precede a la agresión sexual ceremonial, trata de recuperar su dignidad sacando a hurtadillas de la cocina un pequeño trozo de mantequilla. Después

de la violación, regresa a su habitación y se unta la piel con ella. Este no es un gesto sin sentido, sino que supone un pequeño atisbo de esperanza para Offred; es un intento de recuperar su cuerpo, que ha sido agredido por el hombre que la violó, la mujer que la sujetó y el sistema autoritario que lo permite. «Mientras lo hagamos, mientras nos untemos la piel con mantequilla para mantenerla tersa, podremos creer que algún día nos liberaremos de esto, que volveremos a ser tocadas con amor o deseo. Tenemos nuestras ceremonias privadas.» (Atwood, 1985) 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 y la mujer subyugada por el puritanismo (Álvarez Sánchez, 2021).

4.2.2. Las flores, la feminidad y la fertilidad

En la misma línea que la simbología del cuerpo, pero una forma aún más sutil y metafórica, las flores conforman un elemento clave en la novela. En el artículo “The Flowers That Bloom in the Spring”, de Elizabeth Peloso (2002), la autora argumenta que, las flores, además de ser un *leitmotiv* recurrente en la novela, tienen un gran significado para su protagonista, Offred, porque encarnan una de las pocas cosas familiares que existen en la distopía de Gilead, y por eso se aferra a ellas con más fuerza. Según Peloso, las flores representan diferentes aspectos de la vida de Offred: normalidad, infancia, sexualidad y esterilidad: Las flores azules, por ejemplo, marcan breves momentos de normalidad y realidad en el mundo insano y surrealista de Gilead: «En la pared, por encima de la silla, un cuadro con marco, pero sin cristal: es una acuarela de flores, de lirios azules. Las flores aún están permitidas» (Atwood, 1985, Capítulo 2), y las flores amarillas por otro lado evocan a la inocencia de su infancia y a la de su hija Hannah, algo que la reconforta:

No se ve ni un solo diente de león, los céspedes han sido limpiados cuidadosamente. Me gustaría que hubiera uno, sólo uno, insignificante y descaradamente suelto, difícil de librarse de él y perennemente amarillo, como el sol. [...] La veo correr por el césped, ese césped que está exactamente frente a mí, a los dos o los tres años, agitándolo como si fuera una bengala, una pequeña varilla de fuego blanco, y el aire se llenaba de diminutos paracaídas. (Atwood, 1985, p.254)

Varias veces, Peloso enfatiza que las flores tienen un papel importante en la historia, a lo largo de la cual Offred observa y describe la flora de su entorno, relacionando las imágenes de varios tipos de flores con sus propias sensaciones y experiencias: «En los

bordes, arriates de flores: narcisos que empiezan a marchitarse y tulipanes que se abren en un torrente de color. Los tulipanes son rojos, y de un color carmesí más oscuro cerca del tallo, como si los hubieran herido y empezaran a cicatrizar.» (Atwood, 1985, Capítulo 3). En este pasaje, Offred se siente identificada con el jardín: tanto ella como los tulipanes están cubiertos de rojo sangre de arriba abajo; se ha visto obligada a abandonar la segunda infancia (obsérvense los narcisos amarillos marchitos) que había encontrado en el Centro Rojo y ahora sólo existe estrictamente como un recipiente abierto para las relaciones sexuales (Peloso, 2002: 4). La autora concluye que, aunque para Offred, las flores son el único elemento de su vida anterior que le queda, también es consciente de que las flores, que son sus últimas conexiones concretas con el mundo que conocía antes de que Gilead se convirtiera en su realidad, no tienen realidad en su existencia como criada. Hacia el final del libro, con la llegada del invierno, Offred hace una especie de comparación entre ella y las flores, refiriéndose a su propio final: «La nieve cae suavemente, fácilmente, cubriéndolo todo de suaves cristales, la niebla que cubre la luna antes de que llueva, desdibujando los contornos, borrando los colores. Dicen que la muerte por congelación es indolora. Te recuestas sobre la nieve como un ángel hecho por unos niños y te duermes.» (Atwood, 1985, p.351). Según Moreno Trujillo (2016), la protagonista se pone en estado de hibernación de forma simbólica: no sabremos nada de su futuro hasta que las anotaciones históricas del epílogo nos aclaren la manera en la que su cuento ha llegado a nosotros.

Otro personaje que también se vincula estrechamente a las flores es Serena Joy, a la que siempre se le asocian los lirios y los narcisos: se nos hace partícipes de la vida de lujo y celebridades que llevaba Serena Joy antes de convertirse simplemente en la esposa del comandante a través de los narcisos, una flor presumida y breve, y nos remite al significado de pureza e inocencia de los lirios, cualidades que idealmente deberían poseer las esposas de los comandantes de Gilead: «del perfume de Serena Joy: Lirio de los Valles [...] el olor de calcetines y enaguas de algodón blanco, de polvos de limpieza, de la inocencia del cuerpo femenino aún libre de vello y sangre.» (Atwood, 1985, p.90). Los lirios azules encarnan no sólo a Serena Joy, sino también al resto de esposas de los comandantes que visten de azul y son frías y arrogantes, como los lirios.

Otro uso muy recurrente de la simbología de las flores es servirse de su terminología como eufemismos para referirse a los órganos sexuales, al propio acto sexual y a la fertilidad como tal: «Las flores son los órganos genitales de las plantas; lo leí una vez en

alguna parte» (ídem). Por otro lado, son un instrumento para reflejar la esterilidad que domina la sociedad de Gilead, producto de las dinámicas de un mundo anterior permisivo y desenfrenado, y por otro, las mismas flores aparecen con el fin de representar una sexualidad aún viva, aunque prohibida y restringida (Moreno Trujillo, 2016). Un ejemplo representativo del uso de las flores como símbolo de la fertilidad, es cuando *la tía Lydia* describe metafóricamente a las *criadas* como «Una flor esperando a ser sembrada», donde **flor** se refiere al **cuerpo** de la mujer y **sembrada** es un eufemismo para **fecundada**.

Las flores secas se mencionan al menos cuatro veces a lo largo del libro, suelen estar presentes cuando están en el salón, y alguna vez en el jardín. Para Offred, adquieren un significado importante, ya que cuando conoce a Nick por primera vez hay un jarrón de flores secas, que se convierte en testigo de su relación. Offred considera, por tanto, que estas son una alegoría de su amor hacia Nick, un amor que está condenado a ser un secreto. Además, las flores secas ya no pueden ser coloridas y frescas, pero pueden conservarse mucho más tiempo que las flores frescas. Esto revela que el amor dura poco, pero deja un efecto a largo plazo en ellos.

4.2.3. *La predominancia del color rojo*

Sin lugar a duda, uno de los elementos visuales más característicos de El cuento de la criada es la predominancia del color rojo. Este color, dice James Fox (2020): «evoca una sensación de peligro, una advertencia. También sugiere sangre, vida y amor. Es materialista, estimulante. Diferentes tonos de rojo pueden sugerir diversas fases de la vida, como amor, felicidad, fuerza física, vino, pasión, poder, excitación, ira, agitación, tragedia, crueldad, venganza, guerra, pecado y vergüenza». La presencia del color escarlata en la cultura popular está muy extendida y puede tener muchos significados distintos: «Es sinónimo de transgresión con chaqueta de cuero en *Rebelde sin causa* (1955), de sufrimiento en *No mires ahora* (1973), de epifanía moral en *La lista de Schindler* (1993) y de deseo sexual reprimido en *Pleasantville* (1998) y *American Beauty* (1999)» (Fox, 2020).

En muchas obras literarias, especialmente en poesía y prosa románticas, el rojo se emplea para simbolizar el amor y la pasión; mientras que, en otras, como los cuentos de hadas se suele utilizar para evocar un sentimiento de peligro o una advertencia, y en muchos otros géneros, el rojo representa a la sangre, la violencia y la muerte. En el relato de *Caperucita Roja*, por ejemplo, la capa roja que porta la protagonista puede ser vista como un símbolo

de inocencia y juventud, pero también puede ser vista como un presagio de peligro y violencia, y algunos autores creen que también representa la menstruación y el paso de la infancia a la edad adulta. Otro significado del color rojo es el de adulterio y pecado, como en el caso de *The Scarlet Letter*, que mencionamos anteriormente como una de las fuentes de inspiración de Atwood, donde una mujer es obligada a llevar siempre consigo una letra A de color rojo como penitencia por haber cometido adulterio.

Este mismo simbolismo podemos trasladarlo fácilmente a *El cuento de la criada*, donde el color de su vestimenta, muy similar a la de Caperucita, refleja el color rojo de la sangre menstrual y de aquella que se derrama durante el parto, es decir, es una representación de la fertilidad de las criadas. El rojo, además, históricamente se vincula al pecado original de Adán y Eva, y puede representar la visión que tiene la sociedad de Gilead con respecto a la sexualidad. Si nos remitimos al motivo de las flores, observamos que las flores rojas, como los tulipanes del jardín de Serena Joy que menciona Offred, también simbolizan la fertilidad y la sexualidad: se utilizan como motivo decorativo durante la ceremonia. De acuerdo con lo que dijo durante una entrevista con *Vanity Fair* la diseñadora de vestuario de la adaptación televisiva:

For *The Handmaid's Tale*, the color red was of the utmost importance, so we started there. [...] We wanted the Handmaids, as they are the fertile women's tribe of the story, to flow down the streets of Gilead, leaving a long line of red in the midst of the gray of Gilead. Beyond this, the red is the color of a womb, of a wanton woman, a scarlet kind of mark upon a pious world of dark tones in the visual landscape, and also in a tiny intimate space. (Crabtree, 2017)

4.3. Los nombres propios y la pérdida de identidad

En *El cuento de la criada*, los nombres propios juegan un papel esencial en la construcción de la identidad de los personajes y en la representación de la opresión de la mujer en la sociedad distópica de Gilead. La pérdida forzosa de los nombres propios de las criadas y la imposición de otros nuevos —que conforman meros patronímicos y les recuerdan constantemente que son un objeto propiedad de un hombre— personifica una de las formas más evidentes que el régimen utiliza para despojarlas de su identidad y reducirlas a su función reproductiva. En contraste además con los hombres, y evidenciando de nuevo la misoginia presente en la sociedad, estos sí mantienen sus nombres originales, algo que refuerza el poder del patriarcado. Desde el momento en que las criadas son asignadas a una familia, pasan a llamarse en función de su comandante: «patronymic, composed of the possessive preposition and the first name of the gentleman

in question», que irá cambiando en caso de ser trasladadas a otra casa (ej. *Offred* > *of-Fred*, *Ofglen* > *of-Glen*, *Ofwarren* > *of-Warren*, etc.). Offred, notablemente, permanece sin nombre y ni siquiera se alude a este hasta que llegamos al capítulo 14: "No me llamo Offred, tengo otro nombre, que ahora nadie usa porque está prohibido" (Atwood, 2017: 84). Está resentida por la pérdida de su verdadero nombre y lo mantiene oculto como un tesoro, esperando el día en que pueda "desenterrarlo" (Atwood, 2017: 84).

Como explicamos anteriormente, el verdadero nombre de Offred nunca se revela en el libro, ya que la intención de la autora era mantenerlo oculto porque consideraba que los nombres personales y sus identidades no son relevantes para la historia. En lo que respecta a las posibles etimologías del nombre Offred, este puede desdoblarse como '**of-Fred**', es decir, perteneciente a Fred Waterford, el comandante, pero también como '**off-red**', y en este último caso resulta eminentemente premonitorio: el rojo encarna el color más importante en la historia, y la tonalidad que rodea a Offred en Gilead, y al final de esta, nuestra protagonista parece conseguir huir y escapar de "lo rojo", es decir, de sus ropas rojas y de su vida como criada. Hay otra interpretación del nombre que propone la propia Atwood, y que consideró utilizar como título de la novela originalmente: se basa en la pronunciación similar de "Offred" y *offered*, de modo que el nombre puede llevar connotaciones de "una ofrenda religiosa o una víctima ofrecida para el sacrificio" (Atwood, 2017). Como han señalado numerosos autores, su nombre también sugiere las palabras *afraid* ("asustada") y *off-read* ("mal leída"). Al incitar a descifrar el nombre de Offred en busca de significados ocultos, el texto de Atwood anima a los lectores a imitar en cierto modo el acto de lectura e interpretación de Offred cuando intenta desentrañar el misterio del mensaje oculto dejado por la criada que la precedió (el mítico *nolite te bastardes carborundorum*). En esta realidad, donde el lenguaje se ha convertido en un instrumento de control social, con el poder de nombrar, crear e influir en la realidad, dice Álvarez Sánchez (2021), Offred logra transformarlo en un mecanismo de resistencia: al revelar a Nick su verdadero nombre, recordar palabras y reflexionar sobre sus significados el lenguaje se convierte en memoria, en intercambio y en identidad. «Deseo que alguien me abrace y pronuncie mi nombre. Quiero ser valorada de un modo en que ahora nadie lo hace, quiero ser algo más que valiosa. Repito mi antiguo nombre, me recuerdo a mí misma lo que hacía antes, y cómo me veían los demás.» (Atwood, 1985, p.97)

Uno de los aspectos más evidentes del lenguaje distópico en la novela y que resulta digno de mención por su importancia a la hora de subyugar a la población y censurar su libertad

de expresión usando el lenguaje como instrumento es la prohibición de algunas palabras, por la intención del régimen de que el pasado quede en el olvido y el presente y el futuro sean Gilead: «Casi jadeo: ha pronunciado la palabra prohibida: **estéril**. 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, Capítulo 11). En línea con el pensamiento fundamentalista, y puesto que evidentemente la homosexualidad está terminantemente prohibida en Gilead, no resulta una sorpresa que el propio término gay esté abolido en favor de un eufemismo *Traidores al Género*: «También calculo que en las Colonias la cuarta parte son hombres. No todos los que ellos llaman **Traidores al Género** terminan sus días en el Muro.» (Atwood, 1985, Capítulo 38). Es esencial mencionar también que, debido a la imperiosa necesidad de inculcar los valores cristianos en su sociedad teocrática, todos los nombres propios de las tiendas de alimentación a los que acuden las criadas y las Marthas, poseen nombres que hacen referencia a elementos bíblicos, como *All Flesh, Loaves and Fishes* o *Milk and Honey*, que notablemente **nunca** se encuentran escritos en ningún tipo de señal, sino que se indican con ilustraciones, por la prohibición de leer y escribir a la que se somete a las mujeres, usuarias habituales de estos establecimientos: «Our first stop is at a store with another wooden sign: three eggs, a bee, a cow. **Milk and Honey**.» (Atwood, 1985, Capítulo 5)

4.4. Diferencias en la percepción de la versión inglesa y la española

En primer lugar, quiero comenzar afirmando que la traducción de Elsa Mateo Blanco, por el simple hecho de realizarse a partir de un texto origen eminentemente feminista —fuera o no la intención original de Margaret Atwood—, se considera como traducción feminista de forma inevitable por su propia naturaleza y porque huye de la censura para preservar la fuerte carga política y social de la historia en su práctica totalidad, algo que resultaba además más complejo en 1987, cuando se realizó la traducción, que hoy en día. Por otro lado, teniendo en mente que son diversas las formas en que la traductora tiene el poder de controlar la percepción del lector al entrar en contacto con la obra, creo que es de vital importancia para este trabajo puntualizar algunos momentos específicos en los que la traductora podría haber intervenido en mayor medida, y, sin embargo, perdió la oportunidad de llevar más allá el trasvase del texto, en el contexto de la traducción feminista con conciencia de género, aplicando algunas de las estrategias anteriormente

mencionadas, así como otros momentos en los que ella misma, ya fuera de forma deliberada o no, modificó en mayor o menor medida ciertos matices que definen la percepción del lector del texto en español y que tienen el poder de cambiar la visión que este tiene con respecto a los personajes de la novela.

En primer lugar, en un capítulo la tía Lydia se refiere a las esposas durante la instrucción en el Centro Rojo diciendo que: «Of course **they will resent you** [...] you must realize that they are **defeated women**», que en la versión española aparece como «Por supuesto **os ofenderán** [...] debéis comprender que son **mujeres fracasadas**», que ensalza la crudeza del discurso, ya que tiene connotaciones más negativas que el original, pues *resent you* significa se sentirán molestas por su presencia y no las aceptarán, pero en ningún caso implica que vayan a ofenderlas activamente, mientras que *defeated* haría más bien alusión a que han sido vencidas o derrotadas, en este caso, por la infertilidad que no les ha permitido ser madres. Personalmente, para ser más fiel al mensaje de la tía Lydia, optaría por traducir su intervención como «Por supuesto que **os guardarán rencor** [...] debéis comprender que a estas mujeres **han perdido su batalla.**» Más adelante, en el capítulo 32, durante uno de sus encuentros furtivos con el comandante Waterford, Mateo Blanco traduce la intervención de Offred «They could make money, I say, a little **nastily**. Right now I'm not afraid of him.», como «Podían hacer dinero, replico en un tono algo **brusco**. Ahora no le temo.», que no plasma con suficiente precisión la actitud con la que Offred se refiere al comandante, ya que **brusco** se aleja un poco de la intención del personaje de sonar en cierto modo perversa, gracias a su recién adquirida confianza con Waterford, como ella misma afirma, porque «Resulta difícil temerle a un hombre que está sentado mirando cómo te pones loción en las manos. Esta falta de temor es peligrosa.» Por tanto, *nastily* se podría traducir con mayor exactitud como **con maldad, con rencor o de forma perversa.**

Siguiendo con el personaje de Offred, a lo largo de la novela experimenta varios momentos de nostalgia donde extraña el contacto humano, como en el capítulo 42, cuando dice: «I kneel on my red velvet cushion. I try to think about tonight, about making love, in the dark, in the light reflected off the white walls. **I remember being held.**», que se traduce al español como «Me arrodillo en mi cojín de terciopelo rojo. Intento pensar en esta noche, en hacer el amor en la oscuridad mientras la luz se refleja en las paredes blancas. **Recuerdo haberlo hecho**», que alude al acto sexual, en contraste con el original, que lo que enfatiza es la intimidad, el hecho de estar en los brazos de alguien. Louise Von

Flotow menciona este motivo en su obra *Translating in the Era of Feminism*, donde explica que las autoras feministas han optado por enterrar los estereotipos sexuales con respecto a la mujer, e ir más allá mediante la descripción de la sexualidad y eroticismo desde el punto de vista femenino (Von Flotow, 1997, pág. 17), que refuerza la idea de que la clave de la narración de Offred no es la relación sexual en sí, sino el contacto físico que esta implica, y eso es lo que realmente marca al protagonista y que queda perdido en la traducción. Según la autora, la raíz de gran parte del trabajo feminista es la reapropiación del cuerpo femenino, a menudo materializado por el patriarcado, pero también parte de la fuerza creativa de las mujeres y cuerpos que han sido pasados por alto durante mucho tiempo en silencio. Realiza algunas anotaciones al respecto en el capítulo 2 de su libro, donde asevera que, en una versión traducida con conciencia de género, las mujeres ya no tienen la imagen tradicional de "amantes", sino que participan en la vida social como mujeres independientes y autosuficientes. (Von Flotow, 1997)

Por otro lado, en algunas ocasiones la traductora diluye el mensaje feminista de la versión original, omitiendo parte del contenido más explícito en favor de eufemismos, pues, aunque en algunas ocasiones sí mantiene los términos obscenos, como cuando traduce «My oldest buddy Tricia accused me of being pronatalist, the **bitch**» por «Mi antigua amiga Tricia Foreman me acusó de pronatalista, la muy **puta**» en muchas otras sí se decanta por los eufemismos, como con su traducción de la intervención de la tía Lydia «They were lazy women, she says. They were **sluts**», como «Eran unas perezosas [...] unas **puercas**»; en cuyo lugar podría haber utilizado un término más fiel al original que mantuviera la carga sexual, como **prostituta**, **puta** o **zorra**. En el capítulo 15, podemos apreciar otro ejemplo de eufemismo por parte de la traductora, cuando interpreta la intervención de Moira, en alusión a la tía Lydia «At least it'll be a change. I won't have to listen to that old bitch. At least it'll be a change. I won't have to listen to that old **bitch**» como «al menos será un cambio. No tendré que oír a esa vieja **bruja**.» Moira es un personaje fuerte e independiente que destaca por su franqueza, que en ocasiones puede percibirse incluso como ofensiva, por lo que llamar "bruja" a la tía Lydia seguramente le resultaría demasiado suave, mientras que sinónimos con más fuerza como **puta** o **zorra**, o incluso **guarra**, sin duda estarían en mejor sintonía con su personaje.

En este mismo contexto, también encontramos una traducción suavizada para «Moira rummages in my purse. You should throw out some of this junk, she says. I'm giving an **underwhore** party», que Mateo Blanco traduce como «Moira revuelve en mi bolso.

Tendrías que tirar toda porquería, comenta. Voy a dar una fiesta de **subvestidas**.» La expresión **underwhore party** no es un término real, sino algo inventado por Moira para hacer referencia a una fiesta para vender lencería sexy, se traduce por **fiesta de subvestidas**, que resulta un calco del original que además omite la parte con connotaciones sexuales “**whore**”. En esa misma página, aparece otro dicho obsceno similar a los anteriores, esta vez en forma de argot: «**Tarts**’ stuff. Lace crotches, snap garters. Bras that push your tits up», que se traduce al español como «Estilo **fulana**: encajes en la entrepierna, ligas con broches de presión. Y sujetadores de esos que te levantan las tetas.» que, aunque conforme un término correcto en cuanto a significado, resulta nuevamente algo suave para el personaje de Moira, cuando existen sinónimos mucho más impactantes y en línea con la personalidad de Moira que podrían haberse colocado en su lugar, como **prostituta, puta o furcia**.

Además de aquellos vinculados a las palabras ofensivas u obscenas, existe otra clase de ejemplos donde la traductora diluye el contenido original de la novela, que contenía ciertos matices sexuales, como en el capítulo 25, cuando Offred alude que «To be asked to play Scrabble, instead, as if we were an old married couple, or two children, seemed **kinky** in the extreme, a **violation** in its own way.» Mateo Blanco opta por traducirlo como «el hecho de que me pidiera que jugara al Intelect, como si fuéramos una pareja de ancianos o un par de niños, me pareció extremadamente **raro**, a su manera también una **violación**.» por lo que, aunque mantiene la carga sexual con la palabra **violación**, decide omitirla al traducir **kinky** como **raro**. *Kinky* no significa raro *per se*, sino que se define como: «unusual, strange, and possibly exciting, especially in ways involving unusual sexual acts» (Cambridge Dictionary), por lo que habría resultado más acertado traducirlo como **perverso** o **depravado**. Hay otro momento en la novela donde la traductora distorsiona «It’s Janine, telling about how she was gang-raped at fourteen and **had an abortion**» por «Janine cuenta cómo a los catorce años fue violada por una pandilla y **tuvo un aborto**». Mientras que en español se utiliza el término aborto indistintamente, en inglés se produce un matiz importante: **abortion** significa un aborto realizado intencionadamente, mientras que para referirse a un aborto espontáneo se usa **miscarriage**; por lo tanto, aquí la traductora debería haber utilizado “abortó” para mantenerse fiel al mensaje feminista del original, que resulta de vital importancia debido a que Atwood manifiesta que Janine hizo uso de su libertad sobre su propio cuerpo durante su antigua vida, y tomó una decisión deliberada sobre este, que en el mundo de

Gilead supone un crimen, y que conformaría una de las razones por las que terminó siendo una criada.

Echando la vista atrás hacia las estrategias de traducción feminista del apartado 2, podemos apreciar ocasiones en las que la traductora podría haber mantenido el género neutro, o incluso feminizarlo cuando se trata de referentes claramente femeninos, pero decidió utilizar, probablemente de forma inconsciente el masculino genérico, como cuando Offred narra como la tía Lydia animaba a las criadas a tratar con empatía a las esposas de los comandantes: «Try to think of it from **their** point of view It isn't easy **for them**», que Mateo Blanco tradujo como «**Para ellos** no es fácil.» que, sin duda resulta incorrecto para este contexto, y cumple la advertencia de Castro (2008) de utilizar el masculino genérico con moderación por la alta posibilidad que existe de utilizarlo cuando no corresponde, pues aquí se tendría que haber utilizado el femenino para reflejar este pronombre que en inglés es neutro, pero no en español. Otro caso muy similar es la traducción del pasaje en el que la tía Lydia «began to cry, standing up there in front of **us**, in full view», que el texto meta transmite incorrectamente como “en este punto se echaba a llorar, y se quedaba de pie delante de **nosotros**”, pese a que debe ser femenino imperativamente, porque no hay nadie más en la estancia del Centro Rojo, aparte de la propia tía y el grupo de criadas del que forma parte Offred. Observamos también situaciones donde Atwood explicitó el concepto “mujer”, que Mateo Blanco decidió generalizar, como, por ejemplo: «Ofglen's head is bowed, as if she's praying [...] I think of her as **a woman** for whom every act is done for show, is acting rather than a real act.», que traduce como «Deglen tiene la cabeza baja, como si rezara [...] Pienso en ella como en **alguien** que actúa para que la vean, alguien que está realizando una actuación más que un verdadero acto.» Esto podría haberse traducido fácilmente con conciencia de género de tal forma que «Pienso en ella como en **una mujer** que actúa para que la vean.»

Por último, otro elemento clásico de las traducciones con conciencia de género son los juegos de palabras, que, si bien están presentes en la novela original, no se han trasvasado en todo su esplendor, como un momento en el que la protagonista divaga, tumbada en su cama, acerca de las relaciones sexuales en su pasado y su presente: «The difference between **lie** and **lay**. **Lay** is always passive. Even men used to say, I'd like to get **laid**. Though sometimes they said, I'd like to **lay** her», cuya traducción diluye el contenido sexual del original: «Hay diferencia entre estirarse y tirarse. Tirarse siempre es algo pasivo. Los hombres solían decir: me gustaría estirarme. Aunque a veces decían: me

gustaría tirarme a esa chavala». Si bien traducir el juego de palabras al español es complicado, se podría haber optado por algunas alternativas que resultaran más fieles al mensaje de Offred, como la siguiente propuesta propia: «La diferencia entre **acostarse** y **acostarse con**. Acostarse siempre es algo que hace uno sólo. Los hombres solían decir: me gustaría **acostarme**. Aunque a veces decían: me gustaría **acostarme con** esa.»

5. Conclusiones

En primer lugar, creo pertinente reiterar que el subgénero de la distopía crítica feminista, y en concreto *El cuento de la criada* de Margaret Atwood, han jugado un papel crucial en la generación de reflexión y conciencia de la sociedad contemporánea sobre cuestiones de feminismo e igualdad de derechos. Estas obras han prendido la chispa de la revolución, produciendo debates importantes y necesarios en nuestra sociedad que, aunque no han conseguido erradicar los estereotipos de género ni han logrado la liberación de la mujer, han supuesto un gran paso hacia el camino correcto. Más allá de su impacto a nivel literario, *El cuento de la criada* ha surtido un efecto en el mundo imposible de obviar: ha inspirado a movimientos feministas y ha sido un símbolo en manifestaciones en lugares de todo el mundo, evidenciando el poder de la literatura en el pensamiento humano, y cómo esta puede producir un cambio significativo en el mismo. Una muestra impactante de esto lo pudimos apreciar en 2018 en Argentina, cuando un grupo de mujeres se manifestó en favor de la despenalización del aborto, en el contexto de un país donde una de las principales causas de muerte materna es aquella derivada por las consecuencias catastróficas de un aborto ilegal realizado clandestinamente. Allí, frente al congreso, leyeron una carta redactada por la propia Atwood, que dictaba: «A nadie le gusta el aborto, incluso cuando es seguro y legal. Pero a nadie le gusta tampoco que las mujeres mueran desangradas en el suelo del baño por un aborto ilegal. ¿Qué podemos hacer al respecto?» En la misma línea, en 2017, esta vez en EE. UU., un grupo de activistas se vistió de criadas, con su capa ropa y su toca, para organizar protestas contra la legislación antiaborto en el edificio del Capitolio del Estado de Texas, que encarnaron algunos de los primeros ejemplos contemporáneos de protestas “de criadas” que captaron la atención de los medios de comunicación a nivel mundial. (Bell, 2018)

Una repercusión de tal magnitud podemos explicarla mediante la versión “débil” de la anteriormente mencionada hipótesis de Sapir-Whorf, que sostiene que, si bien el lenguaje no define por completo el pensamiento, sí que tiene la capacidad de influir en la visión del mundo de sus hablantes. Esta teoría, aplicada al contexto de la literatura distópica feminista, puede proporcionar una perspectiva interesante sobre cómo el lenguaje utilizado en estas obras puede afectar la forma en que los lectores comprenden y perciben las cuestiones de género y poder. En su obra, Atwood utiliza eufemismos y palabras prohibidas para describir la opresiva sociedad de Gilead, que trata de silenciar a las mujeres de todas las formas humanamente posibles. Estos elementos lingüísticos no son

meros adornos estilísticos, sino que cumplen una función crucial en la construcción del mundo distópico de la novela y en la representación de la opresión y la resistencia que esta suscita. Los eufemismos, por ejemplo, son utilizados por los personajes para referirse a prácticas y situaciones brutales de una manera indirecta y disfrazada. Esto refleja cómo, en la sociedad de Gilead, la violencia y la opresión se normalizan y se ocultan bajo una fachada de serenidad y decoro. Al mismo tiempo, las palabras prohibidas representan aquello que la sociedad de Gilead busca suprimir y controlar, como la autonomía, la resistencia, la identidad individual o la propia sexualidad y libertad de decisión de las mujeres. Al exponer a los lectores a este lenguaje, Atwood no solo busca reflejar una visión convincente de una sociedad distópica, sino que también pretende influir en cómo los lectores perciben y reflexionan sobre las cuestiones de género y poder en su propio mundo.

En segundo lugar, me gustaría recalcar la importancia de la simbología femenina en este contexto, que alcanza e incluso supera el poder de influencia del lenguaje mediante la construcción de una imagen mental o visión que puede resultar de gran impacto para el público, y que ha logrado calar especialmente gracias a la magistral adaptación televisiva realizada por Hulu. El cuerpo femenino, en particular, se presenta como un sitio de control y resistencia en la sociedad de Gilead, donde los cuerpos de las mujeres son controlados y utilizados para la reproducción, pero también se convierten en sitios de resistencia, como cuando las criadas reafirman su sexualidad hasta entonces oprimida. Las flores y la fertilidad, de forma paralela, se utilizan para representar tanto la opresión como la esperanza. Aunque la fertilidad se valora en la sociedad de Gilead, también se utiliza para controlar y oprimir a las mujeres. Sin embargo, las flores, con su belleza y su capacidad para florecer incluso en las condiciones más adversas, pueden ser vistas como un símbolo de resistencia y perspectiva de futuro. El color rojo, que es indudablemente el elemento estrella de la novela, simboliza tanto la opresión como la resistencia a esta: el rojo es el color de las criadas, lo que refleja su estatus de propiedad y su función reproductiva, pero también puede ser visto como un color de poder y resistencia, que las criadas pueden utilizar para afirmar su identidad. Finalmente, la importancia de los nombres propios y la pérdida de identidad es un tema recurrente en la novela. En la sociedad de Gilead, las mujeres son despojadas de sus nombres y de su identidad individual, lo que refleja su deshumanización y su reducción a meros objetos de reproducción. Sin embargo, el uso de los nombres propios y las palabras prohibidas por parte de las criadas puede ser visto

como una forma de reafirmación de su humanidad y su individualidad, así como el descifrar el enigma de las pocas palabras y expresiones que aparecen pese a que ahora están prohibidas, como la expresión *nolite te bastardes carborundorum*, que Offred se encuentra por casualidad durante sus horas bajas, y que le hace sentir esperanza cuando parecía haberla perdido, y estaba dispuesta a aceptar su terrible destino.

Por último, me gustaría aclarar que la relación entre la traducción y el feminismo es compleja y multifacética, y *El cuento de la criada* proporciona un excelente ejemplo para explorar esta conexión. La traducción de esta obra al español por Elsa Mateo Blanco, aunque de innegable calidad, fruto del trabajo de una más que experimentada traductora con docenas de traducciones a la espalda, e inevitablemente feminista debido a la naturaleza del texto original, puede ser objeto de crítica por no adoptar plenamente una perspectiva feminista con conciencia de género en su enfoque. Con esto, quiero matizar que la traducción feminista no consiste simplemente en traducir un texto origen feminista, sino que también debe implicar una conciencia de género y una intención de desafiar y subvertir las normas y convenciones preexistentes a través de la traducción, mediante la utilización de estrategias de traducción que resalten la carga política y social del texto. En el caso de la traducción de Mateo Blanco, se ha argumentado que, aunque por supuesto ha mantenido en gran medida la carga social de la historia y no ha censurado su contenido en ningún caso, ha perdido algunas oportunidades de adoptar un enfoque más explícitamente feminista. En lugar de utilizar las estrategias de traducción feminista que podrían haber resaltado y enfatizado el contenido político del texto, en algunas ocasiones ha optado por un enfoque más neutral o suavizado, como en los ejemplos que exploramos previamente, donde se plasmaban casos de eufemismos para palabras y expresiones inapropiadas u obscenas, dilución del contenido erótico o sexual, generalización en pasajes donde originalmente había un alto nivel de explicitación o adopción del masculino genérico en momentos donde podría haberse empleado el neutro o incluso el femenino.

Es importante señalar que esto no necesariamente refleja una falta de compromiso con el feminismo por parte de la traductora, sino que puede estar influenciado por una serie de factores contextuales en los que tendríamos que indagar para llegar a comprender, como, por ejemplo, la situación política y social en España en 1987, momento en que se realizó la traducción, que indudablemente habría influido en las decisiones de la traductora, que además se enfrentaba al reto de traducir por primera vez una obra de Margaret Atwood al castellano, una autora que por entonces no era tan ampliamente conocida en nuestro país

como lo es en la actualidad. Del mismo modo, las directrices que se le dieron por parte la editorial y el nivel de autonomía que tenía o no la traductora sobre sus decisiones de traducción también podrían haber jugado un papel muy importante. Este caso ilustra perfectamente cómo la traducción es un proceso obscuro y que está influenciado por una variedad de factores, y cómo la adopción de un enfoque deliberadamente feminista en la traducción de una obra literaria que de por sí era ideológicamente muy transgresora puede llegar a ser una herramienta capaz de resaltar y desafiar las normas de género que se han perpetuado durante tantos siglos.

En resumen, la traducción feminista y la literatura distópica crítica poseen un potencial significativo para provocar el cambio social. Ambas herramientas, en su intersección, pueden desafiar y cuestionar las normas y estructuras de poder existentes, y promover una mayor conciencia y reflexión sobre las cuestiones de género y poder. Al adoptar un enfoque consciente de género, los traductores pueden elegir resaltar y enfatizar las cuestiones de género y poder en los textos que traducen, y desafiar las convenciones y normas tradicionales de la traducción. La literatura distópica crítica, por otro lado, puede proporcionar una visión convincente y perturbadora de las sociedades opresivas y puede ayudar a los lectores a reflexionar sobre las cuestiones de género y poder en su propio mundo. Al presentar una visión distópica de la sociedad, estas obras pueden provocar una reflexión crítica sobre las estructuras de poder existentes y pueden inspirar a los lectores a cuestionar y resistir estas estructuras. En última instancia, tanto la traducción feminista como la literatura distópica crítica pueden ser armas poderosas para promover el cambio social. Al desafiar y cuestionar las normas y estructuras de poder existentes, pueden ayudar a promover una mayor conciencia y reflexión sobre las cuestiones de género y poder, y pueden inspirar a los lectores a tomar medidas para promover la paridad y la justicia, y lograr de una vez por todas la igualdad entre sexos.

Nolite te bastardes carborundorum

6. Bibliografía

- Atwood, M. (10 de marzo, 2017). Margaret Atwood on What ‘The Handmaid’s Tale’ Means in the Age of Trump. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>
- Atwood, M. (13 de enero, 2018). Am I a bad feminist?. *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article37591823/>
- Atwood, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. New York: Penguin Random House LLC.
- Atwood, M. (2017). *El Cuento de la Criada* (E. M. Blanco, Trad.) Barcelona: Narrativa Salamandra.
- Baccolini, R. (2004). The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. *PMLA*, 119(3), 518–521. <http://www.jstor.org/stable/25486067>
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1990). *Translation, History and Culture*. London/New York: Printer Publishers
- Bell, C. (27 de julio, 2018). How the handmaid became an international protest symbol. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-44965210>
- Bloom, H. (2001). *The Handmaid’s Tale: Margaret Atwood. Bloom’s modern critical interpretations set* (H. Bloom, Ed.). Chelsea House Publications.
- Brufau Alvira, N. (2011). Traducción y género: el estado de la cuestión en España. *MonTi Monografías de Traducción e Interpretación*, 3, 181–207. <https://doi.org/10.6035/monti.2011.3.7>
- Callaway, A. (2008). *Women disunited : Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as a critique of feminism*. [Master’s Theses, San Jose State University]. DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.yxmy-ds98>
- Castro, O. (2008). «Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista». *Lectora* (14), 285-301.
- Castro, O. (2010). «Traducción no sexista y/en el cambio social: El género como problema de traducción». En *Compromiso social y traducción-interpretación = Translation-interpreting and social activism*, eds. Julie Boérie y Carol Maier. Granada: ECOS, 296-310.

- Castro, O., & Spoturno, M. L. (2020). Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(1), 11–44. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02>
- Cavalcanti, I. (2003). The writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfas Series. *Dark Horizons*. New York: Routledge. 119-165.
- Claeys, G. (2010). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge University Press.
- Collins, S. (2008). *The Hunger Games*. Scholastic.
- Collins, S. (2012). *Los Juegos del Hambre* (P. R. Tello, Trad). Molino.
- Crabtree, A. (10 de mayo, 2017). The Symbolism of the Color Red in The Handmaid's Tale. *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/05/the-symbolism-of-the-color-red-in-the-handmaids-tale>
- Dockterman, E. (12 de abril, 2017). Margaret Atwood and Elisabeth Moss on the urgency of the handmaid's tale. *Time*. <https://time.com/4734904/margaret-atwood-elisabeth-moss-handmaids-tale/>
- Federici, E., & Parlati, M. (2018). *The body metaphor. Cultural images, literary perceptions, linguistic representations*. Morlachi Editori.
- Fox, J. (12 de abril, 2022). Why the Color Red Carries so Much Weight in Film and Literature. *Literary Hub*. <https://lithub.com/why-the-color-red-carries-so-much-weight-in-film-and-literature>
- Godard, B. (1990). «Theorizing Feminist Discourse/Translation». En S. Bassnett, & A. Lefevere (Edits.), *Translation, History and Culture* (87-96). Londres: Pinter Publishers.
- Kiss, B. (2020). Elimination of Gender Equality in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, 17(1), 57–66. <https://doi.org/10.4312/elope.17.1.57-66>
- Li, L. (28 de enero, 2021). The Political Sociology of Feminism: A Treatise on the Current Relevance of The Handmaid's Tale. *Medium*. <https://cheekylix.medium.com/the-political-sociology-of-feminism-52902da0479a>

- López Rúa, P. (2021). The Subjugation of Women through Lexical Innovation in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*. *Feminismo/s* (38), 23-51. Women, Sexual Identity and Language [Monographic dossier]. I. Balteiro (Coord.).
- Martín Ruano, M. (2008). «La resistencia al trasluz: la traducción feminista en examen». *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)* (12), 49-56.
- Moreno Trujillo, M. P. (2016). El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, 24(52), 185–211. <https://doi.org/10.18566/escr.v24n52.a09>
- Morrison, P. (19 de abril, 2017). Margaret Atwood on why “The Handmaid’s Tale” is more relevant now than ever. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-ol-patt-morrison-margaret-atwood-hulu-handmaiden-20170419-htmstory.html>
- Moylan, T., & Baccolini, R. (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Psychology Press.
- Nicolaou, E. (27 de abril, 2017). This Biblical Story Is At The Heart Of *The Handmaid's Tale*. *Refinery29*. <https://www.refinery29.com/en-us/2017/04/151796/handmaids-tale-meaning-rachel-bilhah-bible-story>
- Peary, G. (4 de marzo, 1990). 'The Handmaid's Tale': If Puritans Ruled . . . Atwood's Story on Screen - Los Angeles Times. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-03-04-ca-2834-story.html>
- Peloso, E. (2002). "The Flowers That Bloom in the Spring: A Critical Look at Flower Imagery in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*," *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, (4), 1-9.
- Robertson, A. (9 de noviembre, 2016). In Trump's America, *The Handmaid's Tale* matters more than ever. *The Verge*. <https://www.theverge.com/2014/12/20/7424951/does-the-handmaids-tale-hold-up-dystopia-feminism-fiction>
- Sánchez Álvarez, P. (2021). Mujeres, cuerpos y lenguajes en *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood: novela y novela gráfica. *Ámbitos: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (45), 39–52.
- Santaemilia, J. (2011). Woman and Translation: Geographies, Voices, Identities. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (3), 9-49. Universidad de Alicante

- Santaemilia, J. (2014). Sex and translation: On women, men and identities. (E. Postigo Pinazo, & A. Martínez García, Edits.) *Women's Studies International Forum*, (42), 104-110. University of Birmingham
- Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigm or Shifting Viewpoints*. John Benjamins Publishing Co., Amsterdam, (104). <http://dx.doi.org/10.1075/btl.66>
- Somacarrera, P. (2021). *Poder y monstruosidad en la narrativa de Margaret Atwood*. Barcelona: Aula Magna.
- Tolan, F. (2005). Feminist utopias and questions of liberty: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as critique of second wave feminism, *Women: A Cultural Review*, 16:1, 18-32. <https://doi.org/10.1080/09574040500045763>
- Tolan, F. (2007). *The Handmaid's Tale: Second Wave Feminism as Anti-Utopia*. En *Margaret Atwood: Feminism and Fiction* (144-173). Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V.
- Tolan, F. (2021). Twenty-first-century Gileads: Feminist dystopian fiction after Atwood—*The Handmaid's Tale*, *The Natural Way of Things*, *The Water Cure*, and *The Testaments*. En *The Postworld In-Between Utopia and Dystopia* (155-167). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003082958>
- Vidal Claramonte, A. (2007). *Traducir entre culturas: Diferencias, poderes, identidades*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- von Flotow, L. (1997). *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Ottawa: University of Ottawa Press.