



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

Facultad de Comunicación  
y Documentación

Grado en Comunicación

Audiovisual

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**Adaptaciones de los personajes femeninos  
en *El Cuento de la Criada***

Presentado por:

**D./D<sup>a</sup>.**:

Barbora Rybárová

Responsable de tutorización:

**Dr./Dra. o D./D<sup>a</sup>.**:

**Domingo Sánchez-Mesa Martínez**

Curso académico 2021/2022

D./Dña.: **Domingo Sánchez-Mesa Martínez**, tutor/a del trabajo titulado **Adaptaciones de los personajes femeninos en *El Cuento de la Criada*** realizado por el alumno/a **Barbora Rybárová**, INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 23 de julio de 2022

Fdo.: \_\_\_\_\_



Por la presente deajo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado **Adaptaciones de los personajes femeninos en *El Cuento de la Criada*** que presento para la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en Comunicación Audiovisual, tutorizado por el/la profesor/a Domingo Sánchez-Mesa Martínez durante el curso académico 2021-2022.

Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas, textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso interno.

22 / 6 / 2022

Fecha

  
Firma

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi tutor del trabajo de fin de grado, Domingo Sánchez-Mesa Martínez, por ayudarme a hacer este trabajo a distancia, por su actitud muy comprensiva y por compartir su conocimiento conmigo.

A mis padres, Radoslav y Elena, por su máximo apoyo a lo largo de mi vida, por educarme de manera que siempre he estado sedienta de conocimiento, de viajar y describir el mundo, por permitirme vivir nuevas experiencias y por darme la oportunidad de crear mi propia opinión.

A mi hermana Bibiána Rybárová que siempre está a mi lado, la cual comparte la gran afición por el mundo cinematográfico conmigo y porque gracias a sus cortometrajes de su Grado en Guión Audiovisual en los que colaboraba con ella comprendí que quiero dedicar mi vida al mundo audiovisual.

A Víctor Segura y a Madalina Priala por ser mis grandes apoyos y por corregirme el español. No solo en este trabajo.

Y por fin, a todos mis amigos de todo el mundo por escuchar mis quejas interminables.



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
ÍNDICE	6
1. INTRODUCCIÓN	11
2. OBJETIVOS	16
3. METODOLOGÍA	18
4. CONTEXTO SOCIO-CULTURAL E HISTÓRICO	20
4.1. MARGARET ATWOOD	20
4.2. INSPIRACIONES CULTURALES E HISTÓRICAS	20
4.3. CONSTRUYENDO LA HISTORIA	23
4.4. LA PRODUCCIÓN DE LA SERIE	25
5.5. RENÉE NAULT	28
5. CULTURA DE CONVERGENCIA	29
5.1. ¿QUÉ ES UNA ADAPTACIÓN?	29
5.2. LOS MEDIOS IMPLICADOS EN ESTA ADAPTACIÓN Y SUS CARACTERÍSTICAS	33
5.2.1. LA SERIE	33
5.2.2. LA NOVELA GRÁFICA	38
6. ANÁLISIS COMPARATIVO	43
6.1. PARATEXTO Y SEGMENTACIÓN COMPARATIVA	43
6.2. PUESTA EN ESCENA	45
6.2.1. IMAGEN	45
6.2.2. ESPACIO	50
6.2.3. RITMO	55
6.2.4. VESTUARIO Y ACCESORIOS	59
6.3. PUESTA EN SERIE	66
6.3.1. MODO NARRATIVO	66

6.3.2. VOZ NARRATIVA Y PUNTO DE VISTA	69
6.3.2.1. OCULARIZACIÓN (EL VER)	69
6.3.2.2. AURICULARIZACIÓN (EL OÍR)	74
6.3.3. TRANSFORMACIONES EN LA TEMPORALIZACIÓN. UBICACIÓN TEMPORAL.	79
7. ADAPTACIÓN DE LOS PERSONAJES	84
7.1. DEFRED/ JUNE	85
7.2. DEGLEN/ EMILY/ DESTEVEN	90
7.3. SERENA JOY	94
7.4. DEWARREN/ JANINE/ DEDANIEL	99
8. CONCLUSIONES	104
LISTA DE REFERENCIAS	107
ANEXOS	112
LISTA DE REFERENCIAS DE LOS ANEXOS	159





## RESUMEN

*El Cuento de la Criada* es una novela distópica que ha sido adaptada a diferentes medios. Las adaptaciones son parte de un conglomerado de trasvases entre los distintos subsistemas mediáticos o culturales. Este trabajo presenta el análisis comparativo de la novela gráfica y la serie de televisión como resultados de la transferencia intermedial. Identifica las similitudes y las diferencias en la puesta en escena, puesta en serie y la adaptación de cuatro personajes femeninos entre el texto fuente y los textos meta, buscando respuestas en diferentes artes y disciplinas científicas. El trabajo ofrece una descripción sobre el proceso de adaptación a los interesados en los trasvases intermediales.

**Palabras clave:** Adaptación, Intermedialidad, Narrativa Transmedia, Personajes Femeninos, Novela Gráfica, Serie de Televisión

### Abstract

*The Handmaid's Tale* is a dystopian novel that has been adapted to different media. Adaptations are part of a conglomerate of transfers between different media or cultural subsystems. This paper presents the comparative analysis of the graphic novel and the television series as results of the intermediate transfer. It identifies the similarities and differences in the staging, serialization and adaptation of four female characters between the source text and the target texts, looking for answers in different arts and scientific disciplines. The paper offers a description of the adaptation process to those interested in intermediate transfers.

**Keywords:** Adaptation, Intermediality, Transmedia Storytelling, Female Characters, Graphic Novel, Television Series



# 1. INTRODUCCIÓN

“Madre, dondequiera que estés, ¿me oyes?  
Tú querías una cultura de las mujeres. Pues aquí la tienes.  
No es cómo pretendías, pero existir, existe.  
Puedes darte por satisfecha.”

Margaret Atwood, *El Cuento de la Criada* (2021, p.184)

La evolución política en la Europa del Este en los últimos años ha despertado muchas preocupaciones, sobre todo, en cuanto a los derechos de las mujeres y su constante lucha por algo que debería haber sido común ya hace mucho tiempo. Su derecho a decidir, su igualdad tanto en la vida privada como en el mercado laboral, las mismas libertades para la vida, etc. Asimismo, paulatinamente aumenta el apoyo de los partidos de extrema derecha que tienden a la supresión de la democracia y las libertades e inclinan hacia sistemas autocráticos. Cada vez más se alejan del mundo occidental de modo que no reconocen los derechos de la gente LGBTIQ+, incluso los persiguen y sus pretensiones se centran en suprimir al mínimo las libertades y actividades de estas minorías.

En Polonia el gobierno limitó el acceso al aborto de manera que ahora ninguna mujer puede interrumpir un embarazo, a no ser que este haya sido causado por una violación. Además, la mujer violada tiene que denunciar el crimen y hasta que no empiece la investigación y no se encuentren las primeras pruebas del hecho, no se puede realizar el aborto. El problema es que la burocracia hace que todo este proceso se ralentice de manera que se acaba el plazo para abortar antes de que concluya la investigación. (Waloch, 2020)

Por esta decisión gubernamental, las polacas salieron a las calles de Varsovia para protestar en las capas rojas, velos blancos y con carteles en contra de “Gilead” dentro de su país.<sup>1</sup> (Anexo 1) Ya que la autora de este trabajo proviene de Eslovaquia, país vecino

---

<sup>1</sup> Hasta ahora las capas rojas representan un símbolo de la rebelión de las mujeres contra las decisiones del Gobierno con respecto a temas referentes a los derechos de las mujeres. Había manifestaciones de capas rojas también en EE.UU. Allí observamos una ironía y un contraste con la obra. Mientras en la obra de Atwood la capa roja simboliza la sumisión y la esclavitud de las mujeres, las mujeres en la realidad utilizan este traje como una rebelión contra la esclavitud y contra la desigualdad. Más informaciones en:

Waloch, N. (2020, 21 de octubre). *A Handmaid's tale of the Constitutional Tribunal: Women's rights activists protest in Warsaw* [REPORTAGE]. Wyborcza.pl. Recuperado en: <https://wyborcza.pl/7,173236,26421150,a-handmaid-s-tale-of-the-constitutional-tribunal-women-s-rights.html>

de Polonia, observando desde la distancia que su país tiene las mismas pretensiones, se puso a investigar cuál es la historia detrás de las capas rojas y cuál es su simbolismo. Llegó a descubrir que este movimiento hacía referencia a una novela distópica de una gran autora Margaret Atwood, *El Cuento de la Criada* (1985), que posteriormente se convirtió en un emblemático ejemplo de la transmedialidad.

Se trata de una historia de una esclava sexual, que vive en un futuro no tan lejano en los Estados Unidos, transformados en una teocracia patriarcal totalitaria, donde las mujeres han sido privadas de sus derechos y ahora su única tarea es procrear. Toda esta situación se debe a la contaminación del medio ambiente que ha causado una gran disminución de la fecundidad y la mayoría de los embarazos acaban o bien debido a abortos espontáneos o con el nacimiento del bebé muerto.

Por este motivo los Hijos de Jacob, una secta que fue ganando popularidad con el paso de los años, imponía en la vida cotidiana leyes provenientes de la Biblia para lavar el cerebro de la gente. El agua no ahueca la piedra por la fuerza, sino por el goteo constante.

Al final, la secta alcanza su objetivo: tras tramar tres ataques terroristas, suspende la funcionalidad de la Constitución de los EE.UU., proclamando que todas las medidas serían tan solo temporales y de carácter provisional, al tiempo que toma definitivamente el poder sobre el país y sobre los úteros de las mujeres. La nueva clase gobernante, formada solo por hombres, divide la sociedad tanto verticalmente como horizontalmente y a cada clase le asigna un uniforme diferente para una distinción más fácil.

En primer lugar, en cuanto a la división vertical de esta sociedad distópica, tenemos tres clases. El primer grupo son los Comandantes, los hombres que dieron el golpe de Estado y ahora gobiernan en Gilead. Además, a este grupo pertenecen también sus Esposas. Estas últimas cuidan del jardín, tejen jerseys y bufandas para los hombres en el frente, gestionan la casa y figuran como acompañantes para sus maridos si el acontecimiento lo requiere.

El segundo grupo es la clase mediana, llamada la Econoclase, donde pertenecen los hombres sin posesiones o propiedades y que trabajan al servicio de la República de Gilead. Se les escoge una mujer que tiene que cuidar de todo, tanto de su hombre, de sus niños

y de todas las tareas domésticas. Su vida tiene reglas que recuerdan a los manuales que surgían durante la dictadura de Francisco Franco en España.<sup>2</sup>

A nuestro parecer, las Tías se podrían clasificar en el medio. Son las mujeres que trabajan en los centros de detención, el Centro Rojo, y desempeñan la función de enseñar a ser una buena criada, así como de encargarse de castigar a las Criadas en los casos de desobediencia y a su vez, acompañarlas a la hora de dar a luz.

El tercer grupo está compuesto de varios subgrupos, de ahí que hablemos de la división horizontal. A este grupo lo podríamos llamar “Esclavas”, donde pertenecen las Criadas, las Marthas, las Jezabels y por último, las No Mujeres.<sup>3</sup>

Las Criadas son las mujeres que en el pasado consiguieron dar a luz a un bebé sano a pesar de la contaminación, sin embargo, tenían algún antepasado que no estaba de acuerdo con la ideología. O bien eran mujeres casadas en segundas nupcias, lesbianas, prostitutas, drogadictas, o bien realizaron un aborto de un embarazo no deseado, etc. Su tarea principal dentro de Gilead es estar a disposición de su Comandante y su Esposa y, sobre todo, concebir un niño para sus “anfitriones” según lo dice el Antiguo Testamento:

Pero viendo Raquel que ella no daba hijos a Jacob, tuvo celos de su hermana, y dijo a Jacob:  
“Dame hijo, o si no, me muero.”  
(Génesis, 30:1)

Según este versículo la mujer de Jacob no podía engendrar. Por lo tanto, pidió a su sirvienta Bilhá que se tumbara entre sus rodillas, para así crear una conexión entre Raquel y ella, mientras esta última copula con Jacob para concebir un niño. Por ese motivo, durante los días con mayor probabilidad de quedarse encinta, tiene lugar la Ceremonia cuando el Comandante viola con la bendición del Estado a la Criada que está tumbada entre las piernas de su Esposa, cogidas por las manos.

Las Marthas son las amas de casa. Se ocupan de todas las tareas domésticas, entre las que se cuenta también bañar a las Criadas antes de la noche de la Ceremonia. La única tarea de la que se ocupan las Criadas en su lugar es de hacer las compras.

---

<sup>2</sup> Véase: García Pena, J.J. (2018, 23 de febrero). *El Manual de la Buena Esposa*. Galicia Única. Recuperado en: <https://www.galiciaunica.es/el-manual-de-la-buena-esposa/>

<sup>3</sup> Aunque sostenemos que las No Mujeres son un grupo aparte, ya que se consideran incluso inferiores al resto de “las esclavas”. No obstante, son esclavas como las otras.

Las Jezabels solían ser de alto cargo y se les hizo difícil someterse a las órdenes del nuevo Estado. Así pues, se convirtieron en acompañantes de noche, quedando a disposición de los Comandantes, para cuando a estos les apeteciese pasar un buen rato.

Las No Mujeres son las mujeres viejas, las infértiles, las traidoras del género, las féminas que no obedecían las normas y, asimismo, las Criadas que no concibieron ningún hijo en ninguna de las tres casas donde servían. Están destinadas a quitar los cuerpos de los caídos de las batallas o bien a limpiar residuos tóxicos en los campos de concentración, donde al estar expuestas a la contaminación empiezan a padecer enfermedades de diversa índole y mueren pronto. Al convertirse en una No Mujer, una puede estar segura de que morirá en pocos meses.

En este trabajo nos centraremos en la adaptación de esta obra maestra de la autora canadiense, que hasta día de hoy ha sido trasvasada a diversos medios. Prestaremos más atención a la adaptación de la novela a una serie de la plataforma de *streaming* Hulu, emitida por primera vez en el año 2017 con mucho éxito y en una novela gráfica, publicada en 2019, también celebrada y traducida a varios idiomas.

Como afirma Sánchez-Mesa, una adaptación es un proceso de sucesivas elecciones por las que se transfieren determinados componentes de una obra literaria a una obra cinematográfica.<sup>4</sup> Por lo tanto, consideramos una adaptación como una forma intersemiótica de traducción donde el resultado de la misma (t2 o texto meta) es el resultado de una serie de operaciones (enunciativas o discursivas, interpretativas, ideológicas, tecnológicas) que se inscriben en el campo de posibilidades abiertas por el espacio textual del texto fuente (t1). (Sánchez-Mesa, 2009) Por ese motivo nos centraremos en las características de cada medio elegido al que se tradujo la novela y, posteriormente, analizaremos las diferencias más importantes entre cada adaptación y su fuente, con especial atención a las diferencias en el comportamiento de los personajes y sus descripciones.

Destacamos que también hay una película basada en la novela, reescrita a la forma del guion por Harold Pinter y dirigida por Volker Schlöndorff, publicada en 1990.<sup>5</sup> Sin embargo, tras visionar el filme debemos de constatar que la producción pretendía seguir el material de referencia al pie de la letra, obviando así las características únicas del medio cinematográfico al que adaptaron la obra. Los adaptadores no dieron la suficiente importancia a la creación

---

<sup>4</sup> O una obra de serie televisiva, una obra literaria-gráfica, etc.

<sup>5</sup> Véase: *The Handmaid's Tale*. (S.f.) En: *IMDb*. [https://www.imdb.com/title/tt0099731/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0099731/?ref_=nv_sr_srsrg_3).

de tensión, el suspense y todo lo distópico en términos propiamente audiovisuales. La simple acumulación de incidentes no construye un relato. (De Felipe y Gómez, 2008, p.50)

La novela-fuente está basada en monólogos interiores de la protagonista que nos invitan a reflexionar. En la película faltan dichos monólogos, la interpretación de la Criada es más bien trágica, ya que parece que la actriz solo recita el texto aprendido sin comprenderlo. Tampoco otros actores sobresalen con sus interpretaciones. Serena Joy, la Esposa del Comandante, sonrío a pesar de no tener derecho alguno e incluso se comporta con su Criada de una manera muy apacible.

Por muchos motivos más descartamos la idea de incluir el filme en el análisis, ya que nos resulta como un gran ejemplo del fracaso de la transmedialidad.

Como lo expresaron Fernando De Felipe e Iván Gómez en su libro sobre la adaptación:

La buena adaptación es la que, sin dejar de lado ningún elemento significativo del original, consigue hacer olvidar el material de referencia al lograr una cierta traducción que mezcle en un mismo relato la fuerte presencia del autor fílmico<sup>6</sup> y la (significativa) ausencia del escritor que hay detrás. (De Felipe, Gómez, 2008, p.46)

En conclusión, parafraseando las palabras de Linda Hutcheon sostenemos que los adaptadores siempre tienen sus motivos personales, culturales e históricos para seleccionar cualquier obra y transponerla y estos motivos deberían tenerse en cuenta a la hora de reflexionar sobre la intencionalidad y pensar críticamente sobre el arte en general. Justamente los motivos del porqué se seleccionó una obra determinada son los ingredientes principales y secretos a su vez para cocinar una perfecta adaptación. (Hutcheon y O’Flynn, 2013)

---

<sup>6</sup> No solo fílmico, sino también el autor del videojuego, de la obra teatral, etc.



## 2. OBJETIVOS

Incluso una novela que se convierte en un texto fuente es básicamente una adaptación. Los hechos históricos se adaptan a la forma escrita, las historias heredadas de una generación a la otra y, obviamente, se salpimentan con unas extensiones, precuelas, o secuelas imaginadas. En realidad, cualquier obra en este mundo es tan solo una adaptación de la vida en la Tierra, incluso las películas de ciencia ficción con numerosos efectos visuales representan la idea de cómo le gustaría ver el mundo al autor.

Atwood basa su novela en los hechos históricos de diferentes partes del mundo, aplicando las experiencias de los seres humanos a un mundo distópico que no busca predecir el futuro, más bien especula de cómo podría ser en el caso de bajar nuestra vigilancia. De sus especulaciones en formato libro partieron otras obras que, sin duda, pagan el homenaje a la autora y sus ideas, pero al mismo tiempo reescriben, recrean e innovan su obra a fin de hacernos olvidar el texto fuente.

Por lo tanto, el objetivo fundamental de este trabajo es hacer una aproximación al proceso de adaptación fílmica como estrategia central en el sistema audiovisual contemporáneo dentro de la cultura de la convergencia.

Asimismo, sostenemos que la novela distópica célebre de una autora contemporánea, Margaret Atwood, lleva en sí el simbolismo del pasado, que es traducido al contexto actual de la lucha por los derechos de las mujeres. Por tanto, prestaremos también nuestra atención al conocimiento y la puesta en valor de esta adaptación en función de su trascendencia en la vida real.

En segundo lugar, profundizaremos en el conocimiento de las diferencias entre los medios implicados en dicha adaptación. Esto es, veremos las especificidades de la novela, series de televisión y novela gráfica. Analizaremos cómo se tradujo la novela al formato de serie televisiva y, al mismo tiempo, a la novela gráfica.

Por último, nos enfocaremos en el proceso de la adaptación en una categoría central de la narrativa. Dado que la novela cuenta una historia de mujeres privadas de sus derechos y libertades, nos enfocaremos en la adaptación de los personajes femeninos que, a nuestro parecer, han sobrepasado un proceso de profunda psicologización a la hora de exponerse en la adaptación fílmica.

Este trabajo aspira a ofrecer una descripción valiosa sobre el proceso de adaptación a los interesados en los trasvases intermediales de novela al formato fílmico o de la novela al formato literario-gráfico.

Hemos de comprender que una buena adaptación no es necesariamente la que fielmente traduce la novela al pie de la letra, sino todo lo contrario. La creatividad de los adaptadores es la verdadera clave para el éxito.

### 3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo el análisis comparativo de la novela del *Cuento de la Criada* y, consecutivamente, de la serie y de la novela gráfica que han sido frutos de la adaptación, optamos por el siguiente procedimiento.

Como hemos expuesto en los objetivos, tras un desarrollo de la situación política, principalmente en el Este de Europa, decidimos buscar y así comprender el simbolismo al que se aludían las mujeres en las manifestaciones. Encontramos una serie de la que provenían los trajes de las mujeres polacas.

Tras visionar cada uno de los episodios de las cuatro temporadas, decidimos leer el texto fuente en el que se basaba el argumento de la serie y en esta ocasión, además, hallamos la novela gráfica. Realizando las lecturas, por supuesto, se nos ofreció la posibilidad de comprobar ciertas diferencias entre las visiones de los diferentes creadores, algunas más notables que otras, por lo tanto, nos empezaron a surgir cuestiones acerca del procedimiento de la adaptación. Por ese motivo, realizamos una búsqueda de la literatura a varios niveles para obtener la información más relevante para el análisis.

Primero localizamos los manuales y los textos teóricos relacionados con la teoría de la adaptación, cómo trasvasar una obra para que sea apta para otro medio diferente. En segundo lugar, para entender bien las propiedades de cada medio, es imprescindible trabajar con la literatura que nos acerca al contexto de la creación del contenido para ese mismo medio. Por tanto, optamos por los manuales y por las páginas dedicadas a las series y a las novelas gráficas. En tercer lugar, no sería posible, sin duda alguna, llevar a cabo un análisis como este sin conocer el contexto socio-cultural e histórico y esto incluye tanto las influencias para escribir la novela que servía de fuente, como la vida de los escritores y los productores, así como los hechos históricos de la época cuando se escribió la novela y cómo adaptaron estos hechos para que se pueda aplicar al siglo XXI, a fin de que tenga alguna conexión con los hechos que surgen en el presente.

Por otro lado, consideramos muy importante investigar a fondo nuestro objeto de estudio. Por este motivo, encontramos los *podcasts* y los blogs, diversos artículos informales que han criticado a la adaptación televisiva para encontrar de igual manera algunos secretos de sus creadores que podían influir en la producción.

Al final volvimos a ver la versión televisiva y leer los libros para enfocarnos en la búsqueda de las similitudes y las diferencias, con especial interés en las diferentes visiones a la hora de adaptar los personajes.

Demostraremos en este trabajo que la tarea de un adaptador se tiene que someter siempre a las normas del medio y por eso, algunos de los personajes pueden ganar o perder importancia, incluso experimentar un cambio en su personalidad o intensificar sus acciones y decisiones.

En el apartado del análisis observaremos unas escenas concretas donde detalladamente describiremos las diferencias y los motivos por los que se ha optado por suprimir una parte, pero al mismo tiempo añadir otra que no estaba incluida en el texto-fuente. Asimismo, en los anexos proporcionaremos los ejemplos de cada medio, para evidenciar nuestras afirmaciones.

## 4. CONTEXTO SOCIO-CULTURAL E HISTÓRICO

### 4.1. MARGARET ATWOOD

Margaret Eleanor Atwood (Anexo 2), nacida el 18 de noviembre de 1939 en Ottawa, Canadá, es más conocida por su emblemática obra *El Cuento de la Criada* (Anexo 3), pero también por otras obras de diversa índole escritas desde la perspectiva feminista. A pesar de su edad, Atwood a día de hoy vive de manera muy activa, mantiene contacto con sus seguidores en las redes sociales, acepta las invitaciones a podcasts y debates y participa en protestas por los derechos fundamentales y, sobre todo, por los derechos de las mujeres.

Esta autora prolífica ha creado obras de diversos géneros, pasando desde ensayos y poemas hasta novelas distópicas. Aunque *El Cuento de la Criada* es sin duda su obra más célebre y adaptada, podemos destacar también sus otras novelas *Alias Grace*, *Ojo de Gato*, *El asesino ciego*, *Por último, el corazón*, y la secuela libre del *Cuento de la Criada*, *Los testamentos*. Asimismo, ha sido galardonada varias veces con el Premio Booker, ha obtenido la Orden de las Artes y Literaturas, el Premio Montale, el Premio Príncipe de Asturias y otros más. (Atwood, 2021)

Atwood pasó su adolescencia principalmente en Toronto, donde también se graduó en el Victoria's College of University of Toronto. Posteriormente, se trasladó a Cambridge, Massachusetts, donde no solamente acabó su máster en el Redcliff's College, sino que también desarrolló allí la novela distópica que le catapultó a la fama. La autora decidió ubicar la historia en este sitio, puesto que es allí donde reside la famosa Universidad de Harvard, el epicentro de los intelectuales y en aquel momento era una institución educativa y liberal de la mayor importancia. De hecho, en la novela, el muro donde colocaban a los traidores del régimen es supuestamente el muro de esta universidad y según las propias palabras de Atwood, el rectorado se ofendió mucho por aquello. (Atwood, 2021)

### 4.2. INSPIRACIONES CULTURALES E HISTÓRICAS

Para escribir una novela distópica sobre una sociedad totalitaria Margaret Atwood tuvo varias inspiraciones. Una de las más importantes, la que le ayudó en gran parte a describir la asfixia de ser vigilada a cada paso o ser objeto del espionaje, fue su propia experiencia de vivir en el Berlín Occidental de los años 80 y sus viajes más allá del Telón de Acero.

Experimentó en su propia piel cómo era insoportable vivir bajo cautela, hablando susurrando, traspasando así los mensajes de forma indirecta.

Sabemos que Checoslovaquia, Alemania Oriental y muchos otros países de Europa del Este estaban bajo un control y una vigilancia muy estricta por parte de la Unión Soviética y cada paso “en falso” para los rusos, era castigado. Por otra parte, al igual como pasaba en la novela, la autora experimentó el hecho de ver algunos edificios reutilizados y escuchar frases dolorosas como “Antes, esto era de los... pero luego desaparecieron.” (Atwood, 2021, p. 11)

En segundo lugar, Atwood basó las raíces de su novela en el puritanismo del siglo XVII, que siempre ha sobrevivido bajo la América moderna. Las mujeres en una sociedad puritana son tan sólo amas de casas, madres y una propiedad del hombre. Además, viven de forma muy simple en cuanto a adornos, vestimenta o imágenes, igual que como lo podíamos ver en *El Cuento de la Criada*.

Por otro lado, otro de los motivos clave para construir una novela distópica fueron los años 70 y 80 en los EE.UU. cuando el liberalismo sexual empezó a crecer, los homosexuales salían del armario y disfrutaban de que ya no tuviesen que esconderse. Al mismo tiempo se desarrolló y se difundió entre ellos el virus HIV que causaba la enfermedad del SIDA. Al principio de los 80 ganó las elecciones Ronald Reagan, de ideología conservadora (Anexo 4). Su administración, al entrar en la Casa Blanca, se dio cuenta que había un abismo entre los electores. Mientras que la gran mayoría de los hombres había votado por el candidato republicano, las mujeres optaron por el candidato demócrata, que luchaba más por la igualdad y apoyaba la segunda oleada del feminismo. (Chapell, 2012)

Como la sociedad tenía miedo a los cambios bruscos y a la revolución sexual, Reagan, para revertir un futuro “desagradable”, apoyó a la Nueva Derecha Cristiana cuyo objetivo principal era combatir el movimiento feminista ERA, y su intención principal era imponer la oración en las escuelas públicas, la educación sexual y el matrimonio tradicionales. (Eisenstein, 1984) El movimiento “Stop ERA” fue liderado por Phyllis Schlafly, la furibunda antifeminista que frenó los derechos de las mujeres mientras los disfrutaba. (Lijtmaer, 2020) (Anexo 5) La Nueva Derecha era celebrada y propagada por los medios que pretendían convencer a los televidentes que el feminismo no era ya necesario. Como uno de los remedios utilizados para lavar el cerebro de la gente, se producía un programa donde salía la televangelista Tammy Faye Baker (Anexo 6). (Armstrong, 2018) En la novela

es representada por Serena Joy, que se hizo famosa por su voz angelical en el programa religioso.

A la izquierda del espectro político en aquel mismo momento teníamos un movimiento feminista radical, liderada por Catherine MacKinnon (Anexo 7) y Andrea Dworking (Anexo 8). (Armstrong, 2018) La autora utilizó la agenda de este movimiento en la serie, de manera que las Tías ponían cintas pornográficas a las Criadas en el Centro Rojo, diciendo que mirasen bien contra qué tipo de maldad las están salvando.

Fuera de los Estados Unidos según el artículo *Argentina Dirty War: Torture and baby theft trial under way* (BBC, 2020b), cabe mencionar la influencia argentina donde después del golpe de Estado por parte de la junta llevada por el general Jorge Videla en 1976, empezaron a desaparecer personas, tanto adultos, que fueron torturados y posteriormente ejecutados, como los niños de los activistas antigubernamentales, que se ofrecían en adopción. Muchas veces acababan en las familias de los militares para evitar cualquier influencia comunista en su educación.<sup>7</sup> (Anexo 9)

Asimismo, el régimen de Nicolae Ceausescu en Rumanía (Anexo 10) prohibió el aborto y los contraceptivos, al fijarse el dictador en la tendencia descendiente de la procreación. Como dijo Margaret Atwood durante su diálogo con Sam Fragoso en *Take it Easy Podcast*, los oficiales incluso interrogaban a las mujeres acerca de por qué no estaban embarazadas. (Fragoso, 2022)

Cabe mencionar también como contextos de referencia de esta ficción el régimen y la vida en Arabia Saudí, el Tercer Reich, la época de la esclavitud en América y los juicios de brujas de Salem.

Sin duda alguna, la autora tenía mucha influencia, inspiración y experiencia propia para dar el paso, un tanto atrevido, de ponerse a escribir una novela distópica, o como ella la llama “una ficción especulativa”, que no pretendía en ningún momento predecir el futuro, pero la cual, desgraciadamente, ha acabado siendo la realidad en algunos países del mundo hoy en día.

---

<sup>7</sup> En la novela de Atwood, los niños que nacieron de las parejas que se casaron en segundas nupcias o no estaban casados, o sólo tenían uno de los padres, eran detenidos por Gilead. Normalmente los mandaban a los centros educativos y luego eran susceptibles de adopción por los Comandantes. (BBC, 2020b)

Tras las elecciones en 2016, al ganar Donald Trump, parecía que los Estados Unidos retrocedían en el tiempo. (Anexo 11) Es más, también países europeos como Polonia o Hungría, restringieron los derechos de las mujeres a elegir y a controlar su sistema reproductivo, así como limitaron las comunidades LGBTIQ. En cada país han ido surgiendo partidos de extrema derecha que representan la opinión de que una mujer debería ser una ama de casa, cuidar de su marido y sus hijos, dado que una mujer centrada en su propia carrera no es una buena mujer. (BBC, 2020a)

No hace falta mirar hacia el pasado, nos basta con el caso ejemplar de Ucrania, donde estaba permitido el embarazo subrogado y ahora, después de estallar la guerra en febrero de 2022, los padres quizá nunca encuentren a sus hijos. Mujeres que huyen de su tierra, violadas por soldados rusos, buscan la manera de abortar. Tristemente, hemos de constatar que por ejemplo en Eslovaquia, un país que acoge diariamente miles de refugiados ucranianos se está discutiendo sobre la posibilidad de prohibir los abortos a las extranjeras.<sup>8</sup>

Sea como fuere, las obras de Margaret Atwood, con sus opiniones ilustres, deberían formar parte de la educación básica y obligatoria, porque definitivamente corroboran el pensamiento crítico sobre la sociedad de hoy en día.<sup>9</sup> (Anexo 12)

### 4.3. CONSTRUYENDO LA HISTORIA

La tarea más importante era poner todas sus experiencias y observaciones en papel de manera que fuese ficcional, pero, al mismo tiempo, que pareciera bastante creíble, porque lo queramos o no, algunos cambios pasan tan rápido y la vida como la conocemos ahora

---

<sup>8</sup> El aborto es un tema muy discutido en Eslovaquia. A pesar de que anualmente el número de abortos disminuye, los políticos ultraconservadores como Čepček, Kuffa, etc. sostienen que hay que impedir la posibilidad de interrumpir el embarazo, puesto que los derechos de un embrión equivalen a los derechos de una mujer, por lo tanto, esta no debería tener el derecho a decidir su destino. Ahora, con las refugiadas ucranianas, algunos diputados del partido ĽSNS (el partido de extrema derecha que defiende ideas fascistas) han propuesto una ley para prohibir abortar a las ucranianas en Eslovaquia, ya que según ellos, se trata solamente de “un tipo de turismo”. Stanovská, E. (2022, 10 de abril). *Poslanec Čepček prišiel s návrhom zákona, ktorý zamedzuje prístup k interrupciám, a to aj v prípade znásilnenia*. Refresher. Recuperado en: <https://refresher.sk/113231-Poslanec-Cepcek-prišiel-s-navrhom-zakona-ktory-zamedzuje-cudzinkam-prístup-k-interrupciam-a-to-aj-v-pripade-znasilnenia>

<sup>9</sup> El 7 de junio de 2022 tuvo lugar una subasta. Allí Sotheby's puso en oferta la copia del libro del *Cuento de la Criada*, una versión infumable. En el video para promocionar esta copia la misma Margaret Atwood procura quemar el libro. Se recaudaron 130.000 dólares por esta copia. La recaudación de la subasta se destinará a los esfuerzos de PEN América para luchar contra la prohibición de libros. Véase más en: Blair, E. (2022, 7 de junio). *A Fireproof copy of Handmaid's Tale auctioned for \$130,000 to help fight book bans*. Recuperado en: <https://www.npr.org/2022/06/07/1103400917/handmaids-tale-auction-fireproof-margaret-atwood?t=1654697720707&t=1654697767233&t=1654699387909&t=1654701196777>



puede desvanecerse en nada. Citando las palabras de Margaret Atwood de su libro *Burning questions*, un libro de ensayos y poemas recién publicado donde comenta los asuntos de la vida y del mundo, encontraremos una enunciación acerca del pasado:

In 2012, my partner, Graeme Gibson, was diagnosed with dementia. “What’s the prognosis?” he asked. ‘It will go slowly, it will go quickly, it will stay the same, or we don’t know,’ he was told.

It was much the same with the state of the world. It was a restless, unsettled period, without any single overwhelming catastrophe. People were fearful, but their fear was unfocused. We were holding our breath. We were carrying on. We were pretending things were normal. But whiffs of a change for the worse were already in the air. (Fragoso, 2022)

En la entrevista con Sam Fragoso acerca de su nuevo libro, el presentador le preguntaba por qué había escrito una novela futurista distópica que, desgraciadamente, cada vez parece más convertirse en realidad. Atwood respondió que la gente tiende a olvidar lo ocurrido en la historia. Hay que preguntarle a la gente por qué prefiere resignarse a la democracia liberal. Quizás podemos encontrar la respuesta en *El Cuento de la Criada* y en la afirmación de Fred Waterford, el Comandante de la protagonista:

Queríamos hacer el mundo mejor... Mejor nunca significa mejor para todos. Para algunos siempre es peor. (Atwood, 2021, p.291)

Lo fundamental era convencer a los lectores de que era posible un golpe de Estado en los Estados Unidos. Convertir una democracia liberal en una dictadura teocrática patriarcal donde la clase gobernante monopoliza lo que tenga algún valor y la élite se reparte mujeres fértiles a fin de engendrar hijos para los Comandantes y sus Esposas.

Por este motivo, la autora de la serie optó por unos pasos paulatinos. Primero, una catástrofe a largo plazo - la contaminación ambiental, la cual causa el declive de la fertilidad y el auge de los partos prematuros, muchas veces acabados con la muerte del niño.

El siguiente paso es encontrar un precedente bíblico, la historia de Jacob y sus dos mujeres incapaces de darle hijos y sus criadas que engendraron en su lugar. Por consiguiente, los Hijos de Jacob organizaron unos ataques terroristas en el Congreso, en el Tribunal Supremo y en la Casa Blanca. Los ataques hicieron suspender la Constitución durante un tiempo indeterminado, “a corto plazo”. Paso a paso consiguieron imponer sus propias leyes. Así definitivamente tomaron el poder e hicieron que las mujeres, las cuales tenían

anteriormente paridad de derechos con los hombres, pasaran a ser propiedad de estos. Incluso fueron negadas al derecho de estudiar, escribir y leer.

Este libro se puede ver desde varios aspectos. Nos puede surgir la pregunta si esta novela es una expresión de la literatura feminista. Si tenemos en cuenta que las mujeres son seres humanos con toda variedad de personalidades y características y lo que les ocurre a lo largo de la historia, es decir, ser privadas de sus derechos, entonces sí, podríamos afirmar que se trata de una reivindicación feminista. Como dice la misma autora:

Las mujeres son importantes e interesantes, y cualquiera que diga que son tan solo unos subproductos de la naturaleza, está muy equivocado, ya que sin las mujeres no hay vida. (Atwood, 2021, p.15)

En segundo lugar, estamos ante la pregunta si la novela es una obra en contra de la religión. Se utilizan muchos símbolos religiosos y, asimismo, las vestiduras de los personajes están basadas en la psicología de colores y el simbolismo relacionados con la Biblia. Los regímenes totalitarios utilizaron estos símbolos para controlar a la población. Para poner un ejemplo, durante la segunda guerra mundial, donde los alemanes forzaron a los judíos a llevar la estrella de David en sus prendas. Obviamente, la religión es la que domina y manda, pero pensemos: la gente tiende a huir hacia Dios cuando se siente miserable. Por lo tanto, es mucho más fácil creer que los cambios son el deseo de él y que, seguramente, en la vida eterna estarán retribuidos por cumplir su misión en la vida profana. Por esta razón, sostenemos que el libro no está en contra de la religión, sino que condena el uso de la religión como fachada para la tiranía. (Atwood, 2017, pp. 16-17)

#### **4.4. LA PRODUCCIÓN DE LA SERIE**

Teniendo un libro que influenciaba a la gente desde que fue publicado, sí o sí había que adaptar esta obra a un nuevo medio. Y fue así, y no solo una vez, sino en varias ocasiones. Como hemos mencionado antes, se rodó un filme, se escribió una ópera, incluso un ballet. Pero ninguna de estas adaptaciones o transmedializaciones ha ganado tanta fama como la serie de Hulu, llevada a cabo por Bruce Miller.

Bruce Miller (Anexo 13) es conocido sobre todo por ser guionista y *showrunner* de series con temática feminista. Él mismo dice que admira mucho a las mujeres apasionadas y fuertes y pretende entender los problemas cotidianos a los que se tienen que enfrentar. Esto se debe a que tuvo una muy buena relación con su madre, y, además, creció con tres hermanas

que le explicaron el punto de vista femenino de manera paciente y comprensiva. (Curtis, 2020) Entre otros *shows* suyos distinguimos *Eureka* y *Alphas*.

El productor de la serie se fijó en la ficción especulativa a lo largo de los estudios en la universidad. Al principio del milenio empezó a circular el rumor de que se produciría una serie del *Cuento de la Criada* por parte de Ilene Chaiken, pero la *showrunner* a pesar de tener ya los derechos de autor, no tuvo tiempo de realizarla. Por eso Bruce Miller fue invitado a hacer un *pitch* sobre las ideas que se le habían ido viniendo a la cabeza durante los últimos 30 años. (Curtis, 2020)

Al enviar los guiones de los primeros dos episodios a Margaret Atwood, temió que la autora detestara su trabajo. Sin embargo, el único comentario que le escribió en el correo era que tenía que googlear qué era “*carpet munchers*”, enterándose de que era una técnica de sexo oral, principalmente practicada por las lesbianas. (Curtis, 2020)

Desde ese momento, el productor Bruce Miller y Margaret Atwood desarrollaron una fuerte amistad y aunque la autora no pudo participar en todos los rodajes, formó parte del equipo. Incluso, Miller desveló que alcanzaron un grado de confianza tal que comenzaron a consultar entre sí cualquier duda. Por ejemplo, Miller le dio sus indicaciones a la autora para que en la secuela del libro *Los Testamentos* no matara a ciertos personajes y viceversa, la autora le mandó a quién deberían matar. (Curtis, 2020)

Bruce Miller obtuvo, gracias a su majestuoso trabajo en la serie, dos premios *Primetime Emmy*, por la mejor serie dramática (2017) que compartió con el resto de equipo productor, y por el mejor guión dramático (2017), por el episodio Defred.<sup>10</sup> Es más, desde el primer estreno Miller y el equipo, tanto artístico como técnico, siguen siendo nominados para los *Emmys*.<sup>11</sup> (Anexo 14) En su totalidad la serie a día de hoy ha obtenido 15 premios *Emmy*, 2 Globos de Oro, un premio Peabody, un premio AFI, un premio BAFTA y un premio PGA. (Andreeva, 2022)

Entre otros productores ejecutivos encontraremos a Daniel Wilson, Fran Sears, Warren Littlefield y Elisabeth Moss (Anexo 15), que es también la protagonista de la serie. Según las propias palabras de Miller, Moss es no sólo la actriz perfecta para protagonizar June,

---

<sup>10</sup> El primer episodio de la serie.

<sup>11</sup> En la cuenta de IMDb vemos que no solo Bruce Miller fue nominado a varios premios, sino que todo el equipo productor de esta serie de televisión sigue siendo nominada cada año. Bruce Miller. (s.f.) En: *IMDb*: [https://www.imdb.com/name/nm0588005/?ref =nmawd\\_awd\\_nm](https://www.imdb.com/name/nm0588005/?ref =nmawd_awd_nm)

que además comparte mucha química con la mayoría del reparto, sino que también, como productora ejecutiva, trabaja en su totalidad. Ella misma escribió tres episodios de la serie. (Curtis, 2020) Por el personaje de June ha sido nominada para múltiples premios, ganando un *Emmy* en 2017 como la mejor protagonista de serie dramática.<sup>12</sup>

A pesar de que casi cada tres episodios se cambia de directores, hay que destacar a la directora de cine Reed Morano (Anexo 16), que dirigió los primeros tres episodios de la primera temporada, incluyendo el piloto, por los cuales ganó el Premio *Emmy*, siendo la primera mujer galardonada por la mejor dirección en 22 años. (Prieto, 2017)

Por otro lado, la autora de la novela confirmó que todos los sucesos en el libro habían pasado, o todavía pasaban, en algún país del mundo. Por tanto, la dramaturga de la serie Dorothy Fortenberry y los guionistas, colaboraron estrechamente con la Naciones Unidas, para así prestar el realismo a la serie.

Primero era importante convertir el cambio climático como telón de fondo del colapso de la sociedad que desemboca en la República de Gilead. (Kraychyk, 2020) Por ese motivo, la dramaturga, junto al equipo de la ONU, investigó hasta qué punto podría la contaminación ambiental causar infertilidad (no olvidemos que a nivel mundial se nos presenta una disminución de la fecundidad). Llegaron a la conclusión que prohibir los combustibles fósiles y consecuentemente imponer el uso de los vehículos eléctricos y la eliminación de los plásticos salvaría el mundo. (Kraychyk, 2020)

Por consiguiente, la dramaturga consultó con Andi Gitow, la responsable de la Iniciativa de Colaboración de la Comunidad Creativa de las Naciones Unidas, numerosas cuestiones sobre los derechos humanos y su violación. Asimismo, una tarea imprescindible para darle realismo a la serie era describir realmente la sensación de los refugiados, cómo se sienten al llegar a otro país bajo las circunstancias que observamos en la serie, qué tipo de ayuda pueden proporcionarles los países de acogida, cómo trabajar con ellos a nivel psicológico y cómo funcionan los centros de acogida. Las respuestas a todas estas preguntas las obtuvieron gracias a consultas con expertos. Uno de ellos vivía en Aleppo, Siria, una ciudad completamente destruida debido al conflicto militar y el otro era un abogado especializado en derechos humanos internacionales. (Kraychyk, 2020)

---

<sup>12</sup> Todos los premios se pueden consultar en la base de datos de IMDb: The Handmaid's Tale. (s.f.). En: *IMDb*: [https://www.imdb.com/title/tt5834204/?ref=ttawd\\_awd\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt5834204/?ref=ttawd_awd_tt)

Por lo tanto, no cabe duda ninguna que el equipo realizador y productor prestó mucha atención a los detalles y dedicó mucho tiempo a las consultas de diversa índole para conseguir el mayor nivel de realismo, y así crear una obra que hace a sus espectadores reflexionar sobre la vida de otra manera y apreciar más sus derechos fundamentales, dado que estos pueden desvanecerse de la noche a la mañana.

## 5.5. RENÉE NAULT

Renée Nault es una artista canadiense, ilustradora de libros y creadora de novelas gráficas. (Anexo 17) Desde pequeña le encantó dibujar y sus padres la animaron a desarrollar su talento de manera que cubrieron las paredes de su habitación en papel. Empezó con dibujos de animales, pero al crecer le vino la idea de crear historietas dibujadas. Dos de sus grandes influencias en su infancia fueron los tebeos de Tintín y de Astérix. (Reclly, 2022)

Según la ilustradora, las bandas de cómic o las novelas gráficas no son tan sólo unos dibujos, sino que es algo que necesita a un lector comprometido que sea capaz de leer tanto el texto, como intuir los mensajes encubiertos en las imágenes y en los espacios entre estas últimas.

Para describir su estilo personal, notamos en sus ilustraciones el uso de las acuarelas y, al mismo tiempo, la tinta. Sus obras hoy en día han aparecido en diversos lugares: en los periódicos, revistas, en publicidades en muchos países del mundo y, asimismo, ha organizado exhibiciones en museos. (Nault, 2022)

En marzo de 2019, su adaptación de la novela distópica del *Cuento de la Criada* fue publicada. Como dijo la misma Renée Nault, había leído ese libro cuando estaba en el instituto y siempre lo consideraba ser una obra maestra, difícil de olvidar. Por lo tanto, al ser elegida por Margaret Atwood para adaptar su libro en la novela gráfica, se sintió muy afortunada, pero, a su vez, sentía un poco de presión por la responsabilidad de no fallar en la adaptación. Leyó y releyó el libro una y otra vez para sacar los diálogos y los monólogos más épicos e importantes para acompañar estos con unos dibujos fieles a su imaginación y a la de la autora. Explica que para dibujar la vestimenta de los personajes, buscó inspiración en las prendas folclóricas. (Reclly, 2022)

La novela gráfica dibujada y adaptada por Nault en colaboración con Atwood alcanzó un gran éxito mundial, los periódicos no dejaban de celebrar su obra maestra y a día de hoy está traducida a diversos idiomas.

## 5. CULTURA DE CONVERGENCIA

### 5.1. ¿QUÉ ES UNA ADAPTACIÓN?

Cuando se anuncia que una novela va a ser adaptada al formato fílmico, la sociedad tiende a desperdiciar el texto meta (t2) *a priori*, puesto que el simple espectador busca en este fruto de la intermedialidad la “*faithful adaptation*”. Mide la cinematografía<sup>13</sup> con el criterio del lenguaje de la adaptación literaria, pero no puede estar más equivocado. Es imprescindible comprender que la lectura del texto por parte del escritor (guionista, *showrunner*, etc.) que va a adaptar la obra al formato fílmico no descodifica los significados inscritos en el espacio textual, sino que produce y transforma los sentidos que obligan a un entendimiento del texto en su doble dimensión de lo dado y lo creado. (Gómez y Sánchez-Mesa, 2011, p. 279)

Por lo tanto, una novela adaptada es una obra de arte y su adaptación es otra obra de arte que da un homenaje al autor de la novela, pero al mismo tiempo es completamente independiente de esta obra, ya que representa otro medio con sus especificidades, su lenguaje artístico e incluye otros medios técnicos.

Con todo esto, es necesario introducir el término de intermedialidad. La intermedialidad es básicamente un término paraguas, es decir, lleva consigo una configuración que tiene que ver con el cruce de las fronteras entre los diferentes medios. Entre los académicos se llevan a cabo infinitos debates sobre las definiciones de la intermedialidad, sus atributos y sus delimitaciones. (Rajewsky, 2005) Algunos teóricos de la Literatura Comparada reducen el término de la intermedialidad simplemente a aquellos casos, cuando se entrelazan diferentes signos como son las palabras con las imágenes. (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p.8) El resto de las transformaciones las denominan transmedialidad que se basa en

la digitalización masiva de los textos culturales junto a la extensión global del lenguaje de los Nuevos Medios (Manovich, 2001, citado en Baetens, Sánchez-Mesa, 2017); una fuerte competición entre las grandes corporaciones de medios de entretenimiento en búsqueda de la más rentable migración crossmedia posible de contenidos, fundamentalmente de personajes y mundos ficcionales (*storyworlds*); la proliferación de las plataformas de distribución y recepción de la cultura popular y el aumento de la intervención creativa

---

<sup>13</sup> O cualquier otro tipo de texto meta que adapte el texto fuente, ya sea una novela gráfica, una ópera, un ballet, etc.

de las nuevas audiencias en este paisaje cultural emergente (del fenómeno fan a los prosumidores). (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017, p. 9)

Cada novela que se trasvasa a la película, o cualquier otro medio, le sirve de materia, de igual modo que a una novela le sirve de materia un argumento inventado, una leyenda que se traspasa entre las diferentes generaciones, un artículo en el periódico o cualquier hecho histórico. (Ayala, 1996, citado en Sánchez-Mesa, 2009)

Entendemos que la adaptación es una forma de la intermedialidad. Cada medio, sea verbal o no verbal, nunca es un medio “puro”. Incluso la escritura, aunque a primera vista parezca la más pura, es intermedial, debido a que para escribir una novela necesitamos por definición algunas fuentes de diversa índole. La novela es un resultado de una recopilación de otras materias de base, como las leyendas, las fotografías, los diálogos, los hechos históricos, y así podríamos seguir nombrando infinitas fuentes que influyen en la escritura. Dicho de otro modo, cada medio se encuentra directa o indirectamente en contacto con otros medios, y por ese motivo, es influenciado, incluso transformado por ellos en el paisaje mediático más amplio. (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017) En definitiva, la intermedialidad no tiene un sentido tan estrecho como dicen algunos académicos, sino que hemos de insistir en que la intermedialidad es un término general que abarca tanto la adaptación como la transmedialidad, que se podría definir como una cultura de reciclaje en forma de bola de nieve.

A base de todas estas afirmaciones, surgen las preguntas cuál es la diferencia entre la adaptación y el *transmedia storytelling*, ya que vivimos en una época en la que nos enfrentamos a una inmensa cantidad de medios. Hay quienes reflexionan sobre la adaptación como un proceso de reescritura y de redundancia del relato, mientras aplauden el concepto del *transmedia storytelling*, puesto que este es un nuevo modelo para la co-creación. Expande la historia a través de diferentes medios, mediante diversos co-creadores.<sup>14</sup> Los investigadores como Dena, Jenkins o Scolari afirman que el *transmedia storytelling* es lo suficientemente flexible para incorporar la adaptación que enriquece y expande el mundo narrativo (*storyworld*). Más aún, supuestamente deberíamos entender que la adaptación y esta expansión

---

<sup>14</sup> Como mencionan en su ensayo Rosendo y Sánchez-Mesa, el *transmedia storytelling* se difiere de la adaptación, porque esta última más bien reescribe el relato y lo expande cruzando los diversos medios (hablamos entonces de la “crossmedialidad”), mientras el *transmedia storytelling* expande el relato, lo cambia e innova utilizando las especificidades de cada medio al que se trasvasa, teniendo en cuenta también el target de la audiencia. (Rosendo y Sánchez-Mesa, 2019) Sin embargo, el mismo Sánchez-Mesa en su previo ensayo con Jan Baetens sostiene que la adaptación funciona como una de las piedras angulares de cualquier tipo de proceso de transmedialización. (Baetens y Sánchez-Mesa, 2015).

representada por el *transmedia storytelling* son dos polos entre los que se produce el proceso de trasvase. A estas ideas de los académicos se opone un poco la idea de Rosendo y Sánchez-Mesa, quienes están de acuerdo con la visión de la posible fusión de estos dos conceptos, sin embargo, no entienden el concepto de la adaptación de manera tan estrecha o reducida de “traducción intersemiótica”, sino que reflexionan que la adaptación es un conjunto de prácticas muy amplio y, en definitiva, abarca también los términos como la expansión, precuela, secuela y otras.<sup>15</sup> (Rosendo y Sánchez-Mesa, 2019)

Al fin y al cabo, Jenkins opina que la mayor diferencia entre la adaptación y la extensión transmediática depende del grado de la extensión y del resultado final que anhela alcanzar el traductor.

In practice, the difference may be only a matter of degree - adding and subtracting scenes and characters in the case of a faithful adaptation, adding entire stories or corners of the universe in the case of a transmedia extension. (Jenkins, 2011)

Ahora bien, los investigadores llevan debates sobre el procedimiento de la adaptación a fin de demostrar que nuestra obra no tiene por qué ser una repetición o un intento de traducir un texto fuente de manera muy fiel<sup>16</sup>, obviando las especificidades de cada medio. El resultado final de la transmedialidad, el texto meta (t2), debe ser único, distinto del texto fuente (t1), y debe atender a los requisitos del medio concreto y del formato al que la obra se adapta. El producto final traspasado al medio audiovisual debería mezclar en un mismo relato la fuerte presencia del autor fílmico y la significativa ausencia del escritor que hay detrás. (De Felipe y Gómez, 2008, p.46)

Estamos frente a un proceso por el que un relato deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, como la enunciación, organización y vertebración temporal, en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes como son las supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sustituciones, etc., en otro relato muy similar expresado en forma de otro medio. (Sánchez Noriega, 2000, p.47)

---

<sup>15</sup> Es decir, la adaptación por definición abarca transferencias de un texto fuente y estas transformaciones ya suponen las operaciones típicas de esta (expansión, compresión, etc.). (Rosendo y Sánchez-Mesa, 2019)

<sup>16</sup> A nuestro parecer, los intentos de adaptar un texto metan lo más fielmente posible son la clave del fracaso de la adaptación. El ejemplo de esta traducción casi fiel sería la película del *Cuento de la Criada* (Schlöndorff, 1990) que a menos de reescribir el texto fuente al texto meta, “innova” la obra simplemente con que Defred mata al Comandante para así dar una razón y un fin al relato. El filme fue un fracaso en la taquilla. Véase: *The Handmaid’s Tale*. (S.f.) En: *IMDb*. [https://www.imdb.com/title/tt0099731/?ref=nm\\_sr\\_srsrg\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0099731/?ref=nm_sr_srsrg_3).



Estamos de acuerdo con la opinión de Rosendo y Sánchez-Mesa que la adaptación ya *per se* es un proceso que extiende el relato, abarca todo tipo de transformaciones, no sólo la reescritura y la redundancia, y estos procesos van mano a mano con el *transmedia storytelling*. Evidenciamos también en *El Cuento de la Criada*, que el texto fuente ha sido traducido en varias ocasiones a través de los diversos medios (ópera, ballet, filme, serie de televisión, novela gráfica, *merchandising*, incluso juego en línea<sup>17</sup>, etc.), así pues cabe decir que el objeto de nuestro análisis es un fenómeno intermediático que debe estudiarse atendiendo a las diferentes plataformas. (De Felipe y Gómez, 2008, p.16) Esta pulsión para reescribir y “transducir” las obras para los diferentes medios se debe a que tendemos a reflexionar más sobre la obra y así queremos adaptarla acorde con las artes contemporáneas, y por otro lado, vemos que en la cultura de convergencia se están disolviendo las fronteras entre los medios.

Cada plataforma o medio tiene su propia especificidad que hace lucir la obra de arte, que es resultado del proceso de la transmedialidad en el sentido clásico. El adaptador suprime o añade contenidos en el material de referencia. De ahí que llega a alcanzar que su obra no sea una fiel repetición, sino un producto independiente. Sea como fuere, todas estas plataformas, canales, formatos, soportes, etc., realmente tienen que cooperar y confundirse, interactuar, puesto que “lo intermediático es desde ya mismo el futuro hecho realidad”. (De Felipe, Gómez, 2008, p.25)

Observaremos cómo los adaptadores tienen libertad para cambiar el tiempo en el que se desarrolla la historia, debido a las circunstancias en el mundo presente. Así tienen la libertad de incluir los dispositivos de nueva época a fin de que la adaptación plasme mejor hechos descritos, para ser comprendidos también, por audiencia menor. De igual modo, disponen de la posibilidad de cambiar la sociedad dentro de la adaptación para que sean *daltónicos*.<sup>18</sup> Es decir, ya no importa que el reparto está compuesto también por actores de diferentes razas y etnicidades. Estas transformaciones contextuales e históricas se deben a que así interpretan los productores del texto meta (t2) el texto fuente (t1) y es así cómo se aproximan a las necesidades de su medio.

---

<sup>17</sup> Véase: McGinnis, R. (2018). *The Handmaid's Tale*. Recuperado en: <https://raynameginnis.github.io/The-Handmaids-Tale/>

<sup>18</sup> Hablando metafóricamente. El daltonismo afecta a la capacidad de percibir los colores rojo, azul y verde, sin embargo, en nuestro caso hablamos más bien de la incapacidad de reconocer los colores de piel: blanco - negro - amarillo y sus otras tonalidades.

Sumando a ello, también nos fijaremos en cómo la focalización necesita cambiar su perspectiva en cada medio para adaptarse a su público. Es la focalización la que determinará de qué manera participará la audiencia en la obra. Dicho de otro modo, para los adaptadores es muy importante pensar en términos de la primera o la tercera persona para dirigir la mirada de sus espectadores y/o lectores. Pero lo que importa aún más es el control del autor de crear la intimidad y la distancia entre los personajes y su público. Ha de dirigir una calibración del acceso hacia los personajes, su conocimiento y su consciencia. (Stam, citado en Hutcheon y O'Flynn, 2013) Este equilibrio, o el control, entre la intimidad y la distancia es lo que precisamente crea el *engagement* de los espectadores y/o lectores.

Esto se puede ver también en la psicologización de los personajes, es decir, cómo se traduce el comportamiento, la conciencia y los hechos de cada uno de los intervinientes. Según Linda Hutcheon, el desarrollo psicológico de los personajes forma parte de la narrativa y es crucial para los efectos retóricos y estéticos entre la novela y la serie. Así se da cauce a la dramatización, lo que lleva a cabo que los espectadores empaticen con sus personajes favoritos, que odien a sus enemigos y que sientan su dolor. (Hutcheon y O'Flynn, 2013, p.11) Los personajes, sin duda, prestan mucho dinamismo a la obra y son elementos fundamentales de la historia y del argumento, ya que su tarea principal es atraer nuestra atención.

En nuestro objeto de investigación, justamente el diferente acercamiento a los personajes, su desarrollo psicológico, el descubrimiento de su intimidad, son cruciales para entender que cualquier adaptación produce cambios para apropiarse la obra de referencia sin hacernos olvidar su existencia, pero también nosotros como los espectadores no deberíamos obsesionarnos con buscar la fidelidad al texto fuente.

## **5.2. LOS MEDIOS IMPLICADOS EN ESTA ADAPTACIÓN Y SUS CARACTERÍSTICAS**

### **5.2.1. LA SERIE**

Ahora bien, según Williams, la televisión fue considerada como una caja boba que idiotiza y descerebraba a sus audiencias multitudinarias o una ventana al mundo condenada a la emisión en directo de algún evento político, deportivo o del mundo del espectáculo de masas. (Williams, citado en García Fanlo, 2017, p. 30). Algunos cineastas sostienen hasta el día de hoy que la serie siempre, a pesar de tener su propio lenguaje, va a ser inferior

a la fotografía o al cine. Sin embargo, como dijo Akira Kurosawa, la industria del cine ha sido la liebre de la fábula, sorprendida por su holgazanería mientras que la tortuga televisión continuaba avanzando. (De Felipe, Gómez, 2008, p. 139) Ahora las series, gracias a las plataformas de *streaming* como Netflix, HBO, Hulu, etc. aparecen como una forma de arte de consumo de masas, cuyo éxito no deja de aumentar. (Lipovetsky y Serroy, 2015, p.61) Es más, algunas series se han convertido en cultura general de manera que es necesario hacer el visionado de ellas para poder participar en una conversación culta. (Cascajosa Virino, 2016)

En los inicios del medio televisivo la idea de las series era clara. Lo que querían conseguir con su producción era definir el bien y el mal, los héroes y los villanos. Pero hasta nuestros días el medio y su producto se han desarrollado tanto que ni siquiera la idea es tan clara ahora, ya que las series de hoy en día son mucho más susceptibles de la interpretación. (García Fanlo, 2016, p.31) Ahora el arte de la producción de las series descansa en crear una profunda psicologización de los personajes a fin de que la audiencia interprete por sí misma lo que considera ser el bien y el mal.

De Felipe y Gómez afirman en su libro *Adaptación* que la televisión consiguió crear toda una serie de características específicas del medio, como es la serialización episódica, fragmentación secuencial, interactividad selectiva, flujo ininterrumpido de códigos y lenguajes, etc. (De Felipe y Gómez, 2008, p.140)

Una de las características más importantes de una serie es que ha de ser construida con una continuidad narrativa de episodio en episodio, recordando así la estructura de una novela y su continuidad de capítulo en capítulo. En opinión de Lavandier, esta es la especificidad propia de la serie, porque ni el cine, ni el teatro pueden contar una historia por episodios, pero la televisión dispone de los medios para ello y por eso debería aprovecharlos. (Lavandier, Y., 1994, citado en De Felipe, Gómez, 2008, p.145) Cada capítulo en una novela sirve como avance para el lector para que lea otro capítulo. Lo mismo se aplica a las series televisivas. La narración en una serie televisiva exige una comprensión relacional. Las series se estructuran de manera que terminan abruptamente con una escena dramática cuyo final queda inconcluso para motivar a los televidentes que vean el desenlace de la escena en el próximo episodio. Este fenómeno se denomina *cliffhanger* o el gancho. (García Fanlo, 2016, p.40) Los portadores de estos ganchos pueden ser tanto los personajes como las situaciones o acciones. Sea como fuere, la serie niega

toda forma de clausura y por ese mismo motivo se puede extender su narrativa, ya más allá del texto adaptado, hasta el infinito.

Apoyándonos en las declaraciones de DiMaggio, al escribir para la televisión hay que pensar en imágenes. Un buen escritor visual es absolutamente crucial. La temporalización y el ritmo son también importantes, así como su habilidad para identificarse con las masas de televidentes.<sup>19</sup> (DiMaggio, M., 2004, citado en De Felipe y Gómez, 2008, p.154)

Aún así las series iban avanzando. Por lo tanto, pasó que de los productos televisivos que se sometían estrictamente a los *spots* comerciales se crearon unos productos audiovisuales con sus propias fórmulas narrativas, su retórica visual, su puesta en escena y su puesta en serie. Además de lo expuesto, se produjo un cambio en la hibridación de los géneros tradicionales y se estableció una nueva continuidad narrativa que básicamente ignora los espacios para los cortes comerciales. A través de toda esta revolución del medio se alcanzó a crear un arte que recuerda al mundo del cine, pero, a su vez, mantiene su especial retórica visual. Por otro lado, la serie televisiva es ahora atractiva tanto para la clase alta como la gente urbana, culta y joven. Las series recurren a la memoria diegética y también a la de los espectadores para así dar un paso a nuevas tramas y nuevos conflictos partiendo de los acontecimientos pasados. (García Fanlo, 2016, p.45)

Normalmente en las series los cortes comerciales influyen tanto en el lenguaje como en definir perfiles de personajes, épocas, estéticas y en guiones de narración. No obstante, en las series creadas para las plataformas de *streaming*, no se tiene en cuenta ningún corte comercial, ya que estas viven de la cantidad de usuarios, o sea de la cuota mensual. Por ende, aunque en el modelo clásico de las series televisivas los episodios suelen tener entre 40 y 60 minutos de duración, incluyendo un espacio de unos 15-18 minutos reservado para la tanda publicitaria, las plataformas como Hulu o HBO Max, que emiten también *El Cuento de la Criada*, no dividen las secuencias de los episodios a fin de crear espacio para los *spots*, y, por lo tanto, extienden la duración del episodio, permitiendo también dar una expansión narrativa. Con esta expansión los episodios se asemejan a las películas cinematográficas. Asimismo, hemos de tener en cuenta que las temporadas se acortan. De las temporadas de más

---

<sup>19</sup> Es necesario conectarse con la audiencia para saber cuál es la demanda. De todas formas, con todo esto llegamos hacia la intermedialidad, porque un escritor para la televisión ha de poseer la capacidad de comparar los textos, tanto el texto fuente como el texto meta y en este último, tiene que saber aplicar todas las operaciones imprescindibles para el medio, extender el mundo narrativo, traducir su visión de este mundo narrativo, atendiendo a las especificidades del medio. La historia no se venderá si el escritor no escucha a su audiencia y tampoco si solamente traspasa el texto fuente al formato televisivo sin aprovecharse de la magia de las series de televisión.

o menos veinte capítulos pasan a ser temporadas con tan solo diez o trece episodios, que sin duda, están cargados tanto de acción dramática como de desenlaces de conflictos y también contienen ganchos o *twist ending* (como lo llamaría Hitchcock) que nos invitan a esperar una nueva temporada. (García Fanlo, 2016)

Según García Fanlo, Hitchcock exploró varios puntos muy importantes para crear una serie que enganche. Subraya el valor de la banda sonora, que desempeña la función de advertir a los espectadores el tipo de acción dramática que acontecerá en breve. De igual modo, no hemos de olvidar que el efecto del reconocimiento se debe a la repetición que constituye el pilar fundamental de la serialidad televisiva, y las pausas se utilizan para articular el tiempo diegético. (2016)

Por otro lado, el maestro de los thrillers recomendaba que la puesta en escena, el estilo visual y la narrativa audiovisual se organizaran de modo que desde la posición espectacular se reconozca y acepte el uso de fórmulas reiteradas y repetidas, en forma serializada y tanto al interior de cada episodio como entre episodios. (García Fanlo, 2016) p.108)

También observamos en las series que predominan los primeros planos o el plano medio, junto al *travelling* hacia adelante o atrás para que el rostro del personaje (sus gestos, corporalidad e iconicidad) cree el eje de nuestra atención. Por eso la elección de los protagonistas y todo el reparto es fundamental para la narración de la serie, ya que su manera de interpretación presta veracidad a la historia de toda la serie. (García Fanlo, 2016)

A la hora de construir una historia estamos ante una inmensa cantidad de información que necesitamos traducir a nuestros espectadores. Esto lleva consigo también cierto tipo de la codificación narrativa de la información en relación con la audiencia. Reconocemos dos tipos de secretos, esto es, diegético (lo que desconocen los personajes, pero sí, lo conocemos nosotros) y extradiegético (lo desconocemos nosotros, pero algunos personajes sí lo conocen). Para expresar visualmente estos secretos, se utilizan en las series los *flashbacks* y los *flashforwards*, recuerdos, sueños, el personaje mirando a la cámara y hablando en voz alta o en forma de *voice over* como si fuese un monólogo interno. (García Fanlo, 2016)

Cascajosa Virino cita al célebre director de cine James Cameron: “En términos de dramaturgia, me gustaría ver a Hollywood adoptar el calibre de la escritura en películas que actualmente estamos viendo en series de televisión - más énfasis en los personajes, y menos en explosiones y pirotecnia.” (Hayden, 2014, citado en Cascajosa Virino, 2016, p.85)

Coincidimos con Cameron apoyando la necesidad de crear una base muy fuerte en la psicología de los personajes para conseguir así que los telespectadores se identifiquen con ellos y con las situaciones en las que se encuentran. Asimismo, la audiencia, gracias a todo esto, se debe identificar con la puesta en escena, con los conflictos y las relaciones entre los distintos personajes. Por ende, es imprescindible mantener un equilibrio entre todos los elementos presentes en la serie.

Como hemos mencionado, la figura del actor es fundamental en términos de la personificación del lenguaje de la serie, pero también de la capacidad de hacer posible que se cree empatía entre el actor y los espectadores. (García Fanlo, 2016, p.117) A primera vista parece que el *background* personal de los actores no afecta nada en su forma de interpretación, pero no hay nada más falso. Sin duda, el carácter y su anterior experiencia de los actores influye en la adaptación de una serie televisiva, por lo tanto, los productores deben de prestar mucha atención a quien eligen al reparto.<sup>20</sup>

Adicionalmente, hemos de destacar que las series nunca se crean de manera que los productores sepan cuántas temporadas va a tener la serie, ni siquiera de cuántos episodios va a consistir la primera temporada. Esto se debe a la popularidad y la cantidad de espectadores que ven el primer episodio, denominado piloto. Es un producto que se muestra para vender la serie y en el caso de que este episodio convenza, automáticamente se convierte en el primer episodio y a partir de allí se va produciendo el resto de los episodios. (García Fanlo, 2016, p.109) Cascajosa Virilo señala que normalmente las productoras suelen optar por los directores de cine de renombre que se encargan del episodio piloto e incluso de unos cuantos episodios más, sin embargo, los directores que vienen después se tienen que enfrentar al reto de reproducir la estética establecida por el director que proviene del cine. (2016, p. 111) Evidentemente, puede pasar que la serie fracase debido a que los episodios dirigidos por otros no han alcanzado la meta del primer director.

De momento según rumores de la vida hollywoodiense sobre *El Cuento de la Criada*, se supone que la serie acabará en la sexta temporada, no obstante, como dijo el *showrunner* Bruce Miller, un productor de la serie siempre tiene que ir pensando cómo acabar cada temporada en caso de que por baja popularidad sea la última en producirse. Aún así,

---

<sup>20</sup> Para poner un ejemplo concreto, la protagonista de la serie del *Cuento de la Criada*, Elizabeth Moss, se había hecho famosa gracias a la serie de *Mad Men* (2007-2015). Hablaremos más de este asunto en el análisis del personaje de Defred.

las plataformas de *streaming* en general tienen bajas tasas de cancelaciones, ya que están basadas en las cuotas mensuales y encima publican las series y películas *a la carte*. (García Fanlo, 2016, p.111)

### 5.2.2. LA NOVELA GRÁFICA

Durante los 25 últimos años se ha producido un fenómeno que podríamos considerar de toma de conciencia del cómic como forma artística adulta. [...] Sin duda, este cómic adulto contemporáneo es en gran medida continuador del cómic de toda la vida, pero al mismo tiempo presenta unas características propias tan distintivas que ha sido necesario buscar un nuevo nombre para identificarlo, y así es como en los últimos años se ha difundido la expresión novela gráfica. (Santiago García, citado en Illescas Díaz, 2020)

Para entender qué es una novela gráfica y cuáles son sus rasgos más típicos, consideramos imprescindible empezar con la historia de su distinción. Las tiras de cómic aparecían en los periódicos desde finales del siglo XIX. A lo largo de los años el cómic se convirtió en una cultura de masas<sup>21</sup> cuya funcionalidad era entretener y en primer lugar tratar historias de superhéroes. Los tebeos más típicos no denotaban una gran consideración cultural. En otras palabras, no se consideraban como un arte significativo. Por otro lado, el target entre los lectores eran principalmente los niños y la gente joven. (Trabado, 2020)

Los cómics se extendían entre 40 y 50 páginas y se publicaban por entregas. El objetivo principal de estos libros era crear una serialidad. (Baetens y Frey, 2015) Es decir, crear un protagonista que en cada historia se tiene que enfrentar a un villano<sup>22</sup> y salvar el mundo, sin embargo, como es en el caso de las series, los libros de cómic acababan con la resolución del problema actual pero ya contenían ganchos para invitar así a su audiencia a leer la próxima publicación.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> O cómo lo llamaba Luis Gasca, “la cultura de bolsillo”. Citado en Trabado, 2020.

<sup>22</sup> Siempre se tenía que distinguir bien el malo y el bueno. Este mismo rasgo lo hemos mencionado en el apartado sobre las especificidades de la serie televisiva. En los inicios de las series, su estructura y la psicologización de los personajes era bastante floja, en el sentido que desde la primera vista el espectador debía saber quién era el bueno y quién representaba el mundo del hampa. Con el paso del tiempo, las series han ido evolucionado hasta el punto de que ahora se trabaja el carácter de un personaje muy a fondo, lo que permite al televidente interpretar por él mismo lo malo y lo bueno en el relato. Lo mismo ha ocurrido en la evolución del cómic y la novela gráfica.

<sup>23</sup> Nos enfocamos en nuestro análisis en la adaptación televisiva, la serie, y en la adaptación a la novela gráfica. Es un caso bastante interesante, ya que el cómic es una forma que se parece más a la serie con su estilo de publicación - serial y por entregas. Sin embargo, la ilustradora Renée Nault optó por la novela gráfica que se publicó en un solo volumen. Esto se debe a que Nault en realidad no tradujo la serie al formato gráfico, sino que su texto fuente fue la novela de Atwood. Esto lo veremos con más detalle a continuación en el análisis comparativo.

Como afirma Illescas Díaz (2020), a partir de los años 70 del siglo pasado, sin embargo, empezaron a publicarse historietas que eran diferentes al formato clásico de los tebeos, ya que trataban temas totalmente distintos. Estos libros se centraron en los temas socio-políticos, socio-culturales, plasmando la realidad, centrándose en los lectores adultos, pues contenían escenas de sexo o de mucha crueldad. Adicionalmente, estas historietas son autoconclusivas, lo que significa que al acabar el relato, no había un gancho para descubrir nuevas aventuras en la próxima entrega. Si en algún caso sale la secuela de la historia, esta figura como una novela gráfica separada.

Por tanto, parafraseando las palabras de Jan Baetens y Hugo Frey (2015), la novela gráfica forma parte de otros campos y prácticas culturales más amplias como es la literatura gráfica y el *storytelling* visual. Dicho de otro modo, la novela gráfica es, sin duda, un medio de *storytelling*, pero a diferencia de los cómics, se distingue en cuatro niveles. Estos son: la forma, el contenido, el formato de publicación y la producción y distribución. (Baetens y Frey, 2015, pp. 7-8) Por otro lado es un medio donde se yuxtapone el dibujo y la palabra, sin embargo, cabe constatar que el dibujo secuencial muchas veces sustituye lo que se podría haber explicado en muchas páginas en una novela. Observamos también en el caso de nuestro análisis del *Cuento de la Criada*, que mientras Margaret Atwood detalladamente describe los espacios, las ideas de la protagonista y su humor actual, Renée Nault en su adaptación de novela gráfica traduce estas descripciones en ilustraciones que contienen toda la información necesaria a fin de que los lectores comprendan la ansiedad y la desesperación en el mundo de Gilead.<sup>24</sup>

Ahora bien, con respecto a la forma de la novela gráfica, la manera de dibujar es crucial y cada uno de los novelistas gráficos pone en su obra su *twist* individual, siempre teniendo en cuenta dos otros aspectos típicos para el medio: el diseño de la página y la narrativa. Mientras en los cómics estamos ante una rejilla de imágenes yuxtapuestas que entrelaza imágenes organizadas horizontal y verticalmente que estas supuestamente deben ser leídas en un orden secuencial. La novela gráfica claramente puede seguir esta regla también. Incluso el estilo de dibujar puede ser prestado de los cómics de superhéroes y de igual modo puede yuxtaponer las imágenes en una rejilla al igual que su antecedente. No obstante, al mismo tiempo una novela gráfica sobrepasa los límites de un cómic de manera que experimenta con la forma para empujar el medio al otro nivel más allá de lo preestablecido. Es decir,

---

<sup>24</sup> Lo veremos en el análisis comparativo con más detalle.



en la novela gráfica nos encontramos con los dibujos más “torpes”, a veces incluso feos para prestar a la novela realismo. Por otro lado, se experimenta con el diseño de la página, lo que lleva consigo cambios en la narrativa. Ahora una página puede contener tan solo una imagen, incluso es normal encontrarse con un dibujo en doble página y las enunciaciones tampoco se encuentran necesariamente en bocadillos. Asimismo, en la novela gráfica se enfatiza más la dimensión de *storytelling* mediante la presencia más notable de un narrador, lo que no es nada convencional en un cómic. Este narrador está presente tanto de manera verbal como de manera visual. (Baetens y Frey, 2015)

Otro aspecto de la divergencia entre el cómic y la novela gráfica es el contenido. El contenido de una novela gráfica, como se ha mencionado, está destinado al público adulto, pero con esto no nos referimos a la pornografía, aunque también hay imágenes de sexo, sino que nos referimos a los temas más serios o demasiado sofisticados, o francamente no interesantes para el público juvenil. (Baetens y Frey, 2015, p.10) Estas novelas tienden a tratar los temas a través del realismo, mientras el cómic usualmente tiende a clasificarse como el medio de ciencia-ficción o *fantasy*. Muchas de las novelas gráficas suelen ser autobiografías de sus creadores o bien cuentan una biografía de alguien a quien conozcan.<sup>25</sup> Otras novelas gráficas se orientan más hacia lo objetivo que a lo subjetivo. Así pues, sirven como un reportaje o un documental de la historia.

Este aspecto de contenido es muy interesante si lo aplicamos directamente al *Cuento de la Criada*, porque allí observamos una mezcla de lo objetivo y lo subjetivo. Se trata de una novela gráfica que se clasifica como “ficción especulativa”, y esto se debe a que, por un lado, es como una recopilación<sup>26</sup> de los hechos históricos, los cuales influyeron a la autora para escribir la obra original, con lo cual llegamos a la parte objetiva, pero posteriormente ella modificó estos hechos de manera que creó una narración biográfica, por lo tanto, una narración subjetiva. Con todo lo demostrado cabe concluir que en la novela gráfica muchas veces es imposible poner unos límites convencionales, porque cada novela gráfica experimenta con el contenido a su manera, mezclando los enfoques subjetivos y objetivos.

---

<sup>25</sup> Por ejemplo, la famosísima novela gráfica *Persepolis* (2000 - 2003) de Marjane Satrapi. Al principio fue publicada en cuatro entregas, pero al acabar la última parte, se creó una novela gráfica.

<sup>26</sup> O mejor dicho, una adaptación, un fruto de la intermedialidad. Recordemos que ninguna obra es un texto puro, como lo hemos demostrado anteriormente al hablar de la intermedialidad, en la página 29 de este trabajo.

Otro nivel que diferencia a la novela gráfica de los cómics es el formato de la publicación. La novela gráfica, como ya hemos indicado más arriba, prefiere el formato del libro para evitar la serialización. Tiende a adoptar el formato clásico de una novela en cuanto al tamaño, cobertura, papel, número de las páginas, etc. Los cómics suelen adoptar la forma de un folleto barato de tapa blanda y, además, se entrega de manera serializada. La novela gráfica desde sus inicios prefiere una fórmula denominada *one-shot*. Con esto nos referimos a que un libro abarca toda la historia y esta se concluye, con lo cual normalmente las novelas gráficas difícilmente son susceptibles a la adaptación al formato serie. Más bien si se adaptan estas novelas, los adaptadores audiovisuales acuden al medio cinematográfico. (Baetens y Frey, 2015)

Cabe mencionar que con *El Cuento de la Criada* hablamos de un caso diferente, ya que aquí los adaptadores audiovisuales eligieron la forma de la serie televisiva, pero esto se debe a que la serie se basa en la novela de Margaret Atwood, no en la novela gráfica de Renée Nault. y por consiguiente, Bruce Miller, el *showrunner* de la serie, pretendía crear un producto intermedial innovador con las extensiones y secuelas, lo que llevó a otras temporadas que comparten los personajes principales de la novela, pero ya no parten literalmente de ella. La adaptación de Renée Nault es también un fruto que surgió dos años después de publicar la primera temporada de la serie de Hulu y directamente parte del texto original, por tanto, comparte mucho más con el texto original que con la serie.

El último nivel de la novela gráfica se relaciona con la producción y distribución. Para explicar bien la idea principal de las novelas gráficas, acudimos al arte cinematográfico. En los años 60 se formó en Francia un movimiento de directores denominado la *Nouvelle Vague*. Estos directores se negaban a crear las películas de las superproductoras que en vez de centrarse en el contenido de la obra y su mensaje, daban su atención a la cantidad de películas, a las inversiones de estas y sus posteriores beneficios económicos. Por esta razón, gracias a ellos se creó un fenómeno dentro del mundo audiovisual denominado el *film d'auteur*, que se centraba más en la calidad artística del filme y de la historia *per se*. Vemos la similitud con la novela gráfica que a la hora de ser publicada tiende a enfocarse en los publicadores pequeños e independientes y se tiende a distribuir de la misma manera o bien mediante las tiendas especializadas o junto a los cómics. Así se demuestra su máxima creatividad y máximo individualismo. (Baetens y Frey, 2015)

Sumando a ello, aparte de las características establecidas y bien conocidas, proponemos fijarnos también en una especificidad concreta del medio literario-gráfico. Es decir, obviamente, no podemos escuchar en el sentido estricto de la palabra lo que nos cuenta un libro, no escuchamos la música, sin embargo, lo que ofrece una novela gráfica (y el cómic también) es que se pone en conjunto texto e imagen, y gracias al juego de los ilustradores con las onomatopeyas, en los bocadillos o escondidas directamente en la ilustración, o bien utilizando unos grafismos, el lector gana la capacidad de escuchar el ambiente y se hunde en la historia. La novela clásica para hacer escuchar y oír utiliza muchas páginas para describir los sonidos del ambiente, la asfixia y el humor en general, mientras la novela gráfica tiene el privilegio de ser más concisa gracias a la incorporación de las palabras “sonoras”. Según Luis Gasca, las onomatopeyas son parte del lenguaje de los cómics y también de la novela gráfica. (citado en Trabado, 2020)

En conclusión, la novela gráfica no necesariamente tiene que diferenciarse tanto en la forma de un cómic. Sin embargo, a continuación, veremos en el análisis comparativo que Nault jugó con la propuesta de utilizar tanto la rejilla como dedicar a una idea una doble página. Will Eisner era el pionero en rechazar la forma clásica de la rejilla y experimentaba con nuevos estilos. (Baetens y Frey, 2015) Ahora depende de cada novelista gráfico cómo distribuye sus imágenes y juega con la propuesta de la novela gráfica. En cuanto al contenido, la novela gráfica es una forma de cómic para los adultos, tratando los temas actuales o históricos de manera que crea o bien una ficción sofisticada, una memoria o una historia alternativa, lo que también veremos en *El Cuento de la Criada*. Evita la serialización, ya que preferiblemente tiende a acabar su relato y la posible continuación ya se considera como otra obra y asimismo, prefiere ser producida y distribuida por empresas especializadas en el formato de novela gráfica.

## 6. ANÁLISIS COMPARATIVO

### 6.1. PARATEXTO Y SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

En total, la novela original de Atwood está dividida en quince capítulos, además de uno extra llamado “Notas históricas sobre *El Cuento de la Criada*”, que fue escrito por un académico que procuró rebatir las afirmaciones de Defred<sup>27</sup> y cuya función es principalmente ridiculizar la historia contada por la Criada. Dentro de estos quince capítulos contamos con varios subcapítulos (46 en total) que secuencian los hechos que ocurren. Estos subcapítulos tienen una característica muy específica de las series, puesto que acaban con un *twist ending*, como lo llamaría Alfred Hitchcock, o un gancho que nos invita directamente a seguir leyendo otro subcapítulo.

Otro aspecto que nos recuerda a la particular estructura de las series es que dentro de los subcapítulos se alterna el orden de las secuencias. Es decir, para poner un ejemplo concreto, el tema principal del capítulo VIII es el día de nacimiento de Angela. Dentro de este capítulo Defred no sólo nos cuenta como Janine, la Criada de Warren está a punto de dar a luz, sino que también relata cómo en el Centro Rojo la Tía Lydia les enseñaba técnicas para respirar correctamente a la hora del parto, y al mismo tiempo, nos describe el día cuando Moira, la mejor amiga de Defred, escapó del Centro Rojo. Como hemos visto, los *flashbacks* tienen una gran importancia. Son unos de los recursos más utilizados para explicarnos el porqué de los sucesos, por qué los personajes reaccionan de una manera y no de la otra. Lo que sucede en la serie de Miller, que parte también de la novela de Atwood, es que durante los episodios nos muestra estos *flashbacks* diferenciándolos con un ligero cambio de edición, subiendo la exposición, haciendo los colores más brillantes y dándole más efecto *mate* de los establecido en las escenas “de actualidad”.

La novela gráfica copia la misma estructura de división de los capítulos que la novela original. Sin embargo, Renée Nault ya no subdivide cada capítulo (Anexo 18, Figuras 1-14), sino que opta por un método diferente para destacar los *flashbacks*, de tal manera que cambia el estilo de ilustración y utiliza colores más brillantes (Anexo 18, Figura 9). Así pues, la novela

---

<sup>27</sup> En cuanto al capítulo “Notas históricas del *Cuento de la Criada*”, se trata de un congreso expuesto por el Profesor James Darcy Pieixoto, director de los Archivos de los siglos XX y XXI, de la Universidad de Cambridge, Inglaterra. El Congreso se celebra el 25 de junio de 2195, unos 200 años después del establecimiento de la República de Gilead. El Profesor expone sus hallazgos de la investigación del siglo XX y muestra a los participantes los motivos por los que piensa que toda la historia contada por Defred es falsa.

gráfica tiene una estructura continua y fluida. Al final de cada capítulo se mantiene el mismo *twist ending* como en el texto fuente, que logra atraer al lector hacia el siguiente capítulo. (Anexo 18, Figura 14)

Aunque hemos demostrado que la novela gráfica guarda gran parecido en cuanto a la estructura del texto fuente, esto en ningún caso quiere decir que se trata de una adaptación gráfica totalmente fiel a la novela. Nault jugó con las especificidades de su género literario gráfico suprimiendo los subcapítulos para crear una línea continua. Asimismo, experimentó con la forma de las rejillas, característica de este tipo de género, una vez utilizando las rejillas clásicas de cómic (Anexo 18, Imagen 14) y en otra ocasión dedicándole dos páginas a una imagen, y acercándose más, de esta manera a la obra *d'auteur*, específica de la novela gráfica (Anexo 18, Imagen 13). Más aún, lo que se describe en la novela de Atwood en varias páginas para darnos una idea del ambiente de la situación, la ilustradora lo sustituyó en una imagen, y asimismo, gracias a las ilustraciones detalladas (Anexo 18, Imagen 5), los bocadillos y las onomatopeyas (Anexo 18, Imagen 6) logran reducir las descripciones al mínimo. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que la novela gráfica posee una especificidad y Renée Nault goza de ella bastante, esto es, mediante los recursos citados anteriormente hace el relato más conciso sin dejar que se pierda la idea plasmada en el texto fuente.

Por último, por lo que concierne a la serie, hasta ahora han sido emitidas cuatro temporadas.<sup>28</sup> En este análisis nos enfocamos solamente en la primera, puesto que el relato de esta coincide con el texto fuente (t1) y su posterior adaptación en forma de novela gráfica. Una de las características cruciales del medio televisivo es proporcionar más espacio para desarrollar la historia, crear expansiones y dar más protagonismo a los personajes secundarios. Por lo tanto, las otras temporadas son extensiones que se desarrollan más a raíz de los acontecimientos presentados en la primera temporada o basándose en la evolución de los personajes tanto primarios como secundarios.

La primera temporada está compuesta por diez episodios, sin embargo, estos episodios no cumplen con el orden de las escenas de la novela original. Esta es la causa por la que la novela está desproporcionadamente repartida y está repleta de ensoñaciones, *flashbacks* y escenas completamente nuevas e inventadas que hacen hincapié en las vidas tanto

---

<sup>28</sup> La quinta temporada se espera para el 14 de septiembre del 2022.

de los protagonistas y los personajes secundarios, como en la situación política antes y después del golpe.

Un claro ejemplo de lo anteriormente mencionado lo encontramos en el episodio 7 *The Other Side*, en el que nos relata el día de la huida. En la novela, la protagonista nos cuenta solamente algunos detalles de ese día: se acuerda de la persecución, de ponerse a correr con su hija, de escuchar un disparo y poco más. En comparación con la serie, el equipo productor consideró oportuno dedicar a este día una especial atención, creando una extensión típica para el proceso de intermedialidad. Vemos en este capítulo cómo fue todo el día de huida (Sigismondi, 2017, 00:58 - 3:15), quién les ayudó a fugarse (Sigismondi, 2017, 12:54 - 19:16), y al mismo tiempo conocemos el destino de Luke Bankhole, que consiguió sobrevivir y que ahora se encuentra en Canadá. (Sigismondi, 2017, 38:15 - 43:48)

Aunque encontremos varias diferencias, con esto no queremos decir que la serie sea totalmente diferente a la novela de partida. Esta contiene todas las escenas y secuencias que aparecen en el libro, pero gracias al diferente toque de los personajes secundarios, a su desarrollo psicológico y gracias a la especificidad del medio, los diferentes capítulos y sus subcapítulos están reordenados. Entendemos, al igual que Rosendo y Sánchez-Mesa (2019), que la adaptación no es necesariamente un proceso de reescritura para el medio, sino que abarca toda una serie de rasgos que permiten innovar, extender o suprimir partes particulares de la historia y más aún en el medio televisivo, donde los creadores disponen de más tiempo que en el medio cinematográfico.

## **6.2. PUESTA EN ESCENA**

### **6.2.1. IMAGEN**

Cuando pensamos en “una novela distópica”, nuestra mente pinta un mundo cubierto en colores grises y lúgubres. Nos imaginamos un mundo destruido, en penumbra, sin alegría alguna ni motivos para seguir viviendo. En resumen, lo que nos imaginamos bajo este concepto es una sensación asfixiante y dolorosa.

Ahora bien, ¿cómo las diferentes “trasducciones” intermediales, como lo llamaría Doležel (Rosendo y Sánchez Mesa, 2019), plasmaron en imágenes una atmósfera tan desagradable? Margaret Atwood es sin duda una autora que presta mucha atención a los detalles en sus descripciones, cosa que facilitó bastante el trabajo de los futuros

adaptadores. Tanto la novela gráfica como la serie procuraron plasmar la distopía, la desesperación y la ansiedad mediante el uso de los colores, la iluminación, y asimismo, mediante el uso de los planos más cercanos, en ocasiones con el fondo desenfocado, para dar así prioridad a los sentimientos. Las dos traducciones intermediales que analizamos comparten la especificidad de ser medios visuales, por lo tanto, resulta imprescindible prestar atención a los detalles sobre todo en cuanto a la imagen.

En la novela gráfica aparecen tres tipos de ilustraciones. Son diferentes en cuanto al empleo en la situación. Como hemos indicado en el apartado de la segmentación, estos tres tipos de ilustraciones desempeñan la función de clasificar y distinguir la vida de ahora, es decir Gilead, la vida de antes (los *flashbacks*, pero también lo que se ve en la pantalla), y la soledad de Defred.

En las secuencias sobre la vida de antes, es decir, cuando la protagonista nos cuenta los sucesos, las charlas con su madre o con Moira en su cocina, o cómo intentaban huir con su marido y su hija, se utilizan las acuarelas sin las líneas de tinta negra. (Anexo 19, Figura 1) Nos fijamos solamente en las líneas y los efectos que produce el pincel, se nota la tonificación y la manera de sombrear el espacio para crear así una sensación de profundidad de campo y/o del efecto 3D. En estos *flashbacks*, los colores, aunque sean bastante claros, están pintados con colores pastel y desaturados, representando así el paso de tiempo y que se trata de un recuerdo. Al compararlo con la serie televisiva, a la hora de recordar los momentos del pasado, por ejemplo, en la primera cita de June con Luke, el espacio parece luminoso, la temperatura de los colores es más neutral, el alrededor de los actores es blanco y por lo tanto se transmite otro tipo de sensación que nos resulta más amigable. (Barker, 2017b, 15:45 - 19:25) Hemos de constatar, además, que Baker y otros directores siempre juegan con las sombras intensas. (Anexo 20, Figuras 1 y 2)

Por otro lado, si nos centramos en la vida de Gilead, los colores son muy vivos, saturados con mucho brillo para demostrar el contraste entre las diferentes clases que se nos presentan a lo largo de la obra. Sin embargo, aún al utilizar estos colores vivos, somos capaces de percibir la oscuridad de la República de Gilead. Pero cuando se desarrolla el diálogo entre Defred y el Comandante o su Esposa, el fondo pasa a ser blanco. (Anexo 19, Figura 2) Esto se debe a que, en primer lugar, el fondo blanco sirve como un bocadillo para los monólogos internos de Defred (recordemos: se utiliza en el formato literario-gráfico para hablar) y, en segundo lugar, facilita la lectura de los detalles encubiertos en la imagen. Así no aparecen

elementos que puedan detener nuestra atención. También al visitar el jardín o la casa, evidenciamos colores más alegres y saturados, lo que se encuentra en contraste con la distopía vivida en Gilead. De noche, el fondo de cada ilustración es negro, y esto se repite también en momentos cuando recuerda lo vivido en el Centro Rojo. (Anexo 19, Figura 3) Distinguimos las líneas negras de tinta y, en las diferentes ilustraciones, sobre todo las de fuera de la casa, la tonalidad gris está muy presente, lo que logra darle el toque de oscuridad y de lo distópico a la novela gráfica.

Por último, para los momentos de soledad de Defred (Anexo 19, Figura 4), cuando está encerrada en su habitación y medita sobre su vida, parecen unas ilustraciones más simples, pero a la vez con mensajes más fuertes, ya que presentan la mayor vulnerabilidad del personaje. Estamos ante las ilustraciones a tinta, hechas por encima del fondo negro y que reflejan el dolor de la protagonista. En estas escenas se utiliza el fondo negro, con la fuente de color blanco para los monólogos de la Criada.

En todo tipo de ilustración de esta novela gráfica, la ilustradora proporciona la percepción de la profundidad de campo mediante las leyes Gestalt, que nos ayudan a entender la perspectiva en la imagen. Juega con el tamaño de los objetos con la tonalidad del fondo, y asimismo, al utilizar las líneas diagonales o al ubicar a las Criadas una tras otra crea en nuestro cerebro la sensación de visión 3D. (Anexo 21)

Para buscar el tono concreto a la hora de grabar la serie, se tuvieron en consideración varios aspectos que podían afectar la elección. En primer lugar, el vestuario, es decir, los uniformes de todas clases, (que comentaremos con más detalle en un apartado dedicado al vestuario). En segundo lugar, los colores de los decorados de modo que fueran muy oscuros, con poca iluminación natural. Por ese motivo la luz natural se sustituyó por la iluminación artificial proveniente de las lámparas de mesa. Así pues, se crearon sombras, con las que se aumentó el suspense y miedo. En tercer lugar, la elección de la temperatura y tonalidad de los colores en la cámara.

La directora Reed Morano insistió en que todos los colores estuvieran acordes con la oscuridad de la historia y que creasen tanta asfixia como la podían sentir los personajes. También necesitaba encontrar un director de fotografía que fuera experto en trabajar con un elevado sentido del color, y uno cuyo estilo visual nítido complementara su ojo emocional. (Robinson, 2019, pg.35) Al final se encargó Colin Watkinson del puesto del director de fotografía y, junto con la directora, buscaron el tono del color para que



las escenas de la época de Gilead parecieran a primera vista una pintura perfecta. Como dijo la directora, al final se utilizó mucho el color magenta en la imagen, color que ella no aprecia nada. De este modo, la imagen creada por ella tenía un doble sentido, puesto que ella también odiaba Gilead. (Robinson, 2019)

Por otro lado, para potenciar su original estilo cinematográfico, la directora buscó inspiración en su ídolo Kubrick. Basándose en la obra de este cineasta, utilizó una mezcla de la simetría gráfica y los encuadres de Kubrick (Anexo 22) para las grandes composiciones épicas y opresivas del mundo de Gilead, y la cámara a mano para crear un efecto de impresionismo en los *flashbacks* de la vida de pre-Gilead. (Robinson, 2019)

Cabe también mencionar que la imagen en general se percibe con un efecto *mate* (Anexo 22), que ópticamente quita una pequeña parte de la profundidad del campo, pero esta se gana al utilizar las lentes con menores números F que crean el efecto borroso en el fondo, lo que permite a la audiencia entender lo que sucede tanto delante, como en el mundo oculto fuera del campo. En la serie, incluso personajes tales como Defred (Anexo 23, Figura 1) y Tía Lydia (Anexo 23, Figura 2) tenían sus propias lentes (después denominadas con sus nombres)<sup>29</sup>, que ayudaban a construir la personalidad de estas dos mujeres.

En el apartado dedicado a la serie televisiva hemos citado la suposición de Cascajosa Virino (2016). Esta sostiene que para los episodios piloto los productores ejecutivos suelen contratar a los directores de cine famosos por su estilo individual que, *a posteriori*, debe ser repetido por otros directores.<sup>30</sup> Los directores que se encargan de los siguientes episodios, por tanto, están bajo mucha presión de la audiencia y de los críticos para acercarse al arte del director de cine del piloto y desgraciadamente, muchas veces fallan en esta tarea. Sin embargo, a pesar de que Reed Morano ajustó la meta de la serie en los tres episodios que dirigió más arriba de lo esperado, con su estética kubrickiana, los otros directores siguieron su legado de manera que resulta difícil reconocer la diferencia entre los directores.

Así pues, subrayamos que la serie, por tanto, no solo bebía de la fuente de la novela, sino que también se apoyó en el medio cinematográfico, “copiando” el estilo de Stanley

---

<sup>29</sup> La lente para sacar los planos de Elizabeth Moss es una lente especial de 28k para la cámara Canon K35. Se utiliza en los primerísimos planos cuando Defred tiene sus momentos introspectivos. Para sacar los planos de Tía Lydia se utiliza un 24 *low-angle*, mostrando así la supremacía de este personaje. Robinson, A. (2019). *The Art of Making The Handmaid's Tale*. Titan Books Limited.

<sup>30</sup> Otra especificidad del medio de la serie es que se repite la forma y los elementos que influyen en la producción para mantener la familiaridad con los televidentes. Por lo tanto, es necesario seguir la estética preestablecida.

Kubrick. Utilizando sus planos épicos y su simetría corrobora nuestra hipótesis de que ninguna obra es un producto “puro”, ya que siempre influyen en su creación otros factores, otras fuentes de otros medios. En definitiva, se trata de un producto intermedial.

En las dos adaptaciones se utiliza toda la escala de planos con su explicación. Se utilizan los grandes planos generales y los enteros para introducirnos el espacio donde se va a desarrollar la secuencia y también para demostrarnos la insignificancia de las personas. (Anexo 24, Figura 1 y 2) Las vemos como unas hormigas, en sus uniformes, sin poder distinguirlas. Por esta razón, sentimos como si cualquiera fuera sustituible, y con el “reemplazo” de Deglen, lo comprobamos. (Morano, 2017b, 41:06 - 43:26)

Por otro lado, como se ha mencionado anteriormente, se presta mucha atención al detalle tanto en la novela gráfica como en la serie. Los dos medios gozan de la especificidad de acercarnos a los sentimientos de los personajes mediante el uso de las imágenes para evitar inacabables narraciones de un posible narrador. La parte visual junto con el uso del acercamiento al personaje, con la angulación y la perspectiva desempeñan la función de narración y descripción. Se utilizan los primeros planos para que veamos cómo las emociones mueven con los personajes, vemos sus lágrimas, deducimos sus dolores (Anexo 24, Figuras 1 y 2; Anexo 25, Figuras 1 y 2). También se les da importancia a los planos medios (Anexo 26, Figuras 1 - 3) y a los planos detalle (Anexo 27, Figuras 1 y 2), para hacer hincapié en los gestos de los personajes o en algo que no debería escapar de nuestra vista. Precisamente en *El Cuento de la Criada* nos damos cuenta de la importancia de los gestos, ahora hablando más bien metafóricamente, al visionar el último episodio (Skogland, 2017, 28:43 - 29:29), cuando Warren Putnam, el Comandante de Janine, pierde una mano por adúltero. (Anexo 28, Figura 1 y 2)

Otra ventaja de la que disfruta el medio televisivo en comparación con la novela o la novela gráfica es que crea tensión utilizando el movimiento de la cámara. En realidad, encontramos muy pocos planos a lo largo de cualquier episodio sin movimiento alguno. Incluso durante los diálogos, se emplea la cámara a mano y evidentemente la estabilización de la imagen no se aplica en la postproducción, ya que la imagen tiembla. Asimismo, el director de la cámara utiliza el *travelling* hacia adelante para graduar el suspense y la ansiedad de la escena o para despertar nuestra atención y fijarnos en los detalles. (Sigismondi, 2017, 26:54 - 28:55)

Lo que sí se produce en la postproducción son los movimientos en *slow-motion*, cuando incluso la música podría evocar una pérdida de consciencia. La *slow-motion* se utiliza en la serie principalmente para intensificar el momento sorpresa. Vemos el claro ejemplo en la escena en la que June se entera de que Moira murió antes de la ceremonia de Salvamento. (Morano, 2017a, 38:41- 46:09) Cuando Janine pronuncia con una sonrisa ingenua que Moira murió al intentar fugarse, la música casi cacofónica que suena a lo largo de la entrada en el parque de salvamento se diluye y pasa a ser un sonido que recuerda trance, acabando con una música de instrumentos de cuerda. El ritmo de la imagen se ralentiza y así vemos cómo la protagonista respira fuertemente y está a punto de desmayarse. (Anexo 24, Figura 1; Anexo 29) El movimiento ralentizado continúa a lo largo de la escena para priorizar las expresiones faciales y los gestos en los primeros planos y en los planos medios. (Morano, 2017a, 44:28 - 44:40)

En conclusión, en los dos trasvases intermediales se aplican las características de los medios en cuanto a la construcción del relato, basándose en la narrativa visual. A la hora de criticar las adaptaciones visuales los espectadores buscan las similitudes con el texto verbal proveniente del texto fuente, sin embargo, la gran ventaja tanto de la novela gráfica como de la serie descansa en el juego con los colores, la iluminación, la escala de planos y la profundidad de campo que apoyan la narrativa transmedia. Lo que vemos en la imagen representa las descripciones de la autora del texto fuente, con lo cual se acorta el espacio de lo hablado (las descripciones de los cuartos) y se gana espacio para las extensiones de la historia.

### **6.2.2. ESPACIO**

La historia del *Cuento de la Criada* se ubica en Boston, New England, en los EE.UU. New England está en la frontera con Canadá, de ahí las huidas hacia ese país que, además de mantener el sistema democrático, proporcionaba ayuda y programas de integración a la sociedad canadiense para los refugiados.

De Boston y New England son características las casas construidas con ladrillos. Los productores de la serie, sin embargo, eligieron Toronto, en Canadá, como el lugar para grabar la serie. Una de las mayores ventajas del arte cinematográfico y del medio televisivo es que nos permite construir un sitio completamente nuevo o simular que estamos allí. Se graba en las localizaciones más baratas, más susceptibles del alquiler, de la reformación y que,

además, dejan espacio para emplear los métodos de montaje y los efectos visuales a fin de alcanzar la estética deseada.

Los productores se beneficiaron de esta especialidad del arte cinematográfico y se trasladaron a Toronto, donde en palabras de Julie Berhoff hay una gran cantidad de ladrillo, pero de otro tipo. (Robinson, 2019, p. 36) Aún así, a Berhoff le pareció que Toronto era un buen sitio para grabar e incluso aprovecharon para enseñar los edificios más conocidos de la ciudad en sus imágenes. (Anexo 30, Figuras 1 - 3) Al fin y al cabo, poca gente ha sido capaz de reconocer la diferencia entre Toronto y Boston gracias al preciso trabajo de los directores, al montaje y a la postproducción. Como dijo Reed Morano, el ambiente canadiense era muy acogedor y ofrecía muchas posibilidades también para hacer cambios en la postproducción, como por ejemplo las destrucciones de las iglesias, los bombardeos, etc. (Robinson, 2019)

Con respecto a los exteriores, según las descripciones del libro, a pesar de que pasaron ya cinco años desde que Gilead tomó las riendas del Estado, las calles fuera de las residencias de los Comandantes estaban destruidas a causa de la guerra que seguía en marcha. (Anexo 30, Figuras 4 y 5) Por otro lado, como hemos expuesto más arriba, la Universidad de Harvard también “protagonizaba” la novela de manera que justamente el muro de sus edificios se utilizaba como el muro donde colgaban a los traidores del régimen de Gilead. Claramente, los productores de la serie grabaron las escenas del muro en Canadá, aunque para los televidentes que van más allá en su investigación “sigue siendo el muro” de la célebre universidad. (Anexo 30, Figuras 6 y 7)

Para grabar las escenas exteriores de los edificios oficiales de Gilead, el equipo productor tenía que estudiar las calles de Toronto. En un inicio, pensaron que iba a ser muy difícil, ya que muchos edificios contenían carteles publicitarios u otro tipo de *commercial branding* pero, en realidad, encontraron espacio para grabar los edificios de Gilead en el epicentro de Toronto, grabando solamente la parte trasera de cada edificio. (Anexo 30, Figura 1)

En este sentido, para la adaptadora Nault, la tarea fue mucho más fácil. La novela gráfica bebe de las otras artes, igual que lo hace, por ejemplo, la pintura. Así pues, para ilustrar y dibujar Boston en su novela gráfica, o bien buscó inspiración en algunas fotografías o tal vez visitó la ciudad por su cuenta para fijar en papel el espíritu bostoniano, sus edificios de ladrillo y la estética de sus calles. Evidentemente, también los creadores de la serie se enfrentaron

al reto de transformar la ciudad a un estado semi-apocalíptico y esto fue posible solamente a través de su creatividad e imaginación. En cualquier caso, puesto que tanto la serie como la novela gráfica se enfocan más en las introspecciones personales, los diálogos y los detalles, en el libro dibujado por Nault, en pocas ocasiones vemos en el fondo algún edificio o cualquier otra cosa que nos recuerde a Boston. (Anexo 30, Figura 3) Como hemos dicho, más bien prevalecen los fondos blancos o negros para dar así más importancia a los sucesos. Sea como fuere, los dos medios poseen una gran ventaja de construir mundos, lo que se llamaría *storyworld* en la teoría de la transmedialidad.

Desde que se prohibió que las mujeres leyeran, los productos en las tiendas no llevaban escritos sus nombres en las etiquetas, sino que estaban señalados con símbolos.<sup>31</sup> Las dos traducciones transmediales de la novela no obviaron este detalle en las tiendas. (Anexo 31, Figuras 1 y 2) Es más, en la serie, los productores encontraron una buena manera de comunicar a las Criadas que un nuevo Estado ha sido conquistado por Gilead. El Estado se fundó de manera autosuficiente. Dicho de otro modo, si por ejemplo aparecían en plano algunas naranjas, significaba que Gilead conquistó el Estado de California. Estos son pequeños detalles que escondió el equipo creativo en los mensajes de los episodios, no obstante, pueden quedar desapercibidos por la audiencia en el primer visionado, puesto que es imprescindible saber qué tipo de frutas y verduras provienen de qué parte de EE.UU. En la novela gráfica aparecen las naranjas, sin embargo, no se repite la misma simbología de la serie que nos indicaría la expansión del territorio de Gilead. (Anexo 32) Podemos concluir entonces que una especialidad de la serie es la de encubrir mensajes en el *atrezzo*.

Pasando al interior de la casa, la autora Atwood imaginó la casa más vieja, pero pomposa, con el decorado victoriano tardío.

La alfombra traza una curva y baja por la escalera; la sigo, apoyando una mano en la barandilla que alguna vez fue árbol, fabricada en otro siglo, lustrada hasta hacerla resplandecer. La casa es de estilo victoriano tardío y fue construida para una familia rica y numerosa. En el pasillo hay un reloj de péndulo que mide el tiempo lánguidamente y luego una puerta que da a la sala de estar materna, con sus tonos carnosos y sus sombras. (Atwood, 2021, p. 31; Morano, 2017a, 7:50 - 8:24) (Anexo 33, Figura 1)

Observamos en las ilustraciones de Renée Nault que la casa del Comandante Fred es blanca, con rasgos victorianos, un jardín enorme, que representa el deseo de Serena de ser

---

<sup>31</sup> Los nombres son, por ejemplo, Azucenas Silvestres, Todo Carne, Leche y Miel, etc.

madre. Es una de las tareas domésticas de las Esposas el cuidar del jardín, sin embargo, para Serena Joy este jardín representa el simbolismo de su fracaso a la hora de engendrar y, a su vez, su anhelo de cuidar de alguien. (Anexo 33, Figura 2)

En las siguientes ilustraciones nos presenta el interior de la casa. Los muebles son victorianos, rústicos, tallados en madera y el color predominante es el azul. En las paredes hay papel pintado con ornamentos y en general, aunque la casa tiene mucho estilo y da sensación de riqueza, resulta muy fría, poco acogedora y asfixiante. Esto se debe al color azul, que no solamente se considera un color de calma, inocencia, sino que es un color frío, por lo tanto, transmite la sensación de que nadie se siente cómodo al encontrarse en ese sitio. (Anexo 33, Figura 3) El despacho del Comandante tiene cuernos de animales en las paredes, lo que representa la masculinidad. El despacho aparenta ser lujoso, está lleno de estanterías. Las paredes son amarillas con un toque marrón. (Anexo 18, Figura 12)

En lo que concierne a la serie, el exterior de la casa cumple por excelencia el deseo de Atwood de ser una casa victoriana. Los productores encontraron una casa de ladrillo marrón, con un jardín inmenso. (Anexo 34, Figura 1) No obstante, en esta casa se grabaron solo los exteriores, ya que su arquitectura respondía a las descripciones de Margaret Atwood. Los interiores de la casa se construyeron en un estudio. Al grabar una serie, es característico crear los interiores en un estudio que sea susceptible de ser modificado si es necesario y, al mismo tiempo, que preste al equipo de grabación toda la libertad de movimiento, tanto para facilitar la operación de la cámara como para proporcionar suficiente espacio para todos los que participan en el rodaje.

“Al entrar en la casa”, los decorados también parecen victorianos o rústicos, y transmiten una sensación muy fría, como es en el caso de la novela gráfica. El salón, el despacho del Comandante, o la habitación de Serena están ordenados de manera que a uno le resultaría incómodo sentarse, para no destruir el diseño y la armonía de los cuartos. (Anexo 34, Figuras 2 - 4) Los colores predominantes son el gris y el azul, es decir, los colores fríos que a primera vista aparentan ser muy hostiles. En las paredes están colgadas las réplicas de los cuadros de la colección del Boston Museum of Fine Arts.<sup>32</sup> Una vez más nos

---

<sup>32</sup> Ahora en Gilead ya no hay museos. Las mujeres no pueden entrar en los museos y los hombres se ocupan de vigilar a las mujeres o de trabajar a la orden de la República. El propósito mayor es cultivar la población y mejorar las condiciones del medio ambiente.

Los únicos que pueden gozar del arte son los Comandantes, junto a sus Esposas. Por tanto, se decoran las casas de estos con las obras de los pintores más famosos.

Este detalle se asemeja a la época del Tercer Reich cuando los nazis privatizaron las pinturas.

encontramos con la fusión interartística: la pintura y el arte cinematográfico. Estamos ante un ejemplo de cruzar las fronteras entre los diferentes medios y también de las diferentes artes. En la pared de la cocina aparece el cuadro *The Milkmaid*, pintado por Johannes Vermeer (Anexo 35, Figura 1), que encaja en la situación de manera muy natural, ya que plasma a una mujer con un velo y con una vestimenta similar a las mujeres de menor rango. Ese cuadro es del siglo XVII, época en la que las mujeres desempeñaban roles limitados en la sociedad. (Artisso, 2019) Por lo tanto, al ubicar esta obra en el encuadre, no solamente se produce un proceso de intermedialidad artística, sino que también observamos la alusión histórica a los tiempos cuando la sociedad realmente funcionaba de manera como lo presentan en la serie. (Anexo 35, Figura 2)

Ahora bien, los espacios por los que se mueve Serena (es decir, el salón o su cuarto) son un tanto pastorales (Anexo 34, Figuras 2 y 4), mientras que el despacho del Comandante tiene un toque de lo ilícito y erótico. (Anexo 34, Figura 3) Tiene sofás de cuero, estanterías llenas de libros que cubren la totalidad de las paredes. Todos los adornos parecen tener un precio muy elevado.

Dentro de la casa, la habitación de Defred está ubicada supuestamente muy lejos de la habitación de Serena por el motivo de que se quería dar mucho hincapié a que su tarea era tan solo engendrar y marcharse Margaret Atwood creó en su mente una habitación austera.

“Una silla, una mesa, una lámpara, arriba en el techo blanco, una moldura en forma de guirnalda, y en el centro de esta, un espacio en blanco tapado con yeso, como el hueco que quedaría en un rostro después de arrancarle un ojo. (...) Una ventana, dos cortinas blancas. Bajo la ventana, un asiento con un cojín pequeño. (...) La luz del sol también entra por la ventana y se proyecta sobre el suelo de listones de madera estrechos, muy encerrados. (...) En el suelo hay una alfombra ovalada, hecha con trapos viejos trenzados. (...) En la pared, por encima de la silla, un cuadro con marco pero sin cristal: es una acuarela de flores, lirios azules.”

(Atwood, 2021, p. 29)

Como observamos en los anexos, tanto la novela gráfica como la serie obedecieron las pautas de la autora del texto fuente y según estas, plasmaron en los medios correspondientes su visión de una habitación obsoleta con el mobiliario indispensable. En las dos adaptaciones, los muebles parecen como si se hubieran sacado del ático de la abuela. (Anexo 36, Figura 1 y 2)

Como afirma la directora de los primeros tres episodios de la primera temporada, Reed Morano, su mayor pretensión no era solamente crear una habitación similar a la descripción del libro, sino que quería que se notaran esos detalles que cualquiera seguramente omitiría. (Morano, 2017a, 4:35 - 5:53)

En la imagen de la habitación de Defred se ve claramente que es obsoleta, y que transmite una sensación depresiva, lo que corresponde con el motivo recurrente de la muerte en la historia. En los tres textos que son objetos de esta comparación se hacen alusiones a que en ese cuarto tuvo lugar algún hecho relacionado con la Criada anterior y su destino final. Incluso en la frase latina encubierta en el armario *Nolite te bastardes carborundorum*<sup>33</sup> encontramos otro de los símbolos con referencia a la depresión o la muerte. (Anexo 36, Figuras 3 y 4)

Destacamos la obra maestra de la directora que logró capturar con la cámara los rayos de sol iluminando la cama y haciendo que se notaran las moléculas del polvo en el aire para demostrar así que esa habitación llevaba mucho tiempo abandonada y descuidada. (Anexo 36, Figura 2) Este detalle incluido en el encuadre, junto al ritmo lento de la escena en la que Defred nombra los objetos del cuarto durante un monólogo interno, apoyan la estética distópica y la sensación de desesperación absoluta.

### 6.2.3. RITMO

En relación al ritmo que se establece en las obras adaptadas, nos damos cuenta de las diferentes formas de interpretación del aburrimiento y la parada del tiempo en diferentes medios.

El texto fuente establece un ritmo muy lento por definición, ya que de un día al otro, las mujeres acostumbradas a tener su propio trabajo, cuidar de familia, quedar con sus amigas, tener sus aficiones, se convirtieron en robots con tareas atribuidas. Los gobernantes de Gilead decidieron que no hacía falta que las mujeres pensarán, leyeran o aprendieran cosas nuevas. La vida hética pasa a ser un disparate si cada uno tiene su función a cumplir. Las Criadas aparte de participar en ceremonias como el Salvamento o el Alumbramiento y las compras,

---

<sup>33</sup> En la serie *Fred Waterford* traduce esta expresión latina como “Don’t let the bastards grind you down.” En español hay varias versiones para traducirla, algunas más vulgares que otras. En la novela gráfica aparece la traducción: “No dejes que los bastardos te machaquen.” (Atwood, 2019)



deben dedicar su tiempo “libre” a la profunda contemplación y meditación. Finalmente, terminan siendo seres inertes con sus miradas fijas en las paredes.

El aburrimiento lo percibimos a través de las descripciones que Defred hace de sus paredes. También se pone a descubrir su cuarto parte por parte, dejando el armario para el día siguiente con la intención de sentirse más ocupada. Mira todo centímetro a centímetro, se fija en el yeso del medio del techo, donde parece que había una lámpara antes, y se pone a meditar por qué ya no hay ninguna. Al día siguiente encuentra en el armario unas letras en latín *Nolite te bastardes carborundorum*. (Barker, 2017b, 1:43 - 4:38) (Anexo 36, Figuras 3 y 4)

Otro ejemplo de que el tiempo en Gilead se percibe en general como si no pasa, resulta densos y provoca asfixia, son las reuniones de Defred con el Comandante. El Comandante solo busca tener compañía para jugar al Scrabble, que es, por un lado, un juego con el que se rompen las normas de la república, puesto que se trabaja con las letras y se construyen las palabras, y se supone que está destinado solamente a la gente educada, es decir, a los hombres. Y, por otro lado, es un juego que requiere mucho tiempo. (Morano, 2017b, 33:14 - 39:58) Incluso los mismos Comandantes tienen que buscar sus pasatiempos, ya que ellos tampoco se sienten totalmente libres en su propio régimen. (Anexo 18, Figura 13)

En la adaptación audiovisual apercibimos el mismo ritmo lento. Como afirma De Felipe y Gómez, en una serie un guionista puede permitirse este lujo narrativo como son los tiempos muertos, subtramas que no llevan sino a callejones sin salida, detalles colaterales más desarrollados o por ejemplo caracterizaciones *in progress*. (2008, p. 191) En una película es casi un pecado alargar tanto el relato con los “detalles muertos”, ya que esta dispone de un tiempo limitado en comparación con la serie, que se puede alargar hasta infinitas temporadas. Por tanto, si Reed Morano decide plasmar el polvo del cuarto de la Criada Defred, tiene todo derecho a hacerlo, puesto que goza de la especificidad del medio televisivo de definir el ritmo lento con numerosos insertos que adornan la narrativa. (Anexo 36, Figura 2)

La novela gráfica contiene ilustraciones de Defred mirando las paredes, y también se nos proporcionan planos detalle de cosas que la protagonista menciona en los grafismos o los bocadillos. Nault, para demostrar que todos los días son casi iguales, dedicó mucho espacio a los planos detalle en sus viñetas, dándole así más importancia a lo que Defred u otros personajes viven o sienten. (Anexo 37, Figura 1) Algunas ilustraciones parecen casi iguales, cambian únicamente en algún detalle, pero el ritmo sigue lento y asfixiante. Por lo tanto, cabe

decir que los dos medios a los que se adaptó *El Cuento de la Criada* poseen una característica similar, plasman en sus imágenes los detalles que nos recuerdan que en Gilead paró el paso del tiempo.

Del mismo modo, el medio televisivo cuenta con sus propias características sobre cómo jugar con el tiempo narrativo. Destacamos el significativo uso del movimiento ralentizado en los encuadres. Este efecto se denomina en la terminología audiovisual *slow motion*. En la serie se aplica este tipo de postproducción en varias ocasiones. En primer lugar, como ya hemos visto, en la escena cuando June se entera del fallecimiento de su mejor amiga Moira. Gracias al *slow-motion*, nos fijamos de manera pormenorizada en cómo la protagonista comienza a hiperventilar y apenas puede tomar aire, lo que nos permite reconocer y nombrar perfectamente todas las emociones que pasan por ella. Este movimiento lento dentro del encuadre está acompañado por una música tensa, casi cacofónica. Los sonidos transmiten una sensación de que es como si June acabase de entrar en un trance y no fuese capaz de aceptar el destino de su Moira. Más adelante comienza el Salvamento. El movimiento ralentizado sigue apoyando su estado mental. La música se va intensificando, escuchamos en el fondo las instrucciones de la Tía Lydia para la Ceremonia. A través de los primerísimos planos de las Criadas, que muestran diferentes estados de ánimo en sus caras, se intensifica la sensación de que estamos ante una ceremonia cruel y a continuación seremos testigos de la violencia. Esto se corrobora con el primer plano del condenado al escupir sangre. A lo largo de esta escena se repiten de manera reiterada los planos en *slow-motion* que nos invitan a reflexionar sobre la violencia del Estado que proclama ser el más justo del mundo. Se utilizan reiteradamente los primeros planos ralentizados, para hacer hincapié en un acto tan inhumano y cruel. (Morano, 2017a, 38:41- 46:09)

Otro tipo de planos que ayudan a entender la lentitud temporal en la República de Gilead son los planos generales con sus movimientos internos. Estos planos sirven para introducirnos en el espacio y el tiempo. Normalmente, el movimiento interno dentro de estos encuadres es ralentizado, al igual que el tempo de la música acompañante también es lento.

Con respecto a la banda sonora de la primera temporada, esta desempeña varias funciones dentro del relato. En primer lugar, logra evidenciar la asfixia, el aburrimiento y, en general, la gran depresión de la República de Gilead. Por otro lado, logra evocar el estado psicodélico con su lentitud y poco dinamismo, además, con tonos desagradables, casi cacofónicos. Algunos tipos de drogas, como por ejemplo la heroína, suelen ralentizar

la percepción del mundo, el consumidor, entrando en una fase psicodélica, no se da cuenta del paso del tiempo, ya que el centro de su interés es su viaje. (PrevCentrum, s.f.) El personaje de Defred dice que drogan a las Criadas para calmarlas a fin de evitar las rebeliones y la desobediencia y, asimismo, engañar su percepción del tiempo. De cierto modo, al ver las escenas lentas, añadiendo los efectos en la postproducción que sugieren la parada de tiempo y al escuchar la música depresiva a lo largo del visionado, se siente igual que los personajes: capturado en las redes de Gilead.

Sin embargo, no todas las escenas mantienen este ritmo de tortuga. Con los puntos de giro, es decir, cuando se produce una acción dinámica, se altera también el ritmo dentro del encuadre. Las escenas son más rápidas, la edición cambia los planos con mayor velocidad y también el movimiento interno sube en intensidad. Para demostrarlo con casos concretos, utilizaremos la escena en la que Serena descubre que June no está encinta. Defred se acerca al cuarto preparado para el niño. Serena está muy emocionada por ser madre, por lo tanto, para entretenerse se ha puesto a decorar ese cuarto. Se nota en la cara de Defred preocupación por cómo comunicarle a la Esposa una noticia desagradable. Al pronunciarla, el mundo de Serena se para y su cara va cambiando la expresión de felicidad y gratitud a tristeza combinada con ira. De repente se deja llevar por sus emociones y coge a su Criada de mano. El ritmo acelera rápidamente. Serena, llevando a June de la mano, corre hacia el cuarto de la Criada. June casi tropieza un par de veces. Al llegar a la habitación, Serena la tira hacia el suelo y le grita furiosa por decepcionarla. A la salida de Serena, el ritmo vuelve a ralentizar. (Morano, 2017c, 42:54 - 46:51)

Como otro ejemplo de la acción dinámica destacamos el *flashback* de June intentando escapar de los EE.UU junto con su marido y su hija Hannah. Se trata de una escena de persecución por los Guardianes. Sobre todo, a la hora de la huida June, sujetando a Hannah en sus brazos, no sólo el movimiento interno de la acción es muy dinámico, sino que se intercambian los planos segundo tras segundo. Así pues, se logra la máxima velocidad del momento. Por otro lado, las sirenas de la policía, formando parte de la banda sonora, evocan suspense y subrayan el ambiente de persecución. El ritmo se ralentiza de nuevo en el momento en el que uno de los Guardianes le da un golpe en la cabeza a June. (Morano, 2017a, 00:00 - 4:20) De este modo, concluimos que en el *writing room* diseñaron las secuencias de la serie de manera que el ritmo general sea lento, pero que al llegar los momentos con algún giro de acontecimientos a, se acelere el ritmo llevando al espectador a un choque.

Ahora bien, la novela gráfica no posee las mismas características que el medio televisivo. En el sentido estricto, las imágenes no están en movimiento, entonces algo como el *slow motion* no existe. Sin embargo, la novela gráfica sí tiene formas de fijar el movimiento en el papel. Para una novela gráfica es habitual pintar el movimiento en las viñetas en las rejillas de manera secuencial. Renée Nault ilustró los movimientos plasmados en una viñeta tras otra y así consiguió dar cauce a la imaginación del lector para que vea ese movimiento de los personajes.

Un ejemplo concreto de la percepción del movimiento es la página dedicada al baño. Defred se está desnudando, en la primera viñeta entra en el baño y en las siguientes la vemos quitándose la ropa. Las ilustraciones no son estáticas, las arrugas en la vestimenta indican la acción. Al igual que en la serie, se percibe mucho dinamismo en los momentos clave. (Anexo 37, Figura 2)

Durante el parto de Janine nos indica la acción la cantidad de las imágenes en la doble página y también la forma irregular de las transiciones entre las viñetas. Lo mismo ocurre en la escena de la huida, a la que también hemos puesto de ejemplo en la serie. Sin embargo, en esta parte de la novela gráfica no solo se aplican las transiciones triangulares o poligonales entre las viñetas, sino que también el estilo de la ilustración pasa a ser la tinta negra, creando un efecto de doble línea que replica el movimiento acelerado de las imágenes. (Anexo 18, Figuras 6 y 7)

Por otro lado, como hemos expuesto más arriba cabe destacar dentro de la novela gráfica el constante uso de los planos detalle. La autora hace mucho hincapié en los detalles de los momentos llenos de reflexiones sobre lo ocurrido en Gilead. Da mucha importancia a los primeros planos o los planos detalle para “llenar” la página con lo que podría haber acabado desapercibido. Esto nos transmite una sensación de lentitud de la narrativa. (Anexo 19, Figura 4)

Por tanto, cabe concluir que en todos los tres textos analizados prevalece un ritmo lento que consigue plasmar los sentimientos de una persona cuando se encuentra en una situación desagradable.

#### **6.2.4. VESTUARIO Y ACCESORIOS**

Tratándose de una dictadura teocrática que pretendía volver a una vida más simple para mejorar el medio ambiente, no es nada de sorprender que se establecieran también uniformes

para distinguir a las clases sociales. A continuación, exponemos los diferentes colores que se asignaron a cada clase de las mujeres con su especial significado, atendiendo tanto los motivos de Gilead provenientes de la Biblia, como la psicología del color universal. Sabemos que cada color evoca diferentes emociones y, a su vez, pueden influir en nuestro estado mental. Los colores que percibimos mediante nuestros ojos nos ayudan a simpatizar o no con los personajes. Tienen la función de atraer nuestra atención, de hacernos opinar, juzgar, etc. Todos estos significados encubiertos en la psicología del color y el simbolismo de Gilead forman parte de la construcción de la narrativa transmedia. Combinan el arte de diseño de la vestimenta y también las ciencias humanas como la historia de la humanidad y la religión cristiana.

Las **Criadas** llevan la vestimenta de color rojo. La elección de este color por parte de Atwood se debe a varios motivos. En primer lugar, este color representa la sangre, la del alumbramiento. Por otro lado, según la psicología de los colores, el color rojo representa la pasión, seducción o pecado, y, asimismo, puede simbolizar un peligro. Este color rojo representa algo “madalenesco”, según María Magdalena, conocida por su reputación distorsionada en la Biblia, esto es, un opuesto total a la Virgen María.<sup>34</sup>

Por último, se utilizó el color rojo para las Criadas por el motivo más simple de todos: vigilancia. Es imposible perder de vista algo tan llamativo como una capa roja.

Además del rojo brillante, llevan un velo y una toca blancos en su pelo, por el mismo motivo que en otras religiones fundamentalistas, es decir, porque el pelo se considera como algo que atrae la mirada de los hombres y les provoca o seduce.

Reed Morano, junto a la directora de arte Ane Crabtree prestaron mucha atención al tono de rojo utilizado, de tal manera que fuera parecido al rojo escarlata de las hojas de los árboles en otoño y a su vez, opuesto al azul de cielo que se asignó a las Esposas. A primera vista, los vestidos de las Criadas resultan muy básicos, sin embargo, Crabtree los diseñó acorde con los requisitos de Elizabeth Moss (June), que le había dicho que quería

---

<sup>34</sup> Las Esposas llaman a las Criadas “putas”, mujeres desviadas a las que tenían que ayudar a salir del camino equivocado que habían seguido hasta entonces. Pese a haber sido tan “amables” con ellas al “salvar sus vidas”, constantemente las perciben peligrosas, ya que piensan que las Criadas podrían interesarse en los Comandantes de estas. Observamos esta preocupación y precaución de Serena en el primer episodio de la serie, cuando Defred recuerda cómo era el día de su entrada. Serena le permite entrar a casa por la puerta principal, la invita al salón dónde dramáticamente enciende su cigarrillo y le explica a Defred las reglas de casa, no obviando mencionar que Fred es *su marido y de nadie más*. (Morano, 2017, 5:42 - 7:49) Asimismo, evidenciamos que, en la otra traducción visual, la de Nault, se muestra mucho rechazo hacia la Criada, ya que la señora mayor la mira con asco en la cara.

ponerse algo en lo que le gustara estar todos los días. (Robinson, 2019, pp. 16-19) El vestido llevaba también cremalleras, aunque los vestidos muy simples no las deberían tener. Este pequeño intruso en el vestido era el símbolo de que la historia se desarrollaba en la actualidad, no en los años 80, como lo había planteado Atwood.<sup>35</sup> Cada vestido era ajustado a la figura de cada una de las Criadas a lo largo de la preproducción y se iba ajustando siempre para copiar detalladamente el cuerpo de la actriz. (Robinson, 2019, p. 49) En cuanto a los pies, normalmente llevaban calzas y utilizaban o bien las botas o los zapatos marrones.

Por otro lado, los productores de la serie, además de los vestidos rojos, dieron también importancia a otros métodos para controlar el movimiento de las Criadas. Optaron por las etiquetas en el hélix de las orejas en forma de un pendiente que hoy día es muy popular en las generaciones jóvenes.<sup>36</sup> Este accesorio servía como una identificación para la Criada, y, a su vez, como un sistema de localización. (Anexo 38, Figura 1 y 2)

En la novela gráfica de Renée Nault, las Criadas se vestían de rojo en su totalidad, excepto las tocas. Tan solo las tocas eran de color blanco casi brillante, que se podría interpretar como un símbolo de virtud y limpieza. El vestido de las Criadas no se ajusta al cuerpo de la mujer, sino que tiene mucho volumen y está suelto. Esto se hace para evitar que las curvas femeninas “provoquen” o inciten a los hombres a cometer el pecado. Este es un “hecho” histórico que viene de la época tanto victoriana como de otras épocas anteriores, y que incluso ahora forman parte por ejemplo de la cultura musulmana. Al mismo tiempo, las Criadas, antes de salir de casa se ponían los guantes, también de color rojo. (Anexo 27, Figura 2) En cambio, en la serie, únicamente durante los episodios de invierno vemos unos guantes marrones y semi-rotos.

Por otro lado, queremos destacar la diferencia con la adaptación televisiva en cuanto a la forma de identificarse. Mientras en la serie, como acabamos de mencionar, utilizan un pendiente en la oreja que sirve para su reconocimiento y sobre todo para vigilar a las Criadas,

---

<sup>35</sup> Es el ejemplo de la recreación de la historia por productores ejecutivos de la serie. Para acercarse más a la época de hoy en día, para cambiar el contexto temporal del relato optaron por intercalar entre los detalles cosas típicas del siglo XXI. Se trata de un típico rasgo de la reestructura intermedial temporal.

<sup>36</sup> Otro acercamiento a la actualidad que apoya nuestro objetivo de estudio, es decir, si la adaptación al medio televisivo es un producto de la intermedialidad. Este pequeño detalle es llamativo sobre todo porque en otras adaptaciones, por ejemplo, en la fílmica, optaron por las pulseras. También cabe destacar una curiosidad. Cada Criada tiene asignado un número que se graba también a las etiquetas de orejas. La protagonista Defred es el número 1985. Así los productores dieron homenaje al texto fuente de Margaret Atwood.

la novela gráfica sigue ubicando la historia en los años 80, con lo cual estas llevan un tipo de pasaporte que controlan los Guardianes.<sup>37</sup> (Anexo 38, Figura 3)

Las **Esposas**, es decir, las mujeres en la posición más alta de todas, pero aun así casi sin derechos, llevan el color azul. Este color representa la inocencia de la Virgen María que concibió un niño por sí misma gracias a Dios. El color del cielo se interpreta como el símbolo de tranquilidad, pureza e inteligencia. Por otro lado, a nuestro parecer, la elección del color del uniforme para las Esposas es intencionalmente irónica y paradójica, ya que más bien estas están forzadas a obedecer a sus maridos, lo que posteriormente descargan en sus Criadas y Marthas. La violencia, tanto física como verbal, por parte de las Esposas está muy presente a lo largo de la historia. Únicamente la Esposa de Steven, el Comandante al que asignan Emily tras su mutilación, sirve como ejemplo de una mujer inteligente y tranquila, ya que muestra su compasión hacia Emily.

Observamos en la serie, por ejemplo, durante la escena del parto de Dewarren, que pese a que las Esposas están vestidas de forma parecida (Anexo 39, Figuras 1 y 2), ninguno de los vestidos es igual, como en el caso de las Criadas. Esto se basa en que hay tan solo un 1% de mujeres privilegiadas en la República de Gilead, y, por esta razón, ya que pertenecen a la clase superior, pueden mantener su propio estilo siempre y cuando sigan las restricciones emitidas por los gobernantes. Según Crabtree, la idea de mostrar el poder mediante la vestimenta se observa en que las Esposas tienen a sus propias costureras (probablemente, las Econoesposas). (Anexo 39, Figura 3) Por otro lado, la diseñadora dijo que, para mostrar, por ejemplo, que acaba de aparecer una Esposa de menor rango, su escote estaba más cubierto, llegando a tener una forma de cuello de tortuga. (Robinson, 2019, p. 53) (Anexo 39, Figura 4) En cuanto al pelo, las Esposas lo deben tener recogido, pero el velo lo llevan únicamente en las ocasiones especiales.

Renée Nault optó en su adaptación gráfica por un vestido que parece ser de una época victoriana. Puesto que tanto los decorados como toda la casa se asemejan a esta época, no se podía omitir seguir el mismo estilo en la vestimenta. Se trata de un vestido largo con cuello de tortuga, que acompañan con unos guantes, un balaclava en su pelo y por encima

---

<sup>37</sup> Allí ya no observamos la alteración del tiempo como ha sido en el caso de la serie. Se ubica temporalmente donde la novela. Por eso no aparecen dispositivos electrónicos que ayudan a la vigilancia de las Criadas. Sin embargo, a nuestro parecer, es una buena ironía que las Criadas llevan pasaportes hechos de papel. La fabricación de papel requiere talar madera y luego diversos procesos químicos que deterioran nuestro medio ambiente. Esto va en contra de la política pro-ecológica de Gilead.

de este, con un velo que recuerda a los utilizados en las bodas, ya que cubren tanto la cara, como la parte posterior. Hemos de constatar que en la escena del parto de Janine (Dewarren), la ilustradora diseñó todos los vestidos de las Esposas de igual manera. Esto se diferencia de la serie. Según lo expuesto anteriormente, en la serie las Esposas tienen “libertad” de escoger sus vestidos, atendiendo a las pautas del Estado, sin embargo, tanto en la novela original del 1985 como su adaptación a la novela gráfica no incluyen este detalle en el vestuario. Las Esposas de menor rango no se cubren ni más ni menos, son iguales. Por tanto, se trata de un añadido de la traducción audiovisual. (Anexo 39, Figura 4)

Las **Marthas** son las amas de casa. Su uniforme en la novela es de color verde pálido. Este color suele representar la nueva vida, la tranquilidad, todo lo relacionado a la ecología y la esperanza. Deducimos que el uniforme es el símbolo de la recuperación del medio ambiente. Es decir, Gilead ha conseguido mejorar la situación medioambiental con sus normas autocráticas. Las Marthas también llevan velo, la razón de ello, por una parte se podría decir que es estrictamente higiénica, ya que trabajan con la comida diariamente, y por otro lado, por la misma razón por la que lo llevan también las Criadas, el pelo incita.<sup>38</sup>

En la serie, la directora del vestuario Crabtree quería crear una vestimenta de color verde evitando los tonos militares, algo más tranquilizador. Por eso optó por un tono de verde pálido. Por encima del vestido, Rita lleva un delantal con muchos bolsillos ya que era la encargada del funcionamiento de la casa. En ellos lleva de todo, incluyendo los *tokens* para hacer las compras. En la parte de las mangas, lleva un cierto tipo de “manguito” en el caso de que se ensucie a la hora de cocinar. A primera vista, el vestido es muy incómodo, hecho de materiales que irritan la piel, pero al mismo tiempo se trata de vestimentas ecológicas. (Anexo 40, Figura 1)

En la novela gráfica, las Marthas llevan un vestido de color verde bastante claro y por encima un delantal blanco. Además, llevan un balaclava verde en el cabello, que está cubierto por un pañuelo blanco. Los colores utilizados en su vestimenta contrastan más en comparación con el vestuario de la serie, son más saturados, las hacen más notables. En la serie el verde apagado resulta casi invisible, muchas veces el espectador no se da cuenta de que hay algunas Marthas en el encuadre. Deducimos que la elección del color en la serie

---

<sup>38</sup> Ya lo hemos visto a lo largo de este trabajo. Es obligatorio cubrirse el pelo en religiones como el Islam. También en el judaísmo anteriormente las mujeres tenían que llevar velo. Esta costumbre se mantuvo a lo largo de toda la historia después de Cristo, pero ahora las mujeres practicantes, a no ser que sean ortodoxas, llevan el pelo cubierto únicamente dentro de la sinagoga.



también dió cauce a la fácil creación de un grupo de Marthas contra-sistema que ayudaban a contrabandear la mercancía y a las personas. Asimismo, en el apartado de imagen, hemos explicado que en la novela gráfica la ilustradora utiliza los colores vívidos, sobre todo en la vestimenta, más saturados, para crear el contraste con esta historia lúgubre. (Anexo 40, Figura 2)

Las **Tías** son un grupo de mujeres que están a servicio de Gilead y propagan las palabras “gileadinas” entre las Criadas. El color asignado a estas mujeres es el marrón, color que se asocia a la fuerza, fiabilidad, resistencia y seguridad. Las Tías no solamente enseñan a las Criadas cómo hacer bien su trabajo, sino que se muestran muy fuertes, fieles al régimen, y actúan como si ellas fuesen la única garantía de seguridad dentro del sistema de Gilead.

Crabtree intentó que el uniforme de las Tías representara tanto la guerra como la religión. (Anexo 41, Figura 1) Para diseñar la túnica de las Tías, se fijó en la túnica que había visto llevar a un cura en el Duomo en Milán cuando estaba de viaje. La túnica parece una sotana. No obstante, ese mismo traje lleva elementos semejantes al del Tercer Reich, recordando así a los militantes de Hitler. Incluso los bolsillos destinados a las picanas para el ganado aluden a la represión y a la tortura. El equipo artístico pensó también en los detalles irónicos dentro de la vestimenta de una Tía que vive para maltratar a otras. La directora de vestuario diseñó el collar en la túnica de manera que recuerda los labios vaginales invertidos. (Robinson, 2019) (Anexo 41, Figura 2)

La novela gráfica también viste a las Tías en marrón, como lo planteó la misma Margaret Atwood en su novela. El vestido de una Tía se asemeja a los trajes que llevan los guardianes del Tercer Reich, pero, las Tías, al igual que el resto de las mujeres en la novela gráfica, llevan una mascarilla por encima de su pelo. El efecto final de la vestimenta de las Tías no atrae las miradas masculinas, por las alusiones a la historia, por el poco volumen del vestido y por las mascarillas en el cabello. Este tipo de vestimenta nos ayuda a ver a las Tías como a unos personajes deshumanizados, privados de sentimientos y de moral.<sup>39</sup> (Anexo 18, Figura 5) Aun así, en el texto fuente de Atwood y también en la novela gráfica, aunque las Tías siempre aparecen, se trata más bien de unos personajes secundarios. En la mayoría de los casos aparece solamente la Tía Lydia en forma de un recuerdo del Centro Rojo del pasado o la ilustradora le dedica una viñeta para cuando quiere recordar pautas de Gilead. Esta viñeta aparece como

---

<sup>39</sup> Por lo menos, por lo que se refiere a la moral general, en sentido de que no atacan a otras personas físicamente y no producen ningún tipo de represión a otros sin motivos. No obstante, las Tías obviamente tienen su versión de la moral donde maltratar y castigar a las Criadas es completamente natural, puesto que así se consigue el mayor bien acorde con Dios y con Gilead.

un inserto explicativo, ya que viene acompañado con su enunciación acerca de las reglas “gileadianas”.

En general, en vez de transmitir seguridad a las Criadas, el vestido suscita miedo y a su vez respeto. No cabe más que alabar la perspicaz atención al detalle y el sentido de la ironía tanto de Margaret Atwood como de Ana Crabtree y Renée Nault.

Las **Jezebels** trabajan en un sitio especialmente diseñado para la compañía de los hombres. Se trata de un burdel donde el régimen metió a todas las mujeres que no eran capaces de adaptarse a nuevas circunstancias del Estado, pero que eran demasiado guapas como para ir a las colonias y convertirse en No Mujeres. Estas mujeres, en todas las versiones del *Cuento de la Criada*, llevan ropa erótica, vestidos con encaje y lentejuelas al estilo de *Great Gatsby*, negligés, o tan solo tangas. (Anexo 42, Figuras 1, 2) Para vestir a Moira (interpretada por Samira Wiley), utilizaron pantalones cortos de los años 50 de la colección de Dolce Gabbana con un artilugio parecido a la cola de conejo, tacones rojos, una camiseta blanca muy estrecha y una diadema con orejas de conejo. Las orejas que recuerdan al símbolo de Playboy están rotas, simbolizando que todo está roto dentro de Gilead. (Anexo X, Figura 3) De cualquier modo, en el vestido de Moira, la directora de vestuario optó por la misma combinación de colores que llevan las Criadas, el blanco y el rojo, para mostrar que las Jezebels al fin y al cabo son las esclavas sexuales, al igual que las Criadas. (Robinson, 2019)

Más arriba hemos mencionado la existencia de las **Econoesposas**. Tanto en la novela como en sus posteriores adaptaciones este grupo de mujeres tienen muy poco espacio, es decir, la protagonista tan solo nos informa del color de su vestimenta. Según la novela de Atwood, llevan ropa a rayas rojas, azules y verdes, explicando así que estas mujeres se tienen que ocupar de todo de los que se ocupan las Criadas, Esposas y Marthas. En la adaptación más reciente de la novela gráfica, , la ilustradora diseñó el uniforme como un vestido blanco con la misma combinación de rayas, incluyendo también el gris. (Anexo 42, Figura 1) La vestimenta, al igual que todas anteriores incluía guantes, una máscara en el pelo (negra) y un velo gris. El gris representa la tenacidad, la paz. Son mujeres que tienen que hacer todas las tareas domésticas, pero de cierto modo podemos decir que resultan ser las mujeres más libres, teniendo en cuenta que viven en una dictadura patriarcal y tampoco poseen muchos recursos económicos. (Anexo 42, Figura 2)

La serie como el único medio de los tres analizados hace fijarnos en la primera temporada en una escena cuando Serena Joy da un paseo con Naomi Putnam y con su pequeña

hija Angela y de pronto las para una Econoesposa, vestida totalmente de gris y sin rayas, y alaba la belleza de la criatura en el cochecito. (Sigismondi, 2017b, 7:56 - 9:04) Las Econoesposas ganan más espacio en la extensión de la serie, es decir, en la segunda temporada. La especificidad del medio es que puede permitirse recrear los mundos de los personajes secundarios, ya que posee más tiempo que el arte cinematográfico que debe introducirse, avanzar y concluirse dentro de una hora o como mucho dos. En la segunda temporada, por tanto, descubrimos más acerca de la vida de la Econoclase mediante el matrimonio del conductor de la casa de los Waterfords Nick con la joven Eden.

En definitiva, en cuanto al vestuario y a los accesorios que acompañan las prendas de toda clase de mujeres, se demuestra que no solamente se produce un trasvase intermedial que deja espacio para los adaptadores para imaginar su propio estilo de vestir a los personajes, sino que entran en el juego otras disciplinas científicas como es la psicología, la historia la literatura, pero también la religión. Es más, incluso algunos detalles como, por ejemplo, la cremallera en el vestido o la forma de verificar la identidad de la Criada (la etiqueta de oreja en contraste el pasaporte) hace alusión a una época más moderna, con lo cual hacemos hincapié también en la alteración temporal de la adaptación.

### **6.3. PUESTA EN SERIE**

#### **6.3.1. MODO NARRATIVO**

Con respecto a la focalización (el saber) de la obra-base y a continuación de sus dos adaptaciones, debemos pensar de nuevo en la especificidad de los medios a los que se trasvasó la novela.

Ahora bien, la novela es narrada por la protagonista Defred, con lo cual estamos ante una narración en primera persona. Así pues, se trata de una focalización interna. Defred nos presenta su punto de vista de los sucesos sobre cómo de un día al otro los Estados Unidos se convirtieron en una república totalitaria (un oxímoron por antonomasia) y cómo se ve ella misma afectada por los cambios bruscos de la política interior del Estado. Explica su perspectiva, basándose en lo que ella conoce.

De modo muy resignado nos explica cómo es el sistema ahora, qué tipo de tarea tiene cada grupo de mujeres o cuáles son las ceremonias a las que tienen que asistir. Por otro lado, notamos que ha aceptado su destino y su objetivo principal es sobrevivir. No tiene pretensiones

de investigar qué habrá pasado con su marido, si está muerto o si ha sobrevivido, ni siquiera sabe qué habrá pasado con su hija cuando las capturaron a la fuerza.

Nosotros conocemos solamente sus interacciones con otros personajes, pero no tenemos la capacidad de indagar cómo es realmente la relación entre el Comandante Fred y su Esposa Serena, dado que Defred no está presente durante las conversaciones entre ellos, y por lo tanto, no nos puede ofrecer su testimonio. Y aunque ella esté con ellos, solamente podría proporcionar información desde su perspectiva. Nos convertimos, por lo tanto, en cómplices de Defred, que nos permite conocer sus pensamientos y sus monólogos internos gracias a lo que podemos entender del pasado y sus emociones o su humor. Logramos empatizar con ella y leemos su cuento como si fuéramos sus amigos imaginarios.

La novela, aunque no cumple todos los requisitos, se acerca, con su estructura y su focalización, a un diario. No es un diario en el sentido estricto de la palabra porque no contiene la fecha al principio de la página, y en realidad no sabemos cuánto tiempo transcurre entre diferentes acontecimientos, pero cumple con la narración en primera persona, proporcionando únicamente una percepción subjetiva. El único capítulo que se escapa a la forma del diario es el último capítulo de la ponencia del Profesor James Darcy Pieixoto durante el Simposio de Estudios Gileadianos, celebrado como parte del Congreso de la Asociación Histórica Internacional. (Atwood, 2021, p.395)

Ahora bien, la misma forma de contar la historia la adopta la novela gráfica. Es decir, siempre se trata del punto de vista de la protagonista, sin dejarnos ver detalles de las vidas de otros personajes a no ser que ella esté a su lado. En este sentido, la novela gráfica no es nada innovadora, puesto que no elige ninguna otra perspectiva a desarrollar. Sin embargo, lo que queremos subrayar en esta adaptación son las ilustraciones. Lo que la autora canadiense describió en varias páginas en su novela, ya sea las emociones, los gestos de los personajes, o algún detalle que se podía desvanecer entre las líneas, la ilustradora plasmó en sus dibujos. La focalización sigue siendo la misma, siempre nos acompaña a lo largo de la novela gráfica lo que es conocido para la protagonista.

Por último, por lo que se refiere a la serie y su estilo de focalización, nos encontramos con un caso más peculiar, pero nada raro en el mundo cinematográfico o televisivo. En el medio televisivo se combinan dos tipos de focalizaciones, sobre las que hablaremos a continuación.

En primer lugar, subrayamos que la serie sigue el estilo de la novela, es decir, que contiene la focalización interna. Defred es la que nos deja entrar en su mente,

en su pensamiento, y a raíz de recuerdos y ensoñaciones descubrimos los antecedentes que habían causado que los Comandantes tomaran las riendas en el país, cómo fue su huida, qué pasaba en el Centro Rojo, etc. Mediante los primerísimos primeros planos que nos muestran las emociones de Defred que están acompañados por su voz *en off*. Esta desempeña su función de narradora y guía de los espectadores. Al igual que en el caso de la novela y la novela gráfica, el público se convierte en su cómplice, ya que siempre gracias a sus introspecciones estamos informados acerca de lo que quiere hacer la protagonista y empatizamos con ella. Lo que sí que cabe destacar es su modo de narración. June es muy sarcástica, hasta un tanto cínica. Se nota en su voz mucho rencor, lo que la lleva a rebelarse y a unirse al grupo *Mayday*. No elige sus palabras, utiliza vulgarismos y se opone a los opresores. Al principio se opone solamente en sus monólogos internos (Morano, 2017a, 8:41 - 10:04). No obstante, *a posteriori*, ya no tiene miedo a nombrar a Serena un monstruo, cuando Serena la lleva al colegio donde ahora vive su hija Hannah, pero la encierra en el coche sin la posibilidad de salir. (Skogland, 2017, 21:05 - 26:13)

En segundo lugar, se presenta la alteración de la focalización interna con la focalización cero. Este tipo de focalización se da en las escenas en las que June/Defred no está presente, y esto incluye también sus propios sueños y sus *flashbacks*. Para poner un ejemplo, destacamos la escena de la ejecución de la amante de Deglen y su posterior mutilación. Allí lo que nos enseña el narrador son tan solo algunos hechos, pero nosotros al no estar “conectados” a la mente de Deglen, no estamos al tanto de lo que piensa. Esto se evidencia en una escena del episodio 5, cuando Deglen/Emily/Desteven secuestra el coche de los Guardianes y por un rato se queda quieta, espira intranquilamente, con las manos en el volante. La cámara hace medio plano mostrando un poco del capó y, a través del cristal frontal, a Emily que está decidiendo qué hacer. Nos preguntamos: ¿quiere huir? o ¿quiere matar a alguien? Al acercarse los Guardianes, la asedian y a primera vista parece que a Emily ya no le quedan más remedios sino tomar acción y rendirse. Pero seguimos dudando qué es lo que va a hacer, porque ella no es la que nos cuenta la historia, no escuchamos nada en la voz *en off*. En ese momento lleno de confusión y suspense, Emily pisa fuertemente el acelerador y atropella a los Guardianes. (Barker, 2017b, 38:31 - 42:12)

Así pues, no apercibimos las introspecciones de los personajes secundarios. La única posibilidad de lograr saber lo que les pasa por la cabeza es o bien que los actores encarnen sus respuestas físicamente para la cámara, o bien que hablen con otro personaje para pronunciar sus ideas. (Hutcheon, 2013, p.25)

Sea como fuere, no es que sea imposible crear una serie donde tengamos a varios personajes narradores, sin embargo, esto conlleva mucho más trabajo para los guionistas, que tendrían que atender múltiples aspectos y perspectivas. Esto daría paso incluso a más extensiones, como las series autónomas desde el punto de vista de otro personaje, con lo cual se crearía un nuevo *storyworld*, nuevas transformaciones y adaptaciones, hasta posiblemente acabar con una franquicia transmedial. De todas maneras, si los productores intentaran incluir todas estas focalizaciones en un producto medial televisivo, se corre el riesgo que la serie se podría convertir en superficial. Por lo tanto, la combinación de la focalización interna y la focalización cero, son óptimas para este tipo de adaptación que no persigue crear una franquicia transmedial.

### **6.3.2. VOZ NARRATIVA Y PUNTO DE VISTA**

En el sentido estricto, podemos hablar de la ocularización y la auricularización únicamente en el caso del medio televisivo, puesto que para este medio es fundamental el audio y la visión. Tanto la imagen como el sonido crean el punto de vista, esto es, quién ve y quién oye. Sin embargo, si ampliamos estos dos términos, es decir, si no los entendemos literalmente, llegamos a la conclusión de que tanto el texto literario como la adaptación a la novela gráfica facilitan leer quién ve y qué se ve, al igual que comprendemos quién oye y qué oye. Sin embargo, se trata de un tema sobre el cuál se siguen realizando investigaciones y por eso sigue siendo bastante polémico.

Fue François Jost quien propuso diferenciar entre la focalización, que se centra más en el saber, y la ocularización, que más bien se centra en el ver a la hora de analizar los productos audiovisuales. El medio cinematográfico muchas veces es analizado basándose en la aplicación de la teoría de la literatura, pero este sistema de la aplicación de las costumbres provenientes de la literatura, aunque no está completamente equivocado, olvida que el arte cinematográfico es un arte individual, por lo tanto, goza de tener su propio lenguaje que facilita el análisis cinematográfico. (Tarín Gómez, 2010) Ahora bien, lo que queremos demostrar nosotros es si el lenguaje cinematográfico y sus especificidades se pueden aplicar al analizar una novela gráfica y su texto fuente, es decir, en nuestro caso, la novela del *Cuento de la Criada*.

#### **6.3.2.1. OCULARIZACIÓN (EL VER)**

Antes de nada, el término de la ocularización significa, en otras palabras, todo lo que nos muestra la cámara y, a su vez, lo que transcurre fuera del campo. Es decir, para encontrar la respuesta a la pregunta cuál es la ocularización en la serie *El Cuento*

*de la Criada*, debemos de preguntar quién es el que ve, qué vemos y desde qué perspectiva somos testigos de los sucesos.

La ocularización es entonces el punto de vista de la cámara que desempeña el papel de conectar la estructura del relato y la posición del espectador. En el sentido literal y estricto se puede afirmar que la ocularización corresponde con el encuadre, ya que el encuadre nos proporciona la posibilidad de mirar a través de los ojos de alguien, mostrarnos qué ve el personaje. En el sentido más amplio de la palabra, podemos definir la ocularización como mirar a través de la mente o metafóricamente dicho, a través de la moral o ideología de alguien. (Bortgual, 2011)

En la teoría del relato narrativo existen tres tipos de la ocularización que encontramos en los ejemplos del *Cuento de la Criada*.

a) la ocularización cero

La ocularización cero no toma el lugar de ningún ojo interno en la diégesis. Se utiliza principalmente en los encuadres relacionados con el movimiento de la cámara como es el *travelling*, el zoom o un encuadre panorámico. (Tarín Gómez, 2010)

En la serie televisiva se aplica este tipo de la ocularización sobre todo en los grandes planos generales o en los planos enteros para introducirnos la localización en la que sucede la secuencia.

Cuando las Criadas se están reuniendo en el parque para atender la ceremonia Salvamento, la secuencia empieza con el gran plano general con la angulación de 90°, es decir, se utiliza el plano nadir acompañado por *zoom in* hacia el suelo. Desde esta perspectiva las Criadas parecen unas hormigas que pasean entre los árboles en el bosque. La escena continúa con los planos enteros entre los árboles, ya mostrando a las Criadas desde la angulación de 0°. Llegamos hasta el plano americano en el momento cuando, entre otras Criadas, aparece la protagonista y se reúne con su compañera de compras, Deglen. Con este encuadre pasamos hacia la ocularización espectadora. (Morano, 2017a, 38:40 - 38:53)

Ahora bien, la novela gráfica, siendo un arte visual, también proporciona grandes planos generales para ubicarnos en el espacio y en el tiempo. En el capítulo 5 *Siesta*, estamos ante un gran plano general, con la angulación de 90°, viendo las camas desde la perspectiva del pájaro. La imagen en el borde izquierdo de arriba funde al negro para crear el espacio para los grafismos. (Anexo 43)

## b) la ocularización interna

En general, la ocularización interna es cuando el espectador mira los sucesos a través de los ojos de alguno de los personajes. Su mirada se identifica con la del personaje. Este tipo de ocularización se subdivide en dos.

Según Jost, la ocularización interna primaria se establece en el encuadre cuando se marca de manera significativa una parte del cuerpo del personaje o por otro lado los encuadres simulan la mirada de un personaje ausente en el plano. (Tarín Gómez, 2010, p.12)

Igualmente, el académico Jost denomina a la ocularización interna secundaria aquella en la que la subjetividad de una imagen está construida en la sala de montaje, o mediante los *raccords*, verbalmente, o en los diálogos se emplea el plano-contraplano que crea el contexto. La subjetividad que ocurre, por lo tanto, se refiere a la mirada del personaje. (Tarín Gómez, 2010, p. 12)

Apercibimos todos los tipos de la ocularización interna en el primer episodio, en la escena cuando June baja a la cocina para recoger los *tokens* para hacer la compra. Se asoma a la puerta, pero, de repente, oye al Comandante hablando con su mujer en el salón, así pues cambia la ocularización espectadora a la ocularización interna primaria con un plano entero oscuro, ya que la Criada los observa desde el pasillo no iluminado mediante una puerta semiabierta. A distancia está Serena, sentada en el sillón, mientras Fred se despide de ella. (Anexo 44, Figura 1) No aparece ninguna parte del cuerpo de la observadora, el plano sin saber que está June en el pasillo se podría clasificar como la ocularización espectadora. Para mantener el *raccord* de la escena se intercala un plano de un segundo de June girando la cabeza hacia la cocina, y volviendo a asomarse a la puerta, y desde allí observa a Rita como está preparando el pan. En voz *en off*, June admira a Rita por hacer el pan. En ese momento vemos la parte trasera de June, su espalda, pero se acerca el plano al descubrir Rita que la está mirando, y va hacia June, criticándola. Mediante el plano escorzo logramos ver por encima del hombro de June, mientras la Martha la regaña. (Anexo 44, Figura 2) Desde ese momento empieza la alteración del plano-contraplano, mientras June y Rita intercambian informaciones. (Morano, 2017a, 8:41 - 10:04)

Con respecto a la novela gráfica, hay una mayor representación de la ocularización interna, dado que es la protagonista la que nos relata la historia y, así pues, nos quiere hacer ver mediante sus ojos. Concretamente, encontramos en la novela gráfica las páginas que ilustran la reunión accidental de Defred con Nick en mitad de la noche, en la primera viñeta



vemos solamente un junquillo adornado con la fotografía en el marco, las flores en un jarrón, el reloj antiguo, etc. Esta viñeta concuerda con el punto de vista de la protagonista, por lo tanto, se trata de una ocularización interna primaria. (Anexo 45)

Más abajo, en la misma página, la Criada se encuentra mirando al espejo, tocando las flores, cuando se fija en que alguien está detrás de ella en la oscuridad. Este momento está plasmado mediante un plano escorzo. Dicho en otras palabras, “nuestro ojo” ve a la protagonista como si estuviéramos detrás de su espalda y la miráramos por encima de su hombro, fijándonos en su reflejo en el espejo. Este plano también representa la ocularización interna primaria. (Anexo 45)

Pasando a las cuatro viñetas siguientes, vemos la reacción de susto de Defred que gira hacia la persona detrás de ella, pintado en el plano medio corto, y de repente de la oscuridad aparece Nick que la tranquiliza. Su reacción calmante está representada mediante un plano medio largo. Al otro lado de la doble página, se acorta el plano de Nick preguntando a Defred qué hace allí al plano medio corto. En el contraplano de Defred se acerca el encuadre a su cara, pintado en el primer plano. Estas cuatro viñetas mantienen el *raccord* de la narrativa intercalando el plano con la interacción de un personaje y el contraplano como la respuesta del otro. En ese caso hablamos de la ocularización interna secundaria. (Anexo 45)

### c) la ocularización espectadora o modalizada

Por último, la ocularización espectadora se refiere a los encuadres que no proporcionan al espectador un punto de vista de un personaje concreto, teniendo así acceso a la información que desconoce el personaje.

Este tipo de ocularización se alterna con todos los otros anteriormente expuestos. Para poner en evidencia que su uso en la serie es muy habitual y, además, necesario, porque mediante la ocularización espectadora avanza el relato. Destacamos como ejemplo el paseo de Defred con Deglen en el segundo episodio. Andan al lado de la iglesia que está medio destruida por los ataques terroristas. De pronto, llega el coche de los Guardianes y por eso se corta la respiración de ambas, ya que temen que va a por ellas. Arrestan a un hombre en la calle. Al corte Defred y Deglen andan sin intercambiar una palabra, hasta que Deglen dice: “Está bien, no han llegado a por nosotras.” En este plano americano,

cuando las dos andan asustadas, observamos la ocularización espectadora. (Morano, 2017b, 5:15 -5:23)

Para demostrar que en la novela gráfica aparece también la ocularización espectacular, ponemos de evidencia la misma doble página que acabamos de mencionar a la hora de analizar la ocularización interna. Al pasar del plano-contraplano de Nick y Defred, en la siguiente viñeta aparecen las piernas de la Criada, a punto de acercarse a Nick. A continuación, de nuevo apercibimos un primerísimo primer plano de la mano de la Criada, acariciando al conductor, con lo cual estamos viendo a Nick con los ojos de Defred. Sin embargo, para mantener la continuidad del relato, observamos dos viñetas que sirven como prueba de la ocularización espectacular. En primer lugar, el primerísimo primer plano del beso entre los personajes, y, en segundo lugar, el plano americano de los dos, que sigue mostrando la relación afectivo-sexual entre Defred y Nick. (Anexo 45) Se trata de la ocularización espectacular, puesto que no demuestra el punto de vista de ninguno de los dos intervinientes, ya que nadie es capaz de verse a sí mismo desde esta perspectiva.

No olvidemos tampoco el texto fuente de la prolífica autora canadiense. En una novela escrita en forma de un diario, es decir, desde la perspectiva de la protagonista, es difícil identificar otro tipo de ocularización que no sea la ocularización interna primaria. Defred nos narra desde su punto de vista todos los acontecimientos del pasado y de ahora e incluso para ubicarnos en el espacio y en el tiempo, describe su habitación de manera que nombra los objetos que se encuentran a su lado. También al pasear al lado del muro o entrando en el recinto para el Salvamento, sigue describiendo los detalles desde su punto de vista personal. De igual modo, aunque interactúan otros personajes en el relato, la narradora traduce sus diálogos o bien mediante el discurso directo o bien mediante el indirecto, pero hasta el último capítulo contado por ella nadie retoma la palabra de ella.

Se podría polemizar sobre el capítulo “Notas históricas”, que representan la transcripción de la ponencia del Profesor Pieixoto, que pretende exponer en el simposio razones por las que desconfía de la veracidad del cuento. En esa ponencia vemos a la protagonista y al resto de los personajes desde el punto de vista de otra persona. Sin embargo, nosotros sostenemos que en este caso estamos igualmente ante la ocularización interna primaria, puesto que la ponencia se da utilizando la primera persona. Es decir, en este capítulo, el Profesor se vuelve el narrador. Aunque cuestiona todo lo que no ha relatado

la protagonista desde una perspectiva ajena, sigue utilizando un “yo”, que nos invita a ver el relato mediante sus ojos.

Por tanto, cabe concluir que en la adaptación audiovisual y en la adaptación visual se entremezclan y se respaldan a la vez todos los tipos de ocularización que se conocen dentro de los círculos científicos. Los dos medios experimentan con el punto de vista de manera que no sólo proporcionan los planos a través de los ojos de la protagonista, sino que incluyen los planos descriptivos que no se relacionan con los ojos de nadie en virtud de ubicarnos en el espacio y tiempo. Mientras tanto, la novela original, al ser escrita en una forma que recuerda al diario, cuenta solamente con un punto de vista que es subjetivo.

### 6.3.2.2. AURICULARIZACIÓN (EL OÍR)

El relato cinematográfico está basado en la imagen y en el sonido. De ahí que no nos sorprende que exista la posibilidad de construir un punto de vista sonoro, o cómo lo llaman Gaudreault y Jost en su libro *El Relato Cinematográfico*, auricular. (1995, p.144) El medio cinematográfico es un producto audiovisual, es decir, se le da igual importancia al sonido que a la imagen.<sup>40</sup> Sin embargo, el texto literario y su posterior adaptación literario-gráfica, nos incitan a que seamos creativos a la hora de explicar la auricularización, puesto que en el sentido literal no hay sonido, pero al ampliar el término, podemos traducir las onomatopeyas, los diálogos, los bocadillos, los grafismos al sonido.

Ahora bien, Jost distingue tres tipos de la auricularización:

a) auricularización interna primaria

La auricularización interna primaria es la que se suele emplear más en los medios audiovisuales. Consiste en que el sonido, ya sea la música, los efectos sonoros o la voz de un personaje, es percibido tanto por el personaje como por los espectadores. La fuente sonora puede ser visible o no, pero lo más importante es que se intuya de donde viene el sonido.

Somos testigos de la auricularización interna primaria en la escena de un *flashback* de June, en el tercer episodio. Durante todo el episodio aparecen sus recuerdos de las pistas que le indicaron que hubo cambio en la sociedad. Aludimos al primer recuerdo de June. Mediante el primerísimo primer plano vemos su cara sudorosa, está corriendo junto con Moira. Aunque las dos lleven auriculares, nosotros escuchamos la canción que pone June,

---

<sup>40</sup> A no ser que se trate de una película muda. Sin embargo, incluso las películas mudas solían ser acompañadas por la música de la orquesta. Se trataría, por lo tanto, de la auricularización cero.

porque la escucha se relaciona con la ocularización interna que domina en esa escena. (Morano, 2017c, 2:55 - 3:19) Al acabar de correr, entran en una cafetería para tomar un café, pero sus tarjetas de crédito son rechazadas y, al mismo tiempo, el camarero las trata de manera muy vulgar. En la cafetería escuchamos diferentes sonidos: la apertura de la puerta, la campanilla que advierte al camarero que han llegado nuevos clientes, la gente hablando en el fondo, etc. Estos sonidos que forman parte de la banda sonora, junto con la voz de los actores intervinientes en esta secuencia, son percibidos de igual manera por los intervinientes como por los espectadores. (Morano, 2017c, 3:19 - 4:38)

#### b) auricularización interna secundaria

Cuando hablamos de la auricularización interna secundaria, nos referimos a las escenas cuando el sonido viene dado por el montaje y el personaje lo filtra. (Gaudreault y Jost, 1995, p.146) Se suele emplear cuando por ejemplo el protagonista de la escena no quiere escuchar algo y se tapa las orejas o cuando se hunde en la bañera. En ese momento se crea un efecto sonoro y tanto el personaje como nosotros escuchamos el sonido filtrado. El contenido de lo oído es irreconocible.

Para hacernos una idea de la auricularización interna secundaria dentro del *Cuento de la Criada*, destacamos la escena de Salvamento en el primer episodio. June habla con las Criadas escondidas. Pregunta a Alma, su amiga del Centro Rojo, si sabe algo de Moira. Alma niega, mientras Janine se gira hacia atrás y anuncia que la mejor amiga de la protagonista está muerta. June está a punto de entrar en el trance, parece que se desmayará en breves. Escuchamos en ese momento un sonido filtrado por la protagonista. Ella a punto de perder la conciencia no es capaz de oír y escuchar lo que pasa a su alrededor. (Morano, 2017a, 39:21 - 41:29) De todas maneras, en esta escena entra en el juego la música extradiegética, muy triste y lenta, por lo tanto, se dan dos tipos de auricularización simultáneamente.

#### c) auricularización cero

La auricularización cero se da en los casos cuando la intensidad (el volumen) de la banda sonora se somete a las variaciones de la distancia de los personajes, o cuando la mezcla hace variar los niveles a fin de no causar la inteligibilidad. (Gaudreault y Jost, 1995, p.146) La fuente sonora no está dentro del encuadre y tampoco se intuye de dónde viene,

es decir, no es intradiegetica. Una escena característica donde se emplea este tipo de la auricularización es cuando dos personajes están andando y la música que acompaña la escena es intensa. Al ponerse a hablar uno de los personajes, la música baja en volumen y entra en “primer plano sonoro” la voz del personaje. Los personajes no escuchan la música.

Cuando June junto a Fred Waterford en el bar Jezabels, se escucha la canción *White Rabbit* de Jefferson Airplane en el fondo. La canción está a un volumen alto. Así pues, reconocemos las palabras de esta canción popular. Los protagonistas de la escena pasean por el bar, viendo a las acompañantes de noche de diversas figuras y razas, vestidas en ropa erótica y excitante. Algunas de ellas llevan en el pelo una diadema con orejas de conejo. Destacamos las palabras de la canción que está directamente relacionada con la escena:

And if you go chasing rabbits/ And you know you're going to fall/ Tell 'em a hookah-smoking caterpillar/ Has given you the call/ Call Alice/ When she was just small  
(Jefferson Airplane, 1967)

Los Comandantes que se encuentran en el bar están rodeados por “los conejos” y su único objetivo es cazar. De repente, Fred Waterford da comienzo al diálogo con June y el nivel de volumen de la canción baja. (Dennis, 2017a, 20:00 - 22:18)

La elección de esta canción no fue aleatoria. Jefferson Airplane empezó la canción con las palabras: “One pill makes you larger and one pill makes you small, and the one that mother gives you, don’t do anything at all.” (1967)

La canción trata sobre los estados psicodélicos que uno experimenta al tomar drogas. Las mujeres que trabajan dentro del bar Jezabels, como posteriormente nos indica Moira, están drogadas.

De Felipe y Gómez presentan en su libro *Adaptación* (2008) un punto de vista interesante al crear la banda sonora de la serie televisiva. Según ellos, mientras que, en las películas, el creador tiende a escoger las sonatas para acompañar el relato con ligereza, en las serie de televisión los productores casi siempre están obligados a la inmediatez de la “píldora pop”. (p.191) Nosotros especificaríamos que “la píldora pop”, como lo denominan, incluye toda la música de todos los géneros que son populares entre la gente. Así pues, estamos de acuerdo con ellos y demostramos que en el caso concreto en el Jezabels estamos ante un ejemplo magnífico de este hecho. *White Rabbit* es sin duda alguna una canción rock, popular de los años 60 y que evoca hasta hoy en día la época *hippie* en los EE.UU.

No sólo la canción *White Rabbit* aparece en la banda sonora, sino también otras canciones populares que al igual que la serie se convirtieron en piezas de la cultura de masas. Destacamos por ejemplo *Don't You* de Simple Minds, *Three Little Birds* de Bob Marley<sup>41</sup>, *Can't Get You Out of My Head* de Kylie Minogue, *Heart of Glass* de Blondie, etc.<sup>42</sup>

Aparte de utilizar en la banda sonora las canciones de intérpretes famosos, aparecen también piezas clásicas compuestas por el músico autoeducado y compositor de música cinematográfica Adam Taylor. La partitura de sus piezas es tan oscura, melancólica y tensa como la acción que se desarrolla en la pantalla. Cuando habló por primera vez con el *showrunner* Miller, él le describió la idea de un mundo muy oscuro, pero con gente que todavía conserva la esperanza de un mejor futuro. (Pentreath, 2021)

El tema musical de Taylor es minimalista y comienza con una guitarra que toca una figura de ostinato de dos notas y un arreglo conmovedor para las cuerdas. La tensión aumenta rápidamente con muestras digitales que suenan inquietantes, un bombo ominoso y platillos que chocan. (Pentreath, 2021)

Taylor, antes de ponerse a componer la música personalizada para el proyecto del *Cuento de la Criada*, pensó quién era el antagonista en la serie. Llegó a la conclusión de que el verdadero antagonista es el sistema que gobierna. Este sistema destruye paulatinamente las vidas de las personas y toda la sociedad. Por lo tanto, vio la similitud entre una onda sonora y el desarrollo político. Las ondas sonoras crecen lentamente en volumen y disonancia hasta que superan los sentidos. Según sus propias palabras, de ahí surgió el tema de apertura, y también el modo en que abordamos la dinámica y la forma de los elementos orquestales de la partitura. (Taylor, citado en Pentreath, 2021)

Las composiciones hechas por Adam Taylor se utilizan de manera extradiegética, es decir, el volumen de la pieza es alto mientras los personajes no hablan, pero de pronto baja y pasa al fondo cuando los personajes hablan. En la introducción de la escena cuando Janine está a punto de saltar del puente con su hija en sus brazos, en la imagen se presentan los planos generales descriptivos. A lo largo de estos, la música es intensa y se acentúa cada vez más. Baja en volumen cuando se para el coche de los Waterfords y la Tía Lydia corre hacia el coche metiendo prisa a la familia y sobre todo a la Criada. Escuchamos los instrumentos de cuerdas,

---

<sup>41</sup> Cantada por Janine a su hija Charlotte.

<sup>42</sup> Todas las canciones recopiladas en la lista de canciones en Spotify. Véase: [https://open.spotify.com/playlist/6OjHwWR11ogftMb0935eNR?go=1&sp\\_cid=4596129ab67628090388bff060dbf38c&utm\\_source=embed\\_player\\_m&utm\\_medium=desktop&nd=1](https://open.spotify.com/playlist/6OjHwWR11ogftMb0935eNR?go=1&sp_cid=4596129ab67628090388bff060dbf38c&utm_source=embed_player_m&utm_medium=desktop&nd=1)

con la dominancia del violín que adorna la gravedad de la situación con un ritmo lento, y transmite tristeza y desesperación. La música vuelve a subir en sonido en el momento cuando quitan a la pequeña Angela de los brazos de June y la cámara va hacia atrás. (Dennis, 2017b, 34:16 - 41:39) (Anexo 46)

Junto a las canciones populares y las composiciones originales de Taylor, también los sonidos Foley, los ruidos de la calle, las charlas de los extras forman parte de la banda sonora, como hemos demostrado en la escena de la cafetería más arriba.

A nuestro parecer, tanto la novela como la novela gráfica corresponden principalmente a la auricularización interna. Para analizar lo que se oye en los textos literarios, tenemos que trabajar con nuestra mente de manera que debemos sustituir una banda sonora creada por un compositor y un equipo técnico especializado en el sonido por nuestra creatividad e imaginación. Tenemos que recurrir a nuestra propia experiencia con los sonidos como por ejemplo los efectos sonoros, los ruidos, la voz.

La focalización, es decir, el saber, en las dos novelas es primaria fija. Con esto nos referimos a que “escuchamos” en nuestras mentes solo lo que nos explica la narradora del relato. Ella es la voz narrativa, ella es nuestra voz *en off*, que nos relata lo que está sucediendo. Nosotros nos podemos enterar solamente de los sonidos que oye ella misma. Si le responde alguien en el diálogo, ella nos traduce lo contado mediante el discurso directo o el indirecto. Oímos a este personaje ajeno solo porque ella está presente en la sala donde se encuentra el locutor. En la novela gráfica, la autora utiliza los bocadillos para distinguir los diálogos de los monólogos internos. La especificidad de los bocadillos es que giran hacia la persona que supuestamente pronuncia aquellas palabras, así pues, sabemos quiénes hablan en ese momento. Por otro lado, Nault utiliza los grafismos para las introspecciones de la protagonista. Normalmente no están separados de la imagen, pero en el caso de que la autora prefiera separarlos, utiliza el rectángulo para hacer más visibles los pensamientos de la protagonista. (Anexo 43 y 45)

Cabe destacar, por otro lado, que en la novela gráfica se goza de una ventaja que, desgraciadamente, la novela clásica no posee. Se trata de que mediante las imágenes somos capaces de imaginar los sonidos que los personajes pueden llegar a oír. Esto se produce, por un lado, incluyendo las onomatopeyas en la imagen. (Anexo 47) Destacamos por ejemplo la escena de la huida, donde la ilustradora utilizó la tinta negra para dibujar las líneas y gracias a este método, en las imágenes se puede observar la doble línea que da sensación de dinamismo.

En la imagen observamos un plano detalle de cómo la protagonista pisa sin querer un charco. Saltan las gotas, y gracias a estas ya nos imaginamos el sonido de pisar un charco. En otra viñeta, la ilustradora plasmó cómo la protagonista tropieza y cae al suelo entre muchas hojas caídas. De nuevo, según nuestra experiencia personal, nos imaginamos el sonido de las hojas en el suelo. (Anexo 48)

En resumen, trabajar de igual manera tanto con el sonido como con la imagen una de las características principales del medio cinematográfico y también el medio televisivo, ya que los dos medios son *audiovisuales*. Estos dos elementos principales van mano a mano, se apoyan y así crean una obra magnífica. La calidad de la imagen será perfecta siempre y cuando se dé la misma importancia al sonido que corrobora el relato cinematográfico. Por otro lado, acabamos de ver que si reinterpretemos o, mejor dicho, redefinimos un poco el término de la auricularización, la encontraremos también en los textos escritos. Solo basta con saber escuchar mediante nuestros ojos y nuestra imaginación.

### **6.3.3. TRANSFORMACIONES EN LA TEMPORALIZACIÓN. UBICACIÓN TEMPORAL.**

Para ubicarnos temporalmente tanto en la novela como en sus adaptaciones, primero debemos de entender que tanto el tiempo como el espacio determinan la obra y por tanto se les tiene que prestar una gran atención, como lo exponen las autoras del libro *The Theory of Adaptation* (2013), Linda Hutcheon y Siobhan O'Flynn:

We engage in time and space, within a particular society and a general culture. The contexts of creation and reception are material, public and economic as much as they are cultural, personal and aesthetic. This explains why, even in today's globalized world, major shifts in the history's context (a national setting or time period) can change radically how the transposed story is interpreted ideologically and literally. (p.28)

La cita se puede aplicar fácilmente a las adaptaciones del *Cuento de la Criada*. Como ya hemos comentado en varias ocasiones, la novela de Margaret Atwood fue escrita en el año 1985. En aquel entonces la mayoría de los Estados de Europa del Este estaban bajo el régimen totalitario y el control de la Unión Soviética. Por otro lado, como ya hemos visto, también otros hechos históricos influyeron en la escritura de la novela distópica. El régimen del presidente Ronald Reagan y sus leyes que restringieron los derechos de las mujeres e impusieron



el conservatismo cristiano<sup>43</sup>, la sociedad puritana que sobrevivió hasta día de hoy, los movimientos de resistencia, etc.

Hay dos personajes en la novela y, a continuación, en las adaptaciones, que representan su actitud descontenta con el desarrollo actual de la situación: la madre de Defred (se menciona bastante en los recuerdos de Defred, es la representante ultrafeminista, hasta se podría decir hembrista) y Moira (la mejor amiga de Defred), es la representante de la minoría de LGBTIQ y también bastante ultra-feminista). A nuestro parecer, estas dos mujeres interpretan, tanto en el texto fuente como el trasvase a la novela gráfica y a la serie televisiva, a dos mujeres que lideraron el movimiento feminista radical en los EE.UU. en la era reaganiana: Catherine MacKinnon y Andrea Dworkin. En cambio, sostenemos que el personaje de la Tía Lydia representa a Phyllis Schlafly, al ser apasionada por el régimen, apoyando la idea de que los derechos de las mujeres ya no eran tan necesarios. El texto fuente junto con la novela gráfica suceden en la misma época a las líderes del movimiento feminista radical (ERA) como a la líder del movimiento opuesto (Stop ERA). Sin embargo, los productores de la serie traspasaron estos personajes a la época milenial, dando así el homenaje a las presidentas de los movimientos.

Aparte de que se reflejan estas personas históricas en la serie situada en los Estados Unidos de hoy en día, también los productores de la serie conectaron los sucesos políticos recurrentes a las ideas originales de Margaret Atwood. Así pues, la serie resulta más comprensiva para los espectadores más jóvenes que no recuerdan la época de Ronald Reagan o el totalitarismo de la Unión Soviética. El periodo pre-Gilead, por lo tanto, coincide más o menos con los ataques en Donbas, en Aleppo, con las elecciones presidenciales en 2016, y la victoria de Donald Trump. Fue en ese momento cuando se empezaron a producir los cambios legislativos dentro de los EE.UU. que parecían que copiaban a la era reaganiana: leyes contra el aborto y contra LGBTIQ, además de una comunicación oficial del Estado antifeminista, racista, xenófoba y discriminatoria hacia las minorías. De ahí que los productores

---

<sup>43</sup> Precisamente era una época donde las mujeres tenían mucha incertidumbre acerca de su futuro y sus derechos y, asimismo, había regímenes tanto en el continente americano como en el resto del mundo donde los poderosos del Gobierno vigilaban a sus ciudadanos y cualquier comportamiento contrario al impuesto por el Estado era castigado.

sintieran que era la hora de poner en marcha una serie distópica que pueda enseñar a los electores a dónde se puede llegar si entregas el Estado en manos de un megalómano.<sup>44</sup>

Para que sea incluso más actual y creíble para los jóvenes, se introdujeron en la serie los dispositivos electrónicos que no existían en el tiempo de la escritura de la novela, como eran, por ejemplo, los móviles táctiles. Destacamos la escena de *flashback* de June, cuando está en la cola con Moira esperando a pedir comida *fast-food*. Moira juega con el *smartphone* de June y juzga sus fotos de perfil en Tinder. Esta aplicación fue introducida al mercado por primera vez en el año 2012. Así pues, ponemos de evidencia que los productores traspasaron la narrativa al siglo XXI, concretamente en el periodo entre los años 2012 y 2017.

Entre otras cosas, también en los *flashbacks* nos fijamos en la arquitectura y las tendencias de la última moda en el diseño de interiores, como por ejemplo la cafetería donde June tuvo una de las primeras citas con su futuro marido Luke. Igualmente, si nos ponemos a ver en más detalle los coches en las calles, observamos nada más que modelos nuevos, producidos mucho más tarde del año 1985.

Otro punto que no se puede omitir en la comparación es el color de piel de los actores que a primera vista parece que no tiene nada que ver con la temporalización, pero que sin embargo sirve como otra prueba del hecho que la historia en la serie transcurre en el siglo XXI. En la obra original se menciona que los afro-americanos han sido repatriados a sus tierras de origen. (Armstrong, 2018) En la novela gráfica, en las ilustraciones tampoco nos fijamos en algún personaje que sea de color. La serie otra vez no coincide con estos dos libros, ya que los productores hicieron un cambio crucial en la historia. Convirtieron tanto la sociedad como a los espectadores en ciegos como para reconocer los colores blanco, negro, amarillo. En el reparto fácilmente encontramos a actores provenientes de otros países, de diferente color de piel.<sup>45</sup> Esto se debe a que en los EE.UU. y en el mundo general respondemos positivamente a la multiculturalidad en el siglo XXI, mientras en el siglo XX

---

<sup>44</sup> Donald Trump tuvo la idea de levantar un muro en las fronteras con México. Véase más en: Rodgers, L. y Bailey, D. (2020, 31 de octubre). *Trump Wall: How much has he actually built?* BBC. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-46824649>

A diferencia de los hechos reales, Gilead, por lo menos en la adaptación televisiva, procuró mantener relaciones amistosas con México por los negocios que incluía también exportar a las Criadas.

Véase más en: Sigismondi, F. (2017, 17 de mayo). *A Woman's Place* (temporada 1, episodio 6) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.

<sup>45</sup> O-T Fagbenle (Luke Bankhole), Samira Wiley (Moira), Jordana Blake (Hannah). También cabe mencionar que dentro del reparto aparecen actores que o bien tienen antecedentes de otros países (Alexis Bledel como Emily o Max Minghella como Nick Blaine) o bien vienen de otro Estado (Nina Kiri como Alma). Véase más: [https://www.imdb.com/title/tt5834204/fullcredits?ref=tt\\_cl\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt5834204/fullcredits?ref=tt_cl_sm)

todavía se segregaban las razas de manera más notable (aunque obviamente todavía siguen en pie diversas formas de discriminación). Asimismo, en vez de prestar atención al color de piel, los productores prefirieron tener en el reparto actores de calidad.

Por último, cabe mencionar un cambio de temporalización interna. Dicho de otro modo, el tiempo dentro del relato. Ya hemos hecho alusiones a que el tiempo en Gilead se ha parado, no sabemos concretamente en qué fechas transcurren los sucesos. En realidad, en la totalidad del texto, tanto el t1 como sus trasvases, en ningún momento se menciona alguna fecha concreta. Los personajes utilizan en sus diálogos solamente los marcadores temporales como mañana, dentro de una semana, etc., pero no mencionan ni si es lunes, ni si es Nochevieja. Todos los días son iguales, ni siquiera se diferencian los fines de semana de los de entre semana o se conoce el año, ya que esta información no aporta nada a la vida cotidiana. Se orientan solamente según las ceremonias y otros eventos de Gilead.

Uno de los ejemplos de la “atemporalidad” del relato es la escena cuando Fred Waterford invita a June a jugar a la partida de Scrabble en su despacho. Llevan horas jugando, cuando al ganar Fred pronuncia su satisfacción por la partida y su anhelo de repetirla algún día en dos semanas. June irónicamente le responde: “Déjeme mirar mi agenda.” Fred entiende el chiste y con una sonrisa casi innotable le anuncia todo serio: “See if you can squeeze me in.” No le pide repetir el juego el viernes por la tarde. Se entiende gracias al contexto que el día cuando él pueda, mandará a Nick a recogerla. (Morano, 2017b, 33:14 - 39:58)

La absurdidad de la “atemporalidad” interna llega hasta el punto que para las mujeres el tiempo ya no se mide en horas, minutos y segundos, sino en campanadas.

Está sonando la campana que mide el tiempo. Aquí el tiempo lo miden las campanas, como ocurría antes en los conventos. (Atwood, 2021, pg.30)

Las campanadas o las sirenas de coche les avisan que es la hora para celebrar algún acontecimiento, ya sea el alumbramiento de una de las Criadas (Anexo 18, Figura 2) (Morano, 2017b, 8:51 - 9:49), el salvamento (Morano, 2017a, 36:40 - 37:08) o los matrimonios concertados de los Guardianes (Anexo 21). Al oírlas, tienen que esperar preparadas para la recogida.

En definitiva, concluimos que el tiempo interno dentro del relato se mantiene el mismo en las tres versiones del *Cuento de la Criada*. Sin embargo, con respecto a la transformación en la temporalización, hemos de constatar que mientras que la novela gráfica mantiene

la ubicación temporal en los años 80, o mejor dicho, se sobreentiende que sucede durante el mismo periodo que la novela original, el medio televisivo opta por un cambio radical, pero nada nuevo en la intermedialidad. El traspaso de los hechos históricos al siglo XXI en la adaptación televisiva se debe a que los productores quisieron plasmar en la pantalla el contexto socio-cultural recurrente que desgraciadamente parece ser el pasado hecho realidad de nuevo. Así pues, los productores ponen un espejo a la humanidad. Margaret Atwood con su novela no pretendió predecir el futuro. Ella misma decía que su novela distópica es más bien una ficción especulativa que se basa en los hechos que ya habían pasado en algún Estado. Sin embargo, comparando los hechos que influyeron a la autora para escribir *El Cuento de la Criada* y los acontecimientos ocurridos durante los últimos diez años, más que diferencias observamos numerosas similitudes. Por tanto, la obra fuente tiene un valor trascendental que permitió a los productores de la obra audiovisual ir más allá de las fronteras de “pura” adaptación.

## 7. ADAPTACIÓN DE LOS PERSONAJES

A modo de introducción de este capítulo consideramos necesario explicar por qué los subcapítulos siguientes, en concreto: “Defred/ June”, “Deglen/ Emily/ Desteven” y “Dewarren/ Janine/ Dedaniel” contienen varios nombres. Se trata de un rasgo específico de la serie televisiva de Bruce Miller, ya que de esta manera podía continuar extendiendo las historias de estas mujeres.

Los nombres de las Criadas en Gilead se forman de manera que se utiliza el nombre del Comandante y se añade el prefijo “De” para indicar que la Criada pertenece al Comandante XY.

Margaret Atwood menciona en el primer capítulo del texto fuente los nombres: Alma, Janine, Dolores, Moira y June.

A lo largo de este trabajo se ha explicado que la serie de televisión goza de una ventaja en comparación con otros medios, esto es, puede permanecer en activo tanto como quieran los espectadores. Dicho de otro modo, a no ser que los productores decidan crear una miniserie o una serie de una temporada sola con un fin cerrado, si la serie alcanza mucha popularidad entre el público, podría sin problemas extender la historia hasta el infinito.

Para que la serie *El Cuento de la Criada* fuera susceptible a las extensiones, no solamente en la línea de la protagonista, sino también mediante sus personajes secundarios, se atribuyeron los nombres de la vida pre-Gilead a las Criadas, incluso los apellidos, dando paso así a sus historias del pasado.

Cabe mencionar también que en la novela original y también en la adaptación literario-gráfica la única relación de nombres que crea la misma autora es Dewarren y Janine. La relación June y Defred se creó gracias a la interpretación del *showrunner* Bruce Miller de la novela original. Habiendo leído la obra una vez tras otra, encontró en el primer capítulo que Atwood mencionó cinco nombres: Alma, Janine, Dolores, Moira y June (Atwood, 2021, p.25). Excepto a June, cada una se mencionó a lo largo de la novela en algún contexto, siempre desde una perspectiva ajena. En ningún momento, sin embargo, se hablaba de June desde esta perspectiva observadora. Por ese motivo, Bruce Miller pensó que el nombre de June representaría a la protagonista de la vida anterior. Al mostrar los resultados de su reflexión ante Margaret Atwood, ella concluyó que no había sido su idea principal, pero entendía su decisión,

por eso le dio el visto bueno. De ahí nació June Osborne, una editora de literatura, casada con Luke Bankhole, la madre de Hannah. (El primer episodio, 5:21- 5:30; 53:05 - 53:31)

A continuación, exponemos cuatro personajes femeninos que según nuestro punto de vista, sufrieron mayores cambios a la hora de ser adaptados.

### **7.1. DEFRED/ JUNE**

Defred es su nombre oficial en Gilead. Este nombre le fue asignado por el gobierno de la República al ser la Criada de Fred. El nombre de June se lo atribuyó el *showrunner* Miller gracias a su propia interpretación del libro.

Defred es la protagonista de la historia y, al mismo tiempo, figura como la narradora de esta. Este personaje nos proporciona su punto de vista y nos deja entrar en su mente a través de sus recuerdos y sueños, por lo tanto, nos identificamos con ella y se gana nuestra simpatía. No obstante, por la especificidad de la serie televisiva, observamos como el carácter de la heroína resignada y melancólica de las novelas pasa a ser una líder de la sublevación de las Criadas.

Tanto en la novela, como en la novela gráfica, Defred no carece de sarcasmo. Es su manera de enfrentarse a las situaciones, aunque cierto es que se refugia incluso en el cinismo, demostrando, además, apatía y resignación sobre su destino. A fin de mantener su estado mental, se relaciona con Nick, ya que anhela sentir al menos algo de afecto hacia alguien, porque nadie se muere por falta de sexo, sino por falta de amor. (Atwood, 2021, p.151) Su objetivo principal es sobrevivir. No sabe si su marido Luke vive o no. Asume que murió durante la persecución de los Guardianes porque había escuchado un disparo en la lejanía. Ni siquiera se puso a investigar si su suposición es acertada. Lo mismo ocurre con su hija, se la quitaron de las manos al captarlas, y desde ese momento Defred desconoce su destino. Se conforma con pensar que tal vez la adoptaron. Tampoco busca la respuesta a la cuestión sobre Moira. Está completamente apagada, sin mucho interés en su entorno.

Otro punto bastante curioso en el texto fuente es que por un lado conocemos el nombre del marido Luke, pero no se menciona el nombre de su hija. Defred se acuerda mucho de ella. Por ejemplo, cuando se tumba en la bañera imagina cómo bañaba a su hija y recuerda cómo olía. (Anexo 49)

Se desvanece. No consigo retenerla, ya se ha ido. Quizás sí que pienso en ella como en un fantasma, el fantasma de una niña muerta, una criatura fallecida a los cinco años. (Atwood, 2019, p.51)

Ni siquiera en la novela gráfica se revela su nombre. Así pues, la hija se convierte en un personaje sublime e inalcanzable. Al contrario, mientras que la autora del texto fuente dejó la intriga de Luke y de la hija sin resolver, los productores de la serie identificaron este hueco en la narrativa y así, pudieron extender la subtrama de Luke y la subtrama de Hannah. Asimismo, dieron más objetivos a la protagonista para vivir. Estos objetivos causaron que Defred pasará de ser un personaje medio pasivo a convertirse en la heroína y la mayor portadora de los ganchos de las escenas dentro del relato.

Por lo que concierne a la serie, Defred se presenta también bastante sarcástica, cínica y resignada, pero al escuchar sus monólogos internos nos damos cuenta de que se trata de una persona vulgar, con mucho odio acumulado debido al régimen. (Morano, 2017a, 4:35 - 10:04) Al principio actúa de manera respetuosa con los Waterfords, pero en su cabeza los detesta y por eso tiene que imponerse a ella misma para ser capaz de responder cómo debe. (Morano, 2017a, 5:55 - 7:51) Lo mismo pasa al hablar con la Martha de la casa. Rita interactúa con June con una cara muy firme, mostrando su insatisfacción y su actitud hostil. June siempre le devuelve una respuesta decente, pero en sus monólogos internos la manda al infierno. (Morano, 2017a, 8:48 - 10:04)

Un cambio de personalidad de Defred entre el texto fuente junto a la novela gráfica y la serie se presenta en la escena de Salvamento. En las novelas, Defred se queda paralizada al atender un acto tan cruel. (Anexo 50) Mientras tanto, en la serie el Salvamento en contra del condenado ocurre al mismo tiempo que June se entera del fallecimiento de su mejor amiga Moira. Poco después, la Tía Lydia silba para iniciar la ceremonia y la rabia gana a Defred de manera que es la primera en atacar al condenado. (Morano, 2017a, 38:41- 46:09)

Adicionalmente, otra diferencia con el texto original y la novela gráfica acerca del desarrollo psicológico de Defred es su resistencia al régimen. En las tres versiones de la historia Defred se muestra muy desasosegada por la oferta de Deglen de entrar en el movimiento *Mayday*. Deglen la quiere convencer por el mero hecho de que vive en casa del Comandante, el cual goza de un alto puesto dentro de la jerarquía de Gilead y por eso sería muy conveniente tenerla al borde de *Mayday*. Sin embargo, Defred rechaza a primeras al temer acabar colgada en el muro. Tampoco confía en Deglen, sospecha que podría ser una estafadora.

(Morano, 2017b, 5:16 - 7:08) (Anexo 51) Más tarde decide entrar y conseguir información para *Mayday* porque se empieza a animar más con respecto a su importancia en el movimiento. No obstante, no es tan activa en el grupo de resistencia como pasa en la serie. Además, en cuanto se entera de que Deglen se ahorcó, al descubrir que los Guardianes iban a por ella, se asusta y decide dejar de colaborar con *Mayday*. En contraste con las novelas, en la serie se encarga de recoger un paquete en el bar Jezabels y encima motiva a Moira a que no deje de luchar. Moira, por el contrario, insiste en su mejor amiga June, que acabe con la resistencia porque no tiene ya ningún sentido. (Dennis, 2017a, 34:36 - 37:28; Dennis, 2017b, 28:32 - 31:08) June siente la urgente necesidad de escapar para reunirse de nuevo con su familia, puesto que sabe que están vivos. En las novelas, le falta motivación, pero tampoco muestra interés en descubrir la verdad. Se revuelca en la depresión. (Anexo 52)

El heroísmo de June que se muestra en la serie se debe a que este medio necesita una acción dramática con muchos puntos de giro para enganchar al televidente. La naturaleza de las series estadounidenses requiere dinamismo, dramatismo y héroes. (García Fanlo, 2016) La protagonista de la historia debe ser el personaje más reconocible por sus hechos. Por esa razón, el desarrollo psicológico de Defred tomó mucho más heroísmo. En el caso contrario, dejándola pasiva-agresiva como en el texto original y la novela gráfica, los guionistas deberían ir buscando ganchos en las acciones de otros personajes. Evidentemente, al extender también sus historias, ellos también aportan los *cliffhangers* para los episodios siguientes. Pero tampoco es recomendable darles demasiadas oportunidades para ello, puesto que así se corre el riesgo de que se pueden convertir en los héroes de la serie.

Sin duda alguna, en esta serie los productores ejecutivos no dejaron ningún detalle al azar. Para crear a una mujer que resulta resignada, pero aun así encuentra fuerza para luchar, es necesario también escoger una actriz que sea capaz de interpretar todas las alteraciones de humor y que dé credibilidad a todos sus actos.

Cuando Bruce Miller escribió los guiones para los tres primeros episodios y los mandó a Warren Littlefiel, los dos emocionados por un proyecto con gran potencial, empezaron a contemplar quién podría ser la voz de June Osborne o Defred. En las series no es usual ni recomendable utilizar demasiado las voces *en off*, ya que se corre el riesgo de que se pueda caer en el lenguaje característico de la literatura. (Dorothy Fortenberry, citado en Robinson, 2020, p.13) El *showrunner* cruzó las fronteras de los medios y así transformó el relato de la novela de manera que consiguió crear una fusión de la novela y la serie televisiva.



Al decidir dar el paso con esta transformación, Miller y Littlefield se dieron cuenta de que necesitaban una actriz estrella que fuese a vender su serie. Y se les ocurrió tan solo un nombre: Elizabeth Moss.

En aquel entonces, Elizabeth Moss justo acababa con el rodaje de la célebre serie *Mad Men* (2007) donde interpreta a Peggy Olson, una secretaria prodigiosa que aspira al puesto de creativa de publicidad, pero tiene que enfrentarse a la supremacía de hombres. No obstante, Peggy Olson no se deja desanimar y lucha por conseguir ser aceptada dentro de la empresa Sterling Cooper, como equivalente a sus compañeros. (CSFd, s.f.-a)

Los productores del *Cuento de la Criada* pensaron en darle el papel por su magnífica interpretación de una mujer luchadora que seguía compitiendo con sus compañeros a pesar de los grandes sacrificios de su vida personal. Vieron demasiados paralelismos entre el personaje de Peggy Olson y June Osborne. Además, el nombre de Elizabeth Moss, gracias a su interpretación en una de las series más populares de los EE.UU., era reconocido como un sinónimo de líder de la resistencia.

El problema era que Elizabeth Moss estuvo rodando la segunda temporada de *Top of the Lake* en Australia al mismo tiempo que querían dar comienzo al rodaje del *Cuento de la Criada*. No anhelaba empezar un proyecto nuevo y, por otro lado, aunque se sentía muy orgullosa de que se le hubiese ofrecido este papel, le parecía imposible adaptar una novela como *El Cuento de la Criada*:

It's such a personal, singular point of view story. How do you turn something like that into something that is watchable? The entire book is told in the first person. Then I read the script and said to myself, "Oh, that's how you do it." (Moss, citado en Robinson, 2022, p.16)

Al final le convenció el guión del segundo episodio, porque el piloto sabía que podía triunfar, pero la serie decae a partir de los episodios siguientes. Al ver que no solamente los guiones habían sido trabajados a fondo, sino que también la autora de la novela había dado su bendición al proyecto, decidió entrar a bordo, bajo una condición, ser también la productora ejecutiva.

Otra curiosidad es la creencia de la propia actriz. Elizabeth Moss es miembro de la religión de cienciaficción junto con Tom Cruise o Nicole Kidman. Es un detalle bastante llamativo, puesto que hasta ahora hay debates sobre si la cienciaficción es una religión,

una organización, un movimiento o una secta. Incluso existe la hipótesis de que se trata de una corporación internacional.

El elemento principal de su filosofía es el hecho de que la Cienciología ve al hombre como un conjunto de tres partes. Según ellos, cada persona consta de un cuerpo, una mente y un “thetan”, que es la parte inmortal de cada uno de nosotros. El término procede de la letra griega theta, que los antiguos griegos utilizaban para expresar una idea o un espíritu. Así, algunos traducen simplemente “thetan” como alma. Los Cienciólogos creen que los thetans han sobrevivido durante miles de millones de años, de tal manera que nacen una y otra vez, y se reencarnan. (Kulhánek, 2017)

Realmente no existe ninguna conexión entre la creencia de Elizabeth Moss y su interpretación. Pero asumimos que dado que la actriz es famosa por su afinidad a la cienciología, para los televidentes ese pequeño detalle de su vida personal juega un papel a la hora de creer su interpretación. Sea como fuere, Elizabeth Moss *per se* es un claro ejemplo de la intermedialidad, puesto que su papel está apoyado tanto en la serie donde actuaba antes del *Cuento de la Criada* y, del mismo modo, su vida personal presta credibilidad a su interpretación.

En la serie aparece como una chica rubia, con el pelo largo, con una cara cansada, pero amable. Se nota mucha tristeza en ella. Atrae con su mirada que enmascara sus secretos. Tiene los ojos claros, de un azul que despierta mucha curiosidad. En cuanto a su figura, tiene curvas. (Anexo 53)

Para comparar su aspecto físico con la novela gráfica, allí la ilustradora se imaginó a una chica con el pelo negro y largo. A primera vista aparenta ser muy tímida y vergonzosa. (Anexo 37, Figura 1 y 2)

En resumen, el personaje de June pasó por un cambio enorme a la hora de ser adaptado. No solamente en cuanto a su aspecto físico, sino también con respecto al desarrollo psicológico, sobre todo en la versión televisiva. En la serie este personaje no solo pasó a ser la líder de la resistencia, sino que mediante la interpretación por una actriz de renombre con un *background* tan amplio y curioso, los telespectadores podían enlazar y conectar más características al personaje de lo anteriormente propuesto.

## 7.2. DEGLEN/ EMILY/ DESTEVEN

Deglen es un personaje secundario. En las novelas la conocemos solo como Deglen, puesto que, en contraste con la serie, nunca se introduce a Defred con su nombre real. Bruce Miller le dio el nombre Emily Malek para crear espacio a su historia de la vida antes de Gilead, que a continuación veremos con más detalle. En el título de este subcapítulo también aparece el nombre Desteven. Este nombre se debe a que Emily al ser condenada por haber mantenido una relación afectivo-sexual con una Martha, fue mutilada y posteriormente mandada a servir en casa del Comandante Steven.

Ahora bien, según Atwood Deglen, la compañera de compra de Defred, es:

Es un poco más regordeta que yo. Tiene los ojos pardos. Se llama Deglen, y ésas son las dos o tres cosas que sé de ella. Camina de forma recatada, con la cabeza baja, las manos, cubiertas en los guantes rojos, cruzadas delante y pasitos cortos, como los que daría un cerdo adiestrado para andar sobre las patas traseras. Durante las caminatas jamás ha dicho nada que no sea estrictamente ortodoxo, de modo que yo tampoco. Sin duda se trata de una auténtica creyente, en su caso lo de Criada debe ser algo más que un nombre. (Atwood, 2021, pg. 46)

Observamos que Defred desde el principio mantiene una actitud hostil hacia su compañera, porque no confía en ella. Al encontrarse desarrollan una conversación formal, incluyendo únicamente las frases que les prescribió y permitió el Estado.<sup>46</sup> Como la protagonista menciona, en realidad Deglen es su espía y al contrario, Defred es espía de ella. (Anexo 54)

La relación de June con Deglen es incluso más agresiva al principio de la serie. June directamente en su monólogo interno reacciona al comentario de Rita cuando esta llama a Deglen “su amiga”:

I want to tell her that Ofglen is not my friend. That I changed barely 50 words with her in two months. I got her. I wanna tell her that I sincerely believe that Ofglen is a biased little shit with a broomstick in her ass. (Morano, 2017a, 8:48 - 10:04)

Las Criadas no pueden salir solas para hacer las compras, sino que deben formar parejas. Al principio, Defred la detesta a Deglen porque piensa que es una creyente ortodoxa, muy involucrada con el régimen, pero después del Salvamento, cuando las Criadas mataron

---

<sup>46</sup> Las conversaciones son muy limitadas. Se basan en frases: “Bendito sea el fruto.” “El Señor permita que madure.” “Dicen que la guerra va bien.” “Alabado sea.” “Está haciendo buen tiempo.” “Con su mirada.” (Atwood, 2021)

al hombre por haber violado a una de ellas, las dos se dan cuenta de que ni una, ni la otra apoyan al régimen. A lo largo de un paseo se cuentan los detalles de sus vidas, de dónde vienen y qué hicieron antes de Gilead. Al final del camino Deglen le ofrece a June entrar en el movimiento de resistencia *Mayday* en busca de la posible huida de Gilead. (Morano, 2017b, 1:57 - 7:08)

En las tres versiones del *Cuento de la Criada*, Deglen *representa* la mayor resistencia contra Gilead, lucha por el bien mayor y busca posibilidades para escapar de la tortura. No obstante, ni Margaret Atwood, ni Renée Nault dieron tanta importancia a este personaje como se la proporcionan los guionistas del medio televisivo y en mayor parte Bruce Miller.

Sin embargo, esto no quiere decir en absoluto que Deglen sea un personaje que se pueda borrar de la novela, todo lo contrario. En la novela original y posteriormente en su adaptación gráfica, ya que se trata de un personaje secundario en una obra literaria, es habitual que aporte cambios en la narración, como por ejemplo introducir el movimiento en contra de Gilead. Pero por no robar el protagonismo de Defred, ni la autora Atwood ni Renée Nault proceden al desarrollo psicológico de ella. Deglen, al cogerle confianza a Defred, le presenta *Mayday*, esperando que su compañera tenga información valiosa sobre Gilead, dado que su Comandante era de alto cargo. Al final de la novela, Deglen da el último golpe letal al condenado durante la ceremonia. (Anexo 55) Poco después, Deglen desaparece de un día al otro y es sustituida por otra Deglen.<sup>47</sup> (Anexo 56) Defred se entera más tarde que la inconformista se suicidó al descubrir que iban a por ella. Esto se debe a saber de antemano que el condenado no había violado a nadie, sino que había sido un preso político y uno de los de *Mayday*. Constatamos que este personaje tiene, en los dos libros, un papel importante para animar a Defred. Sin embargo, tampoco nos dejan ver más detalles de su *background* como pasa en las extensiones de la serie televisiva.

Por lo que se refiere a la adaptación audiovisual, Deglen, a pesar de ser también un personaje secundario, es una de las Criadas más fascinantes y sin duda alguna la más rebelde

---

<sup>47</sup> Así pues, Defred está condenada a volver a hablar solamente sobre los temas permitidos por Gilead. Cabe destacar un caso curioso. Mientras en la novela original o en la novela gráfica, la historia de nueva Deglen se acaba con la primera cita con Defred, puesto que luego se la llevan los Guardianes y con esto acaba el libro, en la serie los productores desarrollan también la historia de nueva Deglen (13:08 - 14:30). Antes de Gilead fue prostituta, drogadicta y vagabunda, pero al establecerse la república, se vuelve feliz al conseguir un hogar y dejar las drogas.

Véase en:

Baker, M. (2017, 10 de mayo). Faithful (temporada 1, episodio) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.

y, al mismo tiempo, la que es más torturada. Los productores de la serie eligieron a la actriz Alexis Bledel. (Anexo 57) Esta actriz es bastante conocida gracias a su interpretación de Rory Gilmore en la serie *Gilmore Girls*. Gracias a este personaje, hasta el día de hoy suelen llamar a la actriz *American Sweetheart*. Su personaje en *Gilmore Girls* era una chica que vive solamente con su madre, la que a su vez es su mejor amiga, al llevarse tan sólo 16 años de diferencia. Su madre Lorelai es una cabezota que no quiere pedir ayuda a sus padres, ya que al quedarse embarazada siendo menor de edad, estos se alejaron de ella. Si en algún momento Rory se rebela en contra de su madre o en contra de cualquiera, tiene muchos remordimientos al no querer quedar como una mala persona. (CSFd, s.f.-b)

Es bastante paradójico que para elegir a la protagonista de la serie, los productores buscaron a una actriz que ya tuviera experiencia interpretando el papel de una mujer luchadora, mientras que para el papel de Deglen los directores de *casting* optaron por algo totalmente contrario. Escogieron a Alexis Bledel, con una cara angelical, famosa también por sus ojos muy claros. Esta actriz es, además, muy delgada, por lo tanto, no coincide del todo con la descripción de su personaje del libro. Viendo su trayectoria profesional antes del *Cuento de la Criada*, nos parece completamente opuesta al papel que le ofrecieron en esta serie. De una niña mimada pasa a ser un personaje roto por el Estado pero, al mismo tiempo, con ganas de hacer justicia.

This was a role where you wanted to feel this person's pain, which you could do with just one look at her eyes. (Sharon Bialy, citado en Robinson, 2020, p.71)

La directora del reparto procuró encontrar a alguien a quien se le pudiera ver el dolor en los ojos, puesto que la especificidad del medio televisivo es utilizar los primeros planos para reflejar las emociones que conmueven con los personajes. Así pues, eligieron a Alexis Bledel que tiene unos grandes ojos azules. (Anexo 58)

Pasando a las novelas, Deglen aparece poco en ellas. De hecho, sus apariciones se podrían contar con los dedos de una mano. Incluso, Renée Nault la dibujó de manera como si fuera una de las muchas Criadas, casi irreconocible del resto. Es su modo de expresar que a pesar de que Deglen es activa en el movimiento de resistencia, esta historia es principalmente sobre Defred. Por eso, muchos de los ejemplos que ponemos de evidencia sobre Deglen vienen del medio televisivo y no figuran en las versiones literarias a causa de que en la serie desarrollan más profundamente la trayectoria de la vida de Emily y le dan más importancia, Más aún,

en las siguientes temporadas tomará un poco más de protagonismo y así moverá la historia hasta otras dimensiones. Además, cambiará el destino de June.

Así pues, hemos aludido a que en la novela original y también en la novela gráfica al final del relato nos enteramos de que se ha suicidado. Ahora, en la serie, cuando al final del segundo episodio Deglen desaparece, nadie sabe que le ha pasado. A continuación, en el tercer episodio, de repente vemos a Deglen detenida. (Morano, 2017c, 1:00 - 1:57) Hasta que no está delante del tribunal, no sabemos que mantenía una relación sexual con la Martha de su casa. Un curioso detalle en la escena del juicio es que ahora ya no tiene nombre, sino que la llaman Criada 8967. (Morano, 2017c, 31:16 - 33:42) Al final, junto con su amante son juzgadas, a la Martha la condenan a muerte, mientras que a Deglen le conceden la gracia, pero la castigan de manera que debe estar presente en la ejecución de su amante y posteriormente la mutilan. En la serie decidieron no ejecutarla por el mero hecho de que había dado a luz en su pasado<sup>48</sup>. Las mujeres no necesitan sentir placer, no necesitan sus genitales en su totalidad, porque lo que forma la vagina es el fruto del satán.<sup>49</sup> (Morano, 2017c, 33:42 - 36:21)

En el quinto episodio, reaparece Emily entre las Criadas, pero ya no se llama Deglen, sino Desteven. Es muy tímida y no quiere relacionarse con nadie. Parece como si la rebeldía, que era su motor de supervivencia, hubiese desaparecido. June, sin embargo, procura acercarse a su excompañera. Se entera de que antes era una profesora de biología celular en la universidad, que está casada y tiene un hijo y que se llama Emily. Se muestra sin ganas de vivir. Al verla tan deprimida, pensamos que el desarrollo psicológico de este personaje se termina y que a partir de ahora será una de las otras Criadas. No obstante, nos sorprende cuando de pronto sube al coche de los Guardianes y se encierra allí. Tanto las Criadas como los Guardianes esperan a ver qué sucede. Los Guardianes ya están a punto de intervenir, cuando Emily pisa el acelerador y los atropella, incluso vuelve a pasar por encima de uno para

---

<sup>48</sup> Tiene un hijo con su esposa. Su pareja proviene de Canadá y su hijo gracias a esto tiene doble nacionalidad. Por esta razón, como se explica en la segunda temporada, en el episodio 2, ellos dos podían salir del país sin problema cuando empezaron las rebeliones y los ataques terroristas en Washington.

<sup>49</sup> El mismo tipo de pensamiento sobre los órganos reproductivos de las mujeres se puede observar en la película *Desert Flower* (2009) de Warris Dirie, que está basada en el libro del mismo nombre y de la misma autora. Es nuestra suposición personal que tal vez Miller al expandir el destino de Deglen, es decir, que no la mató como pasa en la novela original y también en la novela gráfica, se pudo inspirar también en esta película o también en general en la cultura africana de realizar mutilaciones genitales a las niñas pequeñas porque no merecen sentir placer. Sea como fuere, al introducir este elemento en la extensión de Emily, ya sabemos que se produjeron allí los procedimientos intermediales, ya que se bebía de otras fuentes y otros medios.

rematarlo. Este hecho es un símbolo de su última rebeldía, que se puede explicar como apostando ya todo, al no tener nada más que perder en esta vida. (Barker, 2017b, 38:31 - 42:12)

Sea como fuere, consideramos la evolución del personaje de Deglen, Emily o Desteven junto con la protagonista como las mayores transformaciones intermedias de toda la serie. Las dos cambiaron su carácter debido al diferente acercamiento al tema por parte de Bruce Miller que con la visión de continuar relatando el cuento, necesitaba trasladar a estas dos mujeres del texto fuente de manera que lleven el dinamismo y el dramatismo adelante juntas. No cabe duda que sus historias abren la puerta a los próximos episodios y a las nuevas temporadas.

### 7.3. SERENA JOY

Serena Joy es la Esposa del Comandante Fred. Se hizo famosa de pequeña en el programa de *La hora del Evangelio para las Almas Inocentes*. En aquel programa salía como cantante, hablando de religión y posteriormente también de ser una buena esposa. (Anexo 59) De hecho, junto a su marido Fred eran los que habían preparado el golpe de Estado con la visión de descontaminar el mundo a fin de impedir el declive de la fecundidad. Prepararon junto un manifiesto y ella, como una persona famosa, visitó diferentes simposios para propagar su ideología sobre el mundo mediante sus discursos. En la serie, llegamos a saber gracias a uno de los *flashbacks* que Serena Joy escribió el libro dedicado a la posición de la mujer en la sociedad. (Sigismondi, 2017a, 12:56 - 15:36) Planeó publicar más libros con sus creencias, no obstante, su propio ensayo causó que a partir del establecimiento oficial de la República de Gilead no pudiera leer ni escribir. Metafóricamente dicho, su propia arma mató su espíritu.

De igual modo que los personajes anteriores, también en cada de las adaptaciones padeció una transformación. Según Margaret Atwood, Serena Joy era una señora mayor de edad que por naturaleza no podía tener hijos, al tener secuelas tras haber sobrevivido a varios intentos de asesinato<sup>50</sup>. Está frustrada, ya que a pesar de que ella también luchaba por conseguir el cambio del régimen, hasta que no se estableció, no se dio cuenta de que a ella le afectaría también de una manera bastante grave. (Anexo 60)

---

<sup>50</sup> Le habían intentado pegar un tiro. Aparte, también le habían puesto una bomba en el coche. En el libro Margaret Atwood crea una hipótesis cuando dice que tal vez Serena Joy por su cuenta planteó la bomba en su coche para ganar más apoyo entre la gente. (Atwood, 2021)

(...) su gruesa cintura azul y su mano izquierda sobre el puño de marfil del bastón, los enormes diamantes del anular, que antaño debía de ser hermoso y aún se conservaba bien, aunque algo nudoso con la uña limada hasta formar una suave curva. (Atwood, 2021, p. 38)

(...)una mirada de sorpresa permanente, o de agravio, o inquisitiva, lo de la de un niño asustado, pero sus párpados revelaban fatiga. No así sus ojos, de un azul liso y hostil, como un cielo de verano a pleno sol. Alguna vez su nariz debió de ser bonita, pero ahora era demasiado pequeña en relación con la cara, que no era gorda, pero sí, bastante grande. De las comisuras de los labios arrancaban dos líneas descendientes, y entre estas sobresalía la barbilla, apretada como un puño. (Atwood, 2021, p. 40)

A veces la oigo pasearse de un lado al otro, una pisada fuerte y luego una suave, y el sordo golpecito de su bastón sobre la alfombra de color rosa ceniciento. (Atwood, 2021, p. 32)

En la novela gráfica aparece una mujer vieja, muy delgada, con una cara muy enfadada y hostil, apoyada en un bastón. Se presenta muy amargada por su vida y de cierto modo nos da pena, pero, al mismo tiempo, nos invita a desestimarla. Aparte de su aspecto físico muy delgado en comparación con el texto original, Serena Joy sale igual que en la novela de Atwood.

Como en los casos anteriores, los productores de la serie decidieron hacer varias transformaciones con este personaje con la idea de explicar un poco más a fondo el estado mental de una persona que desesperadamente quiere concebir un niño, pero por motivos obvios no es capaz de tener éxito.

El mayor cambio en el que se fija cualquiera es la edad de Serena Joy Waterford. En la serie es protagonizada por la actriz Yvonne Strahovski, que es más o menos de la misma edad que la actriz que protagoniza June, Elizabeth Moss. (Anexo 61) Miller y Littlefield consideraron esta alteración como un paso muy importante, puesto que así se creaba incluso más tensión entre Serena y June. Este cambio de edad causa que Serena se sienta insegura de la fidelidad de su marido y, por lo tanto, en su mente June se convierte en su rival. Por ese motivo, tiene la urgente necesidad de recordarle que Fred es su marido y de nadie más. A la salida del salón, Fred responde a June “Encantado de conocerte.” y ella le devuelve “Igualmente.”. Se intercambian las miradas rápidas que nos indican que algo pasará entre estos dos. Mientras tanto, Serena se asusta y se pone incluso más celosa. Los celos logran que se ponga en cuestión la importancia de la relación entre Serena y Fred. (Morano, 2017a, 5:39 - 7:49)



Mientras que en las novelas *Serena* al expresar su deseo de no ser molestada por Defred, se empiezan a evitar, en la serie televisiva gracias al comportamiento hostil de Serena hacia su Criada, se da paso a una relación muy intensa y repleta de los puntos de giro que incluso incrementan la tensión en las siguientes temporadas. Ponemos de evidencia dos escenas para demostrar los cambios bruscos en la relación de Serena y June.

En primer lugar, observamos a Serena Joy muy tranquila en su jardín, pero se nota que le preocupa algo. Este jardín simboliza su deseo de ser madre. Se aprovecha de la tregua en la guerra permanente con su Criada, con el objetivo de proponer una solución que pueda convenir a las dos. Le propone que intente quedarse embarazada con Nick, puesto que sospecha que su marido Fred es seguramente infértil. Desde que entró en la casa, a June le atrae Nick y, de hecho, echa de menos sentirse querida. Pero Serena no lo sabe, por ese motivo June actúa delante de ella como si estuviera sorprendida y le diera miedo. Al final se convierten en cómplices, aunque Serena ni siquiera intuye que su Criada pasa tiempo con el Comandante a solas. (Barker, 2017b, 7:40 - 11:03)

Esto cambia en nuestro segundo ejemplo. Llegamos al punto de giro en el penúltimo episodio de la primera temporada, cuando Serena, provocada por el comentario de Naomi Putnam, se pone a rebuscar en el cuarto de June y encuentra un vestido corto de lentejuelas. Esto nos engancha para ver el último episodio, en el que Serena se enfrenta a June, llamándola puta y pegándole. Saca el test del embarazo, diciendo que le recomienda que el test dé positivo, porque sino la va a entregar a los Guardianes. El test al final muestra dos líneas, por eso Serena, pese a su gran dolor de ser engañada, le está agradecida. (Skogland, 2017, 6:26 - 11:19)

Pero la relación de Serena y June es tan inestable, que cada tregua debe tener su punto de giro. Para lograr que la Criada no intente hacer cualquier cosa que pueda poner en riesgo al bebé que lleva dentro, decide amenazarla. La saca de la casa y la lleva a un colegio. Serena le prohíbe salir del coche, mientras ella habla con Hannah en la escalera. Al incorporarse de nuevo en el coche, June se pone agresiva y le llama monstruo por no haberle dejado estar con su niña. De pronto, Serena le explica que le asegura que su hija estará bien bajo la condición de que ella cuide bien del suyo. Con esta afirmación y debido a sus actos muy egoístas y egocéntricos otra vez los espectadores pierden la empatía con Serena. (Skogland, 2017, 21:05 - 26:13)

Tanto en el texto original como en su versión ilustrada, Serena de repente cambia su manera de ser cuando Defred tiene una relación con Nick. No se muestra tan hostil

y amargada como antes. Sin embargo, su ira vuelve a retomar protagonismo cuando Serena encuentra en la habitación de June el vestido que le compró Fred para acompañarle al Jezabels. Se pone muy furiosa, pegando y llamando a la Criada prostituta, igual que la Criada anterior, y le grita por haber violado su acuerdo. La misma escena ocurre tanto en la novela como en la novela gráfica. No obstante, al ser Serena mayor de edad, no tiene fuerza para golpear a la Criada, ni siquiera para tirarla al suelo. (Anexo 62) De todos modos, a diferencia de la serie, en las novelas no sabemos si se queda embarazada al final.

A pesar de que en la mayoría de las interacciones con June Serena resulta ser muy cruel, conoceremos su punto más vulnerable al verla en la habitación del niño, nostálgica, cuando se le nota en la cara que haría todo para tener uno. Asimismo, nos demuestra que sufre por el hecho de no ser capaz de dar a luz ella misma a la hora de la Ceremonia, cuando tiene a su Criada entre las rodillas y tiene que ser testigo del hecho de que su marido viola a otra mujer. (Morano, 2017c, 26:52 - 32:27) Esta vulnerabilidad se subraya cuando Serena junto con Rita sospechan que Defred está embarazada. Cambia la forma de hablar con June, de hecho, se podría decir que la cuida como si fuera su madre. (Morano, 2017c, 8:04- 11:40)

De pronto, como ya hemos visto en el subcapítulo sobre el Ritmo, se vuelve furiosa porque June tiene su periodo. El rencor conmueve a Serena de modo que no es capaz de comprender racionalmente que no es culpa de la Criada que no está embarazada. (Anexo 63) Gilead propaga la idea de que los hombres son siempre fértiles y, por lo tanto, solo las mujeres son culpables de no poder quedarse encinta. Cabe mencionar que esta escena no ocurre en ninguna de las versiones de las novelas. Es puro fruto de los productores de serie para enfatizar el conflicto y la rivalidad entre Serena y June y a partir de allí seguir construyendo otros enfrentamientos entre ellas para las temporadas siguientes.

Recordemos que, en los principios de las series de televisión, sobre todo, en las series norteamericanas, se produjeron series criminales en las cuales era obligatorio trazar una línea entre el bien y el mal. Desde el principio de cada episodio se definía quién era el villano de la historia y bajo ninguna condición se hicieron cambios en el desarrollo psicológico, no se penetraba en el alma del personaje a fin de analizar si sus actos fueron motivados para alcanzar un bien mayor. (García Fanlo, 2016) Lo mismo ocurrió en los cómics de los superhéroes que dieron fama a este género literario basado en viñetas e ilustraciones detalladas que sustituyen palabras. (Trabado, 2021) Los dos medios pasaron por una transformación y diferenciación enorme. Con el paso del tiempo, se crearon diversos

géneros que tienen sus propias especificidades y, al mismo tiempo, trabajan con sus personajes de diferente manera. Por lo tanto, no hay sorpresa si en las series contemporáneas no somos capaces de reconocer el bien y el mal a primera vista, ya que cada uno de nosotros tiene sus propios motivos para actuar tal y como actúa. De igual manera, después de separar claramente los términos cómic y novela gráfica sabemos que para una novela gráfica es también característico no distinguir estrictamente el bien y el mal, sino que se nos proporciona el espacio para nuestra propia interpretación. (Trabado, 2021)

Ahora bien, en la serie empatizamos con Serena por estar abandonada, constantemente engañada por Fred y, sobre todo, sentimos su dolor al verla doblar la ropa de los niños y pasear por la habitación preparada para su futuro hijo. Entendemos que a veces se deja llevar por los sentimientos como cualquiera de nosotros, por lo tanto, no la juzgamos por estar enfadada con todo el mundo. Sabemos que ahora sufre las consecuencias de sus propias ideas, aunque no lo reconoce<sup>51</sup> Al mismo tiempo, no deja espacio para empatizar con ella cuando actúa como un demonio, descargando su ira acumulada con Defred. Observamos en esos momentos que disfruta de su alto cargo, pero no se da cuenta de que así sólo da paso al futuro desarrollo de esta relación amor-odio con June. Por lo tanto, su desarrollo psicológico en la adaptación audiovisual no la define como una villana en el sentido estricto de la palabra. De hecho, todo lo contrario, gracias a su bipolaridad, nos demuestra que cada corona tiene dos lados y nosotros debemos intentar entender los motivos que la apuran.

Este doble carácter debido a las heridas del pasado de Serena, interpretado de manera tan sensible y comprensible, se debe a la actriz Yvonne Strahovski. La actriz australiana-polaca es conocida por las series *Chuck* o *Dexter*, que son series más comerciales que *El Cuento de la Criada*. En la serie *Chuck* interpretó a una agente de CIA Sarah Walker que debe hacer una guardia personal de Chuck Bartowski, con el que entabla una relación amorosa. A lo largo de la serie, en varias ocasiones se muestra que actúa a sangre fría si está en riesgo su querido Chuck. Así pues, Yvonne Strahovski tiene experiencia en la interpretación de la doble moral. Miller no pudo estar más agradecido por la elección de los directores de reparto, ya que Strahovski logró expresar el misterio y la tragedia de este personaje y asimismo, demostró su fuerza y su vulnerabilidad. (Robinson, 2019)

---

<sup>51</sup> Por lo menos en la primera temporada no. Al nacer su hija se da cuenta de que no quiere educarla al estilo gileadiano. Le gustaría que su hija pudiera leer, escribir y presentar opiniones, como antes. Al enfrentarse al tribunal de hombres para presentar su idea de hacer excepciones, los hombres junto con su marido la castigan de manera que le cortan un segmento del meñique.

En la novela gráfica, se percibe también la ambigüedad en su comportamiento, pero en este caso concreto es más bien por la reacción causa-efecto. Al darle una bienvenida bastante hostil a Defred, Serena ajusta sus límites. Desde ese momento se evitan y vuelven a reunirse solamente en ocasiones necesarias. Prevalece la sensación de odio hacia su Criada, pero cuando pide a Defred el favor de concebir el niño con Nick, cambia su manera de hablar con la protagonista. Luego la vuelve a atacar al enterarse del adulterio de su marido. Así pues, el comportamiento de Serena está condicionado según sus propias necesidades. Pero tampoco se puede afirmar con total seguridad que no haya momentos cuando el lector no empatice con ella. En la novela gráfica, la ilustradora también la muestra abandonada, herida por su marido y menospreciada. Por lo tanto, esta característica del personaje cumple con el rasgo característico para las novelas gráficas, es decir, no somos capaces de definir si Serena Joy es villana o no, puesto que depende del punto de vista de cada uno de nosotros.

En resumen, Serena Joy es un personaje ambiguo. Algunas veces sentimos que podemos entender lo que le está pasando, pero es difícil empatizar con ella, puesto que es una de las responsables de la situación actual y también hay momentos cuando actúa como un diablo. Asimismo, consideramos muy irónico por parte de Margaret Atwood que la llamase Serena Joy, ya que Joy en inglés significa alegría, que es totalmente todo lo contrario de lo que siente este personaje. Sin embargo, cabe concluir que los guionistas de la serie hicieron un trabajo magnífico con este personaje que encarna tanto el amor, como el odio, respeto y finalmente el miedo.

#### **7.4. DEWARREN/ JANINE/ DEDANIEL**

Dewarren es la única Criada que en las tres versiones del *Cuento de la Criada* se queda embarazada y también que da a luz.<sup>52</sup> Sin embargo, su trayectoria, tanto en su pasado, como en el presente, es muy trágica y por ese motivo resulta muy ingenua y un poco infantil.

Es la Criada en casa del Comandante Warren, de ahí que su primer nombre es Dewarren. El equipo productor de la serie televisiva, para expandir su historia después de parir Angela, la mandan a servir en casa del Comandante Daniel, por eso mencionamos en el título de este subcapítulo también el nombre Dedaniel.

---

<sup>52</sup> En la serie, se quedarán embarazadas June y Serena también. Sin embargo, ocurrirá en las temporadas siguientes.

La autora canadiense se la imaginaba como una chica frágil y poco estable, que busca la aprobación tanto de la Tía Lydia como de otras Criadas para sentirse más segura de ella misma:

Mientras esperamos en doble fila se abre la puerta y entran otras dos mujeres, ambas vestidas de rojo y con la toca blanca de la Criadas. Una de ellas está embarazada; bajo las tropas sueltas su vientre sobresale triunfante. (...) Una mujer preñada no tiene obligación de salir ni de hacer la compra.(...) Ahora es portadora de una nueva vida, está más cerca de la muerte y necesita una protección especial. (...) La que murmuraba tenía razón: ha venido a exhibirse; está rebosante de salud y disfruta de cada minuto. (Atwood, 2021, p. 55)

Defred nos advierte que la conoció en el Centro Rojo, pero nunca le gustó. En el libro se presenta, gracias a su exhibición en la tienda delante de otras Criadas, poco amigable, muy presumida, incluso afirmamos que se cree superior al resto de las Criadas por el mero hecho de estar embarazada. (Anexo 64)

Afirmamos que este personaje busca satisfacer urgentemente a todos, porque en el *flashback* del Centro Rojo vemos que durante las clases de los Testimonios, Janine una semana tras otra tuvo que relatar su experiencia del pasado de cómo fue violada. (Anexo 65) En la serie profundizan en este *flashback* más, porque al llegar al Centro Rojo, Janine era una rebelde y se oponía a las reglas, por eso le quitaron un ojo. Posteriormente, en la clase de Testimonios habla de la violación. Se quedó embarazada, por lo tanto acudió al ginecólogo y abortó a los catorce años. Al principio explica esta historia desde el punto de vista “me violaron varios hombres a la vez, no me quedaba otra y yo soy la víctima”, convencida de que llevaba toda la razón. Pero ya como vemos tanto en el texto fuente como en sus dos adaptaciones, la Tía Lydia obliga a otras Criadas a afirmar que la culpa de la violación fue de Janine, que ella fue la que los provocó. Asimismo, la Tía Lydia pregunta en voz alta por qué Dios permitió que pasara este suceso, a lo que responden las Criadas por obligación “para darle lección”. Janine rompe a llorar y con esto “provoca” a las Criadas para llamarla Llorona. Janine se derrumba completamente y asume que provocó ella a los violadores. (Atwood, 2021, p.113; Morano, 2017a, 25:05 - 26:52) A partir de ese momento, Janine se comporta como una persona con una gran cantidad de trastornos mentales y por eso busca refugio y apoyo en otra gente.

La Tía Lydia consigue penetrar en su mente hasta el punto que la ya infantil Janine le cree todo. Cuando en la clase explica que él plantará la semilla en ellas de la que posteriormente nacerá un fruto. Janine con alegría sonrío y gira hacia June celebrando que dentro de poco se convertirá en una flor.

En cuanto a la relación entre June y Janine en la serie, hay un cambio. Cuando June se fija en Janine exhibiéndose antes del Salvamento, no se nota en su cara repudio u odio, sino que le da mucha lástima que esta joven, porque comprende a qué se debe.<sup>53</sup>(Anexo 66, Figuras 1-3)

No obstante, a la hora de dar a luz, Janine padece unas complicaciones y se refugia en las miradas y en el apoyo de otras Criadas. Ya no es tan presumida. Está tumbada en la habitación de su Comandante y su Esposa. Lucha consigo misma para soportar el dolor de contracciones. A Defred no se le olvida mencionar que de repente la pobre Janine le resulta agradable. Dewarren está acompañada por varias Criadas que la animan a respirar de manera cómo se lo han enseñado la Tía Lydia en las clases en el Centro Rojo. Mientras tanto entra en trance y deja de percibir la realidad. Cuando llega a la última fase del parto, las Tías invitan a las Esposas a dar a luz. La Esposa de Warren se sienta en una silla especial, en la parte de arriba, mientras Janine se pone en la parte de abajo para que “el bebé nazca de su señora”. Al pronunciar la señora de Warren el nombre de Angela, Janine todavía agitada por la oxitocina y la serotonina, de repente entristece y rompe a llorar. Las otras Criadas recuerdan el dolor sufrido al ser separadas de sus hijos, y le dan tanto apoyo y amor como pueden. (Anexo 18, Figuras 4-8)

Después del día de nacimiento de Angela, Janine vuelve a aparecer en el texto fuente y también en la novela gráfica en la Ceremonia de Salvamento o, mejor dicho, “la Particicución”.<sup>54</sup> Al atender este evento, Janine acaba aún más derrumbada que antes. Desea un buen día a todas con una sonrisa, sin darse cuenta de que acaban de matar a un hombre. En la novela gráfica, Nault logra dibujar la cara de Janine como si estuviera mentalmente ausente. (Anexo 67)

El estado mental de Janine se empeora de manera considerable en la serie. En el texto fuente y en la novela gráfica, después del Salvamento, este personaje acaba con una “autoconclusión abierta”. Dicho de otro modo, asumimos que Janine padece de trastornos mentales postraumáticos y que Gilead la tiene en su poder, por eso depende de los lectores

---

<sup>53</sup> Allí se produce un cambio temporal. En las novelas se exhibe delante de otras Criadas en la tienda. En la serie es antes del Salvamento.

<sup>54</sup> “Particicución” es un tipo de ejecución o Salvamento cuando las Criadas no solo presencian como los Guardianes ahorcan a los traidores o las traidoras, sino que este tipo de Salvamento requiere la participación de ellas.

Véase más en: *Particicution*. (s.f.). The Handmaid’s Tale Fandom. Recuperado en: <https://the-handmaids-tale.fandom.com/wiki/Particicution>

cómo se imaginen el fin de ella. Al fin y al cabo, es solamente un personaje secundario, por lo tanto, tampoco había una urgente necesidad de concluir su historia. Menos aún, en una obra como es la de Margaret Atwood, que básicamente deja toda la obra en puntos suspensivos.

Al contrario, en la serie intensifican su síndrome postraumático. Al dar a luz, Janine fantasea sobre su futuro con Warren Putnam. A June le rompe el corazón verla enloquecida por todo lo que le habían hecho los gerentes de Gilead y por la cantidad de hormonas que la siguen conmoviendo. (Morano, 2017c, 14:04 - 18:00) Su locura se acentúa hasta el punto que en el momento cuando la mandan a servir a casa del Comandante Daniel, se rebela contra él durante la Ceremonia, porque cree que Warren Putnam la viene a salvar. Poco después escapa de la casa y roba a la pequeña Angela. La encuentran en el puente con la hija en brazos, a punto de suicidarse. Ya no le queda otra salida, porque aparentemente su amado pasa de ella. Al final, June consigue que Janine le pase a Angela. Se despide de ella y salta al río. (Sigismondi, 2017b, 34:20 - 41:49)

En relación a Janine, los productores desarrollaron también la historia de la Tía Lydia. Esta última, pese a que fue ella quien causó el trastorno mental de Janine, la tiene como una protegida. Suena irónico, puesto que demostramos que fue ella quien la rompió mentalmente y quien decidió destruir la cara de Janine por desobediencia. A pesar de esto, le tiene mucho cariño, quizás demasiado. En el último episodio, durante el Salvamento para apedrear a Janine, le cuesta pronunciar las palabras, está a punto de llorar. Janine, sin embargo, dolida, pero inocente e ingenua, pide al resto de las Criadas que sean suaves con ella. Todas las Criadas se rebelan en contra de la república y sus leyes absurdas al negarse a tirar la piedra. (Skogland, 2017, 40:45 - 48:53)

Cabe mencionar que, aunque Gilead en el texto fuente o en la adaptación gráfica castiga a las Criadas, en la serie es un infierno hecho realidad, puesto que no dudan en cortar las extremidades o las partes de los genitales, sacar los ojos o quemar a las Criadas. El equipo productivo consideró la visibilidad de los castigos como uno de los elementos fundamentales para plasmar en la pantalla la tiranía del Estado. También es uno de los rasgos de las religiones fundamentalistas que castigan a los creyentes. Por ejemplo, en los países islámico si el hombre es capturado en el intento de robar, le cortan la muñeca. Así pues, los productores exteriorizan no solamente el horror psicológico que sufren las Criadas, sino también el maltrato físico, que se intentaba encubrir.

Toda la imagen de Janine se apoya en la actriz Madeline Brewer. Esta encarna todo lo que requiere el papel de una mujer derrumbada por el régimen: la inocencia de una chica y la pureza del alma. A pesar de que tiene una cara muy inocente, con los ojos grandes y claros, tiene experiencia interpretando a una mujer que se desvió de su camino. En concreto, en la primera temporada de la famosa serie *Orange is the New Black* (2013) interpretó el papel de una joven adulta Tricia Miller, que es drogadicta. Mantuvo una relación con Mercy Valduto, pero ella cumplió su condena, por eso se fue. A raíz de romper la relación, Tricia decae en humor, entra en el estado depresivo y lamenta por su vida. Tiene deudas con Mendez, la jefa de la parte latina de la cárcel Litchfield. Por esta razón Mendez le entrega una bolsa de drogas para venderlas, no obstante, Tricia las consume. Ingiere tanta cantidad que ya es imposible salvarla.

Observamos el paralelismo con el personaje de Janine. Por mala educación y por robar, Tricia acaba en el centro penitenciario entre asesinas, estafadoras profesionales y *dealers*. Pero en su interior, a pesar de tomar drogas, lo único que busca es amor, al igual que Janine. En su pasado se quedó embarazada a una edad temprana. Aunque era demasiado joven, al nacer su hijo Caleb, lo quiso de corazón y lo amó siempre. Además, busca el amor y la aceptación, por eso quiere creer que un día estarán juntos y felices con Warren Putnam. Se deprime cuando parece que no hay salidas.

En los dos ejemplos no cabe duda de que pese a que pueda parecer presumida, desviada y rebelde, en realidad es solamente una chica inocente que paga sus deudas del pasado. El personaje de Janine, sobre todo en la serie, despierta más empatía, ya que está mentalmente enferma y le siguen sucediendo otros dolores nuevos. En la novela gráfica, Renée Nault, basándose en el texto fuente, no desarrolla mucho la personalidad de Janine, no crea una evolución psicológica. Sin embargo, logra plasmar con sus ilustraciones la misma sensación que nos transmite la novela original y, en mayor parte, la serie televisiva.



## 8. CONCLUSIONES

Para concluir, a lo largo de este trabajo hemos demostrado que no se debe condicionar el valor artístico y cultural del texto meta por el texto fuente. Cada obra es única y aunque bebe de un texto fuente, siempre será una obra individual y original. El texto fuente y el texto meta los podemos comparar y señalar las diferencias. Así pues, entenderemos cómo funciona el proceso de intermedialidad y que en realidad no existe ningún arte puro.

La adaptación es un fruto de la intermedialidad, un proceso que recurre a diferentes medios y a diferentes disciplinas científicas. De esta manera, al atender las diferentes disciplinas a la hora de traducir un texto fuente (t1) al texto (t2), nos fijamos en la maleabilidad de las fronteras entre los medios. Así pues, llegamos a la intertextualidad externa que relaciona los medios audiovisuales con otros medios. Incluso, en nuestro caso, al saber que *El Cuento de la Criada* no sólo incluye la traducción intermedial, sino que abarca los hechos históricos que son traspuestos a la actualidad en la adaptación audiovisual, podríamos hablar de hipertextualidad.

Nuestro objetivo principal ha sido aproximarnos al proceso de la adaptación fílmica como estrategia creativa central en el sistema audiovisual contemporáneo dentro de la cultura de la convergencia. Hemos demostrado que la serie televisiva, al tener a su disposición más tiempo, puede permitirse extender la historia hasta el infinito. Gozando de las características del medio, los guionistas tienen la libertad para hacer cambios en el desarrollo psicológico de los personajes, traspasar hechos históricos y aplicarlos al siglo XXI, alterar el orden de los sucesos o incluso inventar nuevas historias que extienden el relato. Consideramos el medio televisivo una buena elección para adaptar la obra de Atwood, puesto que, gracias a su extensión, puede incluir “tiempos muertos”, planos ralentizados, con o sin acción, para apoyar la lentitud del paso de tiempo en el relato. Asimismo, este medio permite jugar con los ritmos, subiendo y bajando de velocidad, para, por ejemplo, sugerir a los telespectadores cómo se siente uno al estar en una situación parecida a la del personaje. En comparación con el texto fuente, nos proporciona diferentes puntos de vista y, además, mediante la banda sonora ayuda a crear tensión en los momentos necesarios, así como suspense y dramatismo.

Por otro lado, la novela distópica de Margaret Atwood, *El Cuento de la Criada*, como hemos indicado, tiene sus raíces en diferentes hechos históricos y en las diferentes culturas del mundo. Hemos expuesto que, para escribir su novela especulativa, como ella

misma la denomina, se basó en los sucesos que tuvieron lugar durante la época reaganiana conservadora, en la sociedad puritana y en las sociedades religiosas que ni siquiera hoy en día aceptan la igualdad entre la mujer y el hombre, etc. En la adaptación audiovisual, los productores encontraron el paralelismo entre los hechos históricos y la situación actual. Al entrar en la Casa Blanca Donald Trump, el chauvinismo y la discriminación en contra de las mujeres se convirtieron en realidad de nuevo. Asimismo, en los países del Este de Europa también surgieron tendencias de inclinación hacia los regímenes autocráticos. Por lo tanto, hemos explicado la trascendencia de esta novela especulativa en el contexto actual.

Además, hemos estudiado las características propias de la novela gráfica y de la serie televisiva en relación con la novela de Margaret Atwood para así comparar las diferencias y las similitudes entre estos diferentes medios. Cada uno de estos tiene sus propias especificidades que le permiten adaptar la obra desde diferentes puntos de vista. Hemos observado que mientras la novela original proporciona la narración en primera persona, es decir, nosotros vemos y oímos sólo lo que ella nos relata, la novela gráfica y la serie televisiva nos facilitan ver mediante las imágenes los sucesos desde una perspectiva diferente. La novela gráfica y la serie cuentan con una gran ventaja al poder expresarse mediante la visibilidad de los gestos y la mímica. Gracias a esto, los monólogos internos o las descripciones de la novela fuente se suprimen y así se crea el espacio para otras extensiones, supresiones, añadidos, etc. Asimismo, el empleo de colores, la planificación, la iluminación, la vestimenta y la banda sonora permiten, en nuestro caso, construir un ambiente desagradable.

Por último, nos hemos enfocado en la adaptación de los personajes femeninos, haciendo hincapié en cuatro personajes que, a nuestro parecer, sufrieron los mayores cambios, tanto físicos como psíquicos, en los diferentes medios. En general, concluimos que las descripciones y los actos de los personajes de Deglen y Dewarren en la novela gráfica corresponden con la idea primaria de Atwood. Son personajes secundarios con destinos trágicos que aparecen en unas escenas, pero de los que desconocemos los detalles de sus vidas, aparte del hecho de que Janina fue violada en el pasado. En la serie televisiva ganan más espacio para explicarse. Seguimos su desarrollo, entendemos los motivos por los que toman decisiones repentinas, así como enganchan a los telespectadores para seguir viendo la serie. Serena Joy pasó de ser una señora mayor y amargada, a ser una mujer de unos treinta años, dolida por no ser madre, frustrada por el engaño y el fracaso de sus ideas primarias de Gilead. Piensa en June como en su rival, pero a la vez entiende que June es su única posibilidad

de volverse madre, por eso la trata de manera ambigua. Defred también cambia su carácter. Mientras que en el texto fuente es una heroína resignada con el objetivo de supervivencia, en la serie de América del Norte, con la urgente necesidad de tener una protagonista más activa que el resto de los personajes, se convierte en el personaje atrevido, rebelde, con ganas de reunirse con su familia y hacer justicia.

Este trabajo ofrece una descripción que esperamos sea valiosa sobre el proceso de adaptación a los interesados en los trasvases intermediales de novela al formato fílmico o de la novela al formato literario-gráfico. Una adaptación es buena siempre y cuando el resultado final de la traducción intermedial, el texto meta (t2), es único, nos hace olvidar la ausencia del autor del texto fuente (t1), y atiende a los requisitos del medio concreto y del formato al que la obra se adapta. En nuestro caso, el diferente acercamiento a los personajes, el diferente modo de narración y punto de vista y los cambios de temporalidad son cruciales para entender que cualquier adaptación produce cambios para apropiarse la obra de referencia. No hace que nos olvidemos de su existencia, más bien le rinde un homenaje. Por lo tanto, nosotros, como espectadores, no deberíamos obsesionarnos con buscar la fidelidad al texto fuente.

Sin duda alguna, la obra de Margaret Atwood, *El Cuento de la Criada*, que acabamos de analizar a lo largo de este trabajo, es una novela que merece incluso más atención de la ya recibida. Todavía falta por investigar, entre otras cosas, los rasgos de la distopía en esta novela, así como las adaptaciones a la ópera, al ballet y a la película. Del mismo modo, sugerimos estudiar mejor la banda sonora de la serie y su efecto en nuestra percepción cognitiva.

Por otro lado, al analizar la voz narrativa y el punto de vista en la novela y en la novela gráfica nos hemos fijado en que, sobre todo, el tema de la auricularización de los textos literarios es todavía muy poco estudiado. Es decir, sostenemos que es un término abstracto que depende de nuestra imaginación y de nuestra experiencia con los sonidos. Por ese motivo, invitamos a los interesados a investigar más en profundidad cómo entender la auricularización en una novela o en un cómic.

Sea como fuere, *El Cuento de la Criada* es una obra trascendental que nos hace ver cómo la historia tiende a repetirse. Estamos de acuerdo con los productores ejecutivos que sostienen que la obra de Margaret Atwood debería formar parte de las clases del pensamiento crítico para que la gente pueda entender que ningún extremo es bueno.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Abortion: How do Trump and Biden's policies compare?* (2020, 21 de septiembre). BBC.  
Recuperado en: <https://www.bbc.com/news/election-us-2020-54003808>
- Andreeva, N. (2022, 25 de enero). *The Handmaid's Tale' Creator Bruce Miller Inks Overall Deal With ABC Signature & Hulu*. Deadline. Recuperado en:  
<https://deadline.com/2022/01/bruce-miller-overall-deal-abc-signature-hulu-the-handmaids-tale-1234919361/>
- Argentina Dirty War: Torture and baby theft trial under way*. (2020, 28 de octubre). BBC.  
Recuperado en: <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-54718440>
- Armstrong, J.F. (2018, 25 de abril). *Why The Handmaid's Tale is so relevant today*. BBC.  
Recuperado en:  
<https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>
- Art in Film - The Handmaid's Tale*. (2019, 8 de diciembre). Artisso. Recuperado en:  
<https://artisso.co.uk/art-in-movies/art-in-movies-the-handmaids-tale/>
- Atwood, M. (2021) *El Cuento de la Criada*. Barcelona: Salamandra. 1985.
- Atwood, M., Nault, R. (2019). *El Cuento de la Criada (Novela Gráfica)*. Barcelona: Salamandra.
- Baetens, J., Frey, H. (2015). *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge University Press.
- Barker, M. (2017a, 3 de mayo). *Nolite te bastardes carborundorum* (temporada 1, episodio 4) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.
- (2017b, 10 de mayo). *Faithful* (temporada 1, episodio 5) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.
- Bortgual, I. (2011, 25 de julio). *Focalización, ocularización, auricularización*. Análisis Fílmico. Recuperado en: <http://www.analisisfilmico.uji.es/web/focalizacion/>
- Casajosa Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. 1 ed., Barcelona: Laertes.
- Chapell, M. (2012). Reagan's "Gender Gap" Strategy and the Limitations of Free-Market Feminism. *The Journal of Policy History*, Vol. 24(1). Donald Critchlow and Cambridge University Press. Recuperado en:  
<https://ir.library.oregonstate.edu/downloads/6108vb69p>

- Continente, G. (2018, 16 de julio). *El Cuento de la Criada: Significado y origen de las frases, saludos y el lenguaje utilizado*. Harper's Bazaar. Recuperado en: <https://www.harpersbazaar.com/es/cultura/ocio/a22154588/el-cuento-de-la-criada-frases-saludos-significado/>
- Curtis, J. (Anfitriona). (2020, junio). Bruce Miller (The Handmaid's Tale): A Stuck at Home Special (29) [episodio de podcast]. En: *The Hollywood Unscripted*, CurtCo. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/5rNwXntTPLBn1OSYul0eZ1?si=cb17044da11746ee>
- Dennis, K. (2017a, 31 de mayo). Jezabels (temporada 1, episodio 8) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.
- (2017b, 7 de junio). The Bridge (temporada 1, episodio 9) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.
- Eisenstein, Z. (1984). *Liberalism, Feminism and the Reagan State: The Neoconservative Assault on (sexual) equality*. Socialist Register. Recuperado en: <https://socialistregister.com/index.php/srv/article/download/5547/2445/7443> [última visita: 4 de junio de 2022]
- Felipe, F. de, Gómez, I. (2008). *Adaptación*. Trípodos.
- Fragoso, S. (Anfitrión). (2022, 6 de marzo). Author Margaret Atwood's Burning Questions (265) [episodio de podcast]. En: *Easy Talk with Sam Fragoso*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/7baXcr5NrH0GiDZCER6IVS?si=3201b558da764323>
- García Fanlo, L. (2017). *El lenguaje de las series de televisión*. Eudeba.
- Gaudreault, A., Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Gómez, C., Sánchez-Mesa, D. (2011). La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico : el viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bodadores. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 20. <https://doi.org/10.5944/signa.vol20.2011.6268>
- Heroin (s.f.). Prevcentrum. Recuperado en: <https://www.prevcentrum.cz/informace-o-drogach/heroin/>
- Hutcheon, L., O'Flynn, S. (2013). *A theory of Adaptation*. 2ª ed. Nueva York, Routledge.

- Illescas Díaz, F.J. (2020, 17 de febrero). *¿Qué es una novela gráfica?* Akira Comics, Blog. Recuperado en: <https://www.akiracomics.com/blog/que-es-una-novela-grafica>
- Jefferson Airplane (1967). White Rabbit. En: *Surrealistic Pillow* [CD]. New York, RCA Records.
- Jenkins, H. (2011). “Transmedia 202: Further Reflections.” *Confession of an Aca-Fan (The Official Weblog of Henry Jenkins)*. Recuperado en: [http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html)
- Kraychyk, G. (2020, 9 de diciembre). *El Cuento de la Criada, o cómo la ONU y los guionistas de la serie colaboran en la recreación de las crisis humanas*. UN News. Recuperado en: <https://news.un.org/es/story/2020/12/1485262>
- Kulhánek, F. (2017, 31 de agosto). *Scientología: Náboženská organizácia, sekta či nadnárodná korporácia?* Refresher. Recuperado en: <https://refresher.sk/46518-Scientologia-Nabozenska-organizacia-sekta-ci-nadnarodna-korporacia>
- Lijtmaer, L. (2020, 21 de abril). “Phyllis Schlafly, la furibunda antifeminista que frenó los derechos de la mujer mientras los disfrutaba.” Recuperado en: <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/phyllis-schlafly-serie-mrs-america-cate-blanchett/>
- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- Margaret Atwood (s.f.). Disponible en: <http://margaretatwood.ca/> [Consultado el 30 de marzo, 2022]
- Morano, R. (2017a, 26 de abril). Offred (temporada 1, episodio 1) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid’s Tale*. Hulu.
- (2017b, 26 de abril). Birth Day (temporada 1, episodio 2) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid’s Tale*. Hulu.
- (2017c, 26 de abril). Late (temporada 1, episodio 3) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, B., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid’s Tale*. Hulu.
- Pentreath, R. (2021, 6 de julio). *The Handmaid’s Tale soundtrack: All the classical music featured in the hit Hulu show*. Classic FM. Recuperado en:

<https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/film-tv/handmaids-tale-soundtrack-composer-classical-music/>

Prieto, U. (2017, 18 de septiembre). *¿De qué va El Cuento de la Criada? Las claves de la triunfadora de los Emmy*. El HuffPost. Recuperado en:

[https://www.huffingtonpost.es/2017/09/18/de-que-va-el-cuento-de-la-criada-claves-para-entender-y-disfrutar-de-la-vencedora-de-los-emmy\\_a\\_23210709/](https://www.huffingtonpost.es/2017/09/18/de-que-va-el-cuento-de-la-criada-claves-para-entender-y-disfrutar-de-la-vencedora-de-los-emmy_a_23210709/)

Renée Nault (s.f.). Recuperado en: <https://www.reneenault.com/> [Consultado el 30 de marzo de 2022]

Recly, M. (2022, 18 de febrero). *Dans la peau de...» Renée Nault, l'illustratrice du roman graphique «La servante écarlate*. Bible urbaine. Recuperado en:

<https://labibleurbaine.com/litterature/dans-la-peau-de-renee-nault-lillustratrice-du-roman-graphique-la-servante-ecarlate/>

Robinson, A. (2019). *The Art and Making of the Handmaid's Tale*. Titan Books Limited.

Rosendo Sánchez, N., & Sánchez-Mesa Martínez, D. . (2019). Adaptación y transmedialidad. Crítica de una oposición agotada. *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, 7(2), 335-352. <https://doi.org/10.37536/preh.2019.7.2.729>

Sánchez-Mesa, D. (2009). Entre palabras e imágenes. Un modelo teórico para el estudio de las adaptaciones de Don Quijote de la Mancha. En C.F. Heredero (ed.), *El Cine y el Quijote* (pp.133-148). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid.

Sánchez-Mesa, D., Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies. *Tropelias, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27.

[https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2017271536](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536)

Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.

Sigismondi, F. (2017a, 17 de mayo). A Woman's Place (temporada 1, episodio 6) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B. Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid's Tale*. Hulu.

— (2017b, 24 de mayo). The Other Side (temporada 1, episodio 7) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid's Tale*. Hulu.

- Skogland, K. (2017, 14 de junio). Night (temporada 1, episodio 10) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E. Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid's Tale*. Hulu.
- Šílenci z Manhattanu. (s.f.-a). En: *CSFd*.  
<https://www.csfd.sk/film/233764-mad-men/prehľad/>
- Tarín Gómez, F.J. (2010). Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales. LabCom. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10234/30111>
- The Handmaid's Tale. (s.f.). En: *IMDb*.  
[https://www.imdb.com/title/tt5834204/?ref\\_=ttawd\\_awd\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt5834204/?ref_=ttawd_awd_tt)
- Trabado, J.M. (2021, 17 de diciembre). *El cómic y sus lenguajes. La evolución de sus modelos explicativos*. Tebeosfera. Disponible en línea:  
[https://www.tebeosfera.com/documentos/el\\_comic\\_y\\_sus\\_lenguajes\\_la\\_evolucion\\_de\\_los\\_modelos\\_explicativos.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_y_sus_lenguajes_la_evolucion_de_los_modelos_explicativos.html) [Última consulta: 8 de junio, 2022]
- Waloch, N. (2020, 21 de octubre). *A Handmaid's tale of the Constitutional Tribunal: Women's rights activists protest in Warsaw* [REPORTAGE]. Wyborcza.pl. Disponible en línea:  
<https://wyborcza.pl/7,173236,26421150,a-handmaid-s-tale-of-the-constitutional-tribunal-women-s-rights.html>
- Ženy z rodu Gilmorovcov. (s.f.-b). En: *CSFd*.  
<https://www.csfd.sk/film/70105-zeny-z-rodu-gilmorovcov/prehľad/>



## ANEXOS

### ANEXO 1



*Las mujeres en la protesta delante del Tribunal Constitucional. (Bogdanowicz, 2020)*

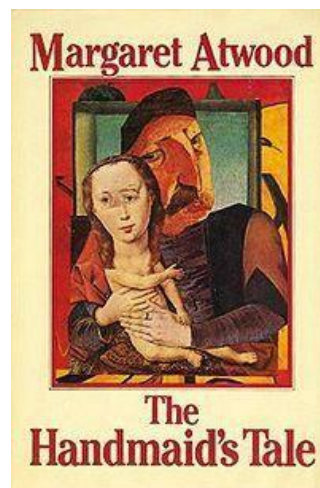
Las mujeres polacas se vistieron en una capa roja, llevando un velo blanco, haciendo alusión a la serie del *Cuento de la Criada*, puesto que sentían que el Estado estaba en camino de limitar su libertad y privarlas de sus derechos de igual manera como pasaba en la serie de Bruce Miller (2017). No es la única protesta en el mundo donde se utilizó la vestimenta típica de esta serie.

### ANEXO 2



El retrato de actualidad de la autora del *Cuento de la Criada*, Margaret Atwood. (Atwood 2022)

### ANEXO 3



La portada de la primera edición del *Cuento de la Criada* publicada en 1985 en Canadá. (Aronowitz, 1985)

Hoy en día el precio por esta edición del libro se mueve alrededor de 500 - 1000 euros.

### ANEXO 4



La fotografía del presidente Ronald Reagan. (La Vanguardia)

## ANEXO 5



La fotografía de Phyllis Schlafly, la líder del movimiento antifeminista Stop ERA. (Getty, 2020a)

## ANEXO 6



La fotografía de la televangelista Tammy Faye Bakker. (Les Actualités, 2021)

## ANEXO 7



La fotografía de Catherine MacKinnon. (Hermoni, 2019)

## ANEXO 8



La fotografía de la líder del movimiento femista radical, Andrea Dworkin. (Mujeres en lucha, 2019)

## ANEXO 9



El golpe de Estado en Argentina en 1976 cuando tomó el poder el general Jorge Rafael Videla. (Shortland Social, 1976)

## ANEXO 10



Nicolae Ceaușescu con su esposa Elena. (Fototeca online a comunismului românesc)

## ANEXO 11



La campaña de Donald Trump para prohibir los abortos. (Getty, 2020)

## ANEXO 12



La autora Margaret Atwood procurando quemar una copia del *Cuento de la Criada*. (Sotheby's, 2022)

### ANEXO 13



Bruce Miller (en el centro), junto con las actrices Elizabeth Moss (a la izquierda) y Alexis Bledel (a la derecha). (Buckner, 2018)

### ANEXO 14



Los productores ejecutivos Warren Littlefiel, Elizabeth Moss y Bruce Miller, y la directora de cine de primeros tres episodios Reed Morano, junto con los actores de la serie. (Djansezian, 2018)

Desde la izquierda hasta la derecha: Alexis Bledel, O-T Fagbenle, Yvonne Strahovski, Warren Littlefield, Elizabeth Moss, Bruce Miller, Samira Wiley, Madeline Brewer, Joseph Fiennes, Ann Dowd, Reed Morano, Max Minghella.

## ANEXO 15



Bruce Miller a punto de besar a Margaret Atwood, junto con el equipo productor y los actores de la serie en la gala de los Emmy. (Brown, 2017)

## ANEXO 16



La directora de cine Reed Morano. (Morano, 2014)

## ANEXO 17



La fotografía de la ilustradora Renée Nault. (Nault, s.f.)

## ANEXO 18

Todas las figuras que se presentan a continuación vienen de la novela gráfica. (Atwood, 2019)

Figura 1



Figura 2



Figura 1: La portada del capítulo Día de Nacimiento.

Figura 2: Llegada del Nacimóvil a recoger a las Criadas para asistir al parto de Dewarren.

Figura 3



Figura 4



Figura 3: Las Criadas se reúnen en la casa del Comandante Warren. En la segunda página la Tía Lydia explica a las Criadas porque es necesario que den a luz niños para los Comandantes.

Figura 4: Las Criadas se reúnen alrededor de la cama en la que Janine está a punto de dar a luz. Si nos fijamos, las Criadas están ubicadas una tras otra. Mediante las Leyes de Gestalt se crea la profundidad de campo. En la página a la izquierda, se suprime la forma clásica del cómic y se opta por una fusión de dos imágenes.



Figura 5



Figura 6



Figura 5: Los planos cortos de Janine que ya está en la última fase del parto. La Tía Lydia advierte que está entrando en trance. Manda a las Marthas a buscar la Silla de Parto. Esta se ve en la parte inferior, en la última viñeta que sobresale de su cuadro.

Figura 6: Las Esposas acompañan a la Esposa de Warren para unirse con Janine y “parir” a su niña. Observamos las viñetas en formas poligonales. Esta forma sirve para indicar la acción dramática en la novela gráfica ilustrada por Nault. De nuevo, observamos la inserción de las Criadas fuera de la viñeta, que unánimemente le aconsejan que hacer a continuación. Este inserto simula el punto de vista de Janine, como veremos en la imagen siguiente.

Figura 7



Figura 8



Figura 7: Las Criadas rodean a la Silla de Parto donde está sentada Janine. Gracias a esta ilustración entendemos que el inserto de las Criadas en la doble página anterior representa la visión de Janine.

Figura 8: En la página a la derecha observamos que las ilustraciones aparentan el efecto de la fotografía sacada en tonos sepia. Nault utiliza este tipo de ilustración para distinguir lo que se muestra en la pantalla. En este caso se trata de cintas pornográficas.

Figura 9



Figura 9: Observamos la diferencia grande en el estilo de la ilustración para diferenciar lo que es un flashback. Empieza en la página a la izquierda, cuando vemos a la madre de June con un vaso de vino. Las ilustraciones no tienen líneas negras de tinta, sino que están pintadas solamente con las acuarelas.

Figura 10



Figura 10: Esta doble página representa el recuerdo del Centro Rojo. Es el día cuando Moira escapó.

Figura 11



Figura 11: En la página a la izquierda Moira consigue escapar. Las Criadas hacen suposiciones sobre su destino. A la derecha, Defred está en la oscuridad en el pasillo. Está a punto de entrar al despacho del Comandante Fred.

Figura 12



Figura 12: La Criada todavía no sabe a qué viene la invitación de Fred. Observamos la forma clásica de rejilla de los cómics.

Figura 13



Figura 14



Figura 13: La doble página dedicada al plano detalle de la tabla de Scrabble.

Figura 14: Al acabar el juego, Fred pide a Defred que le bese. Cuando sale se queda en la puerta de su habitación que sirve como un gancho para el siguiente capítulo.

## ANEXO 19

Todas las figuras que se presentan a continuación, vienen de la novela gráfica. (Atwood, 2019)

Figura 1



Los recuerdos. Sin las líneas de tinta negra, el uso de las acuarelas.

Figura 2



En la página a la derecha vemos el diálogo entre Defred y el Comandante. El fondo es blanco. A la izquierda veremos dos imágenes que llevan los colores grises, se nota de allí el despotismo y la oscuridad del régimen.

Figura 3



Los recuerdos del Centro Rojo llevan el fondo negro. Los colores están saturados, pero se percibe una sensación negativa.

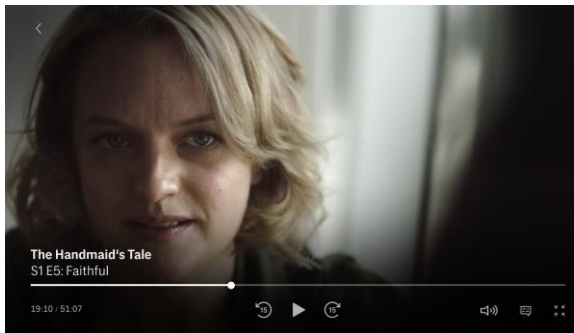
*Figura 4*



La soledad de la protagonista, la ilustración es más simple, se utiliza el contraste con el blanco y negro.

## **ANEXO 20**

*Figura 1*



*Figura 2*

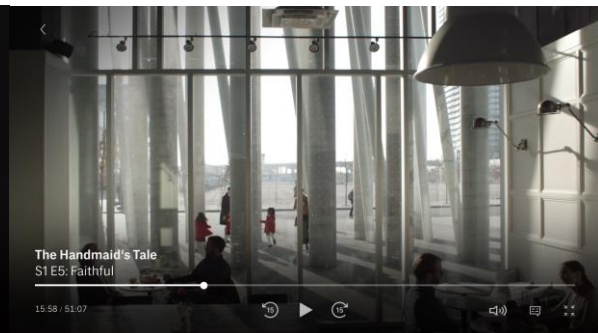


Figura 1: La cita de June con Luke. Se nota la diferente temperatura y tonalidad de los colores. (Barker, 2017b)

Figura 2: El plano general del restaurante. La temperatura del color es más neutra. (Barker, 2017b)

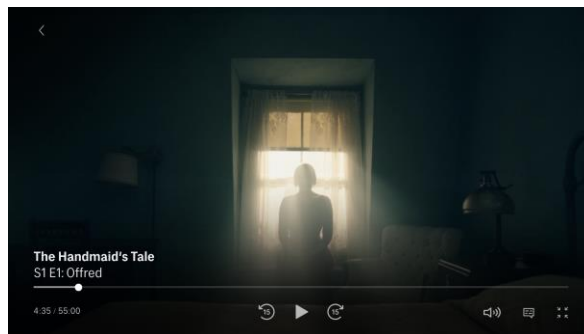
## ANEXO 21



La percepción de la profundidad de campo. (Atwood, 2019)

Ejemplo de la profundidad del campo en la novela gráfica. Las Criadas en las imágenes andan una detrás de la otra que el ojo humano ve tridimensionalmente. Más aún, observamos en la imagen arriba de la página a la derecha las líneas diagonales que también construyen la perspectiva tridimensional.

## ANEXO 22



La simetría en el plano. Aproximación a la estética de Kubrick. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

Reed Morano busca la inspiración en la estética de Stanley Kubrick. Este plano es el ejemplo de la simetría del encuadre de Kubrick. La ventana está en el medio del encuadre. También observamos en la imagen que se aplica el efecto *mate*.

## ANEXO 23

Figura 1

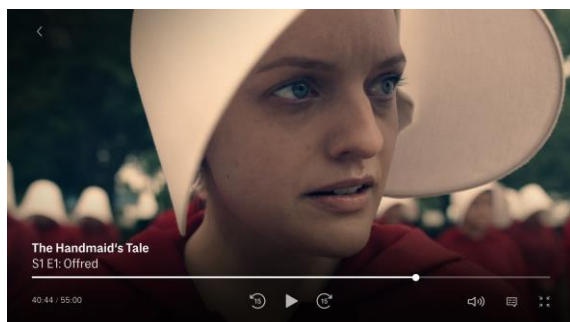


Figura 2

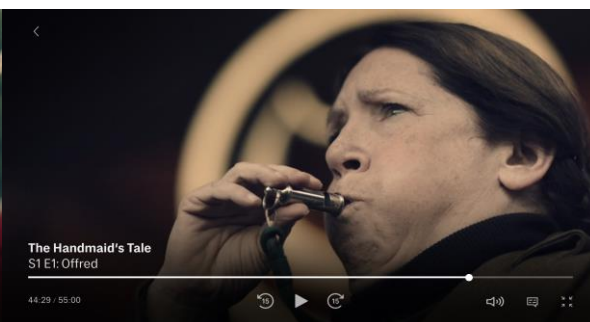


Figura 1: El plano de June. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

Este plano fue hecho por la lente June. La lente que se utiliza para sacar los planos con Elizabeth Moss es de 28k para la cámara Canon K35. June está entrando en trance porque se acaba de dar cuenta de que Moira falleció.

Figura 2: El plano de la Tía Lydia. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

Este plano fue hecho por la lente de Tía Lydia. Para sacar los planos de Tía Lydia se utiliza un 24 *low-angle*, mostrando así la supremacía de este personaje. La Tía Lydia silba para dar el comienzo al Salvamento (Participación).

## ANEXO 24

Figura 1



Figura 2

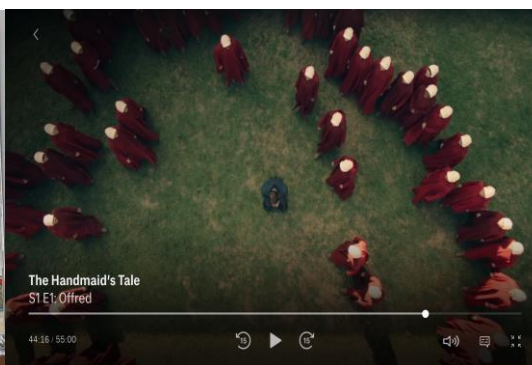


Figura 1: El plano general en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

Nos ubicamos en el Centro Rojo. Vemos muchas Criadas tumbadas en sus camas. No somos capaces de reconocer ninguna de las mujeres que conocemos.

Figura 2: El plano nadir, plano general. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

En la serie aparecen los planos nadir bastante. Se utilizan sobre todo en las introducciones de las escenas. Desde esta perspectiva de pájaro no reconocemos a ninguna de las Criadas que conocemos. Así se demuestra también la insignificancia de las Criadas en Gilead.

Vemos que se emplean los planos generales en las dos adaptaciones con el mismo uso.

## ANEXO 25

*Figura 1*



*Figura 2*

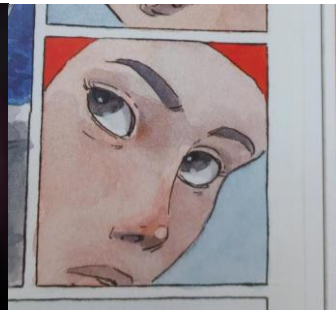


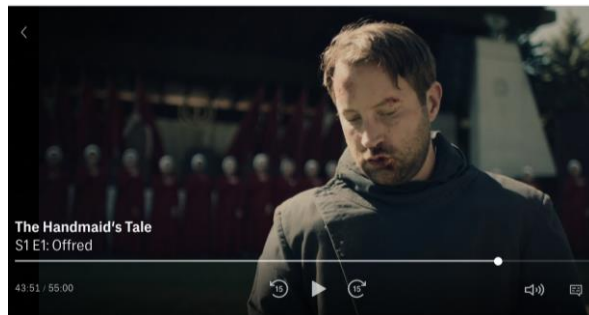
Figura 1: El primera plano de una de las Criadas, antes del primer golpe. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

En esta captura de pantalla observamos a una Criada desconocida que mediante su cara nos enseña que no está convencida de matar al hombre.

Figura 2: El primerísimo primer plano de Defred. (Atwood, 2019)

## ANEXO 26

*Figura 1*



El plano medio del supuesto violador. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)



*Figura 2*



El plano medio largo. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

June da una patada al violador. Es la primera en atacar.

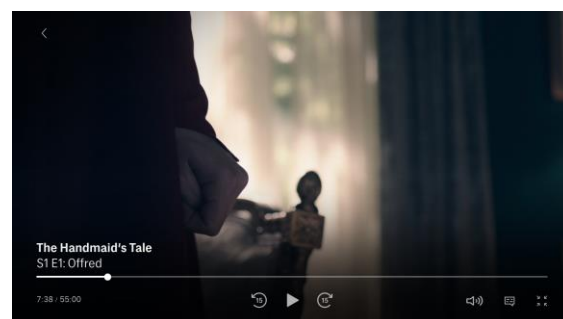
*Figura 3*



El plano medio en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

## **ANEXO 27**

*Figura 1*



El plano detalle de la mano de June. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

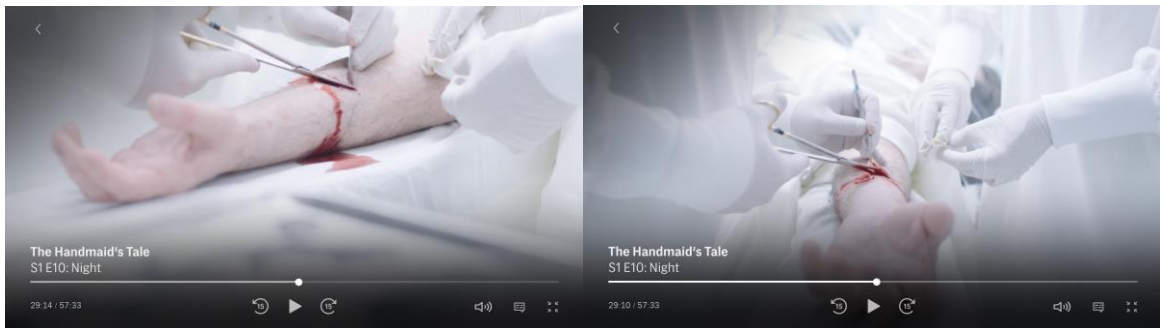
Figura 2



La página de la novela gráfica donde aparecen “los planos detalle” de sus piernas, de su brazo poniéndose el guante, del reloj y de su mano sujetando un cesto. También aparece “plano americano” de la protagonista. (Atwood, 2019)

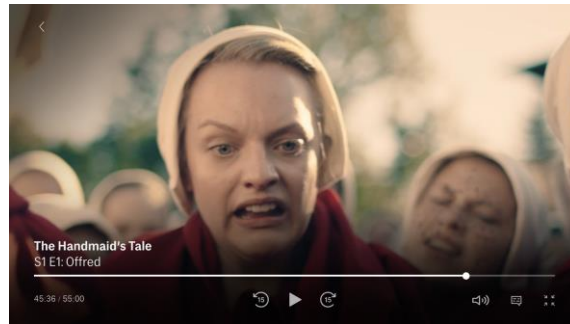
## ANEXO 28

Figura 1



Los planos detalle de la muñeca del Comandante Warren durante la amputación. (Skogland, 2017)

## ANEXO 29

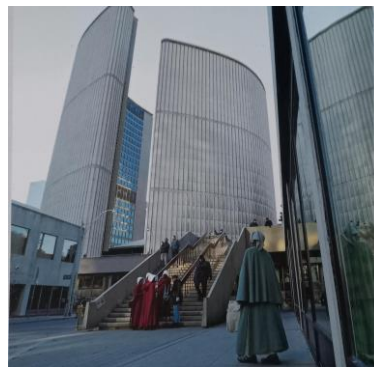


El primer plano de la protagonista que está en el trance por enterarse de la muerte de Moira y por matar a un hombre. La escena está en *slow-motion*. (Morano, 2017a)

## ANEXO 30

Comparación de los exteriores de Gilead en la serie y en la novela gráfica.

*Figura 1*



La fotografía del rodaje del *Cuento de la Criada*. (Robinson, 2019, p.36)

*Figura 2*



La fotografía del rodaje del *Cuento de la Criada* en Toronto. Gilead que está supuestamente en Boston. (Robinson, 2019, p.24)

*Figura 3*



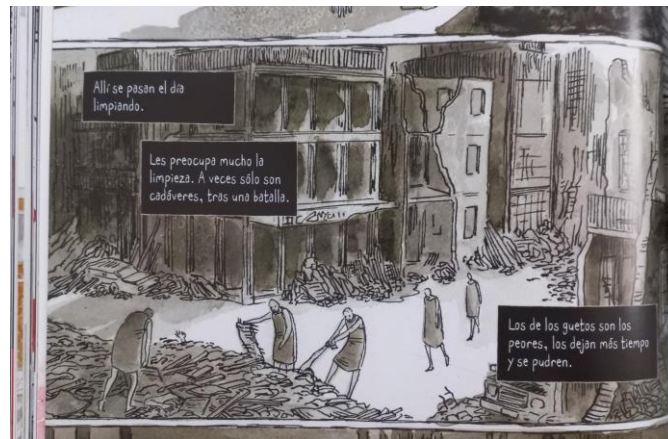
Gilean en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

*Figura 4*



El ejemplo de los efectos visuales en la serie. Así transformaron en la postproducción las calles de Toronto. (Robinson, 2019, p.100)

Figura 5



El ejemplo de las calles destruidas de la novela gráfica. (Atwood, 2019)

Figura 6



El muro que representa el muro de la Universidad de Harvard. (Robinson, 2019, p.24)

Figura 7



El muro en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

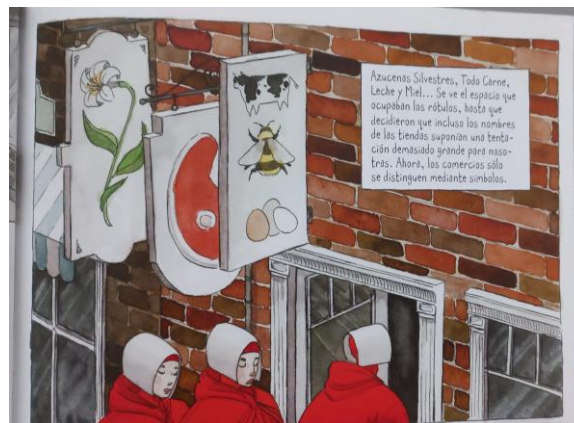
## ANEXO 31

Figura 1



No sólomente en las tiendas no podía haber letras, sino tampoco en los productos. No podíamos encontrar la escena para demostrar que no haya nombres en las tiendas, por tanto lo evidenciamos mediante los productos. (Morano, 2017a)

Figura 2



En la novela gráfica la ilustradora dibujó la entrada a la tienda. Observamos que no hay nombre de la tienda a la entrada, sino unos dibujos. (Atwood, 2019)

## ANEXO 32



El mapa de Gilead. Observamos en el mapa el territorio de Gilead. Capturado por Barbora Rybárová. (Robinson, 2019, pp. 24-25)

## ANEXO 33

*Figura 1*



La página de la novela gráfica que corresponde a la descripción de Atwood de su texto fuente. Capturado por Barbora Rybárová. (Atwood, 2019)

Figura 2



La viñeta que representa la casa victoriana en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

Figura 13



El salón de la casa donde Serena recibe a la Criada. (Atwood, 2019)



## ANEXO 34

*Figura 1*



La casa de los Waterfords desde fuera. (Robinson, 2019, p. 26)

Es de la época victoriana tardía según como proponía Margaret Atwood. Sin embargo, en esta casa se grabaron solo las escenas exteriores.

*Figura 2*



El salón de los Waterfords. Capturado por Barbora Rybárová. (Robinson, 2019, p.31)

El salón también está decorado en el estilo victoriano tardío. En el salón Serena da la bienvenida a June y también es allí donde empieza la Ceremonia.

*Figura 3*



El despacho del Comandante Fred en la serie. (Robinson, 2019, p. 30)

*Figura 4*



El cuarto de Serena Joy en la Serie. En esta habitación tiene lugar la Ceremonia. (Robinson, 2019, p.33)

### **ANEXO 35**

*Figura 1*



*The Milkmaid*, la pintura de Vermeer. (Artisso, 2019)

Figura 2



The Milkmaid en *El Cuento de la Criada*. (Artisso, 2019)

Observamos en la pared a la derecha la pintura de Vermeer, *The Milkmaid*.

## ANEXO 36

Figura 1



El plano general de la habitación de Defred y el plano detalle de sus zapatos en la alfombra. (Atwood, 2019)

Figura 2



El plano entero de la habitación de June. Se observa el mueble obsoleto. Temporada 1, Episodio 1. (Morano, 2017a)

Figura 3



Nolite te bastardes carborundorum en el suelo del armario de Defred. Novela Gráfica. (Atwood, 2019)

Figura 4



Nolite te bastardes carborundorum en el armario de June. Serie Televisiva. (Robinson, 2019, p.29)

## ANEXO 37

Figura 1



Defred mira la pared. Reflexiona de su vida, recuerda los consejos de la Tía Lydia. Se aburre. (Atwood, 2019)

Figura 2



Las viñetas secuenciales como Defred se quita la ropa indican el movimiento en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

## ANEXO 38

Figura 1



El uniforme de las Criadas en la serie. (Hayes y Hetter, 2018)

*Figura 2*



La etiqueta de oreja que tienen que llevar la Criadas en su hélice para ser identificables. (LaSane, 2021)

*Figura 3*



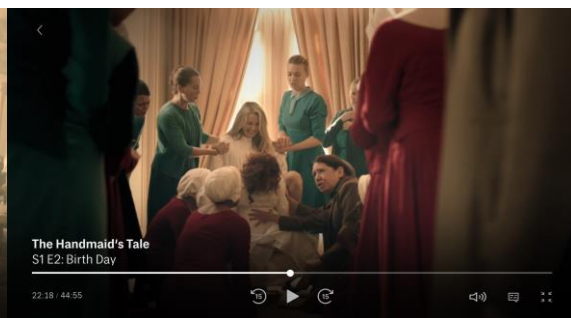
Los pasaportes para identificarse en la novela gráfica. Capturado por Barbora Rybárová. (Atwood, 2019)

### ANEXO 39

*Figura 1*



*Figura 2*



En las dos capturas de pantalla de la serie observamos que las Esposas no están vestidas de la misma manera. (Morano, 2017b)

*Figura 3*



El uniforme de Serena Joy. (Hayes y Hetter, 2018)

*Figura 4*



Naomi Putnam y Serena Joy se encuentran en la escalera. No llevan el mismo tipo de vestido. Además, el cuello de tortuga de Naomi Putnam significa que es de menor rango. (Robinson, 2019, p.53)

#### **ANEXO 40**

*Figura 1*



El uniforme de una Martha. En la imagen aparece Rita. (Debnath, 2018)



*Figura 2*



El uniforme de una Martha de la novela gráfica. (Atwood, 2019)

## **ANEXO 40**

*Figura 1*



El uniforme de una Tía. En la imagen aparece la Tía Lydia. (Hayes y Hetter, 2018)

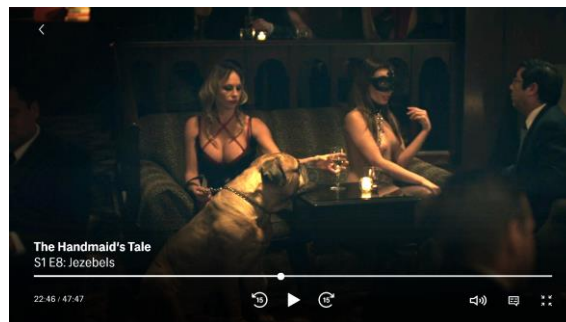
*Figura 3*



El detalle en el collar. El collar tiene la forma de los labios de vagina invertidos. (Robinson, 2019, p. 51)

## **ANEXO 41**

*Figura 1*



La escena del bar Jezebels. Las mujeres llevan los negligés u otro tipo de ropa erótica. (Dennis, 2017a)

*Figura 2*



La ropa de las Jezabels en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

*Figura 3*



La ropa de Moira (a la izquierda) y la ropa de June (a la derecha) para la escena en el Jezabels.  
(Robinson, 2019, p. 96)

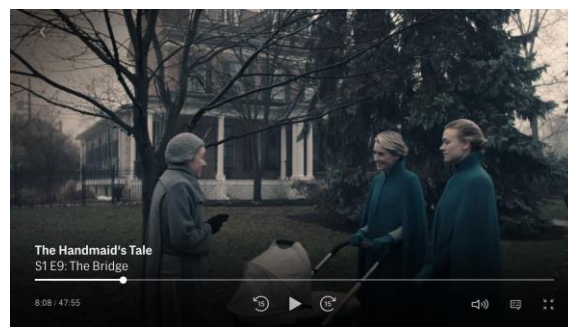
## ANEXO 42

Figura 1



El vestido de una Econoesposa en la novela gráfica. (Atwood, 2019)

Figura 2



Naomi Putnam y Serena Joy se encuentran en la calle con una Econoesposa. Lleva ropa gris. (Dennis, 2017b)

## ANEXO 43



La página de la novela gráfica donde observamos la ocularización cero. (Atwood, 2019)

## ANEXO 44

Figura 1

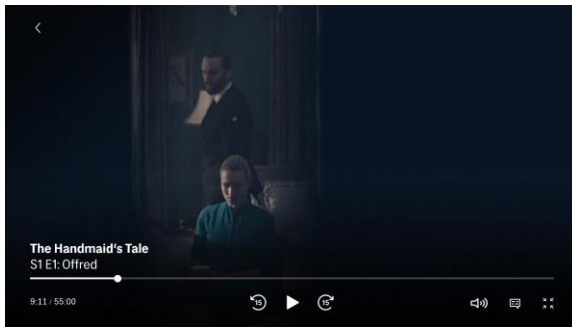
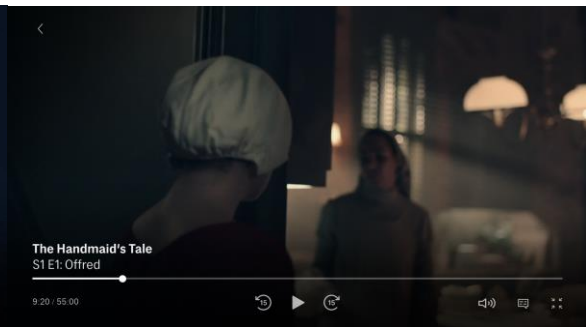


Figura 2



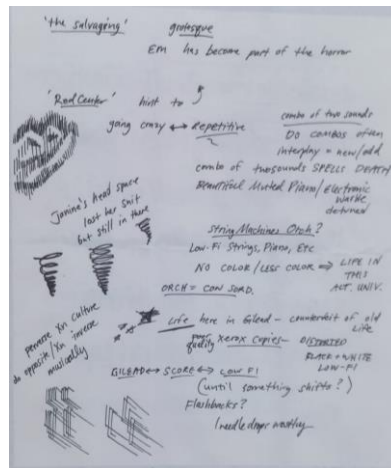
Las dos figuras representan la ocularización interna primaria. En la figura 1 vemos a los Waterfords desde la perspectiva de Defred, es decir, la cámara muestra literalmente lo que ve la protagonista. En la figura dos también vemos desde la perspectiva de Defred, sin embargo, ahora se representa la ocularización interna primaria mediante el plano escorzo. (Morano, 2017a)

## ANEXO 45



En esta doble página de la novela gráfica tenemos varias viñetas que representan diferentes tipos de la ocularización. En primer lugar, la primera viñeta es el ejemplo de la ocularización interna primaria, puesto que observamos el junquillo desde el punto de vista de Defred. Destacamos la viñeta en el borde inferior izquierdo, donde se nos presenta el plano escorzo de la Criada que ve en el reflejo del espejo a alguien detrás de ella en la oscuridad. Es otro tipo de ocularización interna primarias. A continuación se presentan los planos y contraplanos de Defred y de Nick. En este caso hablamos de la ocularización primaria secundaria. Las últimas dos viñetas de esta doble página, en la parte inferior de la página a la derecha, mostramos dos ejemplos de la ocularización cero. (Atwood, 2019)

## ANEXO 46



Los apuntes de Adam Taylor para componer la música en *El Cuento de la Criada*. (Robinson, 2019, p. 95)

## ANEXO 47



Se utilizan onomatopeyas para representar los sonidos en la novela gráfica. En este caso es una onomatopeya que representa la risa. (Atwood, 2019)

## ANEXO 48



No hay onomatopeyas, pero en esta página nos imaginamos los sonidos gracias a nuestra propia experiencia. (Atwood, 2019)

## ANEXO 49



Los recuerdos de Defred cómo bañaba a su hija. No desvela su nombre. La hija sale en la novela gráfica como inalcanzable. (Atwood, 2019)

## ANEXO 50



Defred no se siente bien por haber apaleado al hombre condenado. En comparación con la serie, está más preocupada por lo ocurrido. En la serie, Defred es la primera en dar un golpe. (Atwood, 2019)

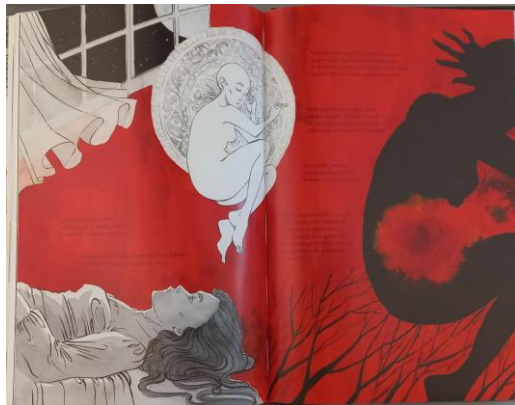
## ANEXO 51



Defred dice a Deglen que hasta ese momento no le confiaba. (Atwood, 2019)



## ANEXO 52



Defred se revuelca en la depresión. (Atwood, 2019)

## ANEXO 53



June, interpretada por Elizabeth Moss, es una mujer rubia, con curvas. Esta foto proviene de la escena del bar Jezabels. (Baena, 2017)

## ANEXO 54



Defred no confía en Deglen. De hecho, Deglen es su espía y ella es la suya. (Atwood, 2019)

## ANEXO 55



Deglen grita a Defred durante la Partición. Le da el último golpe al condenado para que no sufra más. (Atwood, 2019)

## ANEXO 56



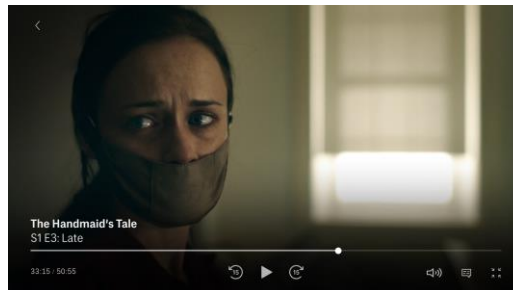
Defred se entera de que Deglen se suicidó porque había sabido que el condenado no fue un violador. (Atwood, 2019)

## ANEXO 57



La imagen de Alexis Bledel en *El Cuento de la Criada*. (Schmid, 2018)

## ANEXO 58



Deglen durante el juicio. En ese momento el tribunal pronuncia la sentencia. Su amante es condenada a la muerte, mientras que Deglen estará castigada de otra manera. (Morano, 2017c)

## ANEXO 59



En la página a la izquierda, Defred explica que Serena Joy fue conocida por ser televangelista. (Atwood, 2019)

## ANEXO 60



Serena Joy antes daba seminarios sobre la tarea de una mujer en la sociedad. Le dispararon. Ahora está abandonada. (Atwood, 2019)

## ANEXO 61



Serena, interpretada por Yvonne Strahovski, y June, interpretada por Elizabeth Moss. Las dos actrices son más o menos de la misma edad, por lo tanto, se crea más tensión y competencia entre estos dos personajes. (Lendoiro, 2018)

## ANEXO 62



En la serie, Serena se pone muy agresiva con June y la pega. En la novela gráfica, por ser mayor de edad, la regaña y la echa de su casa. (Atwood, 2019)

## ANEXO 63



Serena gritando a June por no estar embarazada. (Morano, 2017c)

## ANEXO 64



Janine se exhibe delante de otras Criadas en la tienda. (Atwood, 2019)

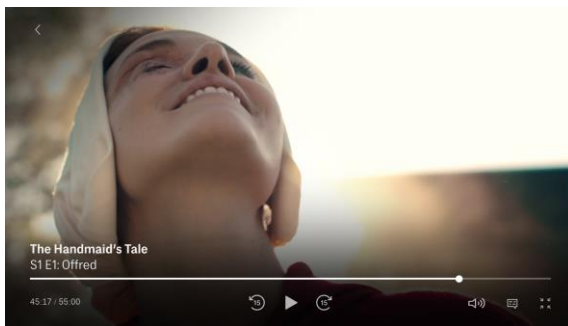
## ANEXO 65



Janine durante la clase de los Testimonios. (Atwood, 2019)

## ANEXO 66

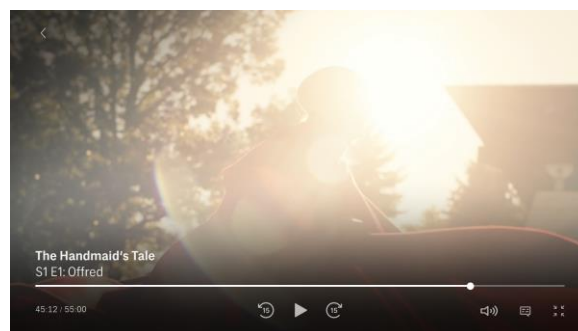
*Figura 1*



*Figura 2*



*Figura 3*



Janine se exhibe durante la ceremonia de Salvamento en la serie. (Morano, 2017a)

## ANEXO 67



Janine después de parir. Tiene una mirada ausente. (Atwood, 2019)

## LISTA DE REFERENCIAS DE LOS ANEXOS

- Activitati in tara 1986* [Fotografía]. (1986). Fototeca online a comunismului românesc. Recuperado en: <http://fototeca.iiccr.ro/picdetails.php?picid=44348X171X226>
- Andrea Dworkin* [Fotografía]. (2019). Mujeres en lucha. Recuperado en: <https://mujeresenlucha.es/2019/04/09/andrea-dworkin-y-el-amor-por-las-mujeres>
- Aronowitz, T. (1985). *The Handmaid's Tale* [Ilustración]. Recuperado en: <https://www.biblio.com/book/handmaids-tale-atwood-margaret/d/1412633426>
- Art in Film - The Handmaid's Tale*. (2019, 8 de diciembre). Artisso. Disponible en: <https://artisso.co.uk/art-in-movies/art-in-movies-the-handmaids-tale/>
- Atwood, M. [Margaret Atwood]. (2022, 24 de febrero). It's just one month to go before my live events with Fane at Southbank Centre and Usher Hall! Limited tickets are available [Imagen adjunta][Publicación de estado]. Facebook. Recuperado en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=497775555045797&set=pb.100044400697256.-2207520000.&type=3>
- Baena, M. (2017, 5 de junio). *Crítica 'The Handmaid's Tale' 1x08: Jezabel, el hogar de la hipocresía*. Zona Red. Recuperado en: <https://www.mundodeportivo.com/zonared/avances/critica-the-handmaids-tale-1-x-08-jezabel-hogar-hipocresia/>
- Barker, M. (2017b, 10 de mayo). Faithful (temporada 1, episodio 5) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.
- Bogdanowicz, M. (2020). *Aktywistki podczas performence'u pod TK* [Fotografía]. Recuperado en: <https://wyborcza.pl/7,173236,26421150,a-handmaid-s-tale-of-the-constitutional-tribunal-women-s-rights.html>
- Brown, F.J. (2017). *The 69th Primetime Emmy Awards* [Fotografía]. Getty. Recuperado en: <https://m.imdb.com/name/nm0588005/mediaviewer/rm2406688256>
- Buckner, M. (2018). *Elisabeth Moss, Bruce Miller and Alexis Bledel, "The Handmaid's Tale"* [Fotografía]. Shutterstock. Recuperado en:



<https://www.indiewire.com/2018/08/the-handmaids-tale-producer-bruce-miller-er-favorite-episode-turn-it-on-podcast-1201997287/>

Debnath, N. (2018, 11 de julio). *The Handmaid's Tale season 3 spoilers: Will the Marthas take down Gilead?* Express. Recuperado en:

<https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/987256/The-Handmaids-Tale-season-3-spoilers-Martha-Gilead-railroad-Rita-Offred-Hulu-series>

Dennis, K. (2017a, 31 de mayo). Jezabels (temporada 1, episodio 8) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos). *The Handmaid's Tale*. Hulu.

Djansezian, K. (2018). *75th Golden Globe Awards* [Fotografía]. NBC. Recuperado en: <https://m.imdb.com/name/nm0514716/mediaviewer/rm1393447424>

*Donald Trump*. (2020b). Getty. Recuperado en:

<https://www.bbc.com/news/election-us-2020-54003808>

Hermoni, G. (2019). *Catherine MacKinnon*. Harvard Law Today. Recuperado en: <https://today.law.harvard.edu/mackinnon-recognized-as-a-woman-of-vision/>

Hayes, I. y Hetter, K. (2018). *Oppression by design: The costumes of The Handmaid's Tale*. CNN. Recuperado en:

<https://edition.cnn.com/travel/article/handmaids-tale-costumes/index.html?gallery=7>

*Juramento de Jorge Rafael Videla como presidente de facto impuesto por la Junta Militar el 29 de marzo de 1976* [Fotografía]. (1976). Shortland Social. Recuperado en:

<https://shorthand-social.imgix.net/prod/story/32onaqxvUf/media/81db82d0f1cb11e58172cfb1db5e8826/original.jpg?w=1500&h=1500&fit=clip&fm=jpg&q=75>

LaSane, A. (2021, 28 de abril). *17 things you probably didn't know about The Handmaid's Tale*. Insider. Recuperado en:

<https://www.insider.com/the-handmaids-tale-facts-trivia-2019-6>

Lendoiro, G. (2018, 9 de junio). *Praise be (Alabado sea)*. La Razón. Recuperado en: <https://www.larazon.es/familia/praise-be-alabado-sea-BM18631707/>

Morano, R. (2014). *Reed Morano* [Fotografía]. Cinematography, Filmmaking. Recuperado en: <https://filmmakermagazine.com/88128-cinematographer-reed-morano-on-the-fight-against-tvs-smooth-motion-setting/#.YqDXz-xBwaE>

Morano, R. (2017a, 26 de abril). Offred (temporada 1, episodio 1) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid's Tale*. Hulu.

— (2017b, 26 de abril). Birth Day (temporada 1, episodio 2) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid's Tale*. Hulu.

— (2017c, 26 de abril). Late (temporada 1, episodio 3) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, B., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid's Tale*. Hulu.

Atwood, M. (2019). *The Handmaid's Tale* [Novela gráfica]. Salamandra.

Phyllis Schlafly [Fotografía]. (2020a). Getty. Recuperado en:

<https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/phyllis-schlafly-serie-mrs-america-cate-blanchett/>

Renée Nault [Fotografía]. (s.f.). Recuperado en: <https://www.reneenault.com/about-c1o4k>

Robinson, A. (2019). *The Art and Making of the Handmaid's Tale*. Titan Books Limited.

*Ronald Reagan presidente de Estados Unidos (1981-1989)* [Fotografía]. (2019, 5 de junio). La Vanguardia. Recuperado en:

<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20190605/462644179904/ronald-reagan-politica-espectaculo.html#foto-1>

Schmid, J. (2018, 18 de enero). *The Handmaid's Tale Staffel 2: Kehrt Alexis Bledels Charakter zurück?* SerienFuchs. Recuperado en:

[https://serienfuchs.de/c-international/the-handmaids-tale-staffel-2-kehrt-alexis-bledels-charakter-zurueck\\_a10758](https://serienfuchs.de/c-international/the-handmaids-tale-staffel-2-kehrt-alexis-bledels-charakter-zurueck_a10758)

Skogland, K. (2017, 14 de junio). Night (temporada 1, episodio 10) [episodio de serie de televisión]. En: Miller, B., Moss, E., Littlefield, W. (productores ejecutivos), *The Handmaid's Tale*. Hulu.

Sotheby's. (2022). *Sotheby's is auctioning a special, fireproof copy of Margaret Atwood's dystopian novel The Handmaid's Tale. Proceeds will go to support PEN America's work opposing book bans.* NPR. Recuperado en:

<https://www.npr.org/2022/06/07/1103400917/handmaids-tale-auction-fireproof-margaret-atwood?t=1654697720707&t=1654697767233&t=1654699387909&t=165470119677>

Todas las capturas de pantalla, de los libros y de la novela gráfica fueron hechas por Barbora Rybárová.