

EL CUENTO DE LA CRIADA, LOS SÍMBOLOS Y LAS MUJERES EN LA NARRACIÓN DISTÓPICA

THE HANDMAID'S TALE, SYMBOLS AND WOMEN IN DYSTOPIAN NARRATIVE

O CONTO DA AIA, OS SÍMBLOS E AS MULHERES NA NARRAÇÃO DISTÓPICA

*María Paulina Moreno Trujillo**

RESUMEN

Los símbolos de lo femenino a lo largo de la narración distópica de *El cuento de la Criada* (Atwood, 1985) serán el objeto de análisis de este artículo. Se defenderá la tesis según la cual la simbología de lo femenino es un hilo conductor que permite el análisis de las características fundamentales de las sociedades distópicas y la posibilidad de la distopía crítica. La categoría de análisis utilizada será el símbolo definido bajo la directriz de la hermenéutica simbólica de Ricoeur la cual propone la comprensión de un texto sobre la base de lo que quiere decir (Ricoeur 9). Así pues, los símbolos de lo femenino dinamizan la posibilidad de la resistencia al interior de los regímenes distópicos y sin resistencia no hay distopía. Por ende, es posible interpretar, mediante los símbolos de lo femenino como hilos conductores, las características fundamentales de las distopías y en particular construir la posibilidad de una distopía crítica feminista.

* Magíster en Estudios Humanísticos (2015) por el Tecnológico de Monterrey (México). El presente artículo deriva de su tesis de grado para la maestría en Estudios Humanísticos con énfasis en Literatura. Contacto: scarletvonagony@gmail.com ORCID: 0000-0002-4320-3161

Artículo recibido el 18 de noviembre de 2015 y aprobado para su publicación el 24 de mayo de 2016.



PALABRAS CLAVE

Distopía crítica, Distopía feminista, Mujer.

ABSTRACT

The symbols of the Feminine throughout the dystopian novel *The Handmaid's Tale* (Atwood, 1985) are the object of study of the article. It is argued that feminine symbology is a unifying thread that makes possible an analysis of the main features of dystopian societies and the possibility of a critical dystopia. The category of analysis is the symbol understood from the perspective of Ricoeur's hermeneutics of symbols, which proposes that the understanding of a text should be based on what they pretend to say. Therefore, the symbols of the Feminine make possible the resistance within dystopian regimes, and without resistance there is no dystopia. As a result, it is possible through the symbols of the Feminine to interpret the main features of dystopias and, particularly, to develop the possibility of a feminist critical dystopia.

KEYWORDS

Critical Dystopia, Feminist Dystopia, Woman.

RESUMO

Os símbolos do feminino ao longo da narração distópica de *O conto da aia* (Atwood, 1985) serão o objeto de análise deste artigo. Será defendida a tese segundo a qual a simbologia do feminino é um fio condutor que permite a análise das características fundamentais das sociedades distópicas e a possibilidade da distopia crítica. A categoria de análise utilizada será o símbolo definido sob a diretriz da hermenêutica simbólica de Ricoeur, a qual propõe a compreensão de um texto sobre a base do que quer dizer (Ricoeur 9). Assim, pois, os símbolos do feminino dinamizam a possibilidade da resistência ao mais interno dos regimes distópicos e sem resistência não há distopia. Portanto, é possível interpretar, mediante os símbolos do feminino como fios condutores, as características fundamentais das distopias e, em particular, construir a possibilidade de uma distopia crítica feminista.

PALAVRAS-CHAVE

Distopia crítica, Distopia feminista, Mulher.

Introducción

Las mujeres cumplen un papel fundamental en los regímenes distópicos: son ejemplo de creación de conciencia individual como narradoras en el caso de Atwood, o como en *1984* (Orwell, 1949), inspiradoras de la resistencia, o en *Un mundo Feliz* (Huxley, 1932), el objeto de deseo, etc. Los símbolos de lo femenino a lo largo de la narración distópica de *El cuento de la Criada* (Atwood, 1985) serán el objeto de análisis de este artículo. La tesis que se defiende es que dicha simbología de lo femenino es un hilo conductor que permite el análisis de las características fundamentales de las sociedades distópicas, presentes en la literatura y la posibilidad de la distopía crítica.

La novela de Atwood nos ofrece la posibilidad de analizar una distopía cargada de connotaciones simbólicas de lo femenino, narrada por una mujer y escrita por una mujer que como Margaret Atwood tiene una aguda conciencia de género, una visión profunda y cortante de las estructuras sociales y un manejo magistral de la construcción de personajes que encarnan la condición humana de manera clara y contundente.

Distopía y Distopía Crítica

Durante el siglo XX aparece en escena la distopía, hablando de lugares al parecer peores que aquel en el que se vive y el catálogo de la literatura distópica obtiene títulos que dan cuenta de ésta en su manera tradicional y que se han convertido a su vez en clásicos de la literatura, *A Brave New World* de Huxley, los trabajos de ficción de H.G. Wells y *1984* de George Orwell son ejemplos claros de las novelas que dieron pie al género distópico.

La narración distópica empieza directamente en el mundo terrible de su protagonista, sin necesidad de efectuar viaje o trance alguno para llegar allí. Sin embargo, el elemento textual de extrañamiento sigue presente y vigente siendo que, la historia está centrada en un personaje que cuestiona

y resiste la sociedad distópica en la que se encuentra. Es necesario evidenciar que dicha narración está concebida alrededor de dos narrativas contrapuestas, la del régimen hegemónico y la de la resistencia al mismo. Estrategia literaria usualmente desarrollada mediante el uso social y anti-social del lenguaje, lo que permitirá estructurarlo como la principal arma de opresión y de resistencia en las distopías. Como género literario, la distopía debe mantenerse ubicada entre utopía y anti-utopía y por ello la distopía clásica es básicamente un ejercicio cargado de contenido político y un híbrido literario que da cuenta de la posibilidad de un mundo que vive circunstancias peores a la propia.

Aunque la mayoría de los textos distópicos presentan sociedades de pesadilla, algunos textos parecen acercarse a posiciones eutópicas manteniendo viva la posibilidad de una esperanza. Mientras las narrativas distópicas se perdieron en el horizonte de la literatura de las décadas de los sesenta y setenta, el poder de su contranarrativa florece de nuevo alrededor de 1980 en medio de una campaña de ideales anti-utópicos que parecían estar invadiendo el medio. Los textos que aparecen en dicho periodo de la historia negocian los términos pesimistas necesarios para la distopía clásica con la posibilidad de un horizonte esperanzador que rompe el encierro hegemónico de las sociedades presentadas y, además, rechaza conscientemente la tentación anti-utópica inherente a todas las distopías. Con dichas características aparece un nuevo subgénero conocido como la distopía crítica que Sargent define como una sociedad no existente y normalmente localizada en un tiempo y espacio que el autor pretende sean considerados como peores que los de la sociedad contemporánea del lector, pero que además mantiene viva la esperanza de derrotar la distopía y reemplazarla con una eutopía (Sargent, 222).

Para el género de la distopía crítica es fundamental que el lector pueda concebir la historia como un aviso de aquello que puede llegar a suceder en su propio tiempo, para que quepa la posibilidad de albergar la esperanza de escapar de ese panorama pesimista y opresor que se nos pinta como posible. Es en este hecho, donde radica la diferencia entre la distopía

crítica y la distopía clásica. A los personajes de *1984*, y de *Un Mundo Feliz*, no se les entrega la posibilidad de sobrevivir al régimen, por el contrario los personajes y lectores de las distopías críticas pueden apelar a ese horizonte de esperanza que les otorga la posibilidad de sobrevivir a la sociedad distópica mediante finales ambiguos que parecen evitar a toda costa el cierre absoluto de la narración. *El Cuento de la Criada* es un ejemplo claro de este tipo de finales, la historia de la criada llega a nuestras manos por medio de unos académicos que están dando una conferencia en un tiempo posterior al de la sociedad de Gilead; por tanto, el régimen ha caído y el lector se aferra a la esperanza de que la protagonista de la novela haya logrado escapar. De hecho, al rechazar la subyugación del individuo presente en la distopía clásica, la distopía crítica abre la puerta a la reivindicación de aquellos personajes, tanto del mundo literario como del real, que han sido marginados y a los cuales se les ha negado cualquier tipo de poder debido a su raza, género, sexualidad o clase, en este caso específico, de la mujer. En este punto nace otro subgénero, la distopía crítica feminista, mediante la cual se han manifestado desde el siglo XX las esperanzas y temores de las mujeres que enfrentan un mundo cambiante que les exige una constante redefinición de su identidad femenina. Las narrativas a las que nos referimos como distopías feministas usualmente nos muestran espacios imaginarios, que la mayoría de los lectores percibirían como lugares nefastos para las mujeres, caracterizados por la supresión del deseo femenino y la instauración de órdenes opresoras basadas en la discriminación de géneros.

Uno de los elementos fundamentales de la distopía feminista es el uso recurrente de la figura retórica de la *catacresis*; figura que, mediante el uso del lenguaje, le permite configurar una estética que supera las concepciones básicas del feminismo con respecto a la identidad de la mujer. La opresión de género funciona usualmente como la fuente del conflicto en las distopías feministas, pero vale la pena resaltar que cada una de ellas lo emplea de una manera y a profundidades diferentes, y que aunque las especulaciones sobre género y poder varían en intensidad, todas se refieren a dicha relación entre opresión y narrativa distópica (Cavalcanti 120).

Las distopías feministas son textos críticos de manera intrínseca, pero en dichos textos es posible percibir tres tipos de factores interrelacionados que nos permiten calificarlos como tal. El primero de ellos es la crítica negativa del patriarcado reinante que se hace evidente en el principio distópico de cada texto; en segundo lugar, está la realidad de autoconsciencia necesaria para reconocer las realidades utópicas que permiten la formulación de la distopía y, por último, la cantidad de masa crítica que permita la reacción necesaria para establecer una resistencia. Se hace pues evidente, la trascendencia que este tipo de narrativas ha tenido en los estudios de género y la tradición literaria feminista: han sido encargadas de liberar de ese aire de arcaísmo que envolvió a varios de los movimientos feministas en la década de los 80 (Georges Duby 597), y los provee de un nuevo campo de acción desde el cual la ciencia ficción habla con fuerza sobre esas nuevas identidades de lo femenino. La extrapolación de prácticas de género y la discriminación de una sociedad por medio del mismo, es utilizada por diferentes autoras como técnica que permite hacer una crítica a la imposición de las normas de género que dan origen al movimiento feminista y así configuran un nuevo subgénero literario, la distopía crítica feminista, que cobra mayor fuerza con la aparición contemporánea de cada relato en él enmarcado.

El Cuento de la criada, contexto de la obra y su autora

Es necesario resaltar la presencia de cuatro influjos clave del contexto histórico de la novela y su autora. El primero de ellos es la ascendencia puritana de Atwood y en cuanto a referentes literarios, se debe mencionar la de autores como Robert Graves, George Orwell y Jonathan Swift (Gulick, 1991).

La primera de las influencias en el trabajo de Atwood son sus ancestros puritanos, la sociedad planteada en *El cuento de la Criada* (Atwood, 1985) es una recreación del sueño de los primeros puritanos, tema de estudio para Atwood durante su estadía en Harvard bajo la dirección del Profesor Perry Miller, a quien está dedicada la novela. Los primeros puritanos llegaron

a América buscando la libertad de cultos, sin embargo, muchos aseguran que los puritanos vinieron a América persiguiendo la posibilidad de fundar una sociedad teocrática que no toleraría ningún tipo de oposición. La novela de Atwood claramente representa la sociedad soñada por los primeros puritanos, no obstante, también cuestiona las dinámicas que dicha sociedad pudiera traer consigo.

Por otro lado, existe otra evidencia directa de la influencia puritana en su novela y es la dedicación a Mary Webster, quien fue una mujer puritana condenada a muerte por brujería y que a pesar de haber sido colgada no murió y se convierte entonces en una figura relevante que le permite articular sus discursos de supervivencia y herencia puritana. Según Atwood, Mary Webster, a quien también escribe el poema *Half hanged Mary* (1995), es su ancestro y le profesa un profundo respeto y admiración. Dichos referentes puritanos son relevantes para la comprensión de la novela puesto que evidencian el entendimiento y conocimiento de Atwood sobre los peligros de una sociedad teocrática como la que soñaban los primeros puritanos y que ella ilustra perfectamente con Gilead.

Con el fin de construir un contexto para la novela de Atwood, es necesario abordar las tres grandes influencias literarias anteriormente mencionadas (Gulick, 1991). La primera de ellas es el autor Robert Graves (1895-1985) y su obra *The White Goddess* (1948), texto en el que se discuten los arquetipos fundamentales de la Diosa Blanca y el mito de la Madre. La vida de la diosa es un devenir cíclico entre nacer, crecer, morir y regenerarse. Ciclo que se ve claramente reflejado en el trabajo de Atwood cuando define la vida de las mujeres en la sociedad distópica que plantea donde son clasificadas de acuerdo con su fertilidad. El segundo autor, que es relevante dentro del contexto histórico literario de *El cuento de la criada*, es George Orwell. Es casi imposible leer la novela de Atwood sin advertir las similitudes que hay entre dicha novela y *1984* (Orwell, 1948). Ambas narraciones se enmarcan en una sociedad distópica en transición, creadas como utopías y sociedades perfectas, en donde el contacto entre ciudadanos está prohibido y las libertades restringidas.

Por último, está la influencia clara de Jonathan Swift, que se presenta en uno de los epígrafes de la novela. Swift es un maestro de la sátira que ha logrado que lectores de todo el mundo discutan con “Una Modesta Proposición” (1729) al plantear la posibilidad de criar niños para ser comida. Atwood parece plantear que al igual que muchos lectores han sido capaces de hacer las paces con la propuesta de Swift, no se está tan lejos de una teocracia misógina como la que plantea en su novela. Al lado de Swift es necesario también poner en contraste la época en la que fue escrita y publicada la novela de Atwood, escrita a mediados de los ochenta y publicada en 1986. Periodo en el que, especialmente en Canadá, se presenta una reaparición del movimiento feminista asociado fuertemente con partidarios de un nacionalismo agresivo (Duby, 2000) y grupos conservadores que destacan el papel de la mujer como guardianas de la fe y la lengua, e instan a las mujeres a renegar de la revolución sexual ocurrida en las pasadas décadas. Crítica que pone en alerta los movimientos feministas que temen el retroceso cultural y la pérdida de todo aquello alcanzado. Otro de los temores que se evidencia en la novela, y que está claramente enraizado en la sociedad de la década de los 80, es el temor a un mundo desecho por la polución, la radiación y la infertilidad, que se manifiestan durante este periodo de tiempo con el poderío nuclear, los bajos índices de natalidad y la degradación del medio ambiente. *El cuento de la criada* (1986) es uno de los más aterradores retratos de una sociedad totalitaria y una de las pocas obras que se ha aventurado a analizar la intersección entre política y sexualidad.

El Símbolo como categoría de análisis

Para Ricoeur, el campo hermenéutico está delimitado por el concepto del símbolo, el cual podemos considerar como una arquitectura del doble sentido que se encarga de decir más de lo que dice. “Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero” (Ricoeur, 17). En

el signo hay un vehículo que porta la función significante, es decir que hace que valga por otra cosa. En el caso del símbolo nos referimos a una superposición de sentidos en la que la existencia de unos signos con sentido primario nos remite a un segundo sentido mediante la interpretación. Dice Ricoeur que “Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto” (Ricoeur, 17). Volviendo al símbolo, es necesario afirmar que el sentido primario, mundano, literal y generalmente físico, remite a un sentido figurado, espiritual, existencial y ontológico, por lo que apela directamente a una interpretación. “El símbolo da qué pensar” y al hacerlo genera simbólicas que requieren de una interpretación, a la cual sólo podemos considerar hermenéutica en el momento en que representa una comprensión de sí mismo y del ser.

El símbolo aparece “cuando el lenguaje produce signos de grado compuesto donde el sentido, no conforme con designar una cosa, designa otro sentido que no podría alcanzarse sino en y a través de su enfoque o intención” (Ricoeur, 18). Y proviene de tres zonas de emergencia: lo onírico, la imaginación poética y la confesión del mal. La primera de estas es el espacio del psicoanálisis, en el sueño “hay un sentido manifiesto que jamás ha dejado de remitir al sentido oculto, cosa que hace de todo durmiente un poeta” (Ricoeur, 17). El sueño, creador de símbolos nos es desconocido como tal, sólo accedemos a él mediante el lenguaje y es éste el que puede ser sometido a interpretación. La segunda zona de emergencia es la imaginación poética que se refiere a la “facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de libramos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes” (Florian, 6) para crear símbolos. La tercera zona de emergencia, es la confesión del mal; no hay en el hombre un lenguaje directo que dé cuenta del mal mismo, en dicha confesión aparecen símbolos extraídos de lo cotidiano que se invisten de un sentido figurado para designar la experiencia de lo sagrado.

El símbolo es la unidad de sentido compuesta por nuestro lenguaje que da cuenta de nuestra realidad y de nosotros mismos; por tanto, Ricoeur

propone pensar no detrás de los símbolos sino a partir de ellos puesto que “constituyen el fondo revelador de la palabra que habita entre los hombres, en suma, el símbolo da qué pensar” (Ricoeur, 272).

Las flores y su simbología en El Cuento de la Criada

Las flores han sido utilizadas para representar nuestras ideas y emociones, el simbolismo creado alrededor de ellas va desde los colores hasta el número de pétalos, pasando por las estaciones en las que florecen y la cercanía con el romance y la mujer.

Las flores se encuentran a lo largo de la novela de Atwood, siempre enmarcando una habitación, un pensamiento o la visión del pasado de la protagonista. Las imágenes de las flores son empleadas por la autora con dos fines específicos: reflejar una esterilidad generalizada en la sociedad de Gilead, producto de las dinámicas de un mundo anterior permisivo y desenfrenado. Por otro lado, las mismas flores aparecen con el fin de representar una sexualidad aún viva, aunque prohibida y restringida.

La primera imagen de una flor que se presenta, enmarca la llegada de la protagonista a la casa del comandante: “En la pared, por encima de la silla, un cuadro con marco pero sin cristal: es una acuarela de flores, lirios azules. Las flores aún están permitidas” (Atwood, 19). En primer lugar, el hecho de que la flor que recibe a Offred en la casa sea un lirio hace parte ya de una construcción simbólica. El lirio recibe su nombre de la diosa griega Iris, mensajera de los dioses del Olimpo y “cuyos mensajes unen el reino de los dioses con el mundo de los hombres y, ocasionalmente, con el oscuro antro de los muertos” (López, 8). La etimología del nombre proviene de la raíz eire que se refiere al verbo anunciar y en la novela la presencia del lirio anuncia lo que está por venir. Offred describe la habitación que se le ha asignado y en ella está ubicada sobre la silla, la imagen de los lirios azules, casi como presagio de la tragedia que significa su presencia en dicho lugar.

De la misma manera, en la que la diosa Iris es portadora de buenas y malas noticias, los lirios le anuncian a Offred las noticias de un futuro incierto. Entre los servicios de mensajería prestados por Iris en el Olimpo, estaba también el servicio de conducir las almas al inframundo (López, 2004), lo que nos permite vislumbrar en la utilización del lirio como símbolo, un mensaje ulterior que nos apunta directamente a la referencia mitológica previamente mencionada. El alma de Offred es transportada al inframundo por medio de la imagen del lirio en la pared de su nueva morada, que puede no ser otra que el mismo inframundo, ya que los lirios, por tradición, han sido también empleados para adornar las tumbas a manera de súplica a la diosa Iris. La presencia de los lirios, nos recuerda esa cercanía de la mujer con la muerte, esa familiaridad que tienen también con las fuerzas desconocidas del momento último por el hecho de ser dadoras de vida. “Dueñas del nacimiento y, por ende, en contacto con las fuerzas más secretas, portadoras de la impureza a causa de esa misma familiaridad, las mujeres desempeñan también un papel específico en los rituales que acompañan la muerte” (Zaidman,434).

En segundo lugar, aparecen los tulipanes, estas flores de múltiples colores son originarias de Medio Oriente y símbolo nacional de Turquía, sin embargo, en la obra de Atwood los tulipanes aparecen sólo en color rojo. En su primera mención “en los bordes arriates de flores: narcisos que empiezan a marchitarse y tulipanes que se abren en un torrente de color. Los tulipanes son rojos, y de un color carmesí más oscuro cerca del tallo, como si los hubieran herido y empezaran a cicatrizar” (Atwood, 27); podemos observar ya una invitación a la interpretación de éstos como símbolo. El hecho de que aparezcan acompañados de narcisos, que “representan en el reino vegetal la frugalidad de la belleza, florecen 120 días después de haber sido plantados pero su esplendor apenas ve solamente 20 veces el sol. En menos de tres semanas, los narcisos se marchitan y mueren para siempre” (Espores, 63) y que remiten a “Narcissus, the youth who is changed into a flower as he admires his reflection in a pool” (Seaton, 43). Es una referencia a aquellas mujeres hermosas pero breves, que viven y se marchitan sin dar fruto como la

esposa del comandante; es también una referencia a esa fase de la mujer o de la diosa Blanca a la que se refiere Graves, esa última fase de la luna donde es negra, donde la oscuridad reina y la muerte está próxima: “La Luna Nueva es la diosa blanca del nacimiento y el crecimiento, la Luna Llena la diosa roja del amor y la batalla, y la Luna Vieja la diosa negra de la muerte y la adivinación.” (Graves, 53). Desde este punto se hace evidente la relación de Offred con los tulipanes rojos y con la Diosa en estado de luna llena, esa diosa guerrera del amor y la personificación de la pasión y la fertilidad. Offred es la mujer que puede concebir, es aquella cuyo sangrado aún la hace fértil, pero que por su edad, que puede ser deducida más nunca aparece explícita en el texto, encarna la pasión en el amor y en la guerra, en este caso la resistencia. Sin embargo, no es posible dejar de lado la referencia a la cicatriz y a ese color rojo que recuerda la sangre de la herida y no de la menstruación. Offred ha sido herida por un sistema que le ha coartado sus libertades, que la ha adoctrinado con respecto a lo que debe ser como mujer y a su papel como procreadora al servicio de otros, pero que con la recuperación de su propia identidad va cicatrizando la herida y configurándose como mujer empoderada de su propia realidad.

En este sentido, los narcisos y los lirios estarán siempre relacionados con la esposa del comandante, mujer que fue hermosa y famosa, pero que en palabras de la Tía Lydia “Debeis comprender que son mujeres fracasadas. Han sido incapaces de...” (Atwood, 80) llevar a término un embarazo y la responsabilidad de la procreación. Los narcisos son la flor presumida y breve, nos cuentan a través de la protagonista sobre la vida exitosa que llevaba Serena Joy antes de convertirse tan sólo en la esposa del Comandante. Una vida de lujos, fama y poder, que aunque hermosa fue tan breve que la ha dejado devastada y en estado de marchitamiento. “Está mirando los tulipanes ... Ya no es una silueta perfecta de papel, su rostro se está hundiendo sobre sí mismo ...” (Atwood, 80) su mirada es la de la melancolía y la negación a su condición de mujer entrada en años y estéril, se niega a dejar ir su juventud y el prestigio que ésta significó para ella, el perfume de Serena Joy: Lirio de los Valles... Es

una de esas fragancias que usan las chicas que aún no han llegado a su adolescencia, o que los niños regalan a sus madres por el día de la madre, el olor de calcetines y enaguas blancas de algodón, de polvos de talco, de la inocencia del cuerpo femenino libre aún de vellosidad y sangre (Atwood, 133).

El símbolo de la flor es recurrente tanto en la presencia de Serena Joy que “Incluso a su edad experimenta el deseo de adornarse con flores” (Atwood, 135) como en la de Offred, y Atwood ejemplifica claramente su significado en un apartado en el que Offred expresa lo que piensa con respecto a los adornos florales de la esposa del Comandante: “es inútil, le digo mentalmente, sin mover un solo músculo de la cara, ya no puedes usarlas, te has marchitado. Las flores son los órganos genitales de las plantas; lo leí una vez en alguna parte” (Atwood, 135). Así pues, la relación de la mujer que no puede concebir con los narcisos fugaces y los lirios más fúnebres que festivos y la de aquella mujer en fase de luna llena, fértil y fogosa, con los tulipanes rojos de bulbos carnosos y pétalos que recuerdan los labios de la mujer joven se desarrolla a lo largo de la novela construyendo un aparato simbólico que a su vez ayuda a la autora a elaborar el paso del tiempo y el estadio psicológico de la protagonista. Las flores de primavera mueren en mayo, “Ya ha pasado la primavera, los tulipanes han dejado de florecer y empiezan a perder los pétalos uno a uno, como si fueran dientes” (Atwood, 239). Offred, madura y desarrolla su conciencia de sí misma, de su sexualidad y del poder de la maternidad que es la única razón por la que se encuentra en el estado y lugar en el que está. Durante el verano Offred crece, toma la situación de criada bajo las oportunidades que se le brindan, disfruta de su sexualidad en compañía de Nick y toma decisiones apresuradas bajo el influjo de la pasión. Se convierte en la mujer que lleva en su vientre el fruto de la resistencia contra el sistema opresor que le parece cada vez más irreal “hoy hay unas flores distintas, más secas, más definidas, son las flores de pleno verano... Las cosas que me dice (Deglen, su compañera de compras y confidente de la supuesta resistencia) me parecen irreales. ¿Qué sentido tienen ahora para mí?” (Atwood, 418)

Finalmente, parece llegar el invierno, ese fatídico momento para las flores y para Offred. “La nieve cae con suavidad, fácilmente, cubriéndolo todo de finos cristales, la niebla que oculta la luna antes de que llueva, desdibujando los contornos, borrando los colores. Dicen que la muerte por congelación es indolora” (Atwood, 451). De esta manera la protagonista se pone en estado de hibernación, no sabremos nada de su futuro hasta que las anotaciones históricas nos aclaren la manera en la que su cuento ha llegado a nosotros.

Los espejos, el reflejo de la identidad

Un espejo es una superficie capaz de reflejar la radiación de la luz, se presentan como las ventanas a través de las cuales se puede observar el desarrollo físico y psicológico de la protagonista. Dice Ricoeur que “el espectáculo es al mismo tiempo reflejo de sí en el espejo de las cosas. La primacía de la conciencia de sí y la primacía de la representación son solidarias, ya que la relación con el mundo se convierte en conocimiento de sí al convertirse en representación” (333).

Se puede entonces concluir que la presencia de esos espejos a lo largo de la novela está ahí para guiarnos en un proceso de conocimiento de sí que le permite a la protagonista transformarse mediante el empoderamiento de su propia persona. El espejo ha sido utilizado en la literatura como símbolo de diferentes maneras y remitiendo a interpretaciones variadas. “... an object common to literature as a symbol of perception and vanity as well as a symbol of self-doubt and anxiety” (Gulick, 75). En el caso de *El cuento de la Criada*, los espejos son símbolo del crecimiento de la conciencia de sí misma y de los actos de resistencia de la protagonista. Con respecto al primer aspecto, los espejos a lo largo de la novela manifiestan el desarrollo psicológico de Offred, en un ciclo que parece recordar el de la teoría planteada por Lacan: entre los seis y los ocho meses, el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo. En una primera fase confunde la imagen con la realidad, en una segunda fase se da cuenta de que se trata

de una imagen, en una tercera comprende que la imagen es la suya. En esta “asunción jubilosa” de la imagen, el niño reconstruye los fragmentos aún no unificados de su cuerpo se reconstruye como algo externo (Eco, 7).

Offred no es una niña, sin embargo, su conciencia de sí misma ha sido vulnerada y casi obnubilada por el adoctrinamiento en el Centro Rojo, donde le enseñaron a modificar sus concepciones sobre su cuerpo y sobre el descubrimiento de su identidad: “mi desnudez me resulta extraña. Mi cuerpo parece anticuado ... Evito mirar mi cuerpo, no tanto porque sea algo vergonzoso o impúdico sino porque no quiero verlo. No quiero mirar algo que me determina de forma tan absoluta” (Atwood, 108).

En la primera mitad de la novela, Offred es un personaje confundido al que le han lavado el cerebro con imágenes de propaganda sobre una sociedad ideal y su papel fundamental para garantizar la subsistencia de la misma. Su pasado ha sido borrado, su hija y esposo le fueron arrebatados, al igual que su trabajo, amiga y madre. Su libertad de ser persona, pero sobre todo de ser mujer, le ha sido arrebatada entre otras tantas libertades como la de mirarse a sí misma y saber cómo se ve físicamente. Durante la novela se nos repite que los espejos han sido removidos de los lugares en los que habitan las criadas, la razón oficial para haberlos retirado es que es una medida de precaución para evitar suicidios o “accidentes”, sin embargo, la razón real es que las criadas no necesitan espejos porque no necesitan preocuparse por su apariencia física ya que son vasijas sagradas y no personas, tienen un fin exclusivo y claro. Es necesario mencionar que los espejos en los cuales Offred alcanza a verse a sí misma están ubicados en espacios públicos; reflejos fugaces que no le permiten aprehender imágenes claras de su presencia física, por el contrario, estos espejos parecen reflejar las imágenes distorsionadas que la sociedad de Gilead tiene de sus propias Criadas.

“En la pared de la sala aún queda un espejo. Si vuelvo la cabeza alcanzo a verlo mientras bajo la escalera; es un espejo redondo, convexo como el ojo de un pescado, y mi imagen reflejada en él semeja una sombra

distorsionada, una parodia de algo ...” (Atwood, 22). En la imagen de Offred que dicho espejo ofrece, lo que predomina es el color rojo que viste, es lo único que alcanza a distinguir de su propio reflejo y es precisamente lo que su adoctrinamiento como criada quiere que vea. Es el niño que no reconoce su imagen en el espejo, la mujer desaparece bajo el rojo que viste, el rojo que la define.

La protagonista de la novela se refleja en los espejos como umbrales, mediante los cuales va reconstruyendo su yo a partir de fragmentos de imágenes de sí misma. Se evidencia en este proceso un patrón, cada vez que Offred rompe las reglas, gana mayor acceso a los espejos y a la definición subjetiva de su individualidad. Puede afirmarse que la primera ocasión en la que rompe las reglas es cuando abandona su habitación en la noche para visitar la sala de estar que le pertenece a Serena Joy y entonces reconoce que: “ahora logro ver los contornos de los objetos como leves destellos: el espejo, los pies de las lámparas, las vasijas, el perfil del sofá, que semeja una nube en el crepúsculo” (Atwood,162).

La presencia de los espejos crece de manera paralela a su estructuración psicológica y sexual que va de la mano de la posibilidad de ir rompiendo las reglas y creando en sí la imagen de la resistencia necesaria en la dinámica distópica. Dicha experiencia de resistencia se fortalece en la vida de Offred en cuanto evidencia que las reglas pueden romperse, no sólo por ella sino también por aquellos a quienes considera leales al régimen como el Comandante. Offred se está convirtiendo en subversiva, en elemento de la resistencia y como resultado, los espejos le devuelven su imagen cada vez más clara.

La siguiente acción de la criada en contra de las reglas y de lo estipulado se da cuando el comandante le permite usar ropas y maquillaje del tiempo “pre-Gileano” y dicha acción está directamente relacionada con el espejo por su reacción: “Me siento estúpida; quiero mirarme en un espejo” (Atwood,362). Espejo que el Comandante le sostiene y en el cual ella puede ver su rostro lo suficientemente bien como para maquillarse.

El maquillarse en una sociedad como la de Gilead y en particular debido a su condición de criada es un acto de rebelión, de la misma manera en la que lo es para Julia en 1984, “The transformation that had happened was much more surprising than that. She had painted her face... It was not very skillfully done, but Winston’s standards in such matters were not high. He had never before seen or imagined a woman of the Party with cosmetics on her face” (Orwell,238).

Posteriormente, aparecen las dos últimas imágenes de espejos en la novela, ambas relacionadas con la conciencia de resistencia de Offred. La primera se da cuando acompañada por Serena Joy desciende las escaleras para atender a una visita ilícita con Nick (el chofer): “Veo nuestras figuras en el ojo de cristal del espejo, una azul, una roja. Yo y mi anverso” (Atwood,404). El hecho de reconocer a la esposa del Comandante como su otra cara, denota ya un reconocimiento de su propia identidad, de su yo. De la misma manera que los colores de ambas son opuestos en el círculo cromático, pero complementarios a la vez, ambas siluetas femeninas componen una sola mujer con dos identidades separadas por la pesada mano de una sociedad teocrática y totalitaria. La última aparición del espejo, y en este caso el término aparición es bastante dicente, se da cuando Offred es retirada de la casa. Serena Joy la observa desde abajo del espejo y al fondo se vislumbra la presencia del Comandante. Ya no se ve su imagen en el espejo, su resistencia parece haber cobrado frutos aunque en ese momento ella lo desconoce. Los espejos pues, acompañan el desarrollo de la conciencia individual de Offred, conciencia que es a la vez la de todas las Criadas y que genera entonces la posibilidad de una distopía crítica.

El nombre, el lenguaje y la recopilación de memoria

A lo largo de la historia de la ficción distópica, gran parte del conflicto ha girado en torno al control del lenguaje: “Language is a key weapon for the reigning dystopian power structure. Therefore the process of taking control over the means of language, representation, memory, and interpellation

is a crucial weapon and strategy in moving dystopian resistance” (Rafaella Baccolini 25). La resistencia en contra de los regímenes distópicos usualmente comienza con el uso del lenguaje ya que en la narrativa está normalmente prohibido. Dentro del lenguaje característico de la distopía crítica feminista es necesario evidenciar el uso de la catacresis como figura recurrente ya que al estar en medio de una realidad diferente a la propia la relación del lenguaje con su significante se desvía de manera natural y aparecen palabras nuevas o significados cruzados que implican sentidos ulteriores; como en el caso de *El cuento de la criada* las palabras “unwoman”, “unbabies”, criada, tía, econoesposas y demás. Palabras que son también símbolo del poder autocrático de la sociedad creada que mediante la propaganda y la reeducación de sus individuos los obliga a ver el mundo de manera diferente mediante palabras inexistentes.

La catacresis hace uso de metáforas casi forzadas; como recurso retórico se encuentra presente en innumerables textos y diversidad de géneros, sin embargo, hay géneros que por su contenido u objetivos son más dados a utilizar dicha forma retórica. La escritura especulativa, como lo son las distopías feministas evidencian un uso más desviado de las relaciones entre símbolo y significado en tanto comparadas con textos realistas o de otros géneros.

El caso de estas nuevas palabras no es único ni exclusivo para *El cuento de la criada*, en *1984* (Orwell, 1948) el lenguaje denominado *Newspeak* o *Neolengua* es también el equivalente del poder del régimen y, al igual que en la novela de Atwood, representa un vehículo mediante el cual se ejerce la subyugación de los personajes. En la novela de Orwell nos encontramos con un lenguaje extraño y ajeno; palabras que reemplazan aquellas utilizadas antes del Gran Hermano, palabras que llevan al desconocimiento y por ende a la obediencia: “Don’t you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought?” (Orwell 52). De la misma manera, Atwood propone una sociedad donde las palabras anteriores a Gilead han sido sustituidas o sus significados han sido modificados, incluso su presencia ha sido reemplazada por imágenes con

el fin de evitar que aquellos que no lo tienen permitido, lean e interpreten los significados. El lenguaje se manifiesta entonces como arma poderosa de control sobre las sociedades oprimidas y es evidente que quien controle el lenguaje puede ejercer el poder sobre aquellos que no lo hacen.

El rompimiento de los nombres comunes es precisamente un símbolo de poder sobre cada clase social en la jerarquía de Gilead, así, el lenguaje se presenta como un instrumento o símbolo de control y coerción, el cual tiene el poder para nombrar, tiene el poder de influenciar la realidad. Las Tías, “las mujeres mayores, sin hijos o estériles que no estaban casadas podían prestar servicio como Tías y librarse así del desempleo y el consecuente traslado a las infames Colonias” (Atwood 470), su nombramiento recurre a la catacrexis, es una metáfora empleada a falta de otra palabra que denomine a estas mujeres. El uso de dichas figuras a la hora de nombrar, deshumaniza y posibilita el abuso por parte del sistema.

El caso más claro en *El Cuento de la Criada* es definitivamente que a las criadas no se las refiere ya por su “nombre de antes”, sino más bien por un nuevo nombre que está compuesto por “the possessive preposition ‘of’ and the first name of the current commander or owner (offred, Ofglen, Ofwarren) making her a mere possession, a nameless missing person” (Gulick 112). Para Offred, es invaluable recordar su nombre, ese que le está prohibido pero que con el paso de la novela cobra importancia, porque saber quién es y cómo se llama es un acto de resistencia. “Guardo este nombre como un secreto, como un tesoro que desenterraré algún día. Pienso en él como si estuviera sepultado. Está rodeado de un aura, de algo parecido a un amuleto, a un sortilegio que ha sobrevivido a un pasado inimaginablemente lejano” (Atwood 139). Sin embargo, nunca se nos dice su nombre y el no saberlo, la convierte en cualquier mujer, en todas las mujeres.

El papel de los nombres en la sociedad que nos presenta Atwood es fundamental, ya que impacta la manera en la que los individuos se ven y se comprenden a sí mismos. Para Offred, la identidad y el orgullo que

representa el nombre le han sido retirados, se le nombró como posesión y esto la hace añorar el ser llamada por su verdadero nombre: “deseo que alguien me abrace y pronuncie mi nombre. Quiero que me valoren de un modo en el que ahora nadie lo hace, quiero ser algo más que valiosa. Repito mi antiguo nombre, me recuerdo a mí misma lo que hacía antes, y cómo me veían los demás” (Atwood 161).

El nombre es un recordatorio permanente de dos cosas: su estado actual bajo una sociedad opresora y su pasado; ambos recordatorios ayudan a la creación de una actitud resistente y, aunque es evidente que la teocracia de Gilead ha tomado todas las medidas para controlar el lenguaje, desde eliminar la escritura hasta prefabricar las frases de saludo y de reconocimiento entre pares, también es necesario reconocer que por medio del lenguaje es como la protagonista enriquece sus actos de resistencia. La posibilidad de que su nombre y el lenguaje le recuerden el pasado, la instará a emprender una travesía de recuperación de la memoria perdida durante su adoctrinamiento.

La memoria y la historia son también elementos fundamentales de la tradición distópica, la destrucción de los records o como en el caso de *1984*, el cambio permanente de los mismos, hace del conocimiento histórico un privilegio y un motor fundamental de la resistencia. Aunque la memoria en una sociedad como la de Gilead, está aún presente en la mayoría de sus ciudadanos, es considerada profana. Offred recuerda su vida pasada y en sus pensamientos la narra, cuenta la historia que la trajo hasta el lugar y el tiempo en el que se encuentra, asumiendo así una de las funciones tradicionales de la mujer. La Madre, esa faceta de la Diosa en la que después de haber procreado se hace sabia para criar a sus hijos, es la encargada y la privilegiada de la tradición oral. Es ella quien narra los mitos y las leyendas, es ella quien mediante la fábula instruye, es ella quien mediante la canción de cuna educa para el mundo real. Así, cuando Offred relata su historia, cuando describe a su pequeña hija – recordatorio además de que ya es madre y es sabia- cuando habla de su madre y de su amiga Moira, cuando recuerda una sociedad libre, está construyendo

y tejiendo entre sus palabras su camino hacia la resistencia; resistencia al olvido obligado, a la aceptación de aquello con lo que no comulga, resistencia al régimen distópico mediante la recopilación de la memoria.

Quizá el mayor símbolo de actividad resistente relacionado con el lenguaje por parte de la protagonista, se encuentra en la frase que se vuelve slogan y caballo de batalla “Nolite te bastardes carborundorum” (Atwood 90). En el momento en el que Offred se topa con dicha frase, no sabe su significado, no comprende lo que quiere decir, sin embargo su valor radica en que es un mensaje y en que está además escrito, ambas cosas prohibidas.

A lo largo de la novela, dicho mensaje se convierte en oración, en carta, en conjuro y en slogan: “She repeats it often to inspire her and give her strength” (Gulick 109), incluso cuando ella no comprende su significado. Es hasta mucho después, en una de sus reuniones con el Comandante cuando él revela su significado: “No dejes que los bastardos te carbonicen” (Atwood 295). Sin embargo, en este punto considero necesario hacer una salvedad con respecto a la traducción, en el idioma original dice “Don’t let the bastards wear you down”, se hace mucho más claro el significado puesto que la expresión *wear you down* remite a que no se deje vencer y así se hace evidente la relación con la resistencia y el porqué las palabras al comprender su significado se vuelven aún más sagradas para ella: “They give her hope that others have existed who resisted the policies of Gilead” (Gulick 109).

El lenguaje se convierte entonces en símbolo de la memoria, de la posibilidad de recoger y contar la historia que es finalmente lo que después de leer las Notas históricas al final de la novela comprendemos hizo nuestra protagonista. Su resistencia consiste en poder relatar aquella historia de la sociedad Gileadiana a un lector u oyente futuro, su resistencia y el símbolo de la misma anclados en el lenguaje abren al mundo la posibilidad de que la novela sea considerada como una distopía crítica en donde existe la posibilidad de un futuro mejor, la posibilidad de que Offred haya sobrevivido al régimen.

Habiendo analizado los símbolos presentes en la novela que nos remiten de manera clara a lo femenino y al papel que la mujer ha jugado en la construcción simbólica en el interior de la distopía, es posible concluir que la mujer y sus símbolos son referente de las características fundamentales de la distopía crítica. La relación de la mujer con las flores en el caso de *El Cuento de la Criada*, es una herramienta más de la dinámica de contra narrativas empleadas por el género distópico. En una sociedad como Gilead y en un régimen teocrático como el allí vigente, inspirado por la contaminación radioactiva que produce una esterilidad generalizada, la flor es el recordatorio de esa fertilidad femenina perdida, de la belleza prohibida y de la sexualidad subyugada. Las flores son órganos sexuales encargados de la reproducción, bellos y admirados, son todo aquello de lo que la mujer es estandarte en la sociedad cotidiana del lector. Así pues su presencia que pareciera ser casi premonitrice en cada una de las escenas de la novela en las que la mujer se define y se redefine a sí misma obedecen a una de las principales características de la distopía crítica, el horizonte de esperanza. Ese recordatorio de lo que fue y de lo que la mujer debe tener permitido ser mantiene viva, tanto para la protagonista de la historia como para el lector, la esperanza de un mejor futuro, de sobrevivir al régimen.

En segundo lugar, el símbolo de los espejos hace posible la interpretación de la novela como una distopía crítica feminista, ya que en éstas encontramos como uno de los elementos fundamentales la problemática de la identidad femenina. La opresión de la mujer es indiscutiblemente el núcleo alrededor del cual giran las narrativas distópicas feministas y en la novela estudiada es evidente dicha represión. Los espejos son un símbolo fundamental de la represión sufrida por la mujer al interior de la sociedad propuesta por Atwood, al ser puestos fuera del alcance de las criadas, se les niega la posibilidad de empoderarse de su feminidad, de ser conscientes de su belleza o atractivo sexual, lo que llevará a la desconfiguración de la identidad femenina y la aceptación de ser concebidas como objetos reemplazables para la sociedad en la que viven. De la misma manera, la presencia de los espejos y la relación que tiene el acceso a los mismos con las acciones en contra del régimen, nos permite

evidenciar cómo la identidad femenina y el poder que ésta conlleva se va redefiniendo con cada nueva oportunidad de tener acceso a la imagen propia; y cómo mediante la redefinición de dicha identidad se va gestando la resistencia a la autoridad autocrática reinante en la sociedad Gileadiana. Es pues la mujer subyugada y convertida en objeto, la que cataliza en este caso la resistencia, pero es también la mujer la que en otras distopías al redefinirse como tal inspira resistencias como la de *1984*. La identidad de la mujer y su evidente poder sobre la maternidad, la sexualidad y por ende la reproducción son las únicas y reales garantías de supervivencia a un régimen totalitario como el de las distopías.

Por último, con respecto al lenguaje, cuyo uso puede ser visto en sí como un símbolo de la distopía y de la resistencia puesto que constituye fundamentalmente un arma mediante la cual se oprime al prohibirlo y mediante la cual se genera la resistencia en contra del sistema al ponerlo en uso. *El Cuento de la Criada* nos presenta varios elementos simbólicos mediante los cuales se puede comprender la resistencia y la existencia de los regímenes distópicos. El primer elemento es el nombre, que en este caso es reemplazado por otro que se compone de una partícula que denota propiedad y el nombre del hombre cabeza de la casa al cual es asignada la criada, así que Offred o Defred (traducción al Español) termina siendo el nombre que recibe la protagonista de la novela. Dicha particularidad en los nombres no es ajena a la mujer, durante la historia y en gran parte del mundo las mujeres, una vez contraían matrimonio adoptaban la partícula “de” y el apellido de su esposo; asunto que denota propiedad y pérdida de identidad. Al recibir su nombre la criada acepta su destino que es dar hijos a quienes no pueden tenerlos y pueden costear un lujo como ella. La criada pierde la identidad y en la cruzada que emprende la protagonista es la recuperación de dicha identidad y la angustia por volver a ser llamada por su propio nombre las que ponen en marcha una actitud de resistencia frente al régimen.


El nombre es un recordatorio permanente de dos cosas: de su estado actual bajo una sociedad opresora y de su pasado. La teocracia de Gilead

ha tomado todas y cada una de las medidas para controlar el lenguaje, desde eliminar el lenguaje escrito hasta prefabricar las frases de saludo y de reconocimiento entre pares, de manera que enuncien los principios sagrados, también es necesario reconocer que por medio del lenguaje es como la protagonista enriquece sus actos de resistencia. La posibilidad de que su nombre y el lenguaje le recuerden el pasado, la instará a emprender una travesía de recuperación de la memoria perdida durante su adoctrinamiento que la llevará a lograr la identidad suficiente como mujer para enfrentarse a lo estipulado para ella como criada.

El tercer elemento conectado con el lenguaje es la memoria, la mujer a través de la historia ha sido la encargada de transmitir mediante la oralidad la historia ancestral de los pueblos mediante la cual se educa y se forma a los futuros líderes y ciudadanos. La madre que narra la historia está también presente en la novela de Atwood, la criada recurre en su tiempo libre - tiempo en el que no está siendo utilizada - a narrarse a sí misma las historias de su pasado para ir recomponiendo su identidad como mujer, como esposa, como hija, amiga y madre. A la vez es su voz narrativa la que nos llega por medio de lo que posteriormente aprendemos son grabaciones encontradas en la era pos-Gileadeana, lo que nos lleva a concluir que es su voz, su historia, su memoria puede ser interpretada como estocada final a un régimen distópico que finalmente cae.

Por último, hay un elemento fundamental relacionado con el lenguaje y símbolo de la resistencia al interior de la obra que es la frase: “Nolite te bastardes carborundorum” (Atwood 90). Encontrada por la criada en un rincón de la habitación —no propia al estilo de Virginia Wolf— sino asignada y que ella atribuye a la mujer que la ha ocupado antes pero que al parecer se ha suicidado. Dicha frase pasa por un proceso de simbolización puesto que aunque cuando la encuentra no conoce su significado literal, está llena de sentido por el simple hecho de ser un mensaje y de estar escrito, ambas cosas prohibidas y entonces su sentido se acerca a la invitación a la resistencia. La frase se vuelve el conjuro de la bruja ante la dificultad, la oración de la mujer piadosa ante la desesperación, la diatriba de la

madre al reprender a su hija y la carta de la mujer que ama a aquellos que deja atrás. Posteriormente, la criada se hará al significado literal o la traducción de lo que dice la frase que es a su vez una consigna de batalla, un recordatorio de que no puede dejar que los otros, la sociedad y el régimen la venzan, por lo tanto su significado literal se suma a los ya contruidos por ella y se evidencia en la repetición de la frase, una vez más el poder que el lenguaje tiene para la creación de la resistencia.

A manera de conclusión considero necesario poner sobre la palestra la importancia de la mujer y de los símbolos que la representan, para un género literario como la distopía y en particular para la distopía crítica. Los símbolos de lo femenino son factores que dinamizan la posibilidad de la resistencia al interior de los regímenes distópicos. Sin resistencia no hay distopía y sin el cuestionamiento crítico de la opresión y posteriormente la posibilidad de una esperanza no hay resistencia. Por ende, es posible interpretar mediante los símbolos de lo femenino como hilos conductores, las características fundamentales de las distopías y en particular construir la posibilidad de una distopía crítica feminista. Sin embargo, sería casi imposible realizar una investigación sobre las distopías sin concluir con una reflexión sobre el estado de nuestra realidad que se acerca cada vez más y de manera peligrosa a circunstancias que evocan claramente las sociedades imaginarias de la literatura distópica. ¿Qué sucederá cuando el presente de nuestro mundo alcance a ese futuro cercano y plausible que nos presentan los autores de las distopías?, ¿serán las distopías cada vez más distantes, más horripilantes y más alejadas de la posibilidad de sobrevivir a ellas? O por el contrario, ¿lo crudo de nuestra realidad nos llevará a concebir de nuevo utopías que nos mantengan la esperanza de un mañana mejor? Y por último ¿cuál será el papel y los símbolos de la mujer en dichas utopías o distopías? 

Referencias

- Atwood, Margaret. *El cuento de la criada*. Barcelona: Ediciones B S.A, 2008.
- Bartkowski, Frances. *Feminist Utopias*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1991.
- Cavalcanti, Ildney. "The writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfas Series." Moylan, Rafaella Baccollini and Tom. *Dark Horizons*. New York, 2003. 119- 165.
- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Milán: debolsillo, 1985.
- Espores. *Espores la veu del Botànic*. 2015. 2015 <<http://www.espores.org/es/component/k2/narc%C3%ADs-la-flor-m%C3%A9s-bonica.html>>.
- Foucault, Michel. *Las Palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores, 1968.
- Graves, Robert. *The White Goddess*. New York: Creative Age Press, 1948.
- Gulick, Angella Michelle. *The Handmaid's Tale, Examining ist utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions*. Iowa: Iowa State University, 1991.
- López, María Isabel Rodríguez. "Iris, la mensajera de los dioses. (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego)." *Anales de Historia del Arte* 14 (2004): 7-31.
- Orwell, George. 1984. New York: Eric Blair, 1949.
- Rafaella Baccolini, Tom Moylan. "Introduction Dystopia and Histories." Rafaella Baccolini, Tom Moylan. *Dark Horizons*. New York: Routledge, 2003. 14-41.
- Ricoeur, Paul. *El conflicto de las Interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- . *Freud: Una interpretación de la cultura*. Bogotá: Siglo Veintuno Editores, 1970.
- Sargent, Lyman T. "The three faces of Utopianism revisited." Sargent, Lyman T. *Utopian Studies*. 1994. 1-37.
- Sargent, Lyman T. "US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a world of Multiple Identities." *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A comparative Perspective*. Bologna: Paola Spinozzi, 2001. 221-232.

- Seaton, Beverly. *The Language of Flowers*. Virginia: The University Press of Virginia, 1995.
- Stein, Karen. "Margaret Atwood's *Modest Proposal*: The Handmaid's Tale." *University of Rhode Island English Faculty Publications* 148 (1996): 57-72.
- Varsam, Maria. "Concrete Dystopia: Slavery and its Others." Raffaella Baccolini, Tom Moylan. *Dark Horizons*. New York: Routledge, 2003. 457-507.
- Zaidman, Louise Bruit. "Las hijas de Pandora, Mujeres y rituales en las ciudades." Georges Duby, Michelle Perrot. *Historia de las Mujeres*. Vol. 1. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 2000. 5 vols. 395-444.