

**Comunicación y género**

ISSNe: 2605-1982

<http://dx.doi.org/10.5209/cgen.70291> EDICIONES  
COMPLUTENSE

## La importancia de las imágenes. La construcción estética patriarcal en la serie de televisión *The handmaid's tale*

Francisco Giménez Mateu<sup>1</sup>

Recibido: 24/06/2020 / Evaluado: 18/11/2020 / Aceptado: 15/12/2020

**Resumen.** El siguiente trabajo está estructurado en tres partes que confluyen en una misma conclusión: la necesidad de repensar las imágenes, que dicen mucho más de lo que puede parecer a simple vista. En un primer momento, se hará una pequeña introducción al feminismo, entendido como crítica al patriarcado. Tras esto, tratará de [de]mostrarse la importancia de leer y entender las imágenes que se nos presentan en nuestro día a día. Hoy en día, las imágenes, no hay duda, son el mayor medio de comunicación del que hacemos uso y no podemos dejar que simplemente pasen, sin cuestionarlas. Para acabar, tomando como ejemplo algunas imágenes del episodio piloto de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, se llevará a cabo un análisis audiovisual interpretativo en el que tratará de desvelarse el poder que subyace tras las imágenes, todo aquello que pueden transmitirnos, incluso sin darnos cuenta de ello, y todo lo que pueden llegar a provocarnos.

**Palabras clave:** Feminismo; Patriarcado; El cuento de la criada; *The Handmaid's Tale*; Teoría de la Imagen.

### [en] The relevance of images. Patriarchal aesthetic construction in the television series *The handmaid's tale*

**Abstract.** The following paper is structured in three parts that come together with the same conclusion: the need to rethink the images, which in fact say much more than it may at first appear. Firstly, there will be a brief introduction to feminism, understood as a criticism of patriarchy. After this, we will try to demonstrate the importance of reading and understanding the images that are presented to us in our daily life. Nowadays images, undoubtedly, are the most important form of media that we use and we cannot let them just pass, without questioning them. To conclude, taking as example some images of the pilot episode of the television series *The Handmaid's Tale*, we will carry out an interpretive audiovisual analysis in which we will try to reveal the power behind the images, everything that they can convey, even without realizing it, and everything that they can provoke in us.

**Keywords:** Feminism; Patriarchy; *The Handmaid's Tale*; Image Theory; Picture Theory.

**Sumario.** 1. Introducción. El feminismo como cuestionamiento del patriarcado. 2. Hipótesis, metodología y justificación. Análisis audiovisual interpretativo. 2. Revisión bibliográfica. La importancia de las representaciones. 4. Resultados. Estética patriarcal a través de los personajes protagonistas de *The handmaid's tale*. 5. Conclusiones. Recapitulación. 6. Bibliografía

**Cómo citar:** Giménez Mateu, F. La importancia de las imágenes. La construcción estética patriarcal en la serie de televisión *The handmaid's tale*. *Comunicación y género*, 4(1) 2021, 103-110.

### 1. Introducción. El feminismo como cuestionamiento del patriarcado

Robert Stam, en su libro *Teorías del cine*, y más en concreto en su capítulo dedicado al cine feminista, explica que el objetivo del feminismo es «explorar las estructuras de poder y los mecanismos psicosociales subyacentes a la sociedad patriarcal» (2000: 202). Los orígenes de la sociedad patriarcal es lo que rastrea Gerda Lerner en *La creación del patriarcado* (1990: 310-330), encontrándolos ya en el estado arcaico, en el neolítico. Es decir: incluso antes de la creación de la civilización occidental. Durante el periodo neolítico, aclara Gerda Lerner, se impulsó un «intercambio de mujeres» entre tribus. Con ello, se evitaban las

continuas guerras mediante alianzas matrimoniales. Además, a más mujeres, más niños, más mano de obra (mayor productividad y acumulación de excedentes: aumento económico). Es por eso que las mujeres, afirma Gerda Lerner, «se convirtieron en un recurso que los hombres adquirirían igual que se adueñaban de las tierras» (Lerner: 310). Continúa: «Puede perfectamente ser [la mujer] la primera acumulación de propiedad privada» (Lerner: 311). Aunque revisando a Lévi-Strauss, Gerda Lerner concluye que no puede hablarse de cosificación de las mujeres: «lo que se convierte en una mercancía no son las mujeres. Lo que se trata así es su sexualidad y su capacidad reproductiva. [...] La explotación sexual es la verdadera marca de explotación de [...] las mujeres» (Lerner: 312-313).

<sup>1</sup> Universitat Jaume I. [gimenezf@uji.es](mailto:gimenezf@uji.es). <https://orcid.org/0000-0002-0928-2329>

La capacidad reproductiva unida a la explotación sexual es, precisamente, lo que relata Margaret Atwood en su novela distópica publicada en 1985 *The Handmaid's Tale*, considerada, por la relevancia de su mensaje, un 1984 feminista (Snodgrass, 1995: 248), y convirtiéndose en la distopía feminista más conocida (Martorell Campos, 2015: 305). *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, galardonada como mejor novela de ciencia ficción con el primer premio Arthur C. Clarke, en 1987, presenta, en resumen, una distopía (la República de Gilead) en la que debido a la contaminación ambiental la capacidad reproductiva se ha visto reducida y se generaliza el uso de las mujeres (deno-

minadas «Criadas») como meros receptáculos para la reproducción.

Este dominio y sometimiento de la mujer hasta el extremo, en un patriarcado sin límites, lo encontramos representado, por ejemplo, en *The Handmaid's Tale*, en el momento de la denominada «Ceremonia», que no es otra cosa sino una violación amparada por las leyes (para posteriormente arrebatarse a la madre el bebé resultado de dicha violación), y que podemos observar en el fotograma inferior, extraído de la serie de televisión que, creada en 2017 por Bruce Miller con la ayuda de MGM Television y Hulu, ha traído la historia que Margaret Atwood nos cuenta en *The Handmaid's Tale* hasta las pantallas de nuestras casas.



Volviendo ahora a Robert Stam, diremos que, tanto el feminismo cinematográfico (tomando como referencia la serie de televisión *The Handmaid's Tale*) como el feminismo en general (como soporte teórico y bibliográfico), parten de textos «profeministas» como *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (2000: 203) que, según Teresa López Pardina, es el ensayo feminista más importante de todo el siglo XX (2005: 7). Como es bien sabido, en este libro aparece la famosa frase «No se nace mujer: se llega a serlo» (1949: 371). No es necesario, ahora, comentar estas palabras de las que ya se ha hablado y mucho. Aunque sí vincularlas al pensamiento de Gerda Lerner, y a su introducción de *La creación del patriarcado* (1990: 19-32), para extraer su certeza de que «el patriarcado es un sistema histórico, es decir, tiene un inicio en la historia [y que si] es así, puede acabarse gracias al proceso histórico» (23). Es esta, pues, hasta aquí, la idea a retener del feminismo: la exploración sobre los procesos de construcción del patriarcado y los mecanismos de los que echa mano para perdurar. Porque si puede [de]mostrarse que el patriarcado es algo que ha sido construido socialmente (es decir, no basado en un determinismo biológico), eso significa que puede suprimirse, cambiarse: plantear y construir una alternativa.

## 2. Hipótesis, metodología y justificación. Análisis audiovisual interpretativo

Si el hecho expuesto en la introducción (el patriarcado es una construcción social susceptible de eliminar-

se) puede o no manifestarse a través de las imágenes (el mayor medio de comunicación en la actualidad), transmitiendo mensajes cargados de significación (en este caso, como crítica al patriarcado), afectándonos y llevándonos a actuar (en su contra y proponiendo alternativas) es lo que intentaremos responder, centrandone nuestra atención en la serie de televisión *The Handmaid's Tale*. La hipótesis de la que se parte es que la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, a partir de algunos recursos audiovisuales de los que hace uso (como pueden ser: la composición de los planos, el sonido, la iluminación o el color), transmite una fuerte crítica al patriarcado con la intención de afectar a los espectadores (descubriéndoles, de frente, el patriarcado, para llevarlos, así, a su cuestionamiento).

En resumen, se llevará a cabo un análisis audiovisual interpretativo con el objetivo de rastrear lo que llamaremos «elementos estéticos patriarcales» (como crítica) que se nos muestran en la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, estudiando cómo se nos presentan, de qué forma nos afectan y en qué medida son cuestionados. Este planteamiento supone que, más allá de la crítica al patriarcado que podemos encontrar en la historia de *The Handmaid's Tale* en sí (tanto en la serie de televisión como en la novela), en la serie de televisión pueden hallarse elementos estéticos que pueden caracterizarse como patriarcales (o de crítica al patriarcado) enriqueciendo su discurso y haciéndolo mucho más significativo en cuanto al mensaje que pretende transmitir. Y es que, tal y como afirma Imanol Zumalde en *La experiencia fílmica*.

*Cine, pensamiento y emoción*: «los filmes [en nuestro caso, las series de televisión] son un trayecto cognoscitivo que se recorren emocionalmente» (2011: 107).

La justificación de realizar un análisis audiovisual de las imágenes (por su importancia) que nos presenta la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, se llevará a cabo en el siguiente apartado («Revisión bibliográfica») en el que se desarrollará la importancia de las representaciones, sobre todo, en la actualidad (ya que hoy en día las imágenes son el medio de comunicación más difundido). Y para justificar la elección de esta serie de televisión (*The Handmaid's Tale*) y no otra, basten las siguientes esclarecedoras líneas. Subrayar, de la serie de televisión *The Handmaid's Tale* (aún en emisión) su influencia a nivel mundial. Prueba de ello son los numerosos premios que ha recibido. Destacan, por su primera temporada, un total

de ocho premios Emmy y dos Globos de Oro (mejor serie dramática y mejor actriz de serie dramática para Elisabeth Moss, su protagonista). Además de todos los premios, que revelan su peso en el ámbito de la crítica especializada, no podemos olvidar su repercusión mundial en cuanto al público en general. Y es que, la serie de televisión *The Handmaid's Tale* se ha convertido en un fenómeno mundial. Como prueba, la infinidad de manifestaciones que, haciendo uso de la característica vestimenta de sus personajes, las Criadas, se han llevado a cabo para reivindicar algunos derechos fundamentales. De entre todas las imágenes que podríamos elegir, como ejemplo, nos hemos decidido por una de las más recientes: la protesta en Varsovia contra la intención del Gobierno de Polonia de abandonar el acuerdo europeo sobre la violencia machista (fuente: Czarek Sokolowski AP).



Con esto, quedan ilustradas, a la perfección, las palabras de Warren Littlefield, productor ejecutivo de la serie de televisión: «parece que la historia [de *The Handmaid's Tale*] está más viva que nunca» (Andrea, 2019: 7).

### 3. Revisión bibliográfica. La importancia de las representaciones

Si de analizar las imágenes que nos presenta la serie de televisión *The Handmaid's Tale* se trata, tendremos que hacer referencia a la significación y trascendencia de la representación de dichas imágenes. En palabras de Giulia Colaizzi, introductora de las teorías filmicas feministas en el ámbito académico español (Zurian, 2011: 35):

En nuestro mundo, cada vez más visual [...] se hace cada vez más necesario llevar a cabo un trabajo de análisis, reflexión y crítica sobre [...] los modos de representación de la realidad [...] para fomentar la conciencia de la naturaleza construida, no inocente ni neutral, de las imágenes que nos rodean (Colaizzi, 2001: v).

María Esther Martínez Quinteiro (2011: 15-17) explica cómo a lo largo del siglo XX, con el cine y la tele-

visión, la imagen ha desplazado a la palabra como principal medio de comunicación. Expone el poder adocrinador que ha llegado a tener el cine «apuntalando ideas [...] a las y los consumidores poco avisados, a menudo inconscientes de que se les está vendiendo un discurso y no un puro divertimento» (15). El cine, pues, tiene efectos. Emblemático de la capacidad del cine para producir efectos y provocar reacciones, recuerda Giulia Colaizzi (2001: v-vi), es el episodio histórico en el que en 1896 los hermanos Lumière presentaron *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* en el *Salon indien du Grand Café* de París. Aunque ahora nos pueda parecer sin importancia el hecho de que los espectadores, en aquel momento, se levantaran atemorizados porque el tren que veían en pantalla parecía que los iba a arrollar, es algo muy revelador: es la prueba del efecto que tiene toda representación. ¿Qué podemos hacer frente a esto? Para María Esther Martínez Quinteiro, formar a los sujetos receptores de imágenes (2011: 17). Vivimos rodeados de imágenes en todo momento, «los medios de comunicación constituyen [...] el momento más poderoso para la plasmación, formación y control del imaginario social» (Colaizzi, 2007: 10). Es por eso que para Giulia Colaizzi, la reflexión acerca de dichas imágenes es absolutamente crucial para una sociedad como la nuestra (2007: 10).

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

Es en esos mecanismos formales de los que hace uso el cine, que estructuran una mirada masculina, y que ya puso al descubierto Laura Mulvey en 1975 con su ensayo «Placer visual y cine narrativo», con el que se «empieza a sentar las bases de una teoría visual feminista» (Gámez Fuentes, 2003: 59), donde se encuentra manifestado el inconsciente de la sociedad patriarcal (Millán, 1999: 49; 55). En «Placer visual y cine narrativo», Laura Mulvey estudia de qué forma, en el cine clásico, la figura de la mujer queda reducida a una mera imagen pasiva sobre la que la mirada del hombre proyecta sus fantasías. Algo parecido dejaba escrito, aunque centrado en la historia de la pintura, unos años antes, en 1972, John Berger, en *Modos de ver* (53-74), mostrando cómo la presencia de una mujer siempre es diferente a la de un hombre: la de él, es activa; la de ella, pasiva. John Berger utiliza las siguientes palabras: «*los hombres actúan y las mujeres aparecen*» (55). La conclusión es que la mujer acaba convertida en un objeto, en un objeto visual para el hombre. Lo expresa así: «Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres [...] porque [...] se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a “adularle”» (74).

Giulia Colaizzi habla de prácticas institucionalizadas y de significados que son establecidos a través de cánones fijos y modelos (1995: 11). El problema está en que, tal y como aclara Annette Kuhn, en *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, «el examen del funcionamiento de los significantes específicamente cinematográficos [...] no se ofrecen necesariamente a una interpretación “superficial”» (1982: 21). Ese cine dominante, según E. Ann Kaplan, «esconde el hecho de que la película es una fabricación, y perpetúa la ilusión de que a los espectadores se les muestra algo que es “natural”» (1983: 35). De ahí el valor del análisis de las representaciones en el mundo audiovisual, del análisis de los actos de ver/escuchar (Zurian Hernández y Herrero Jiménez, 2014: 10), para educar a los espectadores y que sean ellos mismos los que opten por no consumir ciertos productos audiovisuales, ya que en cuanto a «lectura» de imágenes, la mayor parte de la población carece de los códigos de interpretación (Martínez Quinteiro, 2011: 17). Giulia Colaizzi recuerda cómo Noël Burch, en *El tragaluz infinito*, plantea la necesidad de desnaturalizar la imagen, e identifica lo que podemos llamar «teoría fílmica feminista» como «parte de un proyecto general de crítica socio-cultural articulada alrededor de la

necesidad de dicha desnaturalización de la imagen» (2007: 9).

Con lo dicho, el cine (y, por extensión, las series de televisión) se *des-vela* como un *arquitecto* de significaciones. En palabras de Teresa de Lauretis: «en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados [...] sería mejor entenderlo como una actividad significativa» (1984: 63). La reflexión feminista sobre el cine, pues, busca *des-cubrir* los elementos de dichas significaciones [patriarcales] (Millán, 1999: 39). Y es que «al buscar más allá de la aparente coherencia de la película se encuentran los síntomas de la ideología» (Millán, 1999: 49). Teresa de Lauretis expone que ha sido la crítica feminista la que ha demostrado que toda imagen es interpretable desde el contexto de la ideología patriarcal ya que sus valores impregnan nuestra cultura y a todos sus sujetos sociales (1984: 66). Marga Millán, en *Derivas de un cine femenino*, afirma que: «El cine clásico está caracterizado por una serie de mecanismos textuales y de construcción de significados que se han constituido en modelos o patrones recurrentes que reflejan [...] un *inconsciente patriarcal*» (1999: 38). Giulia Colaizzi declara que la imagen cinematográfica es siempre una imagen mediada, aunque no siempre nos demos cuenta de ello (1995: 18-19). Marcel Martin (1955) escribe que «la realidad es siempre mediatizada» (22), que «la realidad que aparece en pantalla [...] nunca es totalmente *neutra*» (23), que es una realidad no realista, es *reconstruida* (30). Cuando Giulia Colaizzi habla de la imagen cinematográfica sostiene que «son fruto de un máximo nivel de artificio que nos seduce haciéndonos creer en una imagen [...] [como] simple espejo de la realidad», o que «es siempre una segunda mirada [...] y, por ello, nunca es original, auténtica» (Colaizzi, 19; 20). Por eso, y apoyados en Marcel Martin, proponemos un juicio de valor en cuanto a las imágenes (Martin, 1955: 31).

#### 4. Resultados. Estética patriarcal a través de los personajes protagonistas de *The Handmaid's Tale*

Llegados a este punto, lo que vamos a hacer, a continuación, es interrogar algunos de estos procesos de producción de imágenes y significados (comentados en el apartado anterior) analizando algunos fragmentos de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, teniendo muy en cuenta las palabras de E. Ann Kaplan en *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*: «[una] forma de comunicar la ideología en el cine consiste en las propiedades específicas de la imagen» (1983: 43). Todo ello será llevado a cabo a través de un análisis audiovisual interpretativo (ya detallado en el apartado «Hipótesis, metodología y justificación»), desde una perspectiva de género (para desvelar su construcción), abordando la representación [patriarcal] cinematográfica. Con ello, se busca descubrir hasta qué punto podemos hablar de la serie de televi-

sión *The Handmaid's Tale* como un «contra-cine» al estilo de Claire Johnston, para golpear las conciencias del público y desenmascarar ideologías, o como una «des-estética feminista» al estilo de

Teresa de Lauretis, representando a la mujer como un sujeto complejo y múltiple, no como una figura construida a través del discurso patriarcal (Villaplana, 2008: 76-77).



1. Plano: June/Defred.

Tras la secuencia introductoria del episodio piloto, en la que se nos muestra cómo la protagonista es separada a la fuerza de su esposo y de su hija pequeña, se nos presenta a Defred ya en el seno mismo de esa sociedad distópica patriarcal que es la llamada República de Gilead. Primero, en su habitación, reflexionando acerca de su *nueva* forma de vida. Después de esto, observamos la primera de las muchas conversaciones que tendrán Defred y Serena, esposa del comandante Waterford. De nombre Fred. De ahí el nombre de nuestra protagonista «De-Fred», una mera posesión del comandante. Uno de los ejemplos más fuertes de deshumanización del lenguaje con el que nos podamos topar (Gulick, 1991: 112). A destacar que en la novela de Margaret Atwood jamás sabremos el verdadero nombre de su protago-

nista, convirtiéndose así en cualquier mujer, en todas las mujeres (Moreno Trujillo, 2016: 203). Pero como conocer su nombre, saber quién es y cómo se llama es un acto de resistencia (Moreno Trujillo, 2016: 203), en la serie de televisión lo descubriremos: June. Volviendo a esa primera conversación entre June/Defred y Serena, a nivel de imagen, sin necesidad de palabras, se nos muestra la relación de poder entre ambos personajes. Unas relaciones de poder que están en la base de esa nueva sociedad surgida de los antiguos Estados Unidos y que ahora lleva el nombre de República de Gilead. En este primer encuentro, pues, entre June/Defred y Serena, Reed Morano, directora del episodio piloto de la serie de televisión, nos muestra el siguiente plano-contraplano:



2. Contraplano: Serena.

El primero de estos planos, es un primer plano de June/Defred cabizbaja, atenta a las palabras que Serena le dirige. Solo después de June/Defred, se nos desvelará a Serena. A pesar de ser Serena la que habla, lo

primero que nos llega de ella es su voz, sus palabras, no su imagen. Normalmente, ante una conversación, el plano-contraplano suele montarse dejando ver al que habla, no al que escucha. Pero Reed Morano ha

elegido mostrarnos primero a June/Defred, que escucha, no habla. Este recurso lo utiliza para que entremos de lleno en la trama, a través de ese primer plano que nos entrega al vacío y las emociones de June/Defred. Subrayar de esta imagen, además de lo ya dicho, la dirección de su mirada, hacia el suelo. Tras esta primera imagen de nuestra protagonista, Reed Morano nos descubre a Serena.

A Serena la muestra diferente, con cierta distancia, para que resulte más difícil reconocerse en ella. Además, junto a Serena, vemos algunos elementos de la casa. Serena posee cosas, June/Defred no, solo es poseída. Resaltar, como en la anterior imagen, la posición de Serena: de pie, erguida, con una mirada inquisitiva que marca el poder y la distancia.

Antes de pasar al análisis de las próximas imágenes, añadir, a todo lo ya dicho anteriormente, otros

recursos que utiliza de forma magistral Reed Morano para hacernos entrar de lleno en la narración. Algunos de estos recursos son el sonido de lluvia de fondo, que refuerza la sensación de angustia de nuestra protagonista. Como June/Defred no puede llorar ante esa situación, Reed Morano hace *llorar* a la naturaleza por ella. Así, la lluvia, la naturaleza, refleja sus sentimientos. A esto hay que sumar, como se puede ver en cada uno de los fotogramas de más arriba, la iluminación y coloración de cada uno de los encuadres de cada uno de los personajes. Mientras que a June/Defred nos la muestra a través de unos tonos cálidos (algo que unido a ese primer plano hace que nos acerquemos más aún si cabe al personaje), a Serena nos la muestra con unos tonos fríos, algo que refuerza esa distancia que busca Reed Morano entre la esposa del comandante y los espectadores.



3. La angulación baja del plano sugiere la presencia del comandante Waterford.

Esta dialéctica entre relaciones de poder de la que hablábamos antes, como base del patriarcado de la República de Gilead, no acaba aquí, es decir, con June/Defred y Serena (como era de esperar). Pasemos ahora a los siguientes planos, que configuran la presentación del comandante Waterford, reflejo del patriarcado. Si hasta ahora se nos ha presentado ese primer encuentro entre June/Defred y Serena, en uno de los planos siguientes, de esa misma escena, entra a formar parte de ese *juego* el comandante Waterford. No es necesario argumentar la importancia de la presentación de un personaje, la forma que tienen de mostrarnos por primera vez a un personaje. Y esto, como todo lo demás, Reed Morano lo hace con gran maestría. Incluso antes de mostrarnos en pantalla al comandante, Reed Morano ya nos hace sentir su poder, su influencia. ¿Cómo? A través de este plano que, con una angulación baja, en un sutil contrapicado, nos desvela la reacción de June/Defred y de Serena ante la presencia del comandante.

Analicemos esta imagen tan sugerente. Este plano choca contra nuestra lógica y nos hace pensar más allá de la propia imagen. Y es que, el recurso

al contrapicado, tal y como explica cualquier manual de lenguaje cinematográfico, tiene como función el engrandecer al personaje (y el picado a la inversa, tiende a empequeñecerlo). Pero estos dos personajes no encajan en dicha definición. La maestría de Reed Morano reside en mostrarnos ese plano contrapicado como un plano subjetivo que parece desprenderse de la mirada del propio comandante. Entonces, esa grandeza que tiende a representar el plano contrapicado, Reed Morano, la presenta desde dentro mismo, desde la misma mirada del comandante. Otra vez, con ese *juego* de composición, ha conseguido meterse en nuestras cabezas.

Además, hay muchas otras cosas de este plano en las que nos podríamos detener. De entre estas, mencionaremos dos recursos que reflejan la esencia patriarcal en esa atmósfera. Por un lado, la mirada baja de ambos personajes (Serena baja la mirada, ya no es la Serena de la imagen anterior) ante la presencia del comandante. Por otro lado, *todo* lo que se nos muestra en campo. Derivado de la anterior interpretación, si a June/Defred Reed Morano nos la mostraba a través de un primer plano cerrado en el que no entraba

nada más en el encuadre que ella misma (porque no posee nada) y a Serena con un encuadre algo más amplio (que reflejaba su capacidad de poseer), ahora, con la llegada del comandante, encontramos esa interpretación confirmada. Aquí ya entra en campo

todo. Al comandante le pertenece *todo*, puede poseer todo: la casa, la esposa, la criada. Podemos intuir incluso que hasta el fuera de campo le pertenece, está a su servicio. Y todo esto antes de encontrármolo. Veamos, ahora, la primera vez que se nos muestra.



4. Presentación del comandante Waterford.

Como se observa, Reed Morano elige una imagen oscura al presentar al comandante Waterford. Pero no solo el tono oscuro de la imagen nos está *hablando*. También la posición de Joseph Fiennes en el encuadre, el actor que da vida al comandante Waterford, nos está *diciendo* algo. Rompiendo a conciencia la regla de la mirada, no deja casi nada de aire entre la mirada del personaje y el límite del campo, todo el aire que queda en la imagen se encuentra tras él. Con esto, Reed Morano nos coloca en una posición de intimidación e incomodidad ante la mirada del comandante. Con ello, nos está describiendo ese lado oscuro y amenazador del comandante y, por extensión, el lado oscuro y amenazador de la República de Gilead como distopía y como fundamentalmente patriarcal. En esta imagen pues, y como en todas las anteriores, se nos desvela una correlación entre distopía y patriarcado.

## 5. Conclusiones. Recapitulación

Así pues, tras este análisis audiovisual interpretativo, desde un punto de vista feminista, es decir, en clara crítica al patriarcado, a través de algunas imágenes del episodio piloto de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, se ha tratado de [de]mostrar, confirmando la hipótesis lanzada, que dicha serie de televisión, haciendo uso de algunos de los recursos audiovisuales a su alcance como la composición de los planos, el sonido, la iluminación o el color, establece una estética que podemos llamar «antipatriarcal» y que, más allá de lo que nos cuenta la historia en sí, y sin necesidad de recurrir a la palabra, refuerza ese mensaje que, en este caso, la directora, quiere transmitir: una fuerte crítica al patriarcado cuya intención

parece ser el mostrarnos las consecuencias de dicho patriarcado bien de cerca, para *despertarnos* y hacernos entenderlo y, finalmente, llevarnos a actuar en consecuencia (negándolo y buscando alternativas).

Antes, se ha [des]cubierto, a través de una revisión bibliográfica, la importancia que las imágenes y las representaciones tienen en nuestro tiempo (en un día a día repleto de ellas) y, también, su naturaleza construida, es decir, ni natural ni neutral, sino dirigida al control del imaginario social. Desde ahí, se ha derivado la importancia de pararse a repensar y reflexionar dichas imágenes y representaciones a través, en este caso, del feminismo, como herramienta encaminada a desnaturalizar las imágenes y a mostrarnos el contenido ideológico patriarcal subyacente a ellas. Por ello, dicha revisión bibliográfica, se ha centrado, especialmente, en el papel de la mujer en las imágenes y representaciones que nos topamos en la actualidad, de forma general, y más en concreto, en el rol de la imagen y representación de la mujer dentro de la historia del cine, ya que la hipótesis planteada solo podía confirmarse o refutarse mediante un análisis audiovisual interpretativo, que ha sido explicado en el apartado metodológico, y que ha quedado unido con la base teórica formulada en las líneas dedicadas a la revisión bibliográfica.

Aún antes, se ha introducido el pensamiento feminista, resumiéndolo como una crítica al patriarcado. Al hablar de la importancia de *leer* las imágenes y las representaciones y de la necesidad de educarnos en ellas (porque llevan consigo grandes cargas simbólicas, de significación) para evitar que los mensajes que arrastran consigo nos pasen desapercibidos, hemos optado por el análisis de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, como ejemplo. El claro mensaje feminista de la novela, sumado a la gran repercu-

sión que ha tenido la serie de televisión a nivel mundial (con el ejemplo de las numerosas manifestantes que deciden utilizar el característico vestido de las Criadas para reivindicar algunos derechos fundamentales y de la gran cantidad de premios que ha recibido) desvela un gran potencial de análisis que aquí no hemos querido desaprovechar.

Para acabar apuntar que, este mensaje feminista (antipatriarcal) que se descubre tras el análisis de algunas de las imágenes que nos presenta la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, como, en este caso,

la presentación de los personajes protagonistas y su primera conversación entre ellos, a través de los recursos audiovisuales que tiene a su alcance y que utiliza para transmitir un cierto mensaje de una forma más trascendente, parece hacernos una revelación: parece tener la función de avisarnos de cómo podrían ser las cosas de seguir así, parece ser una llamada de atención para que tomemos conciencia de ello y actuemos en consecuencia. Porque, tal y como se ha defendido, las imágenes nos afectan y, por ello, nos pueden llevar a actuar.

## 6. Bibliografía

- Atwood, M. (1985): *El cuento de la criada*, Barcelona, Salamandra, 2017.
- Beauvoir, S. (1949): *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Berger, J. (1972): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Colaizzi, G. (1995): «Introducción: Feminismo y teoría filmica», en G. Colaizzi, ed., *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme, pp. 9-35.
- (2001): «El acto cinematográfico: Género y texto filmico», *Lectora*, 7, pp. v-xiii.
- (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gámez Fuentes, M. J. (2003): «Género, representación y medios: una revisión crítica», *Asparkia*, 14, pp. 59-70.
- Gulick, A. M. (1991): *The Handmaid's Tale: examining its utopian, dystopian, feminist and postmodernist traditions*, doctoral thesis, Iowa State University, Iowa.
- Kaplan, E. A. (1983): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Kuhn, A. (1982): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Lauretis, T. (1984): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Lerner, G. (1990): *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica.
- López Pardina, T. (2005): «Prólogo a la edición española», en S. Beauvoir, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, pp. 7-34.
- Martín, M. (1955): *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Martínez Quinteiro, M. E. (2011): «Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine», en D. Hidalgo Rodríguez y otros, eds., *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 11-32.
- Martorell Campos, F. J. (2015): *Transformaciones de la utopía y la distopía en la posmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos*, tesis doctoral, Universitat de València.
- Millán, M. (1999): *Derivas de un cine en femenino*, Ciudad de México, Miguel Ángel Porrúa.
- Miller, B. (creador) (2017–): *El cuento de la criada (The Handmaid's Tale)* [serie de televisión], Estados Unidos, Hulu y MGM Television.
- Mulvey, L. (1975): «Placer visual y cine narrativo», en B. Wallis, ed., (2001), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, pp. 365-377.
- Robinson, A. (2019): *El proceso de creación de El cuento de la criada [The Handmaid's Tale]. La guía oficial de la aclamada serie de MGM Television*, Barcelona, Norma Editorial.
- Snodgrass, M. E. (1995): *Encyclopedia of Utopian Literature*, Santa Barbara, ABC-CLIO.
- Stam, R. (2000): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Villaplana, V. (2008): «Identidades feministas, cultura visual y narrativas», *Asparkia*, 19, pp. 73-88.
- Zumalde, I. (2011): *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción*, Madrid, Cátedra.
- Zurian Hernández, F. A. y B. Herrero Jiménez (2014): «Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual», *Área Abierta*, 14(3), pp. 5-21.
- Zurian, F. A. (2011): «Héroes, machos o, simplemente, hombres: Una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades», *Secuencias*, 34, pp. 32-53.