

La construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea: el caso de *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017)

The construction of motherhood in contemporary series: the case of The Handmaid's Tale (HULU, 2017)

Constanza Aguirre

Universidad Nacional de Córdoba
Instituto de Humanidades
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Córdoba, Argentina

constanza.milagros.aguirre@mi.unc.edu.ar

Antonella Golfieri

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Córdoba, Argentina

maria.golfieri.madriaga@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0008-7525-4781>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/r195m1kah>

Resumen

En esta ponencia, nos proponemos hacer un estudio de series contemporáneas con perspectiva feminista. Analizaremos la construcción de la imagen de la mujer a partir del abordaje de la maternidad en la serie *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). El concepto de maternidad es un eje fundamental de la construcción de la mujer en el audiovisual y los feminismos la entienden como un mandato clave por el cual el sistema sexo-género heterosexual hegemónico distingue de manera arbitraria los roles y las prácticas sexuales que socialmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino como atributos naturales (Preciado, 2011). Proponemos que esta serie, en inglés, con actrices y actores consagrados en la industria cinematográfica norteamericana y distribuida por plataformas de gran alcance (HULU, Paramount, Flow), construye imágenes de mujeres que recuperan y escenifican roles de género estereotipados que la agenda feminista señala como lugares comunes a revisar y criticar. Estos personajes encarnan distintos modos de entender y practicar la maternidad que conviven (no sin contradicciones) en nuestra época y que implican debates tanto fuera como dentro de los feminismos, de modo que las series pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de estos debates.

Palabras clave

maternidad, series, feminismos, *The Handmaid's Tale*

Abstract

In this paper, we study contemporary series with a feminist perspective. We will analyze the construction of the image of women based on the development of motherhood in *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). The concept of motherhood is a fundamental axis of the construction of women in the audiovisual. Feminisms understand it as a mandate by which the hegemonic heterosexual sex-gender system arbitrarily distinguishes the sexual roles and practices that are socially attributed to the male and female genders as natural attributes (Preciado, 2011). We propose that this series, in English, with acclaimed actresses and actors in the American film industry and distributed by powerful platforms (HULU, Paramount, Flow), constructs images of women who stage stereotypical gender roles that the feminist agenda points out as commonplaces to be reviewed and criticized. These characters embody different ways of understanding and practicing motherhood that coexist (not without contradictions) in our time and that involve debates both outside and inside feminisms, so that the series can become a space for channeling and vehiculating these debates.

Key words

motherhood, series, feminism, *The Handmaid's Tale*

Introducción¹

Los estudios de género se han convertido en una perspectiva clave para analizar los nuevos modelos realizativos en el audiovisual y los nuevos contenidos producidos por diversas plataformas de video a demanda. Este artículo propone revisar la construcción de la imagen de la mujer en el escenario social, político y cultural representado en *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017) y cómo esta construcción recupera y escenifica roles de género estereotipados que la agenda de los feminismos (especialmente los del norte global desde lo que se conoce como la “segunda ola del feminismo” en adelante)² señala como lugares comunes a revisar y criticar. Para ello, tomaremos el concepto de *maternidad* como eje y analizaremos ciertos aspectos formales y discursivos de la serie.

The Handmaid's Tale fue creada por Bruce Miller como adaptación de la novela homónima de Margaret Atwood y se estrenó en el año 2017; fue distribuida por la plataforma HULU, aunque en Latinoamérica fue emitida por Paramount Network. En esta serie seguimos al personaje de June Osborne/Offred (Elisabeth Moss) a través de sus peripecias y de sus intentos por escapar de la República de Gilead, territorio ficticio que representa un Estados Unidos distópico que ha sido tomado por un grupo de teócratas fundamentalistas que instalan un sistema de castas por el cual se eliminan los derechos de las mujeres y las diversidades son exterminadas.

Si revisamos un poco el contexto de su producción, podemos pensar que el estreno de *The Handmaid's Tale* serie (2017) responde al establecimiento en Estados Unidos de la derecha radical más conservadora como administración del país con Trump como su presidente, de la misma manera que *The Handmaid's Tale* novela respondía en 1985 al discurso ultraconservador y religioso de la administración Reagan en plena Guerra Fría y crisis financiera. Ambas campañas

1 Esta ponencia es una versión acotada de un artículo co-escrito por las mismas autoras, enviado para evaluación a una revista indexada. En tal artículo desarrollamos el análisis de la misma serie y de otras dos: *Mrs. America* (FX-HULU, 2020) y *Top of the Lake* (BBC Two, 2013). En esta presentación decidimos profundizar en *The Handmaid's Tale* y elaborar discusiones que quedaron pendientes en el artículo mencionado, para luego hacer corpus con otras series.

2 Por razones de extensión y pertinencia, en este artículo no profundizaremos en las discusiones acerca de los distintos movimientos feministas e hitos que marcan el pasaje de uno al otro. En adelante, nos referiremos a “feminismos” en plural asumiendo que existen ciertos acuerdos en torno al concepto de “maternidad como mandato social y cultural” en los discursos feministas de lo que Suárez Tomé (2019) define como “segunda y tercera olas norteamericanas” y “cuarta y quinta etapas latinoamericanas” de los movimientos feministas. Para una definición del concepto de “olas” en el feminismo, qué territorios contempla y los hitos que marcan cada una de ellas, ver: <https://ecofeminista.com/en-que-ola-estamos/?v=5b61a1b298a0>.

y sus subsiguientes mandatos estuvieron marcados por un fuerte regreso a los valores morales tradicionales y el furor de discursos antifeministas y antiaborto (justificados desde una lógica religiosa y biologicista), acompañados por un consecuente refuerzo del discurso supremacista blanco, antiterrorista y proarmamentista.

Así, tanto la novela como la serie recuperan distintos hechos de la historia presentes en la memoria colectiva de Occidente —como el programa Lebensborn de la SS durante la Segunda Guerra Mundial y el robo de bebés en Argentina por parte de los militares en la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983, entre otros— para poner en evidencia cuestiones que son nodales para las históricas luchas feministas y de los colectivos LGTBIQ+: los derechos de las mujeres y disidencias sexuales como conquistas alcanzadas por medio de la lucha y la organización; el derecho a decidir sobre el propio cuerpo; la idealización y la moralización de la idea de virginidad y castidad como dispositivo de control y garante de la prohibición del sexo con fines no reproductivos, basada en el mandato religioso y biologicista de la mujer como madre.

Entendemos que las series, al igual que cualquier obra de ficción, pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de debates políticos, sociales y culturales, donde es posible visibilizar las contradicciones para lograr acuerdos superadores. Es por ello que elegimos para este artículo analizar una serie que se nos presenta como una producción con actrices y actores consagradxs³ en la industria cinematográfica norteamericana y distribuida por plataformas de gran alcance, por lo tanto, con una llegada global. Intentaremos pensar qué implicancias tiene tal alcance en los modos en que vemos y analizamos el audiovisual contemporáneo.

1. Sobre la serialidad

En “Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva”, Martín Greco (2019) recupera una de las afirmaciones más repetidas en el campo de estudios del audiovisual: que las series ponen de manifiesto “la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión” (p. 47), problema que se profundiza cuando entran

³ En coherencia con la perspectiva feminista desde la cual abordamos nuestro objeto de estudio, hemos adoptado el uso de lenguaje no binario a partir de la utilización de la “x” en palabras que refieren a personas, para reemplazar la “o” genérica de los plurales que refieren a personas de las cuales se desconoce su género autopercibido.

en el debate las plataformas con sus catálogos creados a partir de tecnologías de perfilización y de decisión asistida basadas en lecturas de datos tomados por algoritmos.⁴ Sin embargo, a partir de distintas definiciones sobre qué es la serialidad (cuestión aún difícil de resolver), plantea una clasificación de los tipos de serialidad que resulta pertinente para situar nuestra serie y desde allí comenzar a describirla y analizarla.

Siguiendo la clasificación de Greco (2019), diríamos que *The Handmaid's Tale* es una “serie con continuidad” que comenzó siendo cerrada (la primera temporada es una adaptación que se acerca bastante a la trama de la novela homónima) y luego, por razones comerciales, se convirtió en una “serie con continuidad abierta” (pp. 60-61). Al separarse de la novela y crear tramas y subtramas que continúan la trama principal pero que están pensadas exclusivamente para complejizar y alargar la serie, *The Handmaid's Tale* se convierte en una serie inconclusa potencialmente infinita. En este tipo de series, el final depende generalmente de criterios económicos (cancelación de contratos, falta de presupuesto) o comerciales (baja de interés en el público, surgimiento de obras con mayor popularidad) que de criterios narrativos.

Por otro lado, Ariel Gómez Ponce (2017) afirma que las series “forman parte de un poliglotismo cuyo estatuto define, diacrónica y sincrónicamente, cómo el sistema cultural se conforma por una heterogeneidad de lenguajes que se traducen mutuamente” (p. 112). En este sentido, las series son producciones artísticas que implican en sí mismas el diálogo dinámico y constante de lenguajes distintos, lo que les permite constituirse como un fenómeno que, si bien es difícil de delimitar, da cuenta de una gran cantidad de fenómenos sociales, políticos, culturales, técnicos e históricos que posibilitan su emergencia. Por otra parte, si bien su delimitación sigue siendo un tema de discusión, se puede pensar en rasgos que aportan cierta especificidad a las series. Emilio Bernini (2012) propone que la duración extendida en el tiempo es el rasgo más característico de la serialidad audiovisual contemporánea ya que propicia la posibilidad de innovaciones narrativas porque supone un avance hacia adelante de la narración que es, a la vez, un olvido progresivo de la historia y, en consecuencia, la posibilidad de su propia mutación y de la de sus personajes. De acuerdo con este planteo, el potencial crítico de las series se funda en esa posibilidad de innovación narrativa que impone la duración como rasgo característico. A su vez, este rasgo tiene como correlato lo que Mónica Dall’Asta (2012) define como la capacidad

⁴ Por motivos de extensión y pertinencia, en este trabajo no profundizaremos en este punto. Para un estudio sobre la problemática de la serialidad audiovisual contemporánea en el marco de la algoritmización y plataformización de la cultura ver: Berti, A. (2022). *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*. UNC/La Cebra.

de las ficciones seriales de “producir efectos a partir de la relación de uso que instaura con su seguidor” (p. 82). Es decir, las series, en tanto obras cuya duración es potencialmente infinita y que poseen la cualidad de innovar y autocorregirse, se constituyen como un dispositivo de captura de la atención y de la fidelidad del público. Al respecto de nuestro eje de lectura, el rasgo de durabilidad de las series y su capacidad de funcionar como dispositivo de captura permiten a nuestra serie explorar su potencial crítico en torno al problema de la maternidad ligada a la violencia de género ejercida sobre los personajes caracterizados como mujeres.

Para pensar en el eje de la maternidad debemos tener en cuenta un par de nociones fundamentales. En primer lugar, siguiendo a Paul B. Preciado (2008) diremos que la noción de género es el efecto del cruce entre distintas representaciones discursivas y representaciones visuales producidas, reproducidas y decodificadas por diferentes dispositivos institucionales como la familia, la religión, el sistema educativo y los medios de comunicación, pero también por fuentes menos evidentes, como el lenguaje, la literatura, el cine y la teoría, entre otras (p. 83). En este sentido, lo que normalmente asociamos al concepto de género no es más que el funcionamiento dinámico de un conjunto de “tecnologías de género” que producen no solo diferencias de género, sino también sexuales, raciales, de clase, de corporalidad, de edad, etc. (p. 84). Preciado, quien a su vez recupera los aportes de Teresa De Lauretis (1992), afirma que el género es un régimen político de feminidad/masculinidad que se impone y se materializa en los cuerpos mediante un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo y técnicas farmacológicas y audiovisuales (al cual llama “sistema farmacopornográfico”) que fijan y delimitan nuestras identidades. En este contexto, el sistema sexo-género heterosexual hegemónico define de manera arbitraria los roles y las prácticas sexuales que socialmente se atribuyen a los géneros masculino y femenino como atributos naturales, para asegurar la explotación material y violenta de un sexo sobre el otro (Preciado, 2011). Este sistema se (re) inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos de masculinidad y feminidad socialmente investidos como naturales (Butler, 2002).

En resumen, el género es el producto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas cotidianas, que tiene como función la constitución de individuos concretos en la sociedad. Una de las principales tecnologías reproductoras de estos regímenes, según De Lauretis (1992), es el cine, en tanto que tiene como rasgo característico un tipo de narratividad que determina las relaciones de identificación de lxs espectadorxs con el filme y, por tanto, la interpretación misma de las imágenes (p. 19). De modo que el cine asocia la fantasía a imágenes significantes afectando a lxs espectadorxs como una

producción subjetiva y, por ello, el desarrollo del filme inscribe y orienta el deseo colaborando “en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales” (p. 19). En este artículo, lo propuesto por De Lauretis y por Preciado cobra especial importancia dado que la ficción serial audiovisual, como ya señalamos, se constituye como un dispositivo de captura cuyo proceder fragmentario por acumulación de partes separadas (episodios y temporadas) y su duración sostenida en el tiempo permite no solo la experimentación y mutación narrativa, sino también un modo de captura de la fidelidad del público, que se vuelve de alguna manera modulable.

2. El rol materno en *The Handmaid's Tale*

En las últimas décadas, los límites de la construcción de la figura de la mujer en la ficción audiovisual norteamericana empezaron a ampliarse. Ya a fines de los 80 De Lauretis (1992) nos advertía que “el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación” (p. 29). Esa posición es, según la autora, un no-lugar, el no-lugar de sujeto de la cultura, es decir, la mujer definida por no-ser-hombre, y por lo tanto como un objeto/fetiché presentado ante este último para su consumo. Menéndez y Zurian (2014) recuperan estos aportes de la autora italiana e identifican el rol recurrente de las mujeres en la ficción televisiva anterior a los años 90: las mujeres estaban acostumbradas a representar papeles tradicionales y estereotipados, caracterizadas como personas emocionalmente inestables que no podían competir con los varones en general. Sin embargo, las autoras aclaran que esto ha cambiado recientemente mediante la introducción de trayectorias femeninas que rompen con la tradicional invisibilidad de las mujeres en el discurso mediático y permiten subvertir algunos estereotipos de género (pp. 6-7).

En los últimos años, las producciones audiovisuales proponen, cada vez más frecuentemente, protagonistas femeninas con más facetas, siendo de ese modo más permeables a encarnar cualquier tipo de rol en la ficción. Gavilán, Martínez-Navarro y Ayestarán (2019) dialogan sobre la recepción de diversas series con personajes femeninos y afirman que gracias a la proliferación de series impulsadas por las plataformas de contenidos —de video a demanda (VOD)— no solo se ha multiplicado el volumen de contenidos dirigidos al público femenino, protagonizados, producidos y dirigidos por mujeres, sino que además el feminismo ejerce su influencia sobre la audiencia (p. 2). De igual forma, explican que nos encontramos ante un aumento en los

enfoques interseccionales, incorporando factores de edad, diversidad étnica y social. Así, en los últimos años las series empezaron a poner en foco diversos temas de interés para la agenda feminista más allá de la violencia de género explícita, como la maternidad (*The Letdown*, 2016; *Pequeñas Victorias*, 2021), el trabajo y la brecha salarial (*Maid*, 2021), la sororidad entre mujeres (*Girls*, 2017), la mujer como sujeto político (*The Good Wife*, 2009), el acoso en el ámbito laboral (*The Morning Show*, 2019) y el cuestionamiento al amor romántico (*El fin del amor*, 2022), entre otros.⁵

Para el análisis de *The Handmaid's Tale* hemos elegido enfocarnos en el concepto de *maternidad* como eje que permite comparar distintos modos de construcción de la imagen de la mujer. El rol materno ha estado en constante variación a lo largo del tiempo. Tradicional e históricamente, se ha caracterizado a la mujer como madre y esposa, limitando su lugar en la sociedad exclusivamente a la tarea reproductiva, de cuidado y de administración doméstica. Si bien esta idea se mantiene vigente en ciertos sectores de la sociedad, es también cierto que ha ido cambiando y en el camino las mujeres de la mayoría de los países occidentales han conquistado derechos históricamente negados —entre ellos la autonomía económica, el derecho al trabajo, al estudio formal, a la profesionalización y al voto—. No obstante, la maternidad sigue siendo un tópico presente en discusiones cotidianas tanto a niveles académicos como domésticos.

Cristina Palomar Vereá (2005) explica que la maternidad no es un “hecho natural”, sino por el contrario es una construcción cultural definida por las normas y las necesidades de un grupo social específico, como también de una época definida por su historia (p. 36). Como ya anticipamos, entendemos, siguiendo a autorxs como Preciado, Butler y De Lauretis, que el género es el producto de diversas tecnologías sociales y discursos institucionalizados, que se (re)inscribe permanentemente a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos de masculinidad y feminidad socialmente investidos como naturales a partir de prácticas cotidianas que los refuerzan y los moldean como roles de género. La maternidad como rol social es uno de esos códigos, históricamente atribuido a las mujeres cis por su capacidad biológica de gestar. Sin embargo, existen modos muy distintos de abordar ese rol y de esos modos dependerá la manera en que la sociedad juzgue a la mujer (buena madre o mala madre, mujer completa o incompleta, etc.).

⁵ Mencionamos en cada caso algunos ejemplos conocidos, entre la gran variedad y cantidad de series que pueden pensarse desde esos ejes.

The Handmaid's Tale presenta un escenario distópico que se caracteriza por el uso de diferentes recursos como la iluminación y los vestuarios distintivos; a su vez, su trama tiene como eje central el problema de la reproducción sexual como preocupación en términos biopolíticos de una facción purista y fundamentalista del cristianismo, que toma por la fuerza el poder en un Estados Unidos azotado por los altísimos niveles de contaminación, que han reducido la tasa de nacimientos y aumentado la de abortos espontáneos y de malformaciones congénitas. Como ya lo planteaba Foucault (2007) en *Historia de la sexualidad I*, el paso del poder soberano del “hacer morir o dejar vivir” al biopoder del “hacer vivir y dejar morir” en el siglo XVIII tuvo como una de sus principales consecuencias la toma de conciencia del cuerpo-especie de la población, es decir, el cuerpo como “soporte de los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar” (p. 168). En este sentido, el control en términos biopolíticos sobre los cuerpos de las mujeres es el eje que atraviesa y a la vez estructura la serie, en tanto propone una articulación entre las tecnologías del biopoder aplicadas al control de la natalidad, la procreación y las prácticas sexuales, para la cual podría pensarse junto a Cambra Badii et al. (2018) en un mandato de índole diversa en relación con los cuerpos de la población, en el cual resulta necesario “hacer nacer” a cualquier costo.

Este “hacer nacer” implica, en la serie, una ordenación de los personajes en castas definidas por su valor en términos de “utilidad” para sostener el régimen de Gilead. Los varones cis ocupan las castas dominantes, de gobierno, administración y fuerzas de seguridad. Las mujeres, en cambio, se dividen entre quienes son fértiles e infértiles, desagregando subgrupos dentro de estas categorías: las mujeres fértiles son las Criadas, esclavas sexuales de los Comandantes (hombres de la élite) cuyo único deber y función es gestar; las mujeres infértiles se dividen en tres castas: las Esposas de los Comandantes, las Martas que se encargan de las tareas domésticas, las Tías que disciplinan a las Criadas.⁶

En este sistema, lo que se observa es un ordenamiento en torno a la figura central de las Criadas que son las únicas capaces de gestar hijxs para las élites, de modo que el rol materno se construye como la obligación de poner el cuerpo al servicio de la maternidad entendida como

⁶ También existen las Econoesposas, generalmente esposas de los varones que ocupan rangos menores en la sociedad como los guardias o los trabajadores; estas mujeres pueden ser fértiles pero no han sido secuestradas y obligadas a ser Criadas ya que son fieles cristianas, de lo cual obtienen cierto indulto. Las mujeres inclasificables o que cometen delitos en contra de Gilead son enviadas a las Colonias (territorios altamente contaminados) donde deben trabajar hasta su muerte, o bien son ejecutadas. Los varones homosexuales y otras disidencias son exterminadas.

destino biológico y deber social. Asimismo, esta obligación constituye un destino que ha sido vedado para las mujeres infértiles, que deberán encontrar la manera de suplir esa falla para ocupar un rol en esa sociedad. Las esposas de los comandantes en *The Handmaid's Tale* sienten la profunda necesidad de completar y corregir su falla, aquello que las hace incompletas como mujeres: su infertilidad. Solo así, ellas podrán llevar adelante su mandato en el mundo. Además, al ser una distopía y permitirse narrar el “cómo sería si...”, la serie reúne estas problemáticas en torno al mandato de maternidad y las lleva al extremo, de modo que la trama se construye pendularmente en esa oscilación entre los dos polos: por un lado, la profunda necesidad y obsesión de las esposas por cumplir con el mandato de maternidad socialmente impuesto las lleva a consentir, justificar y ser cómplices y/o coautoras de delitos tan graves como la violación en grupo, el secuestro, la privación de la libertad y el robo de bebés; y por otro lado, la serie ubica a las Criadas en el centro de la narración y busca constantemente generar desde ellas momentos de sororidad y resistencia repletos de contrastes y contradicciones.

28 | Por ejemplo, en el episodio 1x02⁷ se puede presenciar la ceremonia del parto, donde Janine (Madeline Brewer) da a luz a su hija y las criadas se reúnen en la habitación para ayudarla. En esta escena, se puede ver reflejada la diferencia de clases entre las criadas y las esposas a través de los planos. En primer lugar, encontramos a Naomi (Ever Carradine) realizando una *performance* de parto en la cual la vemos rodeada de las esposas en una habitación grande y con predominancia de iluminación natural, de modo que la puesta en escena presenta al parto como una situación idílica. Además de la iluminación, también se incluyen otros elementos como un arpa que musicaliza la habitación y otras mujeres alrededor comiendo uvas y dulces lujosos que combinan perfectamente con la paleta de colores blancos y celestes. Desde nuestra interpretación, podríamos pensar que las tomas en cámara lenta, los planos detalle de las uvas, las manos, las bocas sonrientes de las esposas y de la cara de Naomi fingiendo dolor, más la gama de colores azules y el blanco, representan una sensación de pureza y tranquilidad que puede generar una fantasía idealizada del parto y, por consiguiente, de la maternidad.

En contraste, en otra habitación se encuentra Janine en medio de su trabajo de parto y rodeada de criadas. En este caso, podemos ver el dolor y el esfuerzo de Janine a partir de los primeros planos de su rostro completamente sudado y su vientre al descubierto. Por su parte,

⁷ No existe unificación en torno a la nomenclatura académica de episodios de series, por lo que decidimos utilizar el modo más frecuente en el cual el primer número hace referencia a la temporada y los últimos dos números indican el episodio.

la puesta en escena muestra una habitación ligeramente más oscura, cuyo espacio está mucho más cargado de personajes y sin ninguna decoración ostentosa; el sonido que escuchamos es el de las criadas y las tías repitiendo a coro “respirar y exhalar” intercalado con las quejas y los gemidos de Janine. Los colores predominantes en este cuadro son los marrones y el rojo, color representativo de las criadas por ser el color de la sangre. El uso de esta paleta de colores, sumado a la superposición de personajes en la escena, y por contraste con el cuadro anterior, puede generar una sensación de calor, agotamiento e incomodidad; un malestar que se transmitiría desde los personajes a lxs espectadorxs. Del mismo modo, y en consonancia con lo que venimos planteando, la velocidad normal de la cámara recupera una visión más realista y menos idealizada del momento del parto.

Luego del parto se utiliza el recurso del plano-contraplano cuando a Janine le quitan a la bebé: en un plano ella se queda en una silla completamente agotada y emocionalmente movilizada hasta el llanto, y en otro plano Naomi está recostada en la cama, limpia, tranquila y descansada, sosteniendo a la bebé. En ese momento, se proyecta un destello de luz sobre la bebé y las esposas.

En *The Handmaid's Tale* el vestuario de los personajes se divide según los colores que representa cada casta; nos parece relevante hacer un breve comentario al respecto. En *El arte cinematográfico*, David Bordwell y Kristin Thompson (2003) explican que, al integrarse dentro del decorado, el vestuario puede funcionar para reforzar las estructuras narrativas y temáticas del audiovisual. Así ocurre en esta serie y en esta escena en particular. El color rojo representa a las criadas por lo cual llevan vestidos de esa tonalidad, también utilizan cofias blancas para esconder su cabello y parte de su rostro. Por otro lado, las esposas llevan vestimenta de color azul complementada con guantes, tocados y accesorios a tono, que reflejan su pertenencia a la élite. Asimismo, cada color puede suscitar y ser asociado a un sentimiento específico (el azul a la calma, el amarillo a la felicidad, el verde a la frescura, por ejemplo), por lo que no es casual la construcción de la puesta en escena de este momento tan significativo en la serie. Entendemos entonces que el contraste de colores y elementos visibiliza una contradicción de dos modos de ver y entender la maternidad, en principio una construcción idealizada que descarta por completo los aspectos más complejos del rol materno representados en el otro polo: el dolor, el cansancio, el deseo de renuncia; elementos que se dejan de lado porque atentan contra la premisa patriarcal que recuperábamos anteriormente de que las mujeres están hechas para ser madres e, incluso, “buenas” madres. Asimismo, los colores que distinguen a las mujeres en esta serie funcionan como herramientas no solo de segregación, sino también de localización

y contribuyen al régimen de visibilidad, vigilancia y control por medio del cual se constituye un mecanismo de singularización de las mujeres hasta el extremo de la absoluta soledad y de la total imposibilidad de sororidad. La contracara de ello se puede ver en los personajes varones, que utilizan el color negro por igual. La estratificación de sujetos en la serie responde a un modo particular de aplicación del poder sobre los cuerpos que favorece los modos de violencia simbólica que ayudan a perpetuar el régimen totalitario de Gilead.

Si observamos el personaje principal de esta serie, June/Offred (Elisabeth Moss), vemos que representa un tipo particular de mujer: blanca, cis, heterosexual, de clase media, educada. Nos parece importante recordar esto ya que para un análisis crítico de las series debemos entender desde dónde nos están hablando y qué imágenes están (re)construyendo. En el episodio 1x01, conocemos a partir de *flashbacks* cómo era la vida en Estados Unidos antes de Gilead y a partir de este recurso vemos el nacimiento de Hannah, la hija de June y su marido Luke (O.T. Fagbenle). Por cómo lo cuenta la serie, Hannah es una bebé buscada y deseada por sus xadres, aunque el embarazo se desarrolla en un contexto social alarmante. En el episodio 1x02 —el mismo del parto de Janine— vemos a una June anterior a Gilead dirigirse al hospital con contracciones. El momento del parto es elidido y volvemos a ver a June con Hannah entre sus brazos; luego la vemos preguntando dónde está el resto de lxs bebés a una enfermera que le responde que dos están en terapia intensiva y lxs demás murieron. A la noche, June se despierta y no encuentra a Hannah en la habitación, se dirige al pasillo y encuentra a la enfermera en el piso inconsciente; Luke y los guardias de seguridad comienzan a buscar a la bebé por el hospital. Luego de unos instantes, June se encuentra con una mujer que tiene a Hannah en brazos repitiendo que su bebe está viva. La mujer afirma que Hannah es suya y se resiste a devolverla, pero finalmente es atrapada por los guardias que les devuelven a June y Luke su bebé. Toda esta escena se presenta intercalada con el parto de Janine, generando contrastes y comparaciones: su llegada al hospital y la gente en la puerta rezando se compara con el trayecto que las criadas hacen rezando hasta la casa del comandante Warren; el parto de June elidido y la pregunta por los bebés que no están sucede momentos antes de que Janine dé a luz; finalmente, el intento de robo de Hannah se muestra posteriormente al momento en que Naomi recibe a la bebé de Janine.

A su vez, a nivel formal vemos puros contrastes, desde la iluminación blanca y fría del hospital hasta las vestimentas que se asemejan a nuestra realidad como espectadorxs. Entendemos que este contraste a nivel formal, sumado a la organización interna del episodio, busca estimular y configurar una semejanza a nivel discursivo entre los personajes de June y Janine para generar mayor empatía hacia ellas en tanto que son construidas como víctimas.

Por otro lado, es interesante el enfoque que la serie toma sobre la maternidad de June, sobre todo con respecto a Hannah. El principal objetivo que tiene June a lo largo de la serie es recuperar a Hannah y a partir de este impulso pone constantemente en riesgo su propia vida y la de sus compañeras. Sin embargo, podríamos pensar que la culpa que carga June es producto de la normativa que reproduce la sociedad según la cual la mujer es vista como “mala madre” si no logra ayudar o proteger a su hijx, incluso cuando ello está fuera de su alcance. En *Xenofeminismo*, Helen Hester (2018) explica que la idea de futuro ha sido históricamente construida sobre la imagen del “Niño”, un niño que existe en potencia en tanto que la vida se planifica en torno a este (pp. 51-56). De allí que las narrativas heteropatriarcales sobre el futuro devienen un imaginario efectivo y reproductor de los valores tradicionales, dado que se construyen sobre la base de una inocencia que es ilícito cuestionar. Para Hester, el feminismo debe aprender de las nuevas tecnologías y plantear estrategias materiales novedosas dentro de una lucha colectiva en donde se cuestione la idea de un futurismo reproductivo y se propongan futuros xenofeministas⁸ alternativos, no fundados en la figura del Niño (p. 68). Volveremos a este punto más adelante.

Ahora bien, la serie nos cuenta que uno de los papeles principales durante la planificación del estado de Gilead lo ocupó Serena Waterford (Yvonne Strahovski), la esposa del comandante Fred Waterford y pilar de la casa donde debe servir June, que tiene como propósito colocar esa misma figura del niño por nacer como uno de los pilares fundamentales del nuevo régimen. Este pensamiento, que se va intensificando a lo largo de todas las temporadas, está relacionado a la baja tasa de natalidad y a la búsqueda incesante por mejorar la tasa de natalidad en ese territorio a cualquier costo, como dijimos anteriormente. Serena fue, entre otras personas, la encargada de redactar las nuevas leyes en las que se basaría el gobierno totalitario de Gilead.

Es interesante observar las contradicciones que también habita este personaje; remarcamos por ejemplo que, aunque Serena defiende la estructura y los valores de Gilead, debido a su obsesión por tener un hijx y cumplir con su mandato de maternidad, termina obligando a Nike y June a mantener relaciones sexuales para que June quede embarazada (1x05). Luego, en el episodio 2x13, a partir de la muerte de una joven que había sido asesinada por infiel, reflexiona sobre los escasos derechos de su hija en el futuro e intenta cambiar las normas. Confiada en su poder como esposa de uno de los comandantes de mayor rango, lee la Biblia en voz alta frente

⁸ Hester es miembro del colectivo Laboria Cuboniks que define y defiende al “xenofeminismo” como una forma de feminismo tecnomaterialista, antinaturalista y abolicionista de género.

a la corte compuesta por comandantes, pidiendo que se les otorgue a las mujeres nuevamente el derecho a leer. Sin embargo, no solo su pedido no es tenido en cuenta, sino que además la castigan cortándole el dedo meñique. Vemos así que Serena representa una doble moral individualista por la cual intenta a toda costa obtener su propia victoria (ser madre), pero acaba por salir perjudicada pues las leyes de Gilead, en definitiva, van en contra de todas las mujeres.

Por su parte, June lucha constantemente por recuperar a Hannah a partir de un deseo de rescate que involucra de forma universalizante la idea de que lxs niñxs son figuras prioritarias a la hora de liberar Estados Unidos de Gilead. Así, en el episodio 3x13, organiza la huida de más cincuenta niñxs de Gilead, con la ayuda de Martas y Criadas, que llegan a Canadá y son recibidxs como refugiadxs, pero June no escapa con ellxs porque decide quedarse a salvar al resto de las víctimas. Vemos entonces cómo ambas protagonistas encarnan modos diferentes de asumir un mismo mandato de maternidad y una misma promesa de futuro sin cuestionarlos demasiado. Son, en definitiva, más similares de lo que en principio se muestran y su única diferencia es su posición dentro de la jerarquía. En este punto, debemos preguntarnos si la idea de maternidad y futuro que nos propone la serie no estaría reproduciendo aquello que señala Hester con la figura del “Niño”. Creemos que es necesaria una interpretación crítica de la serie para desmontar el discurso que propone y entender qué imagen de maternidad, qué imagen de mujer y qué imagen de futuro nos propone y para qué.

Conclusiones

En este artículo exploramos la construcción de la imagen de la mujer en la serie *The Handmaid's Tale* a partir del eje conceptual de maternidad. Al inicio planteamos que esta serie construye imágenes de mujeres que escenifican los roles de género estereotipados que la agenda feminista norteamericana de la tercera ola en adelante señala como lugares comunes a revisar y criticar. El rol materno es precisamente uno de estos roles y por ello ocupa un lugar clave en nuestro análisis ya que es el rol que históricamente se les ha adjudicado a las mujeres en nuestras sociedades patriarcales y el que vemos representado con mayor claridad en la ficción. En este punto podríamos afirmar una serie de reflexiones que se desprenden del análisis.

En primer lugar, ya que *The Handmaid's Tale* es una serie producida en la actualidad, encontramos una gran variedad de personajes femeninos como figuras protagónicas, cuyos desarrollos narrativos nos demuestran a su vez una gran complejidad. En cada personaje

analizado se construyen distintos modos de entender y vivenciar la maternidad: como un mandato de orden divino cuyo objetivo principal es sentirse realizada en el caso de Serena y las Esposas en general; como un proceso doloroso, traumático y a la vez emotivo y, por lo tanto, complejo en el caso de Janine; o como un doble deber ligado por un lado al mandato de maternidad socialmente impuesto y a un amor incondicional que trasciende la individualidad, y por el otro lado una obligación anclada en una norma impuesta por el Estado, ambos deberes encarnados en el personaje de June. Todas ellas son visiones de maternidad que conviven (no sin contradicciones) en nuestra época y que implican extensos debates tanto fuera como dentro de los movimientos feministas. Entendemos que las series, al igual que cualquier obra de ficción, pueden llegar a constituir un espacio de canalización y vehiculización de estos debates, donde es posible visibilizar las contradicciones para lograr acuerdos superadores.

En segundo lugar, podríamos afirmar que esta complejidad en los arcos narrativos de los personajes es posible debido a una característica fundamental de la narrativa serial contemporánea: su duración extendida en el tiempo, que la convierte en un tipo de obra potencialmente infinita. Por lo tanto, el contexto de producción de las series es un factor de suma importancia para comprender que cada personaje analizado encarna las cualidades propias de la época en que se basa el desarrollo narrativo de la serie y estas cualidades pueden observarse en el cruce de problemáticas sociales y políticas que son representadas en el mismo audiovisual.

En tercer lugar, podemos interpretar otro eje que atraviesa el análisis de acuerdo con las temporalidades que construye la serie (el presente cercano a lxs espectadorxs relatado como metadiégesis a partir de *flashbacks* y un futuro distópico que constituye la diégesis). Estamos hablando del discurso feminista norteamericano de lo que se conoce como la segunda y la tercera ola del feminismo. Desde la óptica de estos discursos entendemos que *The Handmaid's Tale* está intentando recuperar la idea central de que los derechos de las mujeres han sido conquistados a partir de la organización y la lucha, de modo tal que la serie nos invita a revisar los hechos históricos que nos han conducido al momento en que nos encontramos y el peligro que supone olvidar tales procesos históricos. Sin embargo, es necesario también tomar cierta distancia crítica al respecto, entendiendo que nuestra serie construye un discurso desde el norte global y que por ello no podemos generalizar y extrapolar hacia el resto del mundo lo que esta serie plantea. Si bien muchas de las experiencias de violencia ficcionalizadas en esta serie son, en efecto, compartidas por la mayoría de las mujeres y disidencias del mundo, no podemos

olvidar la diversidad y la complejidad de los movimientos feministas; necesitamos contemplar y analizar este tipo de discursos desde un punto de vista interseccional y situado.

Finalmente, si bien no ahondamos en esta deriva del problema sobre el fenómeno de la serialidad, podríamos decir que la inserción de este tipo de series en los catálogos de las plataformas VOD, o su directa creación dentro de la lógica de plataformas, concuerda con la necesidad contemporánea de presentar personajes femeninos complejos con un arco argumental extenso y evolutivo que evidencie su profundidad a lo largo de la trama. En este sentido, no hay ya solamente protagonistas con objetivos, pasiones, intereses estereotipados, sino que, como se puede ver en nuestro análisis, nos encontramos ante una gran variedad de personajes femeninos que encarnan contradicciones y matices. Mencionamos este aspecto como un tema posible de investigación a futuro. Asimismo, creemos que otra posible línea interesante y particularmente potente para investigar son los modos en que la agenda política de los feminismos latinoamericanos puede complejizar la lectura de las ficciones hegemónicas globales.

Bibliografía

- Bernini, E. (2012). Las series de televisión y lo cinematográfico. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 10, pp. 25-40.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Cambra Badii, I., Mastandrea, P. B. y Paragis, M. P. (2018). El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie *El cuento de la criada*. *Revista Medicina y Cine*, 14(3), pp. 181-191. https://www.academia.edu/38213864/El_mandato_del_nacimiento_Cuestiones_bio%C3%A9ticas_y_biopol%C3%ADticas_en_la_serie_El_cuento_de_la_criada.
- Dall'Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad. *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 10, pp. 71-89.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2007). Derecho de muerte y poder sobre la vida. *En Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gavilan, D., Martinez Navarro, G. y Ayesterán, R. (2019). Las mujeres en las series de ficción: el punto de vista de las mujeres. *Investigaciones Feministas*, 10(2), pp. 367-384. <https://doi.org/10.5209/infe.66499>.
- Gómez Ponce, A. (2017). *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV*. Córdoba: Babel Editorial.
- Greco, M. (2019). Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva. *Toma Uno*, 7, pp. 47-68.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo: tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra.

Menéndez Menéndez, M. I. y Zurian Hernández, F. A. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 13(25), pp. 55-71. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491548259004>.

Palomar Vereá, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. *La ventana. Revista de estudios de género*, 3(22), pp. 35-67. <https://www.redalyc.org/pdf/884/88402204.pdf>.

Preciado, B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.

Preciado, P. B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Filmografía

Miller, B. (creador) (2017). *The Handmaid's Tale* [serie audiovisual]. Estados Unidos: MGM Television-HULU.

Cómo citar este artículo:

Aguirre, C. y Golfieri, A. (2024). La construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea: el caso de *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45497>