

## La inverosimilitud de un mundo posible sin amor. *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood\*

### The Implausibility of a Possible World Without Love. *The Handmaid's Tale*, Margaret Atwood

---

VICTORIA HERNÁNDEZ RUIZ

Universidad Francisco de Vitoria. Ctra. Pozuelo-Majadahonda Km 1,800. 28223 Pozuelo de Alarcón. Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: [victoria.hernandez@ufv.es](mailto:victoria.hernandez@ufv.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9562-0952>

Recibido:15-1-2019. Aceptado: 28-1-2019.

Cómo citar: Hernández Ruiz, Victoria, “La inverosimilitud de un mundo posible sin amor. *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood”, *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 1-22.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.1-22>

**Resumen:** Los mundos posibles distópicos se caracterizan por la ausencia casi absoluta de componentes ficcionales relacionados con el amor, lo que los convierte en intransitables e inhabitables. El mundo posible de *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood, carece aparentemente de la estructura social del amor. Este hecho convertiría el orden general de dicho mundo en inverosímil, ya que no representa las estructuras sociales que conforman el mundo real efectivo. El artículo pretende demostrar mediante el análisis de la microestructura que, aunque ocultas, las alusiones al amor están presentes en este mundo distópico, lo que lo convierte en inteligible y significativo.

**Palabras clave:** Mundos posibles; Margaret Atwood; distopía; verosimilitud; estructuras sociales.

**Abstract:** The dystopian possible worlds are characterized by the almost absolute absence of fictional components related to love. That makes them uninhabitable. In Margaret Atwood's *Handmaid's Tale* the possible world appears to lack the social structures of love. This fact would make its world's general order incredible because it does not represent the social structures that constitute the effective real world. Through microstructural analysis, the article pretends to demonstrate, that although hidden, love allusions are present in this dystopian world, which make it intelligible and significant.

**Keywords:** Possible worlds; Margaret Atwood; dystopia; verisimilitude; social structures.

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “La imaginación necesaria” de la línea de Estética del Programa de Doctorado en Humanidades de la Universidad Francisco de Vitoria.

## INTRODUCCIÓN

Tras la lectura de la novela distópica de Margaret Atwood *El cuento de la criada* (Atwood, 2017), pueden desprenderse varias afirmaciones más o menos desasosegantes presentes en la narración: la vulnerabilidad de las estructuras del mundo civilizado; la imprevisibilidad de la Historia; la precariedad de la natalidad y el peligro para la perpetuación de la especie que ello supone; el feminismo latente en el texto o la amenaza de los fanatismos entre otras. Pero una de ellas, la que inspira este artículo, es que aparentemente en Gilead no hay amor.

Un mundo sin amor es inverosímil, no significativo, y por tanto incomprendible para los receptores. Pero, ¿es posible una poética que no sea significativa para el lector? En el presente artículo se pretende demostrar que esta cuestión no está bien formulada y que el problema surge de una premisa errónea en su planteamiento. En Gilead sí hay amor, pero la autora ha estimado conveniente no evidenciarlo en demasía en el ambiente ficcional de esta obra, que se corresponde con los parámetros de una sociedad distópica fruto de una transformación deseada y conseguida gracias al esfuerzo humano (Williams, 1979: 52 y ss.).<sup>1</sup> En el prólogo, Margaret Atwood expone las bases en las que asienta su mundo ficcional y cómo se vale del entorno que lo inspira, el de Berlín Occidental en 1984 (Atwood, 2017: 11), uno de los marcos referenciales mejor elegidos para situar una distopía realista. Un escenario perfecto.

El mundo posible de *El cuento de la criada* propone una realidad en la que las estructuras de seguridad y bienestar en las que se asentaba la civilización occidental han desaparecido. La pérdida de derechos y libertades se ha producido de forma paulatina e inadvertida y, tras unos pocos años, el sistema totalitario que gobierna el país ejerce sobre sus ciudadanos un dominio absoluto vertebrado por el terror y la violencia. Las estructuras sociales que han sido entendidas hasta ahora como vigentes desaparecen y surge una estructura nueva en la que los vínculos laborales, familiares o de amistad han sido prohibidos. Cualquier rastro que remita a la ternura, a la compasión o al afecto y que pueda incentivar

---

<sup>1</sup> En esta clasificación de los mundos distópicos, junto a la mencionada, encontramos otros tres tipos de situaciones futuras indeseables: el *paraíso* y el *infierno*, en los que se describe un tipo de vida en otro lugar; el mundo *externamente alterado*, en el que el nuevo mundo es causado por un hecho natural no buscado; y la *transformación tecnológica*, en la que el nuevo mundo ha sido originado por un descubrimiento técnico.

las relaciones humanas, el compromiso y la esperanza que a ello conllevan, desterrado. El amor es peligroso en el nuevo sistema, como se demostrará en este artículo. Así la autora pretende eliminar la variable de la ecuación, lo que resulta en un aparente erial de sentimientos positivos.

Con estas premisas será analizado el mundo posible llamado Gilead que propone Margaret Atwood situado en los Estados Unidos de América en la década de los 80 del siglo XX. La desestructuración social a la que asistimos en la ficción presenta un mundo en el que los nacimientos han descendido drásticamente, lo que supone, en un futuro a medio plazo, la extinción de la especie humana. El mundo representado es un mundo sin niños, en el que las expresiones de alegría no están presentes y en el que los placeres han sido proscritos.

Es en este escenario tan desolador donde habrá que encontrar los vestigios del armazón social que lo dota de humanidad y que sustenta el mundo posible para hacerlo mínimamente habitable y accesible a los lectores.

## **1. TEORÍA POÉTICA. MÍMESIS Y VEROSIMILITUD**

Las teorías poéticas de los últimos veinticinco siglos son, en mayor o menor medida, subsidiarias de la *Poética* de Aristóteles, que sienta las bases de conceptos tales como mimesis y verosimilitud. Se han de explicar los presupuestos de la mimesis de acuerdo con la concepción secular del arte como imitación del mundo.

Su idea principal consiste en que las entidades literarias, en cuanto que ficcionales, derivan de la realidad, siendo imitaciones o representaciones de entidades reales. Para Aristóteles, concretamente, “La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo [...] son todas en general mimesis; pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes, o de una forma diferente y no de la misma” (Aristóteles, *Poética*, 1447a13-19). En este tercer aspecto, Aristóteles clarifica que la mimesis no siempre ha de ser copia fiel de la realidad, sino que en muchos casos el objeto mimetizado puede estar idealizado y ser una versión mejorada de la referencia, “Pues se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiendo al objeto en algo distinto, como hace Homero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo” (*Poética*, 1448a19-24).

Las teorías sobre el arte y, por ende, sobre literatura, han evolucionado a lo largo de los siglos, acercándose más o menos a este concepto de mimesis o imitación de la realidad propuesto por Aristóteles: si copia fiel de lo real, si idealización del artista, si estudio de las leyes que rigen la realidad, si metáfora; el arte y su definición oscilaron en estos parámetros hasta el siglo XIX (Tatarkiewicz, 2001: 301-310). Es en este siglo cuando surgen ideas opuestas: la que presenta Vischer en su *Estética* de 1846, el cual postula que el arte, que busca la creación de la belleza, no puede imitar una realidad que no es bella en absoluto, sino que elige temas, los reelabora y los transforma para hacerlos bellos; frente a la del ruso Chernyshevsky, que en sus escritos de 1851 a 1853 defiende que el arte no puede perfeccionar la realidad, sino que la explica y la valora, adaptándola a las necesidades humanas en las que encuentra apoyo social y que acepta su valor simbólico (Tatarkiewicz; 2001: 315). El constructo artístico, producto de la actividad humana, se sirve de parámetros humanos y de la garantía de la sociedad que le otorga valor porque es creíble, porque estimula el intelecto a ejercitar elaboraciones que la realidad no necesita y porque permite al hombre más oportunidades de soñar que las que ofrece el mundo real.

La novela de Margaret Atwood se considera obra artística, ya que reelabora la realidad, no sublimándola en este caso, sino envileciéndola, y es el lector el que le otorga valor, porque reconoce en ella a través de unos parámetros comunes a nuestra sociedad una verdad que le permite considerar la realidad efectiva desde otras perspectivas que la realidad no necesita.

Si la obra de arte, literaria en este caso, imita el mundo con mayor o menor fidelidad, o si bien simplemente se inspira en sus estructuras, devendrá en textos más o menos realistas, más o menos miméticos, pero, en cualquier caso, los mundos reflejados en ellos serán creíbles y significativos para el lector. Los conceptos de mimesis y verosimilitud, para Aristóteles,<sup>2</sup> están relacionados hasta tal punto que parecen no poder coexistir el uno sin el otro, dado que el concepto de verosimilitud, o cualidad de lo que es creíble y tiene apariencia de verdadero, en la *Poética* hace referencia principalmente a las relaciones de coherencia

---

<sup>2</sup> Hay que tener en cuenta que, si bien es cierto que el periodo antiguo ofrece composiciones de la más alta calidad literaria, estas todavía no cuentan con el desarrollo de determinadas técnicas narrativas, ni con la explotación de la que en los últimos siglos ha sido objeto la fantasía.

interna entre los seres, estados, procesos y acciones ficcionales. Estas relaciones articulan el mundo posible de los componentes de la fábula, otorgándoles una lógica interna, pero no hacen referencia alguna a la relación de estos con la estructura de conjunto referencial (Rodríguez Pequeño, 1993: 140).

Parece ser que lo que otorga credibilidad a la obra literaria es la coherencia entre los elementos ficcionales, más que la similitud con la realidad referencial efectiva, dado que esta, dependiendo de en qué momento de la historia, en qué latitud o por qué autor haya sido emitida, se ajusta a modelos de descripción de la realidad o “enciclopedia” que son válidos y cambiantes (Umberto Eco, 1993: 186). Parece creíble y verosímil que en Gilead no nazcan niños debido a una hecatombe ambiental que afecta a la fertilidad, ya que las investigaciones científicas en la materia relacionan la salud con las condiciones del medio ambiente. Pero si este mismo motivo literario hubiese sido presentado hace doscientos años, se hubiera entendido como fantasioso por los lectores de finales del siglo XVII. Es así que los relatos distópicos representan mundos que imitan algunas estructuras que se dan en la realidad efectiva, o que el lector asume que podrían darse, aceptando el pacto narrativo con el autor. Se entiende, de este modo, que la realidad efectiva no es cambiante, sino que lo es la percepción que se tiene de ella y la forma de describirla.

Es la lógica interna al relato, proporcionada por las estructuras necesarias para presentar las relaciones entre los seres, estados, procesos y acciones ficcionales la que dota de coherencia y verosimilitud al texto. No parecería creíble o verosímil, por alejarse de la lógica interna de la novela, que en el ambiente de opresión y desesperanza al que están sometidos los personajes, la protagonista decidiese, por ejemplo, organizar una cena de cumpleaños para sus amigas, aunque este hecho sea una práctica habitual en la realidad efectiva.

## **2. TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES**

A partir del presupuesto de que la mimesis no es condición indispensable para otorgar verosimilitud a la creación literaria, se pueden considerar varias derivadas que de él se infieren, y parece conveniente introducir los planteamientos proporcionados por el desarrollo teórico que se ajusta a la perfección al tipo de análisis que se pretende realizar: la Teoría de los mundos posibles, deudora de las investigaciones

lingüísticas en Semiótica. Esta Teoría aborda la creación, la descripción y el análisis de los ámbitos de ficción que se originan a partir del texto literario. Un mundo posible es un constructo artístico en el que conviven una serie de individuales ficcionales posibles gracias a unas estructuras profundas de significado que son establecidas por el autor de la obra, de manera que permitan la convivencia o composibilidad de dichos individuales.

Varios han sido los autores que han profundizado en este campo de investigación: Doležel, Ryan, Pavel, Eco o García Noblejas, entre otros; si bien es cierto que cada uno de ellos lo ha hecho con una orientación distinta: desde diferentes perspectivas de estudio en el proceso de creación; pasando por la elección de diversos criterios en su descripción y taxonomía que han dado lugar a una acentuada disparidad terminológica; o bien variando el código de expresión de estos constructos ficcionales y, por tanto, utilizando diferentes modelos de análisis que se adapten a las distintas representaciones de estos mundos.

Mención especial merece la Teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo (1986) y la ampliación a la misma propuesta por Rodríguez Pequeño (2008) y la más reciente de Alfonso Martín Jiménez (2015, 2016) que contempla la categoría de mundos imposibles. Los estudios pertenecientes a esta escuela son los que se utilizan en el ulterior análisis del presente artículo.

La Teoría de los mundos posibles de Albaladejo parte de la noción de mundo posible como “la construcción semántica consistente en la serie de instrucciones que rigen el referente representado por un texto” (Albaladejo, 1982: 63). Según se relacione el mundo ficcional textual con el mundo real efectivo, el autor considera en su clasificación de modelos de mundo tres tipos.<sup>3</sup> Según esta clasificación, se extrae que una obra literaria ficcional verosímil, que se comprende en el tipo II de modelo de mundo, en el que la figuración se corresponde a unas reglas semánticas de seres, estados, procesos y acciones que no existen en el mundo real efectivo pero que podrían existir o haber existido (Albaladejo, 1983: 58-65), ha de sistematizar en el catálogo de esas reglas semánticas todas y cada una de las nociones estructurales que sustentan el mundo real efectivo, y cabe inferir que entre ellas están el amor, la compasión y la

---

<sup>3</sup> Por todos es bien conocida dicha teoría y su clasificación tripartita de modelos de mundo textual: El tipo I, de lo verdadero, el tipo II, o de lo ficcional verosímil y el tipo III, de lo ficcional inverosímil.

esperanza. De ahí que la novela analizada en el presente artículo pueda adscribirse al tipo II de modelo de mundo, el de lo ficcional verosímil. La propia autora, en el prólogo a la última edición (Atwood, 2017: 12), afirma que todo lo narrado ha ocurrido en algún momento u otro de la historia, no todo a la vez, ni todo de la misma forma exacta en que es narrado:

Había leído a fondo mucha ciencia ficción, ficción especulativa, utopías y distopías, pero nunca había escrito un libro de esa clase. Era una forma sembrada de obstáculos, entre los que destaca la tendencia a sermonear, las digresiones alegóricas y la falta de verosimilitud. Si iba a crear un jardín imaginario, quería que los sapos que vivieran en él fuesen reales. Una de mis normas consistía en no incluir en el libro ningún suceso que no hubiera ocurrido ya en la historia, así como ningún aparato tecnológico que no estuviera disponible. Nada de cachivaches imaginarios, ni leyes imaginarias, ni atrocidades imaginarias.

Por este motivo, según Albaladejo, se deduce que, para poder ser considerados verosímiles, los seres, estados, procesos y acciones ficcionales han de ser necesariamente imitación de seres, estados, procesos y acciones que no existen en el mundo real efectivo, pero que podrían existir o haber existido. Se consideran no verosímiles los elementos ficcionales que no tengan referente en el mundo real efectivo.

Ante esta afirmación extraña de la propia definición del Tipo II de modelo de mundo, es cuestionable si un mundo posible distópico que carece de estructuras como el amor, la compasión o la esperanza, puede considerarse perteneciente al tipo II, o si por el contrario, al carecer de determinadas estructuras que articulan el orden general del mundo ficcional, que sí están presentes en el mundo real efectivo y que no es concebible que puedan no existir, debería adscribirse al tipo III de modelo de mundo, el de lo ficcional no verosímil.

Por otro lado, se presenta el novedoso planteamiento de Javier Rodríguez Pequeño que propone “la existencia de creaciones ficcionales en las que lo no mimético podría considerarse verosímil y lo imposible, convincente” (Rodríguez Pequeño, 2008: 127), rompiendo así la aparente simbiosis entre mimesis y verosimilitud (Rodríguez Pequeño, 1993: 141). Esta afirmación viene a confirmar lo expuesto en el epígrafe anterior.

Con esta novedad se amplía el número de las categorías de modelos de mundo expuestas por Tomas Albaladejo a cuatro, irrumpiendo en el

catálogo de dichas estructuras el modelo de mundo de lo ficcional no mimético y verosímil. Si se consideran ausentes del mundo posible ficcional distópico las estructuras de orden general anteriormente citadas, bien podría adscribirse a este nuevo tipo de mundo la novela de Margaret Atwood. No obstante, no se encuentra ejemplo alguno de novela distópica en el catálogo propuesto por Rodríguez Pequeño (2008: 127) para ejemplificar este nuevo modelo de mundo, que aboga principalmente por novelas de ciencia ficción y literatura gótica o de terror.

En este mismo sentido, se observa que la mimesis, considerada como condición de verosimilitud, se cuestiona en la enunciación de la Teoría semántica de los mundos posibles que propone Doležel en *Heterocósmica* (1998), en la que contrapone mundo único a mundos posibles. Para él, lo posible es más amplio que lo real y la creación de mundos ficcionales no está restringida a la imitación del mundo real o mimesis. Esta semántica de los mundos posibles explica también los mundos fantásticos, alejados de la realidad o en contradicción con ella. Los mundos posibles que emulan el mundo real no son distintos de los que se desarrollan en un mundo ajeno a este. Es decir, ningún mundo posible está sujeto a los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad, sino más bien a elementos estéticos que cambian históricamente debido a la progresión de estilos, de objetivos artísticos o del canon (Doležel, 1998, 43).

Si bien es cierto que la creación de mundos posibles no está restringida a la imitación del mundo real, también lo es la necesidad de que la estructura de conjunto referencial se adecue a la realidad efectiva, como se explicó en el epígrafe anterior. Esta necesidad estriba en la noción de verosimilitud planteada por Aristóteles, quien postula que “no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil y necesario” (*Poética*: 1451b1-4). Pero va más allá cuando afirma que “lo posible es convincente; ya que lo que no ha sucedido, de ningún modo creemos que sea posible, pero lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible” (*Poética*: 1451b16-19). Para que el texto sea convincente, persuasivo o cautivante, debe ser posible y verosímil. Y esto solo se consigue estructurando el mundo posible en torno a unas pautas inteligibles referidas a lo conocido ya ocurrido o en potencia. Es decir, en la construcción del mundo posible han de estar presentes unas propiedades estructurales esenciales que doten de sentido

dicho mundo. En el mundo posible de *El cuento de la criada* las propiedades que lo estructuran son convincentes porque son inteligibles y refieren a lo conocido ya ocurrido o que podría ocurrir.

Cabría matizar a la propuesta de Doležel que la verosimilitud es siempre necesaria también en tanto permita la recepción por parte de los lectores, que necesitan de un código suficientemente verosímil para interesarse en lo que recrean. En un mundo posible en el que la verosimilitud que confiere la referencialidad fuera nula, el lector se hallaría ante un mundo inaccesible e ininteligible. De este desarrollo puede concluirse que la coherencia interna de los particulares ficcionales del mundo posible de *El cuento de la criada* entre sí y de estos con el orden general que rige el mundo posible en el que actúan confiere al texto verosimilitud suficiente para despertar el interés del receptor; y que, por tanto, entre las estructuras que articulan dicho orden general se encuentran, aunque escamoteadas, el amor, la compasión y la esperanza, aquellas de las que aparentemente carece este mundo posible distópico.

### 3. ESTRUCTURAS DEL MUNDO

Como se acaba de señalar, la recepción de la obra ficcional y la accesibilidad al mundo posible a través de la decodificación del texto por parte de los lectores ha de poseer un código lo bastante verosímil, esto es, que comparta relación mimética suficiente con el mundo real efectivo que recrea. Sería interesante para comprobarlo realizar una aproximación sociológica a la estructura que rige dicho mundo. Se elige para tal fin el modelo propuesto por Julián Marías en *La estructura social*, entre otros motivos, porque añade al pormenorizado estudio de las relaciones humanas, el concepto de *vigencia* que tanto puede aportar al estudio del mundo real efectivo y a sus remedos posibles en esta y en sucesivas investigaciones.

El mundo real efectivo que sirve como modelo al mundo posible, que aparece representado a partir de la construcción de la estructura de conjunto referencial por parte del autor, posee una estructura conformada por variables geográficas, temporales y sociales, comprendiendo estas últimas las históricas, las culturales o las lingüísticas, entre muchas otras.

Las relaciones sociales configuran el mundo real efectivo y serán también en gran medida estas relaciones sociales las que sean

mimetizadas y configuren a su vez el mundo posible. Como se ha indicado anteriormente, la relación de co-posibilidad entre los distintos particulares posibles, esa coherencia interna que facilita la verosimilitud del mundo posible realizado por el texto, no deja de ser una reminiscencia ficcional de las relaciones sociales que dan forma a la estructura del mundo real efectivo.

Según el estudio de Julián Marías, el mundo social descansa en actuaciones positivas o negativas ejercidas bajo determinadas líneas estructurales y que él llama sistema de vigencias, que se define como “conjunto de realidades vigentes, en cuanto que vigentes, en una sociedad y que ejercerán una influencia definitiva sobre las relaciones humanas” (Marías, 1955: 81-122). Una de las relaciones humanas que condicionan intrínsecamente la estructura de cada sociedad, según el autor, es el amor (Marías, 1955: 262-267). En la estructura social de Gilead, en tanto que humana, será necesaria y esencial esta propiedad.

Toda relación concreta viene definida por las condiciones formales en las que ocurre el encuentro, por su instalación en grupos sociales y por los propios contenidos de ésta. El contenido del amor es variable históricamente, esto es, el amor real se ajusta a las vigencias sociales de su momento histórico y se aviene a unos supuestos como pueden ser las figuras modelo de hombre y mujer o a factores cuantitativos. Así los matices personales del amor individual se sustentan en las formas imaginarias y genéricas del amor en la situación concreta del individuo que ama. Este imaginario colectivo referente al amor es inseparable de un lenguaje, una retórica y una poética que hable del mismo, y no serán constantes, sino que dependerán de la realidad efectiva y de todos los factores que sobre ella inciden. En el imaginario de *El mundo de la criada*, el amor no está vigente, pero el mundo y su estructura no serían inteligibles para el lector con su ausencia total.

Por tanto, definir con exactitud la relación humana del amor en una situación concreta pasará siempre por trazar un claro mapa de la realidad de esa forma colectiva y de todas las vigencias que articulan su estructura. Este será el objetivo del siguiente epígrafe, en el que se trazará dicho mapa sobre la realidad presente en el mundo posible de *El cuento de la criada* teniendo en cuenta las vigencias presentes en su estructura de sentido global.

#### **4. ANÁLISIS DE LAS CATEGORÍAS AMOROSAS EN EL MUNDO POSIBLE DISTÓPICO DE *EL CUENTO DE LA CRIADA*. MACROESTRUCTURA Y MICROESTRUCTURA**

Se ha avanzado en los anteriores epígrafes, gracias a distintas teorías literarias, que un mundo ficcional sin amor no es verosímil, dadas las condiciones de credibilidad para el lector y de coherencia interna de los elementos ficcionales, por un lado; y la necesidad de que el mundo posible posea estructuras universales que permitan a los particulares posibles interactuar entre sí y con la estructura de orden general que sustenta dicho mundo. Se ha concluido también que el amor, como relación social intrínseca, configura como propiedad necesaria y esencial la estructura del mundo. La aparente ausencia del componente amoroso en la obra está justificada por la intención de la autora de crear una atmósfera de desolación y desesperanza propia de las narrativas distópicas. Las referencias a este género temático son numerosas, presentando a continuación una representación importante de ellas.

##### **4. 1. Referencias distópicas**

Es importante recordar que el término distopía, que fue usado por primera vez en el siglo XIX, describe “lo opuesto a utopía: un lugar o sociedad en la que las circunstancias son fundamentalmente peores, no mejores” (Uhlenbruch, 2015: 189). Al comenzar a leer la novela, el lector es introducido por Margaret Atwood en un mundo que conserva en su totalidad relación referencial realista. La atmósfera en la que se desarrolla el relato es opresiva por todos los elementos que se incorporan al mundo de la protagonista: la falta de dinero en efectivo; el despido laboral en masa de todas las mujeres; el adoctrinamiento en los Centros Rojos que preparan a las mujeres fértiles para convertirse en vientres receptores de las familias que no puedan tener hijos, y, por tanto, a desprenderse de ellos al nacer; la constante vigilancia por parte de los Guardianes y por todos los miembros de la comunidad entre sí, acuciados por la desconfianza y el miedo a la delación; la prohibición de leer y escribir; la indumentaria uniformada por colores de los distintos estratos sociales. Son todos estos, entre otros muchos, elementos que en algún u otro momento han estado o podrían estar presentes en nuestra historia, y por tanto crean un mundo posible ficcional verosímil (Atwood, 2017: 16-19)

En *El cuento de la criada* aparecen todos los componentes que conforman distopías clásicas como *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, con su estratificación social por sectores de aprovechamiento de los recursos humanos; *1984*, de George Orwell y su falta absoluta de privacidad y libertad de expresión; y *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, con sus prohibiciones al acercamiento a la lectura, y por tanto a la verdad (Saldías, 2015: 47-66). Aunque, por aparecer en ella el elemento del fundamentalismo religioso, algunos teóricos consideran *El cuento de la criada* como una distopía postmoderna (Parrinder, 2015: 5). Otros críticos hacen especial hincapié en catalogarla como distopía femenina, y en gran medida deudora de *1984* de Orwell (Reid, 2009: 21). No se trata en este artículo la clasificación de la novela en el catálogo distópico, pero es muy interesante señalar que la autora en una reciente entrevista, con motivo del reconocimiento como Doctora *Honoris Causa* por la Universidad Autónoma de Madrid, desmiente las intenciones feministas o de crítica religiosa que se le han atribuido a la novela desde su publicación (Nanclares, 2017). Sí parece llamativo que ninguna de las distopías clásicas mencionadas carezca de una historia romántica como motivo temático recurrente, al igual que ocurre en *El cuento de la criada*.

En la obra analizada pueden encontrarse muchos otros elementos distópicos, como la guerra permanente que mantiene el sistema totalitario con cualquier enemigo, dando por sentado la máxima de que si hay conflictos externos, se eliminan los internos; la ausencia de placeres, o el miedo continuo que manifiestan los personajes al sistema totalitario y que en las obras distópicas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se transformó en verdadero terror aderezado con una fuerte carga de violencia (Saldías, 2015: 67).

En la República de Gilead aparentemente no hay amor, sino resignación, terror y sentido del deber. Haciendo un inciso, y antes de continuar con el análisis, podría plantearse una respuesta a la cuestión de si es verosímil un mundo posible sin amor, pero poniendo el foco no en el mundo ficcional, sino en el mundo real efectivo. Es decir, si la narración es mimesis de un mundo real efectivo en el que ha desaparecido todo rastro de humanidad, el resultado ficcional tendrá un parecido significativo a la realidad y será creíble, y, por tanto, verosímil. La propia autora explica en su prólogo a la novela que todas las situaciones extremas que componen el mundo posible distópico en la narración, los elementos que la distancian de nuestro mundo real efectivo, no pertenecen al mundo de la fantasía, sino que se han dado a lo

largo de los siglos infundiendo el terror y la supremacía del instinto de supervivencia que anulan como personas a los sujetos sometidos a tales presiones (Atwood, 2017: 10-11). Es en dichas épocas especialmente adversas, cuando la miseria se antepone a cualquier vestigio de humanidad, y se hace palpable la representación especialmente cruda de este extremo en todos los periodos artísticos desde la Modernidad. La miseria no es solo miseria material, sino miseria moral. No es la distopía el subgénero narrativo que mejor muestra lo sórdido y lo miserable de la naturaleza humana, sino, por ejemplo, las novelas naturalistas en el siglo XIX en Europa o el Tremendismo ya en el siglo XX en España.

La distopía es el subgénero que habla de la anulación del individuo y su disolución en la masa. El que propone un sistema totalitario en el que las libertades se ven coartadas a través del miedo y en el que el protagonista, tras un despertar revelador, reacciona contra este sistema e intenta restaurar un orden de justicia y verdad con mayor o menor éxito (Ulehnbruch, 2015: 189-190). Así pues, si lo que la autora pretendía era simplemente representar miméticamente un mundo en el que cualquier vestigio de afecto hubiera sido arrasado, no hubiese elegido el subgénero distópico, pues no era necesario tanto dispendio artístico.

#### **4. 2. Análisis textual**

Para comprobar que este planteamiento teórico se cumple, se testará en la representación textual del mundo posible de *El cuento de la criada*. Con este fin se analizarán el plano macroestructural, o nivel de la historia, y se observará cómo se relaciona con el plano microestructural, o nivel del discurso.

Una clave muy importante se encuentra en la triple estructura narrativa: un marco constituido por la vida de la protagonista en el presente narrado en primera persona, un presente en el que ella se ha convertido en una Criada, una especie de madre de alquiler asignada al servicio de una de las familias dominantes en este nuevo orden social conocido como Gilead. Su nombre es Offred (*Of- Fred*, propiedad de Fred, Defred en español). Las Criadas son las pocas mujeres fértiles que quedan en un mundo arrasado por los efectos de la contaminación y la radiación nuclear. Ellas no reciben nada a cambio, salvo protección en la república de Gilead, un sistema político totalitario y en el que domina el terror, gobernado por los Comandantes.

En este marco narrativo aparecen insertos una serie de relatos enmarcados esporádicos y no cronológicos, que conforman a través de recuerdos mediante la técnica de la analepsis, retazos de la vida anterior de la protagonista en el mundo pre-Gilead: el mundo que conocemos tal y como era en la década de los ochenta. En este plano narrativo, la protagonista está casada, tiene una hija, una madre, amigos, trabajo y amor. Y a través de estos pequeños recuerdos, la autora humaniza al personaje, le otorga un carácter individual, la extrae de la masa que la anula, y le da una razón para seguir resistiendo en el momento actual en el que todo esto le ha sido arrebatado. Ya que en su situación, y desde su punto de vista, limitado por la toca blanca que no le deja ver nada más que fragmentos del mundo, ya no es esposa, ni madre, ni hija, ni amiga, ni siquiera tiene nombre.

Hay, además, un tercer plano narrativo que solo se desvela al final, en unas notas a modo de epílogo, en una variante del recurso de manuscrito encontrado, en el que se descubre que el relato ha llegado a nuestras manos a través de unas grabaciones que realizó la narradora una vez que escapó. Esas casetes fueron ocultadas y una vez terminada la era Gilead, se encontraron, se estudiaron y se transcribieron. No se sabe nada más de ella. No se sabe si sobrevivió o no lo consiguió, ni si se reunió con su marido y su hija. Tampoco se ofrecen datos de hasta cuándo duró la era del gobierno de Gilead. Todo ha cambiado mucho en estos doscientos años que han transcurrido desde entonces: el planeta se ha sanado, la humanidad ha recuperado su capacidad reproductiva y a las mujeres se les ha devuelto su estatus.

Este magnífico juego de planos narrativos supone un logro en el ámbito semántico y discursivo, ya que consigue dos tipos de lectores: los reales efectivos, para los cuales el relato puede suponer por un lado una advertencia de lo que podría llegar a suceder, o por otro, un canto de esperanza: “Podéis quitarme todo, menos mis recuerdos”; y un segundo grupo de lectores, los ficticios, que son los que leen la transcripción del relato de Defred doscientos años después y para los que ella escondió las grabaciones, lo que nos hace vislumbrar cierto rayo de esperanza reflejado en este fragmento:

Preferiría que este relato fuera diferente. Preferiría que diera una mejor impresión de mí, si no de persona feliz, al menos más activa. Preferiría que fuera acerca del amor, o de los logros importantes de la vida. Lamento que en esta historia haya tanto dolor. Y lamento que sea en fragmentos, como

alguien sorprendido entre dos fuegos o descuartizado por fuera. Me hace daño contarlo una y otra vez. Con una fue suficiente: ¿acaso no lo fue para mí en su momento? Por eso sigo con esta triste, ávida, sórdida, coja y mutilada historia, porque después de todo quiero que la oigáis, como me gustaría oír la tuya si alguna vez se presenta la oportunidad, si te encuentro o si te escapas, en el futuro, en el Cielo, en la cárcel, o en la clandestinidad. Al contarte algo, lo que sea, al menos estoy creyendo en ti, creyendo que estás allí, creyendo en tu existencia. Porque al contarte esta historia, logro que existas. Yo cuento, luego tú existes.

Será mediante el análisis de la microestructura textual como se pretenda mostrar que, aunque de manera velada, en el orden general que rige este mundo posible están presentes las estructuras sociales necesarias para dotar de humanidad a los particulares ficcionales y hacerlos coposibles entre sí, y con el propio orden general en el que actúan.

En el mundo posible de *El cuento de la criada* se pueden encontrar trazas de elementos como el amor, la compasión y la esperanza, suministradas por la autora en dosis minúsculas y desapercibidas. Pero en un escenario tan estéril son más que suficientes para poder sustentar la estructura global de este mundo posible y conseguir así que sea habitable, no solo para los personajes, sino para los lectores que acceden a él.

Debido a la especial textura del relato, plagado de huecos, las referencias a sentimientos positivos no sólo quedan muy ocultas y son muy poco frecuentes; sino que además la aparente ausencia de sentimientos se ve reforzada por afirmaciones constantes sobre la desesperación, la adaptación sumisa y la asunción demoledoramente pesimista de que la situación es inamovible (Atwood, 2017: 196).

Nuestra misión es la de procrear: no somos concubinas, ni geishas, ni cortesanas. Al contrario, han hecho todo lo posible para apartarnos de esa categoría. No debe existir diversión con respecto a nosotras, no hay lugar para que florezcan deseos ocultos; no hay ninguna base en la que pueda asentarse el amor. Somos matrices con patas, eso es todo: somos recipientes sagrados, cálices ambulantes.

La autora se vale de un modelo de mundo especialmente inhóspito, propio de la narrativa distópica, y va incluso un paso más allá, usando precisamente esa aparente ausencia de sentimientos y emociones. En los mundos ficcionales de la literatura, en su mayor parte, las acciones están motivadas por emociones como tristeza, ira, alegría o amor. De este

modo, la protagonista, privada, al parecer, de motivación para la acción, se aleja del clásico personaje distópico que evoluciona y pasa de ser un “sujeto masificado e invisibilizado a un agente librepensador” (Saldías, 2015: 54-55). No aparece en la obra de Margaret Atwood la figura del héroe que intenta rebelarse o que busca apoyo en la resistencia que se encarga de subvertir la dinámica social: “Ya debe de tener ocho años. He llenado el tiempo que perdí. Ellos tienen razón, es más fácil pensar que ella ha muerto. Así no tengo que abrigar esperanzas o esforzarme en vano. ¿Por qué darse con la cabeza contra la pared?” (Atwood: 104).

Aquí, la protagonista y narradora de su propio cuento está resignada a la realidad impuesta por el gobierno golpista de Estados Unidos que ejecutó al presidente, disolvió el congreso y suspendió la constitución. Se ha adaptado a la normalidad impuesta y a la falta de esperanza: “Me vaciaré, me convertiré en un cáliz. Renunciaré a Nick, me olvidaré de los demás, dejaré de lamentarme. Aceptaré mi destino. Me sacrificaré. Me arrepentiré. Abdicaré. Renunciaré” (Atwood: 383). Su única rebeldía son sus recuerdos: “Tumbada en la cama con Luke, su mano sobre mi vientre redondeado. Los tres estamos en la cama, ella está dando pataditas y moviéndose. Dentro de mí. Fuera se ha desencadenado una tormenta” (Atwood: 151).

Debemos señalar también la novedad, respecto a otras obras pertenecientes a este género, de que conoce por experiencia propia el pasado anterior a la situación distópica, que en otras obras se presenta lejano en el tiempo y casi olvidado o de algún modo mitificado. Asistimos a lo fácil que ha sido generar el cambio. El peligro que presenta la novela, a través de esta visión del hombre neutralizado, es el de la adaptabilidad de la humanidad a los cambios sigilosos y la facilidad del hombre para normalizar cualquier situación “Lo normal, decía Tía Lydia, es aquello a lo que te acostumbras. Tal vez ahora no os parezca normal, pero al cabo de un tiempo os acostumbraréis” (Atwood: 65).

¿Dónde se encuentran entonces los pequeños destellos insospechados que permiten concluir que en el mundo posible de Gilead existe la estructura que posibilita el amor? Precisamente en esta peculiaridad recién señalada: en que los personajes están viviendo en los inicios de este régimen totalitario y que la generación que protagoniza este cambio es una generación transicional, ya que ha vivido en el mundo anterior a la situación distópica. “Ahora dime. Eres una persona inteligente. ¿Qué es lo que pasamos por alto? El amor, afirmé. ¿El amor?,

se extrañó el Comandante. ¿Qué clase de amor? Enamorarse, repuse. [...] El amor no cuenta” (Atwood: 302).

Es una generación que todavía sabe amar porque ha sido educada en el amor. Es por ello por lo que, aunque sea casi imposible de encontrar, en Gilead hay pequeños rastros de asombro, en muy pequeñas dosis, por las flores del jardín, por el sonido del viento en el sauce, por el azul del cielo: “Además teníamos los lirios, que crecen hermosos y frescos sobre sus largos tallos, como vidrio soplado, como una acuarela congelada por un instante en una mancha azul celeste, malva claro, aterciopelados y purpúreos” (Atwood: 216); y hay compasión por las Esposas, por su penosa situación, en la que están tan cosificadas como las Criadas, ya que han renunciado a su dignidad por ese bien común al que suponen que aspiran.

En Gilead hay afecto: el de una de las Marthas que trabaja en la casa por Defred. La cuida, ya que, si es capaz de concebir una criatura, todo el amor que no ha podido otorgar a sus propios hijos, encontrará su cauce en ese niño: “Lo que ella espera es algo muy simple: quiere que haya un Día de Nacimiento aquí, quiere un niño para malcriarlo en la cocina, plancharle la ropa y darle galletas cuando nadie la vea” (Atwood: 195).

Hay afecto de las Tías hacia las Criadas en el Centro Rojo. Les enseñan lo mejor que pueden a ser sumisas y a sentirse importantes y afortunadas, ya que realmente confían en ellas para sacar adelante a la humanidad: “El futuro está en vuestras manos. Extendía las manos hacia nosotras, en ese gesto antiguo que significaba tanto un ofrecimiento como una invitación a un abrazo, una aceptación” (Atwood: 82).

En Gilead hay amistad, la que siente Defred por Moira, no solo por la Moira de sus recuerdos, sino por la actual. La admira e incluso la envidia por su coraje y su espíritu inconformista: “No quiero que sea como yo; no quiero que se dé por vencida, que se resigne, que salve el pellejo. A eso quedamos reducidas. De ella espero valor, bravuconería, heroísmo, autosuficiencia” (Atwood: 341). O la amistad por Deglen, otra Criada con la que comparte paseos, que está en contacto con la resistencia y que llega al sacrificio para no delatar a nadie bajo tortura: “Ella se colgó. Después del Salvamento. Vio que la furgoneta venía a llevársela. Es mejor así” (Atwood: 382).

En Gilead hay eros, y se muestra en unas breves líneas cuando inicia la relación clandestina con Nick, el Guardián: “Quiero ver todo lo posible de él, abarcarlo, memorizarlo para después vivir de su imagen: las líneas de su cuerpo, la textura de su piel, el brillo del sudor sobre su piel”

(Atwood: 362). No se dicen que se quieren, prácticamente no hablan, la sospecha y el miedo son palpables en esa relación prohibida: “Ninguno de los dos pronuncia la palabra amor, ni una vez. Sería tentar a la suerte; significaría romance, y desdicha” (Atwood: 363).

Una vez más, la autora reserva para el final el sentido de todo esto, ya que es el propio Nick, como miembro de la resistencia, el que rescata a Defred otorgándole la libertad: “Pero es Nick quien abre la puerta y enciende la luz. —Todo está bien. Es Mayday. Vete con ellos. [...] Confía en mí” (Atwood: 392). Sí había amor, compasión y esperanza.

Y en Gilead, la autora deja deslizar algunos matices que demuestran que hay caridad en el sentido religioso de la acepción. En ocasiones, la protagonista entona himnos presbiterianos para sus adentros: el cojín frente a su ventana tiene bordada la palabra FE, curiosamente la única palabra que puede leer en toda la obra. Y reza de corazón su particular Padre Nuestro:

Dios mío, Tú que estás en el Reino de los Cielos, que es adentro. Me gustaría que me dijeras Tu nombre, quiero decir el verdadero. Aunque Tú también servirás. Quisiera saber qué Te propones. Sea lo que fuere, por favor, ayúdame a superarlo. Aunque tal vez esto no sea cosa Tuya; no creo ni remotamente que lo que está ocurriendo aquí sea lo que Tú querías. Tengo suficiente pan de cada día, de manera que no perderé el tiempo en eso. No es el principal problema. Llegamos a la parte del perdón. No te molestes en perdonarme. Hay cosas más importantes. Por ejemplo: si los demás están a salvo, que lo sigan estando. Si tienen que morir, procura que sea de forma rápida. Tal vez puedas incluso brindarles un cielo. Para eso Te necesitamos. Para hacer el infierno nos bastamos solos [...]. Líbranos del mal. A continuación viene lo del Reino, el Poder y la Gloria. Ahora resulta difícil creer en eso. Pero de todos modos lo intentaré. Con esperanza, como pone en las lápidas. Debes sentirte bastante desgarrado. Supongo que no es la primera vez. Si yo fuera Tú, estaría harta. Ya no podría más. Pero esa es la diferencia entre nosotros.

## CONCLUSIONES

La novela de Margaret Atwood, *El cuento de la criada*, carece aparentemente de determinadas estructuras que construyen lo que podemos entender por un mundo verosímil, entre ellas el amor, la compasión o la esperanza, y lo convierten en inhabitable, en el peor de los mundos posibles. El orden general de un mundo posible ficcional

debe ser lo suficientemente significativo para el lector que lo recrea, y para ello debe cumplir determinados requisitos de verosimilitud, que consisten en que la estructura de dicho mundo posea variables reconocibles para los lectores por encima del momento histórico y de la latitud en que sea recreado y que se pueden considerar universales.

El cuento de la criada pertenece al tipo II de modelo de mundo propuesto por Tomás Albaladejo en su Teoría de los mundos posibles, el de lo ficcional verosímil, ya que se refiere a un mundo constituido por las leyes semánticas que, si bien no pertenecen al mundo real efectivo, podrían hacerlo. Por tanto, se concluye que, si es verosímil, contendrá dichas estructuras. Las narrativas distópicas tienden a ocultar tales manifestaciones, ya que tratan de deshumanizar a los particulares posibles, pero esta primera instancia no soporta un análisis exhaustivo.

Se concluye asimismo que un mundo tal se haría no sólo inverosímil, sino insignificante, y por tanto incomprensible para el lector, ya que no mostraría coherencia interna suficiente entre los particulares ficcionales, y, dado que en la novela analizada no concurre ninguna de estas circunstancias, habría que cuestionarse si, aunque no de forma evidente, dichas estructuras estarían presentes de forma inadvertida.

En Gilead hay amor, al menos en el Gilead de la protagonista que es la que nos muestra a través de sus ojos el mundo en el que habita, el mundo que nos lleva a explorar los límites de la naturaleza humana y en el que se confirma que, si a la persona le queda un reducto en el que alejarse del horror, la violencia y el dolor, y hacerse fuerte, aunque sea en sus recuerdos; sigue habiendo bien. Nos confirma que, si logra asombrarse con el vuelo de un pájaro, aunque sea a través de una mirada fragmentada y dirigida por una toca; sigue habiendo belleza. Nos confirma que, si consigue poder contarlo, aunque sea a un receptor ausente; entonces sigue habiendo verdad. Y nos confirma que, si hay amor, entonces, siempre hay esperanza.

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles (1989), *Poética*, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos.

Atwood, Margaret (2017), *El cuento de la criada*, traducción Blanco, E., Barcelona, Salamandra.

- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1989), “Texto y ámbito referencial: el componente de constitución de modelo de mundo”, en *DIANIUM: revista universitaria de ciencias y humanidades*. Núm. 4 UNED.
- Bradbury, R (2014), *Fahrenheit 451*, Trad. Alfredo Crespo, Barcelona, Penguin Random House.
- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- Claeys, Gregory (2010), "The Origins of Dystopia", in Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge, University Press.
- Doležel, Lubomir (1998) *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.
- Huxley, Aldous (2014), *Un mundo feliz*, Trad. Ramón Hernández, Barcelona, De Bolsillo
- Lewis, Clive Staples (2006), *Los cuatro amores*, Nueva York, Rayo-Harper Collins Publisher.
- Marías, Julián (1955), *La estructura social. Teoría y Método*, Madrid, Sociedad de Estudios y publicaciones.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main- New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), “Mundos imposibles: autoficción”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, UAM. 161-195.

Nanclares, Silvia y Somacarrera, Pilar (2017), “Cuando la distopía se hizo presente. Entrevista con Margaret Atwood” en *Minerva*, 28.17, pp 5-8.

Orwell, George. (2014), *1984*, Trad. Miguel Temprano García, Barcelona, Penguin Random House.

Parrinder, Patrick (2015), *Utopian Literature and Science: from the scientific revolution to Brave New World and beyond*. Hampshire, Palgrave Macmillan.

Reid, Robin Anne (2009), *Women in Science Fiction and Fantasy*. Westport, Greenwood Press.

Rodríguez Pequeño, Javier (1993), “Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles”, *Castilla: Estudios de literatura*, N.18, 139-144.

Rodríguez Pequeño, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.

Rodríguez Pequeño, Javier (2018), “Jules Verne: de la odisea a la ciencia ficción”, *Castilla: Estudios de literatura*, 9: 1-19.

Saldías Rossel, Gabriel Alejandro (2015), *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española*. (Tesis Doctoral), Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, <https://goo.gl/JgrPZk>.

Tatarkiewicz, Wladislaw (1997), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Technos.

Ulehnbruch, Frauke (2015), *The Nowhere Bible: Utopia, Dystopia, Science Fiction*, Berlin/Munich/Boston, De Gruyter.

Williams, Raymond (1979), “Utopia and Science Fiction”, en P. Parrinder (ed.), *Science Fiction. A critical guide*, London and New York, Longman.