

Artículo / Article

Elementos estéticos distópicos en el episodio piloto de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*.

Dystopian aesthetic elements in the pilot episode of the television series The Handmaid's Tale.

Francisco Giménez Mateu.

Universitat Jaume I

gimenezf@uji.es

Recibido: 03/02/2021 / Aceptado: 15/02/2021



Resumen.

Presentamos, a continuación, un análisis audiovisual e interpretativo de los primeros minutos de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*. Dicho análisis será desarrollado en tres apartados: primero, los créditos de apertura [1]; después, la secuencia introductoria [2]; y, para acabar, la presentación del personaje principal en tres planos consecutivos [3]. Esta propuesta parte de la hipótesis de que en todo producto audiovisual contemporáneo de temática distópica, más allá de su historia en sí, pueden hallarse elementos estéticos que pueden caracterizarse de distópicos. Nuestro análisis se centrará, entre otras cosas, en aspectos como la composición, el sonido, la iluminación, el color o el montaje. Por lo tanto, a través del estudio de estos elementos, se intentará [des]cubrir un discurso distópico audiovisual que, paralelo al relato mismo, ensanchará aquello que hemos llamado “efecto distópico”. El objetivo de esta investigación será, pues, [de]mostrar cómo cada uno de dichos elementos (composición, sonido, iluminación, color o montaje, entre otros) pueden utilizarse en los productos audiovisuales contemporáneos y de qué forma esto se lleva a cabo para amplificar dicho efecto distópico.

Palabras clave.

The Handmaid's Tale, El cuento de la criada, Distopía, Series de televisión, Análisis audiovisual, Lenguaje cinematográfico, Estética, Filosofía.

Abstract.

The following is an audiovisual and interpretative analysis of the first minutes of the television series *The Handmaid's Tale*. This analysis will be developed in three sections: first, the opening credits [1]; then, the introductory sequence [2]; and, finally, the presentation of the main character in three consecutive shots [3]. This proposal is based on the hypothesis that in any contemporary audiovisual product with a dystopian theme, beyond the story itself, aesthetic elements that can be characterised as dystopian can be found. Our analysis will focus, among other aspects, on composition, sound, lighting, colour or editing. Therefore, through the study of these elements, we will try to discover a dystopian audiovisual discourse that, parallel to the story itself, will widen what we have called “dystopian effect”. The aim of this research will, therefore, be to show how each of the aboved mentioned elements can be used in contemporary audiovisual products, and in what way this is done to amplify the so-called dystopian effect.

Keywords.

The Handmaid's Tale, Dystopia, Television Series, Audiovisual Analysis, Film Language, Aesthetics, Philosophy.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Giménez Mateu, Francisco (2021). Elementos estéticos distópicos en el episodio piloto de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 1, 69-78.

1. PARTÍCULAS NARRATIVAS DE APERTURA EN *THE HANDMAID'S TALE*.

Nada más darle al *play* al episodio piloto de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, creada por Bruce Miller en 2017 y basada en la novela homónima publicada en 1985 por Margaret Atwood, lo primero que vemos aparecer en pantalla es “Hulu presents”: una imagen que nos estaría dando una pista sobre la importancia de las productoras, las corporaciones o el capital en los productos audiovisuales contemporáneos.

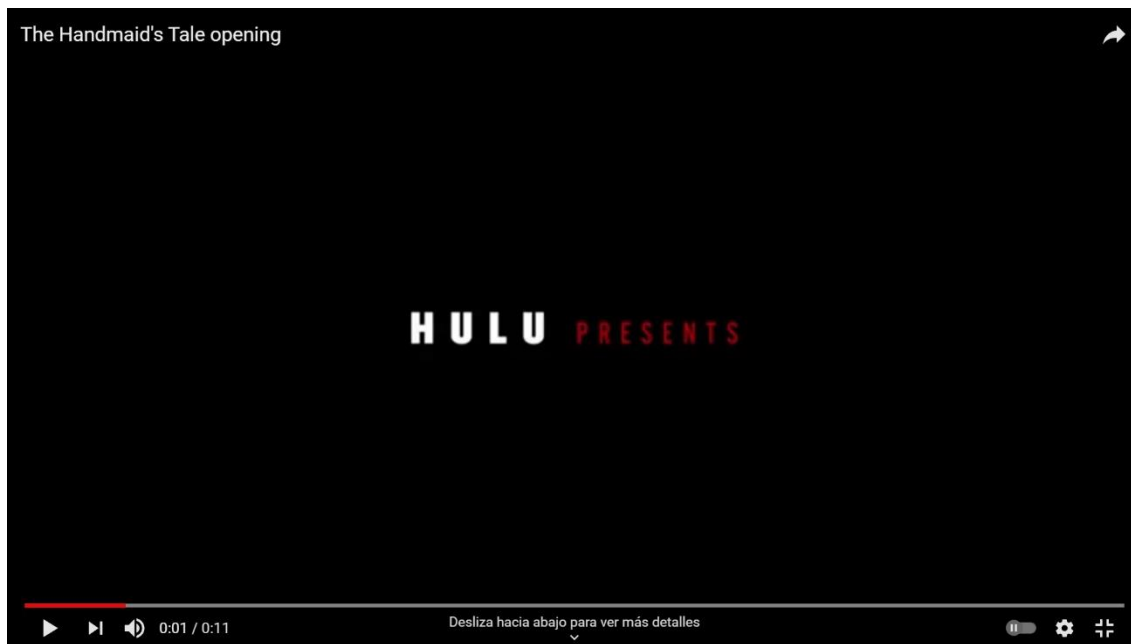


Figura 1. Primera imagen. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

Y, a continuación, “An MGM and Hulu production”. Es decir: tanto Hulu como MGM antes que el propio título de la serie de televisión (*The Handmaid's Tale*).



Figura 2. Segunda imagen. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

Esto [de]muestra un orden jerárquico: primero el que pone el dinero, luego la historia. Algo que podemos ver reflejado en nuestro día a día, en nuestras sociedades. Primero es el dinero, luego nuestras *historias*. Erich Fromm, a mediados del siglo pasado, ya se lamentaba por la gran energía que dedicamos a alcanzar objetivos como el dinero (1956/2014, pp.15-24). O Georg Simmel, que a principios del siglo XX, exponía cómo el dinero quita el valor a todo (1903/1986, pp. 5-10). Y más próximo a nosotros es Byung-Chul Han, para quien el dinero acaba por suprimir cualquier singularidad de las cosas (2012/2013, p.12). Con lo que, con todo, podemos hacer una lectura de nuestra realidad, de nuestro tiempo, aun antes de los primeros fotogramas. Una lectura que no dice nada bueno de nuestras sociedades, de nosotros mismos. Algo que nos acerca, en cierto modo, a una distopía.

Cabe destacar que las letras mencionadas no se presentan solas. Y esto es lo verdaderamente importante: aparecen junto al sonido de una sirena. Un sonido que, sin ser [aún] diegético, intuimos como diegético. Un sonido que actúa a modo de índice que, aun anunciándonos algo, dado su combinación con un fondo en negro, se nos presenta como imposible de descifrar. Aquí, pues, aún antes de mostrarse los primeros fotogramas, ya surgen dudas preliminares, preguntas como “¿por qué suena esa sirena?” o “¿de dónde procede el sonido de esa sirena?”, entre muchas otras que se nos puedan ocurrir.

Sirena, tomada en cuenta como palabra, como símbolo, tiene dos representaciones. Una de ellas atravesada por la realidad, por el consciente; la otra, por la fantasía y el inconsciente. El primero de estos significados hace referencia al sonido que se nos presenta en los primeros segundos del episodio piloto de la serie de televisión. Tomo la definición del Diccionario de la Real Academia Española (RAE): “Aparato o mecanismo que emite un sonido audible a mucha distancia, y que se hace sonar como aviso” (Sirena, 2014). Una definición de la que, por el momento, me gustaría destacar su final, el *aviso*.

Ahora bien, esta definición de sirena como sonido y como aviso es su segunda acepción. La primera, nos hace viajar al mundo de la mitología. Así, somos conducidos del consciente (el ruido) al inconsciente, al mundo de los sueños. Pero este viaje tiene su regreso: del inconsciente al consciente, ya que la sirena (como sonido) nos despierta de los ensueños, las fantasías (representados en las sirenas como formas mitológicas). Detengámonos en esto.

En *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell apunta que, en todo el mundo, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido mitos (1949/1959, p. 11). Franz Hinkelammert plantea que vivimos míticamente, que la razón no puede pensar el mundo sin ellos y que los necesitamos para orientarnos ante la realidad (Vergara Estévez, 2016, pp. 85-113). Enrique Dussel señala que los mitos aparecen como las primeras respuestas o explicaciones a esas preguntas universales que todo grupo humano debió hacerse (2009, p. 32).

De entre estos mitos, encontramos el mito de las sirenas. Para hablar de las sirenas, tomo como referencia a Homero, que según Platón (*Ion*, c. 401 a.C./1985, 530b, p. 250) es el mejor de los poetas, porque sus textos son los primeros que conservamos de la lengua griega, de la cultura occidental (Gea Izquierdo, 2013, p. 46). En uno de estos textos, la *Odisea* (c. s. VIII a. C./1993), al hablar de las sirenas, Homero dejará escrito que: “las Sirenas, que a los hombres hechizan [...]. Quien incauto [...] escucha su voz, nunca más [...] verá ni a la esposa [...] ni a los [...] hijuelos” (Canto XII, versos 39-44, p. 286).

Volvamos a la serie de televisión para ver cómo todo esto que ando diciendo queda ilustrado en los primeros segundos. Y es que este episodio que narra Homero en su *Odisea*, es exactamente lo que se nos muestra en la secuencia introductoria del episodio piloto de *The Handmaid's Tale*. Aunque la sirena que persigue a Luke en su coche (y a su esposa y a su hija) no es una sirena mitológica, sino la sirena de lo que parece ser la policía, le conducirá a las mismas consecuencias: tras el choque con el coche [simbolizando el naufragio], la separación tanto de su esposa como de su hija.

Y si la conclusión es prácticamente la misma que en el relato homérico, también podemos añadir que su causa no deja de ser mitológica del todo: el principio de acción de toda esta secuencia (y de toda la serie de televisión, como se sabrá después) es una lectura literal de la Biblia, y más en concreto del Antiguo Testamento. Nos mantenemos, pues, unidos al mito, al sueño, al inconsciente. Y necesitamos de un ruido (en este caso, de una sirena) que nos haga despertar y darnos cuenta de esa realidad distópica que nos narra la serie de televisión *The Handmaid's Tale*. Sólo si despertamos, podremos ser capaces de cambiar el presente (en el caso de la ficción) o de evitar que llegue a ocurrir (en el caso de la realidad). Podemos referirnos a ello en términos aristotélicos (c. s. IV a.C./1994, libro IX de la *Metafísica*, pp. 363-392): *The Handmaid's Tale* nos está advirtiendo de la posibilidad de que dicho cuento se esté manifestando en *potencia* y que, llegado el momento, devenga en *acto*.

Regresemos, ahora, a los créditos de apertura. Tras esos diez segundos en los que los protagonistas son Hulu y MGM [y la sirena], se nos descubre el título de la serie de televisión: *The Handmaid's Tale*.



Figura 3. Tercera imagen. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

A destacar, primero, la combinación del color blanco y rojo para dicho título: *The Tale* en blanco, *Handmaid's* en rojo. *The*: un artículo que podría acompañar a cualquier sustantivo. *Tale*: un sustantivo que podría referirse a cualquier *cuento*. Las palabras son importantes o, mejor dicho, el uso que hacemos de ellas es importante. Con la palabra *cualquier*, nuestra intención ha sido restar importancia a las palabras que acompaña, en este caso: *el y cuento*. La importancia aquí, la palabra importante es *Handmaid's*, y de ahí su rojo. Esta construcción gramatical que posee el inglés, llamada “genitivo sajón”, no la encontramos en nuestro español. Lo que viene a evidenciar dicha construcción gramatical es posesión, es decir: denota al “poseedor”. En este caso, la poseedora es la *handmaid*. Entonces: con el uso de los colores, ya en estos créditos de apertura, lo que se nos está desvelando es que la importancia del relato no va a recaer en el cuento en sí, sino en la subjetividad que experimentará dicho cuento. El color rojo nos está llamado la atención sobre lo que vamos a *vivir*: el [trágico] relato de una mujer que tratará de

resistir su sino. Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte*, dirá que “el color tiene una fuerza enorme”, que “el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma” (1912/1991, p. 59). Del rojo en particular dirá que puede provocar una vibración anímica que puede llegar a ser dolorosa y tener un efecto penoso sobre el alma (p. 57). Eva Heller explicará, en su *Psicología del color*, que la simbología universal del rojo está determinada por el fuego y la sangre, de ahí su significado existencial (2000/2004, p. 53).

Acabemos, de momento, con el sonido de esa sirena que hace la función de continuidad y evita la ruptura con todo lo descrito anteriormente (es decir, continúa ese discurso distópico) ya que no se detiene con la aparición del primero de los fotogramas de la serie de televisión, sino que nos sigue acompañando aun después de los créditos de apertura. Hay en todo esto un germen distópico que se encuentra en ese aviso, esa llamada que es, como ya hemos dicho, la sirena. Una llamada de atención sobre la posibilidad de ser. Una llamada de atención sobre lo que no es [aún] pero podría ser. Una llamada de atención que, a modo de sirena, busca *despertarnos*.

2. ANÁLISIS DE LA SECUENCIA INTRODUCTORIA DEL EPISODIO PILOTO.

En la secuencia introductoria de la serie de televisión nos topamos, *in medias res*, con una persecución. Un plano aéreo sigue a un coche. Ahora bien, esto nos lleva a la cuestión de si con este plano, nosotros estamos persiguiendo al coche o si lo que estamos haciendo es acompañarlo en su huida. Esto queda desvelado tras este primer plano, con la imagen de una niña que, a pesar de no mirarnos directamente a los ojos, penetra completamente en nuestra subjetividad, quedando atrapados, como espectadores, en su trayecto. Y no nos mira porque, quizá por su inocencia, no comprende qué es lo que está ocurriendo. Al igual que nosotros, los espectadores, que todavía no sabemos qué es lo que está pasando. Es por ello que Reed Morano, directora del episodio piloto, decide mostrar, primero, el rostro asustado de esa niña. Será sólo después, cuando ya se nos muestre, directamente, un primer plano de Elisabeth Moss en el que su mirada ya se acercará casi del todo a la nuestra. De nuevo ese *aviso* necesario que subyace a toda distopía: no podemos enfrentarnos a ella inocentemente, con la mirada asustada de un niño, debemos hacerle frente desde la propia madurez, la experiencia.

Es importante que es en este *juego* de miradas el momento en el que hace su aparición el primer tema de la banda sonora original, titulado “Chased”, compuesta por Adam Taylor (2017) y que nos lleva de la mano, a través de la angustia de estos primeros minutos, a un malestar que llega a su clímax en un *crescendo* y colérico ritmo que nos adentra en el interior mismo de la escena. Adam Taylor, pues, componiendo a partir de las emociones, colabora aumentando la atmósfera y la sensación siniestra de la serie de televisión (Robinson, 2019, p. 94). Es así como Reed Morano junto a Adam Taylor nos conducen a la reflexión de Henri Agel recogida por Marcel Martin (1955/2002, p. 30): “el primer plano, tiene una fuerza casi mágica [...] [y] la música [...] refuerza el poder de penetración de la imagen”.

Tras el choque del coche al que aludíamos antes, un plano subjetivo (representando la mirada de Luke) con cámara en mano y con la música de Adam Taylor todavía acompañando, nos adentra en el interior de June y Hannah, de su huida. Tras esto, el primero de los muchos de los planos cenitales que nos regalará la serie de televisión, nos muestra la inmensidad de la naturaleza junto a la pequeñez de nuestros dos personajes.



Figura 4. Primer plano cenital. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

Algo nos está diciendo ya la directora con este encuadre: serán capturadas, no podrán escapar. Además, no podremos hacer nada por evitarlo. Si antes el movimiento de la cámara nos mecía en la historia acompañando a las actrices, ahora nos encontramos a una distancia absoluta, como ese dios creador que abandona a sus criaturas a su suerte. Esto se desvela en ese plano cenital, demiúrgico, completamente calmado, en un claro contraste a todo lo anterior y a todo lo que sucederá después.

Como ya se nos había anticipado a través de ese desmesurado y sublime plano cenital, June y Hannah son atrapadas. Hannah, la niña, es secuestrada. June, la madre, golpeada, quedando inconsciente. Una vez más, Reed Morano, con gran maestría, a través de sus planos, refuerza la desgarradora separación mostrando una Hannah que, en brazos de un hombre, es alejada hacia la izquierda de la pantalla y una June que, en el suelo, desvanecida, se nos muestra, en un primer plano, cómo es arrastrada para acabar saliendo por la parte derecha de la pantalla.



Figuras 5 y 6. Separación madre-hija. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

Y después, volvemos, de nuevo, a un plano que nos muestra la grandiosidad de la naturaleza, confirmando nuestra anterior interpretación. Con estos sutiles detalles, queda reforzado a nivel emocional todo lo que se nos está narrando. Y es que, como expone Imanol Zumalde en *La experiencia fílmica*, los filmes [en nuestro caso, las series de televisión] son un trayecto cognoscitivo que también se recorren emocionalmente (2011, p. 107).

Esta primera secuencia de la serie de televisión, de unos cinco minutos de duración y que funciona como introducción al relato que se nos va a contar, concluye con un plano subjetivo de June en el cual vemos, desde el interior de la furgoneta, donde la han llevado en contra de su voluntad, cerrarse las puertas, fundiéndose todo en un completo negro. Para Eva Heller, el negro es final (2000/2004, p. 129). Kandinsky dice del negro que “suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza” (1912/1991, p. 86). Estas palabras del pintor ruso, parecen describir con exactitud esa situación distópica de nada, sin futuro ni esperanza a la que va a verse arrojada nuestra protagonista. Y no sólo eso porque, continuando con nuestra relación entre Kandinsky y este momento de la serie de televisión, en el próximo plano, tras una elipsis indeterminada, se nos mostrará uno de los planos más emblemáticos de *The Handmaid's Tale* y, junto a la imagen, un doloroso silencio. Sólo escucharemos, en continuidad con lo anterior, el sonido del cerrarse de las puertas de la furgoneta atravesando dicha elipsis y conmocionándonos en el presente. Quizá este, un sonido que puede describirse como “distópico”. Además del sonido de la sirena (como aviso), el sonido del cierre (del final de las posibilidades).

3. PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE PRINCIPAL EN TRES PLANOS.

Aquí nos encontramos con una suerte de montaje eisensteiniano (Zunzunegui, 1989/2010, pp. 171-172) en el que Reed Morano nos contrapone al encuadre oscuro del cierre de las puertas de la furgoneta, un precioso plano iluminado que, a su vez, esconde el enorme dolor de June. Y es que, a pesar de toda la claridad que atraviesa la estancia de, ahora, Defred [Offred en la versión original], ella permanece en completa oscuridad. La misma Reed Morano revela que “estaba un poco obsesionada con la iluminación volumétrica. Con los haces de luz, el polvo suspendido en el aire...” (Robinson, 2019, p. 29). Francisco Javier Gómez Tarín, en su manual sobre los elementos de la narrativa audiovisual, comenta de la iluminación que, “destinada a crear la atmósfera [...] es uno de los recursos más efectivos para acentuar el dramatismo de la puesta en escena” (2011, p. 149). Julie Berghoff, diseñadora de los decorados de la serie de televisión, confiesa que la habitación de Defred, con la que quería significar el estatus de la protagonista (como olvidada), ha sido el decorado que más le ha costado diseñar (Robinson, 2019, p. 29). Del decorado, Francisco Javier Gómez Tarín dirá que “tiene la capacidad de generar espacios con la atmósfera conveniente para cada tema, expresando y ayudando a comprender el mundo interior de los personajes” (2011, p. 127). De ahí ese tono verde anémico de las paredes de su habitación, color que complementa con el rojo de su vestimenta, y que evoca la soledad y la ausencia de vida de la celda de reclusión. De esa misma habitación, Elisabeth Moss declarará que “[Julie Berghoff] hizo de esa habitación el lugar más seguro y más triste a la vez” (Robinson, 2019, pp. 16-19). Estas palabras de Elisabeth Moss armonizan con la interpretación de la relación dialéctica entre contrarios que atribuíamos al montaje de Reed Morano, ese choque antagónico que espera del espectador que aporte su propia significación.

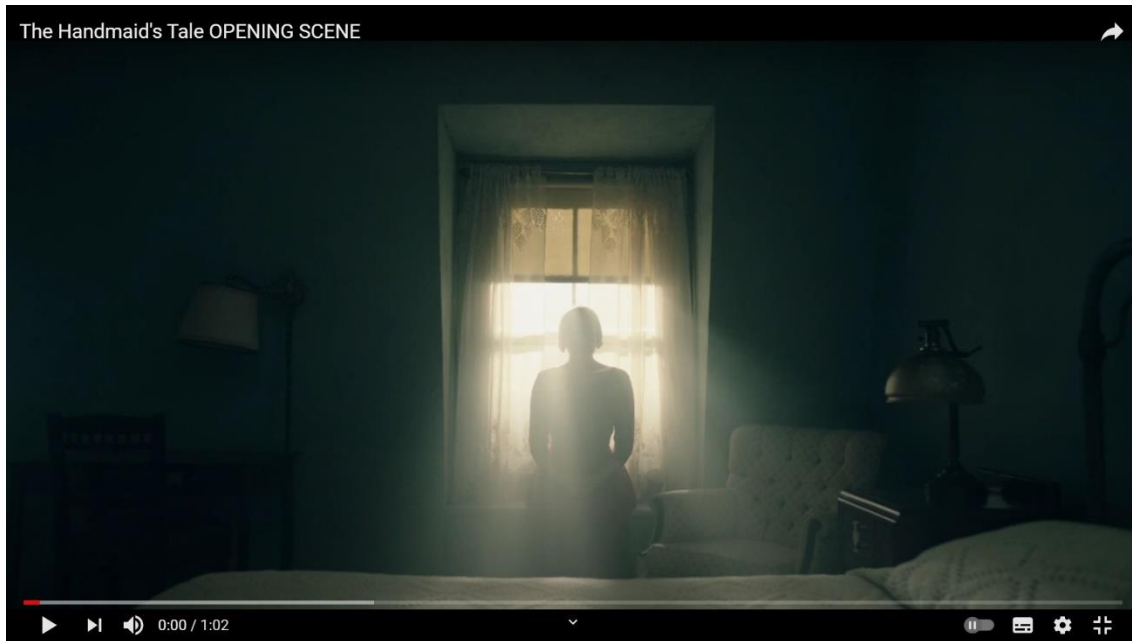


Figura 7. Presentación de Defred: Plano 1. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

El fotograma de arriba, el primero de los tres cuidados planos que lleva a cabo Reed Morano para acercarnos, poco a poco, tanto audiovisual como emocionalmente a la protagonista, nos muestra a una Defred sentada en la repisa de la ventana de su habitación, inventariando con voz en off todo aquello que se encuentra a su alrededor: “Una silla, una mesa, una lámpara. Hay una ventana con cortinas blancas...” (Miller, 2017, 04:50). En esta imagen, además de la importancia de la iluminación y del diseño de la habitación, cabe destacar el recurso de situar al personaje de espaldas a la ventana. La ventana es la principal fuente de luz que ilumina la estancia y podemos relacionarla con el afuera, con la libertad. Reed Morano nos podría presentar la misma situación, pero con la protagonista mirando a través de la ventana, anhelando una huida. Pero no la muestra así. Y esto es una elección consciente. Este elemento, Elisabeth Moss de espaldas a aquello que simboliza su posibilidad de escapar, refuerza aún más esa sensación de encarcelación y claustrofobia. Pero aún hay más. Y es que, muy poco a poco, como pasa el tiempo en esa habitación, un *travelling in* nos va acercando a ella.

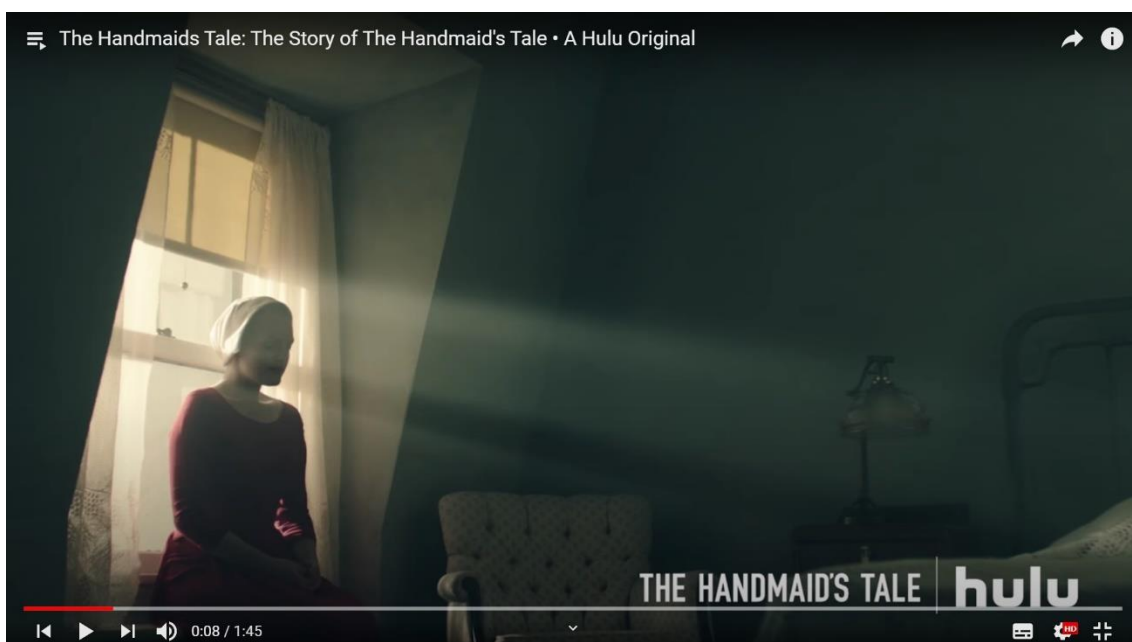


Figura 8. Presentación de Defred: Plano 2. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

En el segundo de los planos dedicados a la presentación de Defred, ya se nos desvela su alegórica vestimenta roja que la define. Javier Gómez Tarín expone que “[el vestuario] participa en la expresividad de la imagen” (2011, p. 137), que “le dota [al personaje] de simbología, e incluso, en ocasiones, le determina por una iconografía que es reconocible en sí misma por el espectador” (p. 136). Esta última afirmación parece describir a la perfección esa ya característica vestimenta roja que portan las criadas en *The Handmaid's Tale*. De dicha vestimenta roja, Ane Crabtree, diseñadora de vestuario de la serie de televisión, dijo que quería que “cuando fueran [las criadas] por las calles de Gilead dejarán una larga estela roja en medio del gris [...] una especie de rastro escarlata en un mundo moralizador de tonos oscuros” (Robinson, 2019, p. 35). Derivado de la lectura del plano anterior (no hay posibilidad de huida), en este segundo plano June/Defred continúa reflexionando con voz en off ahora fantaseando con la posibilidad de quitarse la vida. Pero incluso eso no se le permite: no tiene cerca nada cortante, ningún espejo, ninguna lámpara desde la cual colgarse con la ayuda de una sábana... En resumidas cuentas, ninguna posibilidad de salida[s]. Así, el encarcelamiento es total: tanto de cuerpo como de mente. Este segundo plano de presentación, algo más cercano que el primero, continúa moviéndose en un *travelling in* hacia los pensamientos del personaje.

Y con un desgarrador “Pensar puede perjudicarte” (Miller, 2017, 05:30), se pasa al tercer y último plano de esta presentación. Ahora, ya conocemos al personaje, por eso la directora ya nos puede mostrar un primer plano de Elisabeth Moss. De un plano medio se mueve hacia un primer plano a través de un lento *travelling in*, en consonancia con los anteriores planos de presentación. Es aquí cuando escuchamos: “Me llamo Defred. Antes tenía otro nombre, pero ahora está prohibido. Ahora hay muchas cosas prohibidas” (Miller, 2017, 05:35). Unas últimas palabras que definen a la perfección cualquier distopía: la prohibición.

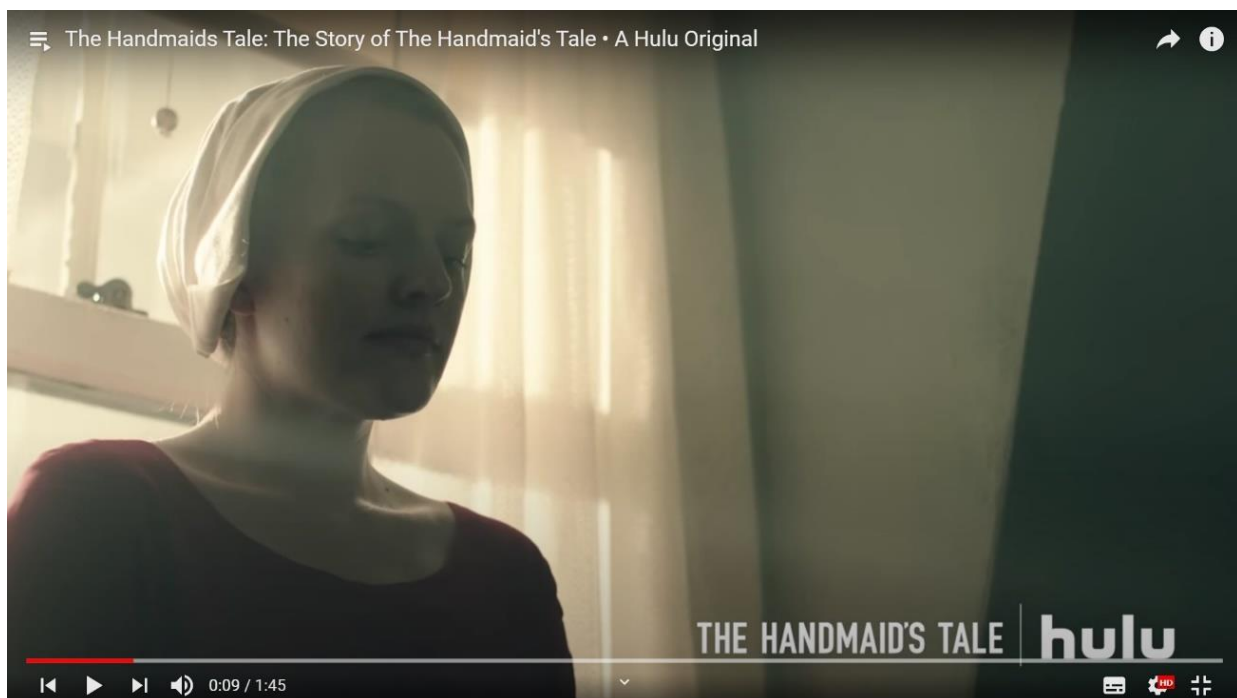


Figura 9. Presentación de Defred: Plano 3. (Fuente: <https://www.youtube.com/>)

REFERENCIAS.

- Aristóteles (1994). *Metafísica* (Trad. T. Calvo Martínez). Madrid: Gredos. (Obra original publicada c. s. IV a. C.).
- Atwood, Margaret (2017). *El cuento de la criada* (Trad. E. Mateo Blanco). Barcelona: Salamandra. (Obra original publicada en 1985).
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (Trad. L. J. Hernández). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1949).
- Dussel, Enrique (2009). Una nueva edad en la Historia de la Filosofía: el diálogo mundial entre tradiciones filosóficas. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 14(45), 31-44.
- Fromm, Erich (2014). *El arte de amar* (Trad. N. Rosenblatt). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1956).
- Gea Izquierdo, Francisco Javier (2013). *El amor en la Antigüedad*. Autoedición: CreateSpace by Amazon.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Han, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia* (Trad. R. Gabás). Barcelona: Herder. (Obra original publicada en 2012).
- Heller, Eva (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (Trad. J. Chamorro Mielke). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada en 2000).
- Homero (1993). *Odisea* (Trad. J. M. Pabón). Madrid: Gredos. (Obra original publicada c. s. VIII a. C.).
- Kandinsky, Vasili (1991). *De lo espiritual en el arte* (Trad. G. Dieterich). Barcelona: Labor. (Obra original publicada en 1912).
- Martin, Marcel (2002). *El lenguaje del cine* (Trad. M. R. Segura). Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1955).
- Miller, Bruce (2017). Defred (episodio 1 de la primera temporada). En B. Miller (Creador), *The Handmaid's Tale* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Hulu / MGM.
- Platón (1985). Ion. En Platón, *Diálogos I* (Trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual) (pp. 249-269). Madrid: Gredos. (Obra original publicada c. 401 a. C.).
- Robinson, Andrea (2019). *El proceso de creación de El cuento de la criada [The Handmaid's Tale]. La guía oficial de la aclamada serie de MGM Television*. Barcelona: Norma Editorial.
- Simmel, Georg (1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu (Trad. H. Manjarrez), *Cuadernos Políticos*, 45, 5-10. (Obra original publicada en 1903).
- Sirena (2014). En Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Taylor, Adam (2017). *The Handmaid's Tale* [Banda Sonora Original]. Beverly Hills: Lakeshore.
- Vergara Estévez, Jorge (2016). *Modernidad y utopía. El pensamiento crítico de Franz Hinkelammert*. Álava: Diputación Foral de Álava.
- Zumalde, Imanol (2011). *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, Santos (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1989).