

## **LA ATRACCIÓN DE LA FALSA PALABRA Y DEL CÓDIGO PROHIBIDO EN MARGARET ATWOOD: NOLITE TE BASTARDES CARBORUNDORUM**

M<sup>a</sup> TERESA MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE  
Universidad del País Vasco  
maite.munoz@ehu.es

### **RESUMEN<sup>1</sup>**

Un falso epígrafe, encontrado semioculto por una esclava en un régimen totalitario futurista, desencadena el leitmotiv principal de una rebelión silenciosa en la novela *El cuento de la criada* de Margaret Atwood (1985). Este es el modo en que se revela un fondo de crítica y reivindicación social y cultural mediante una inscripción en latín macarrónico: *Nolite te bastardes carborundorum*. Se señalan además otros lemas y grafitos “leídos” por una autora que, siempre interesada por las trampas y vericuetos del lenguaje, juega con cierta frecuencia con el falso literario epigráfico.

### **PALABRAS CLAVE**

Margaret Atwood, Cuento de la criada, Epigrafía y Literatura, Inscripciones falsas en la literatura.

### **ABSTRACT**

A fake epigraph, found in a half-hidden wardrobe shelf by a slave woman in a futuristic totalitarian regime in the novel *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood (1985), unchains the main leitmotiv of a silent revolt. This way, it is revealed a background of social and cultural criticism and vindication by means of an inscription written in dog-Latin: *Nolite te bastardes carborundorum*. Other slogans and graffiti are also commented, these ones read by an author

---

1 Este trabajo ha sido realizado dentro del Grupo de Investigación GIU 10–19 “LITTERARVM. Grupo de Investigación en Literatura, Retórica y Tradición Clásica” de la UPV/EHU.

who, always interested by the traps of language, plays quite often with the false literary epigraph.

## KEY WORDS

Margaret Atwood, *Handmaid's Tale*, Epigraphy and Literature, Fake Inscriptions in Literature.

*The Handmaid's Tale* (*El cuento de la criada*, 1985)<sup>2</sup> es la primera novela de ciencia ficción de la prolífica escritora canadiense Margaret Atwood (1937-)<sup>3</sup>, inserta en el subgénero conocido como distopía o contra-utopía<sup>4</sup>, cuya acción transcurre a finales del siglo XXII, concretamente en el año 2195.

En un futuro marcado por una “guerra de las sectas”, con un contexto ecológico desastroso que ha originado una esterilidad casi universal, una mujer, Offred (nombre patronímico, Defred en las traducciones española y francesa), es una criada cuyo nombre real desconocemos, quien da su propio testimonio

---

2 Las citas de esta novela [= *HT*] remiten a la edición de *The Handmaid's Tale*, Londres, Virago, 1996 (1ª ed., 1985); para la versión en castellano se ha seguido *El cuento de la criada*, traducción de Elsa Mateo Blanco, Barcelona, Ediciones B, 2001 [= *CC*].

3 En el ámbito académico la propia ATWOOD, reconocida conferenciante —que confiesa que deja de todas formas las interpretaciones de sus obras a los académicos—, proporciona una serie de notas sobre la gestación de esta novela y sobre su concepción y usos de la ciencia ficción: “Genesis of *The Handmaid's Tale* and Role of the Historical Notes”, en J.-M. Lacroix et al. (eds.), *The Handmaid's Tale, Roman Protéen*, Ruén 1999, pp. 7–14; y “*The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* in Context”, *PMLA* 119.3, 2004, pp. 513–17, donde sitúa ésta y su segunda novela distópica, *Oryx and Crake* (2003), en su contexto creador.

4 “Le roman de contre-utopie est un texte de fiction constitué d'un cadre descriptif, implicite ou explicite, mettant en scène une société future, présentée comme vraisemblable mais non nécessairement probable, gouvernée par un pouvoir de type totalitaire, lequel s'appuie soit sur la violence despotique, soit sur des procédés futuristes de surveillance panoptique, soit sur l'endoctrinement idéologique, soit sur des méthodes “scientifiques” de conditionnement hypnotique, chimique ou biologique” (J.-P. PICOT, “Féminité et contre-utopie”, *Les Cahiers du GRIF* 47, 1993, p. 87). Incardinan la novela de Atwood en este peculiar y exitoso subgénero, entre otros, M. K. BOOKER, *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport 1994; A. MALAK, “Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition”, *Canadian Literature* 112 (1987), pp. 9–16; y L. FEUER, “The Calculus of Love and Nightmare: *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition”, *Critique*, 38:2, 1997, pp. 83–95. Con todo, la misma autora prefiere para esta novela la etiqueta de “literatura especulativa” o “posible” (así, por ejemplo, en “Aliens have taken the place of angels: Margaret Atwood on why we need science fiction”, entrevista en *The Guardian*, 17 de junio de 2005).

detallado de un período de su vida en la República de Gilead (“Sala de los testigos”, en hebreo), comunicándose desde el exilio como una de las autoras de las ovidianas *Heroidas*<sup>5</sup>.

Este régimen totalitario —establecido en la sociedad americana del siglo XXI tras la toma del poder mediante un golpe de Estado de un selecto grupo de fanáticos religiosos— somete a Offred y a otra infinidad de “criadas”, esclavas en Gilead, que sólo viven para poner su fertilidad al servicio de la comunidad<sup>6</sup>. En esta nueva sociedad tiránica todo funciona gracias a una opresión orquestada a través de “los Ojos”, guardianes de la fe y de todos los ciudadanos. En ámbitos de vigilancia mutua siempre cerrados se suceden denuncias de los vecinos, deportaciones instantáneas, ejecuciones públicas, ceremonias y otros ritos que inspiran terror.

Un epílogo (al que Atwood recurre después de que la voz de Ofred se silencia súbitamente) desvela, de forma metaficcional, que nuestra lectura es la reproducción de un trabajo, asimismo releído, que procede de una grabación de una mujer, en primera persona, algo ya de por sí anacrónico. Este desenlace es la transcripción a su vez de un “Simposio sobre Estudios Gileadeanos”, que lleva como cabecera *HISTORICAL NOTES*<sup>7</sup>. El orador inaugural es el Profesor Pieixoto, responsable de los archivos de los siglos XX y XXI de la Universidad de Cambridge (Inglaterra, no Massachussets), quien descubrió con la colaboración del profesor Knotly Wade el relato de Offred no escrito, sino grabado en treinta en cintas de casete, sobre cuya autenticidad insiste. Ambos, como tantos editores literarios, crearon un “orden probable” de estas cintas y transcritas y le dieron el título sumamente pegado a la tradición literaria, sobre todo anglosajona, de *Cuento de la criada*, que a la vez resta de entrada seriedad al documento que presentan: su historia es un cuento<sup>8</sup>.

---

5 Condición evidente, que coloca claramente la novela en la tradición literaria clásica, ya advertida por L. S. KAUFFMAN, *Discourses of Desire: Gender, Genre, an Epistolary Fictions*, Ithaca–Londres 1986, esp. p. 222 (argumento apuntado brevemente por la misma autora en “Special Delivery: Twenty-First Century Epistolarity in *The Handmaid’s Tale*”, en E. Goldsmith (ed.), *Writing the Female Voice: Essays on Epistolary Literature*, Boston 1989, 221–44).

6 “The air got too full, once, of chemicals, rays, radiation, the water swarmed with toxic molecules, all of that takes years to clean up, and meanwhile they creep into your body, camp out in your fatty cells.” (*HT*, cap. 19, p. 122).

7 “Historical Notes on *The Handmaid’s Tale*. Being a partial transcript of the proceedings of the Twelfth Symposium on Gileadean Studies, held as part of the International Historical Association Convention held at the University of Denay, Nunavit, on June 25, 2195.” (*HT*, p. 311).

8 Cf. D. S. HOGSETTE, “Margaret Atwood’s Rhetorical Epilogue in *The Handmaid’s*

Tanto la lectura como la escritura son, en la distopía de Gilead, actos prohibidos para las criadas<sup>9</sup>, como lo eran para las esclavas negras<sup>10</sup>, en gran medida porque siempre pueden apoyar los recuerdos del pasado y animar rebeliones. De hecho, ellas no aparecen sino en los márgenes en blanco de los periódicos<sup>11</sup>: “We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edges of print. It gave us more freedom. We lived in the gaps between the stories” (*HT*, cap. 10, pp. 66–67)<sup>12</sup>. Las contadas excepciones son textos públicos, de entre los cuales destacan la Biblia —que se expone bien custodiada: “The Bible is kept locked up, the way people once kept tea locked up, so the servants wouldn’t steal it” (*HT*, cap. 15, p. 98)— y los llamados “Pergaminos Espirituales”<sup>13</sup>.

---

*Tale: The Reader’s Role in Empowering Offred’s Speech Act*”, *Critique* 38, 1997, pp. 262–78. Tratan del epílogo, que destaca cómo la historia es a menudo producto de los historiadores, A. DAVIDSON, “Future Tense: Making History in *The Handmaid’s Tale*”, en K. Van Spanckeren-J. Garden (eds.), *M. Atwood: Vision and Forms*, Carbondale 1988, pp. 113–121 (esp. p. 118) y, en especial, la propia ATWOOD, “Genesis of *The Handmaid’s Tale*” (cit. nota 3).

9 No así para las Tías (“Aunts”), a quienes se permite leer y escribir como parte de su papel de re-educadoras de las Criadas, a modo de la inevitable excepción de la regla (“For every rule there is always an exception: this too can be depended upon. The Aunts are allowed to read and write”, *HT*, cap. 22, p. 139).

10 La propia Atwood, en el transcurso de una entrevista, explicaba que para recrear la situación de las mujeres en esa sociedad pensó en que “black people, in general, were forbidden by law to read or write”, pero también en que son circunstancias que persisten aún, por ejemplo, en la India y en Sudamérica, donde son mayores los índices de analfabetismo femeninos (D. D. DODSON, “An Interview with M. Atwood,” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 38, 2, 1997, p. 101). La libertad de expresión y de creación es un asunto crucial en torno al que Atwood se ha expresado a menudo en otras tribunas: “One of the few remedies for it [sc. la tortura] is free human speech, which is why writers are always among the first to be lined up against the wall by any totalitarian regime, left or right. How many poets are there in El Salvador? The answer is none. They have all been shot or exiled.” (M. ATWOOD, “Witches”, en *Second Words. Selected Critical Prose*. Toronto 1982, p. 332]).

11 En la misma línea, en el último capítulo de *The Robber Bride* (*La novia robada*, 1993), antes de recorrer las variantes y significados del nombres cercanos al de la desaparecida novia, su historia no es considerada como tal, sino como un eco extraño: “the story of Zenia is insubstantial, ownerless, a rumour only, drifting from mouth to mouth and changing as it goes” (cap. LVI, ed. Bloomsbury, Berlín–Londres–Nueva York 2009, p. 461).

12 En primera persona lo expresa Offred, acercándose al final de sus memorias: “I’m a blank here, between parentheses” (*HT*, cap. 35, p. 240).

13 Se trata de cinco oraciones impresas que se leen y reciclan, para consumo de las esposas de los notables, que se imprimen en los llamados “Rollos Sagrados”, como si fueran papiros: “The machines talk as they print out the prayers; if you like, you can go inside and listen to them, the toneless metallic voices repeating the same thing over and over. Once the prayers have been

Pese a la rígida prohibición, el lenguaje sigue definiendo la realidad, lo que impulsa a Offred a pensar continuamente en las palabras, unas veces comparando sus significados “antes” y “después”, otras exponiendo la arbitrariedad de algunas de sus construcciones. Ella destaca su prestancia como lectora esforzada de diversos textos con los que se encuentra en su vida cotidiana, incluso cuando descubre uno más extraño, escrito en un código incomprensible, en lo que parece latín. Así, en un momento en que las palabras son especialmente subversivas, actos de rebelión frente a la opresora República, Offred tiende con machaconería a intentar explicar su mundo como se resuelve un rompecabezas o un puzle lingüístico. Uno de los primeros ejemplos de esta actitud parte de una meditación sobre la palabra *chair*, en un momento en que se encuentra sentada; de ahí surge la sensación de que la propia palabra tiene un poder calmante, que se convierte en un refugio para preservar la santidad, en una actividad que al principio —antes del hallazgo del mensaje “revolucionario” que parece estar escrito en latín—, es la única que sabe hacer (las cursivas en el original, supuestamente por la transcripción del profesor Pieixoto):

I sit in the chair and think about the word *chair*. It can also mean the leader of a meeting. It can also mean a mode of execution. It is the first syllable in *charity*. It is the French word for flesh. None of these facts has any connection with the others.

These are the kinds of litanies I use, to compose myself. (*HT*, cap. 19, p. 119)

El lingüístico es el primordial interés que comunica de su marido irremisiblemente desaparecido, Luke (nombre bíblico, del evangelista médico), reconocido como una autoridad de las palabras. Por ello el recuerdo de su familia anterior perdida se reaviva desde el arranque de sus recuerdos, cuando rememora algunas de las explicaciones de aquél, como las propuestas acerca de la expresión “May Day”, a partir del francés “*m’aidez*”<sup>14</sup>, o las invenciones de neologismos latinos, como el doblete femenino *sororize*, a partir de *fraternizare*, que “podría haber existido”:

*Fraternize means to behave like a brother*. Luke told me that. He said there was no corresponding word that meant to *behave like a sister*. *Sororize*, it would have to be, he said. From the Latin. He liked knowing about such details. The

---

printed out and said, the paper rolls back through another slot and is recycled into fresh paper again.” (*HT*, cap. 27, p. 176).

14 “Do you know what it came from? said Luke. Mayday? No, I said. It’s a strange word to use for that, isn’t it? [...] It’s French, he said. From *M’aidez*. Help me.” (*HT*, cap. 8, p. 54).



derivations of words, curious usages. I used to tease him about being pedantic<sup>15</sup>.  
(*HT*, cap. 2, p. 21)

Es precisamente Luke quien, de nuevo, anticipa su futuro y define el interés anticuario de Offred, que comparten, por el aspecto y la textura de los libros que se resisten a desaparecer. De hecho, en la vida anterior a la dictadura de Gilead, ella trabajaba en una pequeña biblioteca, donde manejaba esos libros inútiles que se grabarían en CD-Rom antes de su eliminación<sup>16</sup>. Consideramos que en este importante detalle Atwood pretende que recordemos *Fahrenheit 451*, novela asimismo distópica de Ray Bradbury (1953), y en especial su final, en que el fanático incendiario de libros Montag se da cuenta de que los llamados “hombres libro”, estrambótico grupo de académicos, han ido escondiendo en sus memorias los libros, antes de su irremediable destrucción material, con el objeto de transmitirlos oralmente y, un día, poder imprimirlos de nuevo<sup>17</sup>. Atwood parece asimismo rendir homenaje a George Orwell, quien, en su “cercana” *Nineteen Eighty-Four* (1948), plantea el mismo conflicto entre memoria histórica y falsedad, en su alegato antimilitarista que también retrata una sociedad en la

---

15 También en *The Robber Bride*, justamente el hallazgo de dos grafitos en una pared de los aseos de mujeres de una facultad (el segundo en respuesta polémica al primero) ofrece el juego de palabras tras el que se ocultan los intereses e incluso retazos de vida de la propia autora no en latín sino en inglés, con un valor ilustrado añadido, en cuanto que de nuevo se introduce en la narración un neologismo que ilustra una noción feminista defendida en los ámbitos académicos con anterioridad, *Herstory* a partir de *history*, de cierto éxito entre las feministas y seguidores de los estudios de género, entre las que destaca la propia Atwood: “On the wall of the cubicle she prefers — the one next to the pebble-glass window — someone has scratched a new message, above HERSTORY NOT HISTORY and *HERSTERECTOMY* NOT HYSTERECTOMY: FEMINIST DECONSTRUCTION SUCKS. The sub-text of this, of this, as Tony well knows, is that there’s a move afoot to have McClung Hall declared a historic building and turned over to Women’s Studies. HISTORIC NOT HERSTORIC, someone has added off to the side.” (*RB*, ed. cit. *supra*, nota 10, p. 24). A propósito del neologismo *herstory*, aún en boga desde los años 60 (a veces con la variante gráfica ‘HerStory’), véase el prefacio de Atwood al estudio de M. Holmlund – G. Youngberg, *Inspiring Women: A Celebration of Herstory*, Ontario 2003, pp. I-II.

16 “It was in a library, not the big one with Death and Victory, a smaller one. I worked transferring books to computer discs, to cut down on storage space and replacement costs, they said. Discers, we called ourselves. We called the library a discotheque, which was a joke of ours. After the books were transferred they were supposed to go to the shredder, but sometimes I took them home with me. I liked the feel of them, and the look. Luke said I had the mind of an antiquarian. He liked that, he liked old things himself.” (*HT*, cap. 28, p. 182).

17 “All we want to do is keep the knowledge we think we will need intact and safe. We’re not out to incite or anger anyone yet. For if we are destroyed, the knowledge is dead, perhaps for good. We are model citizens, in our own special way; we walk the old tracks, we lie in the hills at night, and the city people let us be.” (*Fahrenheit 451*, III).

que la memoria flaquea, máxime con sus testimonios escritos alterados:

One could not learn history from architecture any more than one could learn it from books. Statues, inscriptions, memorial stones, the names of streets—anything that might throw light upon the past had been systematically altered<sup>18</sup>.” (1984, I, cap. 7, ed. Boston – Nueva York, Harcourt, 1987, p. 221)

En suma, tanto Orwell y Bradbury como Atwood se adelantan a un futuro distópico a través de elementos de destrucción material, a través del homenaje a las dificultades de transmisión de sus mensajes, sobre la falta de libertad de las sociedades contemporáneas, cuyos mandos consideran especialmente peligrosos a los autores<sup>19</sup>.

## 1. EL HALLAZGO DE LA INSCRIPCIÓN (CAP. 9)

Acrescenta este interés reverencial por la palabra escrita aunque le resulte ininteligible y supuestamente inútil desde su primera lectura el hallazgo fortuito de Offred de un mensaje dejado en el sombrío fondo de su armario por alguna de sus predecesoras (quizá Moira, el ‘destino’), en escritura diminuta, casi dulce, rayado hace poco tiempo no por un punzón, sino con un alfiler o tal vez sólo con una uña: “I knelt to examine the floor, and there it was, in tiny writing, quite fresh it seemed, scratched with a pin or maybe just a fingernail, in the corner where the darkest shadow fell: *Nolite te bastardes carborundorum*<sup>20</sup>.” (HT, cap. 9, p. 62). Admirará desde el principio el mensaje para ella codificado como una forma ciega de resistencia contra el régimen de Gilead (nótese la alusión directa al código Braille y a la oscuridad), de modo que lo transcribe cuidadosamente en su mente, como un paleógrafo ante un delicado hallazgo, aun creyendo que, a falta de una clave próxima será imposible la interpretación (aquí el texto se

---

18 Otro texto en la misma novela con similar planteamiento, en torno a la falsificación totalitaria: “And when *memory failed and written records* were falsified—when that happened, the claim of the Party to have improved the conditions of human life had got to be accepted, because there did not exist, and never again could exist, any standard against which it could be tested” (1984, cap. 1). Un análisis comparativo de estos aspectos de ambas novelas es abordado por T. FINIGAN, “‘Into the Memory Hole’: Totalitarianism and *Mal d’Archive in Nineteen Eighty-Four and The Handmaid’s Tale*”, *Science Fiction Studies* 38, 3, 2011, pp. 435–459.

19 Cf. L. HUNTER, “‘That Will Never Do’: Public History and Private Memory in *Nineteen Eighty-Four and The Handmaid’s Tale*”, en M. Dvorak (ed.), *The Handmaid’s Tale: Margaret Atwood*, París 1998, pp. 19–29.

20 En la edición francesa, *La servante écarlate* (1987, París, Laffont 1987), S. RUÉ modifica sustancialmente el lema pseudo-latino, en la única palabra reconocible para el lector común moderno: *Nolite te salopardes exterminorum*.

equipara asimismo expresamente con un jeroglífico). No falta el planteamiento sucesivo de preguntas sobre la posible autora —dando por hecho que no hay otra posibilidad— y su intención:

After a while it passes, like an epileptic fit. Here I am in the closet. *Nolite te bastardes carborundorum*. I can't see it in the dark but I trace the tiny scratched writing with the ends of my fingers, as if it's a code in Braille. It sounds in my head now less like a prayer, more like a command; but to do what? Useless to me in any case, an ancient hieroglyph to which the key's been lost. Why did she write it, why did she bother? There's no way out of here. (*HT*, cap. 24, p. 156)

A pesar de que ella no puede entender lo que la frase significa, intuye que puede ser latín —como sucede en paralelos sumamente irónicos de algunos personajes femeninos de Virginia Woolf, esposas de eruditos, que no distinguen ya si el *Banquete* de Platón, los poemas de Safo o la *Antígona* de Sófocles están escritos en latín o en griego—, aunque lo que más le llame la atención sea la función del mensaje, cuya autora prevé es una mujer que ha dejado, en forma de grafito, una comunicación prohibida, para la que presupone una autora de nombre evocador:

I didn't know what it meant, or even what language it was in... I thought it might be Latin, but I didn't know any Latin... Still, it was a message, and it was in writing, forbidden by that very fact, and it hadn't yet been discovered. Except by me, for whom it was intended. It was intended for whoever came next. (*HT*, cap. 9, p. 62<sup>21</sup>)

## 2. EL TEXTO MÁS ALLÁ DE LA ORACIÓN Y LETANÍA (CAP. 15)

La lengua desconocida surgida de la oscuridad introduce el leit-motiv de la resistencia, a través de un nuevo mensaje (además tabú) que merece ser desentrañado con gusto porque invita a una cierta reflexión. Offred en principio interpreta las cuatro palabras como parte de una oración pagana, de las que no proceden de la Biblia<sup>22</sup>, cuyos libros sagrados siguen custodiando el sistema opresor (“I pray silently: *Nolite te bastardes carborundorum*. I don't know what

---

21 “No sabía lo que significaba, ni en qué idioma estaba escrito. Pensé que quizá fuese latín, pero yo no sabía nada de latín. Sin embargo, se trataba de un mensaje, había sido escrito, lo que de por sí estaba prohibido, y nadie lo había descubierto todavía, excepto yo, a quien iba dirigido. Iba dirigido a quienquiera que llegara después.” (*CC*, p. 70).

22 La descripción del volumen es breve pero muy descriptiva y detallada: “the Bible, an ordinary copy, with a black cover and gold-edged pages” (*HT*, cap. 15, p. 98).



it means, but it sounds right, and it will have to do, because I don't know what else I can say to God", cap. 15, p. 101). Es un mensaje que sirve a Offred de plegaria alternativa, en cuanto que en él ve la posibilidad de establecer una cierta comunicación con una supuesta y anónima autora, como nosotros hacemos con los antiguos cuando renovamos con nuestras lecturas sus textos:

It pleases me to ponder this message. It pleases me to think I'm communing with her, this unknown woman. For she is unknown; or if known, she has never been mentioned to me. It pleases me to know that her taboo message made it through, to at least one other person, washed itself up on the wall of my cupboard, was opened and read by me. Sometimes I repeat the words to myself. They give me a small joy. When I imagine the woman who wrote them... (*HT*, cap. 9, p. 62<sup>23</sup>)

Pronto se convierte en una oración propia silenciosa, de acuerdo con los preceptos paulinos que reitera, sin alterar los términos, el Comandante Fred en su propia liturgia —“Let the woman learn in silence with all subjection”, cita literal de 1 Tim 2, 11; cf. 1 Cor. 14, 34), *HT*, cap. 34, p. 233<sup>24</sup>—, preceptos que Atwood ya había avanzado en *Surfacing* (*Resurgir*, 1972), con una protagonista poeta, en la que pérdida y silencio son ya claves que evocan las figuras míticas de Perséfone y Deméter<sup>25</sup>, presentes en la obra de nuestra autora desde sus comienzos<sup>26</sup>.

Por todo ello el mensaje críptico, considerado por Offred como un desafío que la mantiene calladamente subversiva, es otra manifestación de la constante y obsesiva seducción lo escrito, que además permite enlazar con un pasado mejor, a modo de transgresión del lenguaje, de noticia perversa, como cuando al tiempo la sociedad reivindica y subvierte las esencias de la cultura occidental, en particular el mundo clásico<sup>27</sup>.

---

23 “Me gusta reflexionar sobre este mensaje. Me gusta pensar que me comunico con ella, con esta mujer desconocida. Porque es desconocida; y si no lo es, nunca me han hablado de ella. Me gusta saber que su mensaje tabú ha logrado perdurar, al menos para que lo viera otra persona y que, aunque escondido dentro de mi armario, yo abrí la puerta y lo leí. A veces repito las palabras para mis adentros. Me proporcionan un pequeño gozo.” (*CC*, p. 70).

24 El silencio es una constante en la novela: “Just do your duty in silence”; “We walk in silence”; “days and days of silence”; “Whatever is silenced will clamor to be heard, though silently”, etc.

25 Cf. S. E. GRACE, “In Search of Demeter: The Fost, Silent Mother in *Surfacing*”, en *Margaret Atwood: Vision and Forms*, op. cit. supra (nota 8), pp. 34–47.

26 Atwood comenzó su trayectoria como escritora con un pequeño libro de poemas titulado justamente *Double Persephone* (1961).

27 Una de las esencias de la narrativa y de la poética de Atwood es la creación de un

El texto que cree escrito en latín es el colofón de otros hallazgos previos, igualmente simbólicos. La propia Offred se detiene poco después del hallazgo en el armario, con ojos de epigrafista, en la palabra única que, como en un epígrafe antiguo, en perfectas capitales y enmarcada por una guirnalda de azucenas, encuentra en un cojín viejo grabado con punto de cruz: FAITH. La autora se fija en el hecho material e, inmediatamente después, pasa a una lectura prohibida y sumamente detenida. La reiteración reverencial del término leído es muy ilustrativa:

I go to the window and sit on the window seat, which is too narrow for comfort. There's a hard little cushion on it, with a petit pointcover: FAITH, in square print, surrounded by a wreath of lilies. FAITH is a faded blue, the leaves of the lilies a dingy green. This is a cushion once used elsewhere, worn but not enough to throw out. Somehow it's been overlooked. I can spend minutes, tens of minutes, running my eyes over the print: FAITH. It's the only thing they've given me to read. (*HT*, IV, cap. 10, p. 67)

La descripción del campo epigráfico y del texto es técnica<sup>28</sup>, y enlaza con una antigüedad “extrema” con las de las pinturas rupestres. También en un mueble, en esta ocasión un pupitre —de nuevo el contexto escolar—, se da otro hallazgo epigráfico determinante. La apariencia de las palabras abreviadas, que son iniciales de enamorados en la lengua oficial, es especialmente antigua, con “el patetismo de todas las civilizaciones extinguidas”, “como grabar algo a mano sobre una piedra”, algo decadente e incluso casi inmoral pese a su ingenuidad casi infantil de contenido (“immoral, like the orgies of barbarian regimes”):

On the top of my desk there are initials, carved into the wood, and dates. The initials are sometimes in two sets, joined by the Word *loves*. *J.H. loves B.P. 1954. O.R. loves L.T.* These seem to me like the inscriptions I used to read

---

lenguaje de la transgresión es (cf. L. M. YORK, “The Habits of Language: Uniform(ity), Transgression and Margaret Atwood”, *Canadian Literature* 126, 1990, pp. 6–19). En esta dirección, se puede plantear el influjo de la caverna de Platón, con su severidad llevada hasta sus últimas consecuencias (“Gilead society was Byzantine in extreme”, *HT*, Epílogo, p. 323), desde V. PROVENCAL, ““Byzantine in the Extreme”: Plato’s *Republic* in *The Handmaid’s Tale*”, *CML* 19, 1, 1988, pp. 53–76, que considera el peso de la República, con su defensa de un orden político arquetípico “based on the rule of an idealism that seeks the liberation of soul from the body” (p. 72).

28 La lectura de textos antiguos, la mención de la mano que escribe y de los utensilios de escritura reaparecen por ejemplo en *The Blind Assassin* (2000): “You must see the writing as emerging like a long scroll of ink from the index finger of your right hand; you must see your left hand erasing it” (*BA*, VII, cap. “The steamer trunk”).

about, carved on the stone walls of caves, or drawn with a mixture of soot and animal fat. They seem to me incredibly ancient. (*HT*, cap. 19, p. 123)

Offred identifica pronto al anónimo autor del texto con alguien que “alguna vez estuvo vivo”, pensamiento que da pie a una incursión de la propia Atwood dentro de la ficción —otra huella casi secreta—. Así, la autora presenta la inicial de su nombre en el mensaje de secreta declaración de amor, grafito trazado muchas veces con un lápiz (instrumento que no está al alcance de las criadas, por lo que es otro elemento antiguo) en el escritorio, otra inicial y un año, que sabemos coincide con fue el primero de los muchos años de su relación personal con el escritor Graeme Gibson: “Carved in a desktop at the Red Centre, the pencil having inscribed it “many times”: “*M. loves G., 1972*”. Offred deduce incluso, como verdadera anticuaria, que la fecha ante quam de estas inscripciones, para ella remotas y procedentes de un mundo perdido, es justamente la década de los 80 del siglo XX, momento del declive definitivo de la escuela, antecedente del totalitarismo basado en la ausencia de escritura de Gilead: “There are no dates after the mid-eighties. This must have been one of the schools that was closed down then, for lack of children” (*ibid.*).

### **3. RESOLUCIÓN EL ENIGMA: EL COMANDANTE ES EL RESPONSABLE DE UNA BROMA INFANTIL QUE HA TRASCENDIDO (PARTE X, CAP. 29)**

A medida que el poder del lenguaje en Offred aumenta —y su hallazgo es un hito determinante— lo hace también una cierta identidad e intención social. El más importante de sus pasos lo supone el hecho de que, avanzada la acción, sea el Comandante Fred, a quien está asignada para una obligada procreación, su falsario traductor de esta frase, que incluso después asumirá su (¿también falsa?) autoría.

El enigma se solucionará en su territorio, en su oficina, paradójicamente, un oasis lleno de libros, esos bienes preciados que se guardan para su exclusivo disfrute los dictadores. Los juegos preferentemente lingüísticos de Offred con Fred, durante los encuentros sexuales obligados, revitalizan el casi olvidado (“nearly forgotten”, cap. 25, p. 164) enlace con el pasado (“customs that had long before passed out of the world”, *ibid.*): “But all around the walls there are bookcases. They’re filled with books. Books and books and books, right out in plain view, no locks, no boxes. No wonder we can’t come in here. It’s an oasis of the forbidden. I try not to stare” (*HT*, cap. 23, p. 147).

El mismo comandante —desde el poder absoluto que ejerce sobre su cuerpo, del que pretende obtener descendencia— llega a ofrecer lecturas a Offred, algo anacrónico en ese momento y en esa sociedad; son lecturas voraces, rápidas y furtivas pese al permiso concedido, desde revistas femeninas y las selecciones del *Reader's Digest* (pensadas precisamente para lectores con prisas) a las novelas de Dickens (es un chiste que se titule la novela escogida *Tiempos difíciles*) y Chandler<sup>29</sup>.

En un momento de cierta intimidación, Offred, incapaz de pronunciar con corrección esas palabras cuyo origen y significado necesita conocer, ya que ciertamente forman un trabalenguas, tiene que anotar las letras, aprendidas con memoria epigráfica, sobre otro soporte, un bloc de notas, para lograr la decodificación de un falso e inédito mensaje. Sabedora de que el Comandante tiene muchos diccionarios (alguno lo usan para comprobar las palabras de sus juegos), entre ellos uno de latín, se pregunta antes a sí misma sobre la lengua en la que sospecha se redactó el texto del grafito, con dudas y vacilaciones en su propia expresión: “I think it’s in Latin, and I thought maybe? I know he has a Latin dictionary. He has dictionaries of several kinds, on the top shelf to the left of the fireplace” (*HT*, cap. 29, p. 195).

Compartir con el Comandante el texto hallado y oculto en la memoria le permite acceder, momentáneamente al menos, a un material de escritura con el que pueda copiar el mensaje. La posibilidad tardía que tendrá Offred de tomar una pluma anhelada —“pen is envy” = ‘penis envy’, juego de palabras intraducible incluido, expresión de eco freudiano bien conocido, para referirse a las mujeres que quieren el poder masculino—, evoca que el código escrito tuvo que ser exclusivamente grabado en su cerebro. Por ello por lo que el texto se convierte, en definitiva, en una “triste inscripción”, “alguna vez garabateada y luego olvidada”, tan lúgubre como el lugar del hallazgo y de su copia:

I print the phrase carefully, copying it down from inside my head, from inside my closet. *Nolite te bastardes carborundorum*. Here, in this context, it’s neither prayer nor command, but a sad graffiti, scrawled once, abandoned. The pen between my fingers is sensuous, alive almost, I can feel its power, the power of the words it contains. Pen Is Envy, Aunt Lydia would say, quoting another

---

29 “He even has novels. I’ve read a Raymond Chandler, and right now I’m halfway through *Hard Times*, by Charles Dickens. On these occasions I read quickly, voraciously, almost skimming, trying to get as much into my head as possible before the next long starvation. If it were eating it would be the gluttony of the famished; if it were sex it would be a swift furtive stand-up in an alley somewhere” (*HT*, cap. 29, p. 194).

Center motto, warning us away from such objects. And they were right, it is envy. Just holding it is envy. I envy the Commander his pen. It's one more thing I would like to steal. (*HT*, cap. 29, p. 196<sup>30</sup>)

El poderoso Comandante le confirma, con el apoyo de su material escolar bien conservado, que ni siquiera es latín académico: es un juego escolar, que guarda como un tesoro en sus cuadernos colegiales, con los márgenes repletos de otras bromas, todas ellas escritas con la misma tinta y escritura. Recordemos de nuevo el interés por los detalles paleográficos, en alguien que ansía una pluma porque no puede escribir y que ve montañas de libros, cuando se tiene que conformar con palabras sueltas:

He gets up, crosses to the bookshelves, takes down a book from his trove; not the dictionary though. It's an old book, a textbook it looks like, dog-eared and inky. Before showing it to me he thumbs through it, contemplative, reminiscent; then, "Here," he says, laying it open on the desk in front of me. (*HT*, *ibid.*)

Contrariamente al uso habitual de una inscripción que se graba en un cuaderno, desde los humanistas a los epigrafistas actuales, una de sus predecesoras, quizá Moira, formó una copia de una inscripción "falsa", de origen espurio desde varias perspectivas. El Comandante, seguramente falso autor por su parte, sigue falseando y manipulando la antigüedad —como cuando enseña la Venus de Milo profanada con un bigote garabateado—, haciendo creer a quien no sabe que esos términos difíciles de reproducir tienen un significado próximo, que pueden ser un lema subversivo:

What I see first is a picture: the Venus de Milo, in a black-and-white photo, with a mustache and a black brassiere and armpit hair drawn clumsily on her. On the opposite page is the Colosseum in Rome, labeled in English, and below, a conjugation: *sum es est, sumus estis sunt*.<sup>31</sup> "There," he says, pointing, and in

---

30 En este caso la traductora al español no ha podido reproducir un juego de palabras y una alusión imposibles: "Escribo la frase cuidadosamente, revisando en mi archivo mental. *Nolite te bastardes carborundorum*. En este contexto no es ni una plegaria ni una orden, sino una triste inscripción alguna vez garabateada y luego olvidada. Percibo la sensualidad de la pluma entre mis dedos, casi como si estuviera viva, noto su energía, el poder de las palabras que contiene. *Pluma es sinónimo de Envidia*, decía lía Lydia citando otro lema del Centro, advirtiéndonos que nos mantuviéramos apartadas de semejantes objetos." (*CC*, p. 237).

31 La cantinela de los enunciados de los verbos la repite asimismo, como Fred, un profesor grotesco en *The Blind Assassin* (2000), Mr. Erskine, que desmenuza y destroza el episodio del raptó la obra de Ovidio ante dos ricas herederas de principios del siglo XX que sí tienen su propio cuaderno de latín, con traducciones de las *Metamorfosis* y de la *Eneida*: "*Rapio, rapere*,



the margin I see it, written in the same ink as the hair on the Venus. *Nolite te bastardes carborundorum.* (HT, cap. 29, p. 196)

La suya es una lectura aclaratoria que Offred escucha de forma directa, después de ser ninguneada por no estar a la altura de la broma por no saber latín mientras que nosotros, los nuevos y sucesivos lectores, aprendemos de forma indirecta, asimismo ignorantes: “It’s sort of hard to explain why it’s funny unless you know Latin”. No se trata sólo de que el varón dominante explique los términos del texto, de decodificarlo de entrada, sino de simular la capacidad de formar parte de una conversación ilustrada; más cuando elpreciado hallazgo es un supuesto latín, cosa de chicos, sino un falso lema, la degeneración de los lemas y adagios propios de los usos litúrgicos y académicos de la sociedad occidental, transmitidos en mayoritariamente en latín.

Offred de forma directa y después los sucesivos lectores comunes, a la vista de la recepción del texto, asumirán la falsa traducción del Comandante sin criticarla demasiado y menos revisarla. Ésta es pronunciada de forma en apariencia sumamente despreocupada (y mendaz): “Don’t let the bastards grind you down.”<sup>32</sup>. El inmediato pensamiento del Comandante ante esta muy libre “versión” es asimismo nostálgico y orgulloso: “I guess we thought we were pretty smart”.

La traducción que proporciona Fred tiene, en una revisión más profunda, un nivel de broma más cultivada para el lector avezado porque, salvo el término “bastardo”, lo demás no encaja; sólo sirve si acaso para introducir un imperativo latino que sí es reconocible, utilizado esporádicamente en epitafios latinos como orden del difunto a los supervivientes<sup>33</sup>. En efecto, la habilidad del Comandante para traducir con facilidad un texto supuestamente latino, grabado en la lengua

---

*rapui, raptum,*” said Mr. Erskine. “‘To seize and carry off.’ The English word rapture comes from the same root. Decline.” (BA, V, “Ovid’s Metamorphoses”, p. 163). En la misma línea, en uno de los borradores de *The Waves de V. Woolf* (1931), el personaje femenino y atormentado de Jinny repasa (con errores ¿expresos? y anarquía, que quizá expliquen la tachadura del nombre de Neville) la conjugación del futuro imperfecto del verbo *amo*. “Amabo, amabas, amabat, amabamus, amabatis, amabent. Said Jinny” (J. W. GRAHAM (ed.), V. Woolf. *The Waves: The Two Holograph Drafts*, Londres 1976, p. 417, ya en el segundo borrador, más cercano al texto definitivo).

32 Nótense las traducciones del lema en la versión francesa, a cargo de S. RUÉ, “Ne laissez pas les salopards vous tyrannisez”; en la italiana, de C. PENNATI (*Racconto dell’ancella*, Milán, Mondadori, 1988), prefiere “I bastardi non ti schiaccino”, y en la española de MATEO, “No dejes que los bastardos te carbonicen” (CC, p. 238).

33 Un grafito de Roma parece animar a que no nos enfademos demasiado: *AIIRoma IX*, 72b (=AE 1968, 38a): *Irasci noli[te]*.

de la “República de las Letras” y del discurso tradicional, claramente refuerza el control de lenguaje salvaguardado por los hombres, que pueden tratarlo a modo de palimpsesto, a través de la historia<sup>34</sup>. Lo que menos para esta criada es las cuatro palabras NOLITE TE BASTARDES CARBORVNDORVM enmascaren a su vez un mensaje evidentemente basado en el gestado en Harvard (otro guiño a la juventud y formación de la propia Atwood), bastión del discurso racionalista, para ella centro donde se tortura y mutila a los enemigos del nuevo y totalitario régimen, porque para ella puede ser una reivindicación.

De alguna manera Offred no quiere creer que la frase que ha significado tanto para ella a lo largo de todo el relato sea una broma infantil, como “caca, culo, pedo, pis”, también en latín inacabado por evitar el *cunt* de la tercera persona del plural, “coño” en inglés. Nótese que, también para este hombre reconoce que son sus mayores, los estudiantes que les precedieron, quienes le infundieron el gusto por el grafito con tema “obsceno” con el latín como instrumento encubridor y, a la vez, doblemente cómico (en cuanto que sus posibles lectores reconocen el mal uso intencionado):

We used to write all kinds of things like that. I don't know where we got them, from older boys perhaps.” Forgetful of me and of himself, he's turning the pages. “Look at this,” he says. The picture is called The Sabine Women, and in the margin is scrawled: *pim pis pit, pimus, pistis pants*. “There was another one,” he says. “*Cim, cis, cit?* He stops, *returning to the present*, embarrassed. Again he smiles; this time you could call it a grin. (*HT*, cap. 29)<sup>35</sup>

La revelación de la conexión que, finalmente, tienen las palabras con su creador, así como saber aproximadamente el significado de las palabras de la inscripción, no disminuye el poder del texto para confortar y comunicar ni deja de

---

34 M. LACOMBE, “*The Writing on the Wall: Amputated Speech in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*”, *Wascana Review* 21, 2, 1986, pp. 3–20, desarrolla el concepto de palimpsesto aplicado a este uso de Atwood, irónico y subversivo en las criadas antiguas y actuales: “[Fred] is its immediate but not original male author, and his use of it has been reappropriated by the previous and current handmaids with subversive and ironic intent” (p. 13).

35 La traductora se ha encontrado con muchos problemas, y de hecho no ofrece el verbo latino, en el original: “Solíamos escribir todo tipo de cosas de esta manera. No sé de dónde lo sacamos, de los chicos mayores, tal vez —deja pasar las páginas, olvidándose de mí y de sí mismo—. Mira esto —sugiere. La ilustración se llama Las Sabinas, y en el margen se ve la inscripción: *chul chus chut, chulum chuchus chupat*—. Y había otra —añade—. *Pim pis pit...* — se interrumpe, retornando al presente, turbado. Vuelve a sonreír; esta vez es como una mueca.” (*CC*, p. 238).

tener efectos relevantes para Offred<sup>36</sup>, que, por otra parte, es consciente, dentro de sus limitaciones con respecto del pasado, de que la generación siguiente será aún más dócil, porque “they will have no memories”, sin alternativas y con un pasado recientemente reescrito. Por ello sigue repitiendo después de esta dura revelación como un eco su negación *Nolite*, pero ya no oración, poco antes del momento en que se interrumpe su grabación y, con ella, sus memorias: “*Nolite te bastardes carborundorum*, I could say. Not a prayer” (*HT*, cap. 46, p. 304).

Por tanto, Offred entiende que Moira pudo ser quien grabó el texto en esa habitación donde supo de él, en un momento de confidencias y de nostalgia, sin entenderlo seguramente, porque ella tampoco tuvo el privilegio de ser colegial (“She was never a schoolboy”, p. 197)<sup>37</sup>. Y la traducción tiene un elemento subversivo implícito que en el fondo confirma los anhelos previos de la amordazada criada.

El germen tanto de la inscripción falsa como de su traducción asimismo inventada tiene una conexión, en efecto, con la propia autora, que hace un guiño más, evocando con esos términos confusos el lema de Harvard, donde Atwood estudió Literatura Inglesa, con materias de latín y griego, entre 1967 y 1969. La primera línea de uno de sus himnos escolares no oficiales que toca la Banda de Música de Harvard, *Ten Thousand Men of Harvard*, en la que se parodian canciones solemnes como “Fair Harvard thy sons to thy Jubilee thong”, el

---

36 Defiende esta disminución del interés de Offred H. F. BERGMANN, ““Teaching Them to Read”: A Fishing Expedition in *The Handmaid’s Tale*”, *College English* 51, 8, 1989, pp. 847–854 (esp. p 849): “the piece of text loses its status as message and therefore its potential to comfort Offred. Not a message of sisterhood at all, it is, at least probably, a male text, in a language as debased as the photo of the Venus of Milo [con su bigotes pintados]”. Defienden el status de mensaje inalterable W. G. GARRETT-PETTS-D. LAWRENCE, *Photographic Encounters. The edges and edginess of reading prose pictures and visual fictions*, Edmonton – Kamloops, 2000, pp. 54–55: “the words gain significance as Offred learns of their social function. Her knowledge of the text forges an intertextual link with all those (Handmaids or schoolboys) who seek to establish a rhetoric of resistance to authority. Offred enters “intertextually” into a subversive conversation”.

37 Irónica y a la vez realista es la respuesta de las jóvenes y ricas hermanas Chase, que manipulan las traducciones de la biblioteca familiar, a partir de las que captaban la esencia de los textos propuestos: “... we spent many hours in the late afternoons cribbing up our translations of Ovid from a couple of books in Grandfather’s library--old translations by eminent Victorians, with small print and complicated vocabularies. We would get the sense of the passage from these books, then substitute other, simpler words, and add a few mistakes, to make it look as if we’d done it ourselves. Whatever we did, though, Mr. Erskine would slash up our translations with his red pencil and write savage comments in the margins. We didn’t learn very much Latin, but we learned a great deal about forgery.” (*Blind Assassin*, V, ““Ovid’s Metamorphoses”, p. 199).

*Gaudeamus igitur, etc*, es *ILLEGITIMUM NON CARBORUNDUM*. Este verso, que se repite en la canción a modo de estribillo, se viene traduciendo como “Don’t let the bastards grind you down” (grind = coloquialmente ‘get wet’<sup>38</sup>), esto es, “no dejes que los bastardos te machaquen” (o “a los bastardos, ni pedernal”).

Por tanto, como en un centón que a la vez es un poema macarrónico, se reutilizan elementos dispares, que empiezan con una orden negativa en plural fácilmente interpretable como latina (*NOLITE*<sup>39</sup>) y con un falso (¿vocativo?) plural el centro, *BASTARDES*. Recordemos que, según se lee en el diccionario de la lengua inglesa del doctor Johnson, el término ‘bastard’ presenta en su segunda acepción la significación, con la autoridad de Shakespeare, de ‘anything spurious or false’. *Illegitimus* se lee en el lema de Harvard, con el que Atwood juega irónicamente, popular desde los primeros años del siglo XX y en especial desde la II Guerra Mundial, por su sinónimo más vulgar, *bastardes*, que además pierde su declinación natural y se presenta por una supuesta tercera declinación, quizá más por ahondar el efecto de homoioteleuton de las dos palabras precedentes: te te des. En cuanto a *carborundorum*, con ese aspecto de temible gerundivo, en siempre fácilmente reconocible genitivo plural, es la degeneración de una palabra neolatina *carborundum*<sup>40</sup>; la más cercana en el período clásico es *carbunculus*, -i y sus derivados (incluido el raro *carbunculare*), variedad del carbón. Suena a latín, pero esto es falso: es el término inglés de lo que en español es ‘corundo’ y el ‘corindón’ —a partir del francés ‘corindon’—, que, según el DRAE, se trata de una “Piedra preciosa, la más dura después del diamante. Es alúmina cristalizada, y hay variedades de diversos colores y formas”.

\*

El descubrimiento de la falsa atribución del texto hallado confirma las sospechas previas (que no había querido tener respecto de la inscripción “latina” del armario) de que en el régimen totalitario la censura llega hasta a lo poco que se oye es censurado, por lo que todo son asimismo falsedades (“faked”) que se

---

38 Más que “carbonizar”, que intenta reproducir el valor del sustantivo que realmente, el verbo que requiere la falsa traducción, *grind*, quiere decir en sentido familiar “machacar”, así como “esmerilar”, sobre todo para diamantes y minerales, entre ellos el “carborundo” (una marca registrada), que estudiarían los estudiantes de Ciencias y Geología.

39 *Nolite te*: quizá un efecto estilístico. Lo esperable, ya en Catulo (64, 198), por ejemplo, es *nolite vos: uso nolite pati nostrum uanescere luctum*.

40 El *carborúndum* o carborundo, marca registrada, es un abrasivo artificial de una extraordinaria dureza que se obtiene calentando a altas temperaturas el carbón en polvo con sílice hasta que se cristaliza en granos hexagonales. *Carbo* tiene un evidente origen latino, pero *corundum* deriva del término tamil “kuruntam” (‘rubí’; cf. el sánscrito “kuruvinda”).

equiparan con los materiales que, en menor número, suenan a retazos de textos antiguos, lo que ya les da legitimidad: “Such as it is: who knows if any of it is true? It could be old clips, it could be faked. But I watch it anyway, hoping to be able to read beneath it. Any news, now, is better than none.” (*HT*, cap. 14, p. 92).

También es falsa una inscripción bien formular que, ya en inglés, encuentra en un cementerio. En esta ocasión la falsedad (“This also may be untrue”, piensa Offred antes de trasladarnos el texto que lee) no procede de un formulario, sino del contenido del mensaje epigráfico porque su mensaje es falso, para ella, aunque su formulario lo entendamos como auténtico:

One of the gravestones in the cemetery near the earliest church has an anchor on it and an hourglass, and the words *In Hope*.

*In Hope*. Why did they put that above a *dead person*? Was it the corpse hoping, or those still alive? (*HT*, final del cap. 18, p. 116)

Y las de los billetes, en otro soporte superado, el papel, que también sufren modificaciones graciosas y evocan el primitivismo de los tótems (“It seems so primitive, totemistic even, like cowry shells”):

Pieces of paper, thickish, greasy to the touch, green-colored, with pictures on each side, some old man in a wig and on the other side a pyramid with an eye above it. It said In God We Trust. My mother said people used to have signs beside their cash registers, for a joke: IN GOD WE TRUST, ALL OTHERS PAY CASH. That would be blasphemy now. (*HT*, cap. 28, p. 182)

Todo es, pues casi falso, en Gilead y en la casa del Comandante Fred, donde sólo las pinturas parecen auténticas, porque procederían de los antepasados de la esposa, Serena Joy: “Some things in this room are authentic, some are not” (cap. 14, p. 89). Además, no siempre es fácil de demostrar la falsedad o la autenticidad de un objeto o de una obra (“There’s no way of knowing such things.”, p. 90), y más cuando a las mujeres les ha llegado este patrimonio como a la protagonista de *Cat’s Eye* (*Ojo de gato*, 1989), de forma desteñida y rota, como las inscripciones antiguas: “*Classical* has come to mean breached-out and broken” (ed. Londres, Bloomsbury, 2009, p. 300).

En efecto, los dos personajes masculinos fundamentales utilizan su conocimiento de la lengua latina, restringido a juegos de palabras (interés exclusivo por sus “curious usages”), por lo que en sí mismo es discutible el nivel en que lo conocieron<sup>41</sup>. En el caso del esposo, en el mundo feliz anterior, y en

---

41 El profesor de latín también utiliza un tono necesariamente sentencioso en *Alias Grace*



el del Comandante Fred, en el opresivo mundo de Gilead, son quienes emplean un tono didáctico ante la mujer que previamente ha leído esos términos con la admiración de lo mágico<sup>42</sup>.

En suma, el mensaje ha resultado ser un enorme engaño, no buscado sino provocado por su hallazgo y las expectativas que éste ha despertado durante un tiempo en quien sufre por tener que ser conocida por un nombre falso, aunque le proporcione un lema subversivo de resistencia a los “bastardos que carbonizan”. Todo ha sido un símbolo de resistencia, aunque su origen se nos desvele sea una imagen acústica vacía, un significante sin significado, tan distorsionado como la imagen que ella ve de sí misma en un espejo: “I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something, some fairy-tale figure in a red cloak.” (*HT*, cap. 2, p. 19).

El mensaje dificultosamente difundido evidencia una cierta libertad incluso en la prisión del lenguaje, permitida de forma excepcional por el poder, como cuando en los momentos de falsa intimidad —encuentros dispuestos para que Offred conciba con el Comandante un nuevo miembro para Gilead— ambos pugnan por crear palabras nuevas, permitiéndosele a la criada incluso hacer trampas y saltarse las reglas: “Sometimes after a few drinks he becomes silly, and cheats at Scrabble. He encourages me to do it too, and we take extra letters and make words with them that don’t exist, like *smurt* and *crup*, giggling over them”. (*HT*, XII, cap. 32, p. 220). Es la misma actividad que compartía con su marido, que jugaba y creaba nuevas palabras transgresoras, como *sororize*, y es la única en que Offred puede establecer alguna regla propia<sup>43</sup>.

---

(1996), ambientada por Atwood en la Inglaterra victoriana, al descubrir al futuro doctor Simon Jordan que Amina, el nombre de la desgraciada protagonista de *Sonnambula* de Bellini, es un anagrama de *anima*: “A parable of the soul, as his Latin teacher had pointed out so sententiously, Amina being a crude anagram for *anima*” (cap. 37, ed. Londres, Virago, 1997, p. 366).

42 De hecho, él es quien puede leer la Biblia a las mujeres de Gilead: “We can be read to from it, by him, but we cannot read.” (*HT*, cap. 15, p. 98).

43 También *The Year of the Flood*, (*El año del diluvio*, 2009, asimismo de anticipación) sigue siendo una errónea lectura ya en inglés, un cambio de letra, el elemento que provoca la hilaridad y la infracción. Una vez más es un hombre, dueño del conocimiento y de la ciencia (“Jimmy did that”), quien transgrede el mensaje, grabando una /u/ por una /a/: “It had a deep green lawn and some shrubs pruned into round balls, and a statue: “Florence Nightingale,” it said on the plaque, “*The LADY OF THE LAMP*”. But someone had changed the /a/ to a /u/, so it said *The LADY OF THE LUMP*” (cap. 40, p. 215). El juego de palabras es un reto para el traductor al castellano, que cambia la palabra de la placa en la que el gamberro aplica el cambio: “El edificio de la escuela estaba limpiísimo: ni pintadas, ni piezas caídas, ni ventanas destrozadas. Tenía un césped de color verde oscuro, varios arbustos podados en forma circular y una estatua: “Florence

#### 4. LA PERVIVENCIA DE LA FALSA INSCRIPCIÓN: REESCRITURAS. FINAL

Los documentos falsos tienen a veces sus réplicas. La responsabilidad y la posibilidad de cambio pasan, de esta forma aparentemente tan simple, a los lectores, que han visto cómo la tradición se desestabiliza y se difuminan, de nuevo, los límites entre la ficción y la realidad, y “lo verdadero sirve para dar autoridad a lo falso<sup>44</sup>”, de la misma manera que la globalización de la cultura impone la proliferación de obras de síntesis, menos originales<sup>45</sup>.

El significado atribuido falsamente al lema de la inscripción hallada por Offred se reutiliza y vierte a un latín más académico, en una colección de sentencias, en un volumen de título evocador de las antologías del renacimiento inglés: *Latin for Even More Occasions* (1991). En una sección que titula “Dopey Exhortations Are More Forceful in Latin” (“Las expresiones tontitas tienen más fuerza en latín”), Henry Beard propone NOLI NOTHIS PERMITTERE TE TERERE, con la sustitución del neologismo ‘*bastardus*’ por *nothus* (bastardo de padre conocido, frente a *spurius*).

Un doblete de la “nueva falsa” inscripción que nos ha ocupado también se encuentra en una novela “juvenil”, *Saving June* (2011). Su joven autora, Hannah Harrington, la reproduce *ad verbum*, asimismo de forma oral, en un CD (soporte que sustituye a las cintas de casete de Offred), ya equivalente a la piedra de la mayoría muchas inscripciones antiguas: “It turns out I was right: *Nolite te bastardes carborundorum*. It is, in fact, Latin.” Ahora el profesor es otra joven que ya no saca, como el Comandante Fred, su viejo cuaderno, sino que reconoce que la fuente, una vez más falsa, es la red de redes y sus buscadores:

Well, not exactly”, Laney corrects me, “I guess it’s, like, bastardized Latin? Kind of like a joke. It translates roughly to “Don’t let the bastards grind you down”.

I raise my eye-browns. “All this from the internet?”  
“Google is so my bitch”.

---

Nightingale” —decía en la placa—. DAMA DE LA LÁMPARA. Pero alguien había cambiado la /d/ por una /m/: MAMA DE LA LÁMPARA” (traducción de J. Guerrero, Barcelona 2010).

44 Cf. M. MAYER, “La técnica de producción de falsos epigráficos a través de algunos ejemplos de CIL II *Excerpta Philologica* 1, 2, 1991, pp. 491–499 [aquí p. 491].

45 Como Pieixoto comenta en sus supuestas “Notas Históricas”, cuando falla la originalidad o lo indígena la genialidad se debe buscar en las buenas síntesis: “As I have said elsewhere, there was little that was truly original with or indigenous to Gilead: its genius was synthesis” (*HT*, “Historical Notes”, p. 319).

En fin, una vez más la literatura contemporánea propone una aproximación a los clásicos “desteñida y rota”, como los monumentos y las inscripciones antiguas, de acuerdo con la sensible percepción de la protagonista pintora de otra novela de Atwood, *Cat’s Eye (Ojo de gato, 1988)*: “*Classical* [en cursiva en el original] has come to mean, for me, breached-out and broken. Most of the Greek and Roman things have body parts missing...” (X, cap. 49).

Falsa o no, la misma Offred reivindica y reproduce en dos breves sentencias su añoranza de algún tipo de civilización poco antes del desenlace abierto de un relato que ella misma reconoce como “story” —“I wish this story were different. I wish it were more civilized” (*HT*, cap. 41, p. 279)— el pensamiento de su creadora sobre la asociación necesaria entre palabra, escritura y democracia<sup>46</sup>; la palabra impresa sirve para la participación y la revisión, dado que escritores, cantantes o periodistas suelen ser, en los regímenes totalitarios, los primeros a la hora de ser suprimidos:

In any totalitarian takeover, whether from the left or the right, writers, singers and journalists are the first to be suppressed. [...] The aim of all such suppression is to silence the voice, abolish the word, so that the only voices and words left are those of the ones in power. Elsewhere, the word itself is thought to have power; that’s why so much trouble is taken to silence the word. (ATWOOD, “An End to Audience”, p. 432).

---

46 “It could be argued that the advent of the printed word coincided with the advent of democracy as we know it: that the book is the only form that allows the reader not only to participate but to review, to re-view what’s being presented. With a book, you can turn back the pages. [...] Can democracy function at all without a literate public, one with a moral sense and well-developed critical faculties?” (M. ATWOOD “An End to Audience”, *The Dalhousie Review* 60, 1980, pp. 432).