

**El tratamiento de la simbología
y el lenguaje distópico en
The Handmaid's Tale
y su traducción al español**

Enya Morillo Díaz

Tutora: Ana Mata Buil
Seminari S208: Traducció d'anglès
Curs: 2023-2024



**Universitat
Pompeu Fabra**
Barcelona

Facultat
de Traducció
i Interpretació

A Júlia Borrego, Ana Luís y Montse Navarro
por ser magníficas docentes y grandes amantes de las humanidades
que me abrieron las puertas a este mundo de figuras retóricas,
metáforas, otros idiomas y puntos y aparte infinitos.

A Ana Mata por devolverme la ilusión por la traducción.

Y a mi abuela por empujarme a estudiar:
«Muchos idiomas, niña, que llevan muy lejos».

And then she smiled and said
that we were precious flowers,
and who ever heard of a rebellious flower?

— Margaret Atwood, *The Testaments*

Despite knowing
they won't be here for long
they still choose to live
their brightest lives.

— Rupi Kaur, *The Sun and Her Flowers*

It's a wonder I haven't abandoned all my ideals,
they seem so absurd and impractical.
Yet I cling to them because I still believe,
in spite of everything,
that people are truly good at heart.

— Anne Frank, *The Diary of a Young Girl*

RESUMEN

A lo largo de este Trabajo de Fin de Grado se estudian la simbología y otras características narrativas que reúne la novela distópica *El cuento de la criada*, escrita por Margaret Atwood en 1985, y que son esenciales para la interpretación del texto a fin de adecuar su traducción. La novela se publicó en español por primera y única vez en 1987. En algunas traducciones el paso del tiempo puede hacer que ciertos términos y estructuras queden obsoletos. El objetivo del presente proyecto es analizar en profundidad tanto el original en inglés como la versión que se hizo al español con el propósito de considerar si es precisa o no una retraducción de la obra, así como reflexionar y abrir el debate sobre el deterioro de las traducciones a lo largo del tiempo.

Palabras clave: *El cuento de la criada*, Margaret Atwood, traducción literaria, simbología, lenguaje distópico.

RESUM

Durant aquest Treball de Fi de Grau s'estudien la simbologia i altres característiques narratives que reuneix la novel·la distòpica *El conte de la serventa*, escrita per Margaret Atwood el 1985, i que són essencials per a la interpretació del text a fi d'adequar la seva traducció. La novel·la es va publicar en espanyol per primera i única vegada el 1987. En algunes traduccions el pas del temps pot fer que alguns termes i estructures quedin obsolets. L'objectiu del present projecte és analitzar en profunditat tant l'original en anglès com la versió que es va fer a l'espanyol amb el propòsit de considerar si és necessària o no una retraducció de l'obra, així com reflexionar i obrir el debat sobre el deteriorament de les traduccions al llarg del temps.

Paraules clau: *El conte de la serventa*, Margaret Atwood, traducció literària, simbologia, llenguatge distòpic.

ABSTRACT

The aim of this Bachelor's Degree Final Project is the study of symbolism and other narrative characteristics which are essential for the understanding of the dystopian novel *The Handmaid's Tale*, written by Margaret Atwood in 1985, in order to accurately translate it. The novel was adapted into Spanish for the first and only time in 1987. In some translations, the effects of time can lead to certain outdated terms and structures. The aim of the present project is to analyse in depth both the English original and the Spanish version in order to consider a retranslation, as well as to reflect and open the debate on the deterioration of translations over time.

Keywords: *The Handmaid's Tale*, Margaret Atwood, literary translation, symbolism, dystopian language.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.	.1
1.1. Interés por el tema.	.1
1.2. Metodología y estructura.	.1
1.3. Objetivos.	.2
2. CONTEXTUALIZACIÓN Y MARCO TEÓRICO.	.3
2.1. La autora: Margaret Atwood.	.3
2.2. Importancia de <i>The Handmaid's Tale</i> .	.4
2.3. Estudios sobre la simbología de la obra.	.5
3. CARACTERÍSTICAS GENERALES.	.7
3.1. Simbolismo y metáforas.	.8
3.1.1. <i>Offred</i> y otros nombres simbólicos.	.9
3.2. El lenguaje distópico.	.10
3.3. Aspectos religiosos.	.12
4. SELECCIÓN DE FRAGMENTOS Y ANÁLISIS.	.13
4.1. «II Shopping. Chapter 2».	.13
4.2. «IV Waiting Room. Chapter 8»	.18
4.3. «IV Waiting Room. Chapter 11»	.23
4.4. «V Nap. Chapter 13»	.27
4.5. «VI Household. Chapter 16»	.29
4.6. «X Soul Scrolls. Chapter 25»	.32
4.7. «XV Night. Chapter 46»	.35
5. ASPECTOS CONCRETOS DE LA TRADUCCIÓN.	.38
6. CONCLUSIONES.	.41
7. BIBLIOGRAFÍA.	.42
7.1. Fuentes primarias.	.42
7.2. Fuentes secundarias.	.42
8. ANEXO.	.44

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Interés por el tema

La elección de *The Handmaid's Tale* como objeto de trabajo estuvo motivada, por un lado, al descubrir la novela desde el punto de vista traductológico en la asignatura de Traducción de Textos Especializados Humanisticoliterarios. Por otro lado, también se debe al interés personal por el uso de simbología y metáforas en literatura, así como por las distopías y por los temas que trata esta novela en concreto.

Además, averiguar el año de publicación de la única traducción al español —trabajo que realizó Elsa Mateo Blanco para la editorial Seix Barral en 1987— acabó de dar peso a la conveniencia de realizar el presente estudio. Este pretende hacer un análisis de la simbología y el lenguaje distópico, entre otras características que presenta la novela; acercar al público la figura de la autora y la relevancia que ha tenido a lo largo de su trayectoria; reflexionar sobre la «caducidad» de las traducciones y la posibilidad de que estas se consideren «envejecidas», y asimismo plantear la pertinencia de recurrir a una retraducción si fuera necesario. Esto supone una novedad entre los artículos que se han realizado sobre esta obra dado que, en general, no han tomado la traducción como objeto de estudio.

1.2. Metodología y estructura

Con el fin de llevar a cabo el presente trabajo, en primer lugar se seleccionaron los diferentes pasajes que servirían más adelante como objeto de análisis. En concreto se escogieron siete fragmentos que ilustran los distintos fenómenos que querían estudiarse: la mayor parte de estos se encuentra en la primera mitad de la novela, pero se eligieron así porque son los que muestran de forma minuciosa diferentes descripciones y situaciones que dan pie al simbolismo que pretende estudiarse.

A continuación, con tal de ampliar los conocimientos y la información previa, se emplearon diversas lecturas —artículos, estudios y entrevistas, entre otras fuentes— relacionadas con el simbolismo, el lenguaje distópico y la obra en sí. Asimismo, estas sirvieron tanto para respaldar las explicaciones del análisis de fragmentos, como para confeccionar gran parte del apartado de contextualización y marco teórico.

De manera simultánea, se estudiaron detalladamente y de forma comparada los pasajes en ambos idiomas —inglés y español— que se presentan en el apartado de análisis de fragmentos. Una vez realizada la comparación y a partir de los resultados obtenidos, se llevó a cabo la reflexión final sobre las muestras, poniendo especial atención en los aspectos concretos de traducción.

Con el objetivo de cumplir con el propósito deseado, el trabajo se ha organizado en diferentes apartados. Para empezar, y con el fin de delimitar el marco teórico, se recopila información sobre la autora de la novela, Margaret Atwood, la importancia que ha tenido *The Handmaid's Tale* desde su publicación y los diversos estudios que se han realizado sobre la simbología de la obra. A

continuación, se establecen las características principales que se analizan en este estudio: simbolismos y metáforas, el lenguaje distópico y algunos aspectos religiosos. Seguidamente se lleva a cabo el análisis de las propiedades en siete fragmentos de la novela. Por último, se realiza una reflexión sobre los aspectos concretos de la traducción que han aflorado en la elaboración de la comparación y análisis de fragmentos para después extraer las conclusiones finales de los resultados obtenidos a lo largo de la ejecución de los diferentes apartados.

1.3. Objetivos

Los objetivos principales de este trabajo son estudiar a fondo la simbología, los recursos estilísticos y otras características literarias para comprender mejor la obra original y poder valorar en su justa medida la pertinencia de la traducción existente y ver si es necesaria una retraducción de *The Handmaid's Tale* teniendo en cuenta la antigüedad de la primera —y única— traducción al español, que se hizo hace más de treinta años. Asimismo, la publicación de la secuela *The Testaments* en 2019, traducida por Eugenia Vázquez Nacarino, y la gran repercusión que ha ganado la novela en los últimos años gracias, en cierta medida, al estreno de la serie de televisión homónima, son aspectos que deben considerarse ante la hipótesis de una nueva versión en español de la obra.

2. CONTEXTUALIZACIÓN Y MARCO TEÓRICO

2.1. La autora: Margaret Atwood

De prosa minuciosa, veraz y descarnada, Margaret Atwood es una de las autoras contemporáneas en lengua inglesa más relevantes y prolíficas —en sus más de sesenta años de trayectoria profesional ha escrito casi un libro por año—. En una entrevista en 2015 le preguntaron por qué se dedicaba a la literatura y ella citó a Samuel Beckett diciendo: «I'm not good for anything else».

Nacida en Ottawa en 1939, Atwood comenzó su carrera literaria a los dieciséis años escribiendo relatos y poesía. Está doctorada en filología por la Universidad de Toronto y más tarde también se graduó en Harvard. Posteriormente fue profesora en diversas universidades canadienses, así como en la Universidad de Nueva York.

Ha escrito poesía (*Double Persephone*, 1961, entre otros), relatos (*Murder in the Dark*, 1983, por ejemplo), ensayos (*Through the One Way Mirror*, 1986, o también *Burning Questions*, 2022, su último trabajo) e incluso guiones para televisión, pero ha destacado sobre todo por las novelas de diferentes géneros. Pese a haber sido encasillada en numerosas ocasiones en la ciencia ficción, Atwood prefiere el título de «ficción especulativa» porque su obra no incluye «naves espaciales, monstruos y demás criaturas» (Atwood, 2015).

Fue nominada al Premio Nobel de Literatura en 2017 y ha ganado el Premio Booker en dos ocasiones —por *The Blind Assassin* (2000) y por *The Testaments* (2019)—, así como muchos más premios internacionales de renombre. En 1985 obtuvo el Premio Princesa de Asturias con *The Handmaid's Tale*.

A lo largo de su carrera siempre ha promulgado la lucha por los derechos humanos, no solo a través de su literatura, sino también por medio de donaciones. Se ha visto envuelta en diferentes controversias precisamente por defender sus ideales dentro y fuera de sus obras, como en las revueltas contra Trump y su legislación misógina. También ha escrito cartas abiertas —como la que redactó en 2020 en apoyo a las personas no binarias y trans a modo de crítica sobre las infames declaraciones de J.K. Rowling (véase Freeman, 2022)— que la han llevado a protagonizar titulares en muchos de los periódicos estadounidenses. Asimismo, Atwood es una gran abogada por el bienestar del planeta y ha donado gran parte de sus premios a diferentes causas medioambientales.

Es conocida por no silenciarse ante las injusticias que la rodean y por «no tenerle miedo a nada», según escribe Hadley Freeman en una entrevista de 2022. Aunque en esto último Atwood corrigió a la entrevistadora de *The Guardian* diciendo: «I am afraid of thunderstorms, bears, certain kinds of heights, also totalitarian forms of government [...]. What passes for fearlessness is sometimes just naivety. I am not suspicious or cautious when others might be. Also, I don't have a job, so I can't be fired».

2.2. Importancia de *The Handmaid's Tale*

The Handmaid's Tale (*El cuento de la criada* en español) es la historia de supervivencia de Offred (o *Defred*, en la traducción) en Gilead, un estado teocrático anteriormente conocido como Estados Unidos que se enfrenta a los efectos devastadores de la guerra, a los desastres medioambientales y a una tasa de natalidad sumamente baja. El gobierno de Gilead se ampara en el retorno a los valores tradicionales en todos los aspectos de la vida cotidiana. Las mujeres fértiles —porque nunca se presenta al hombre como posible estéril— están obligadas a pertenecer a la casta de las llamadas Criadas, que sirven a Comandantes y Esposas como último intento para repoblar el mundo y son forzadas sexualmente a tener hijos para otros.

En esta nueva sociedad, Offred recuerda frecuentemente la vida que tenía antes de que se instaurara Gilead y, sobre todo, a la hija que le fue arrebatada. Durante la narración de su historia, se le presentarán diferentes maneras de sortear las atrocidades que la rodean e intentará escapar con el objetivo de llegar a Canadá, donde la espera el grupo de resistencia *Mayday*.

Publicada en 1985 en Canadá y en 1986 en Reino Unido y Estados Unidos, *The Handmaid's Tale* es una de las novelas más reconocidas de Margaret Atwood. Forma parte del subgénero de la distopía crítica, caracterizada por representar una sociedad localizada en un tiempo y espacio lejanos y peores a los contemporáneos del lector, pero que sirve de aviso de aquello que puede llegar a suceder en su propio tiempo (Trujillo, 2016).

Atwood empezó a escribirla en la parte oeste de Berlín en 1984, cuando aún se erigía un muro que dividía la ciudad. La novela se llamaba *Offred* hasta que decidió cambiarle el título el 3 de enero de 1985 cuando llevaba unas ciento cincuenta páginas escritas, según indicó en 2018 en una entrevista para *Literary Hub*. En parte deseaba hacer honor a los *Canterbury Tales* (*Los cuentos de Canterbury*) de Chaucer y en parte era una referencia a los cuentos de hadas y el folclore: la historia contada desde la perspectiva de un personaje al que le pasan sucesos increíbles, fantásticos y también aquellas más realistas que narran vivencias mucho más horribles (Atwood, 2017). La autora ha dicho en numerosas entrevistas que su intención nunca fue sentar precedente con la novela y que, de hecho, se puso como norma a sí misma no incluir nada que la humanidad no hubiera hecho ya en otras épocas y lugares (Atwood, 2018). Los borradores originales que escribió junto con los recortes de noticias y apuntes de la investigación y documentación que llevó a cabo están guardados en la biblioteca Fisher de la universidad de Toronto.

El cuento de la criada ha causado inquietud desde su alumbramiento. La mayoría de reseñas y críticas de la obra ahondan en la similitud y en la aproximación que está teniendo la realidad que se vive fuera del libro con el mundo que construyó Atwood, señalando a la autora de tener el don de vaticinar el futuro. «Yo inventé Gilead. El Tribunal Supremo de Estados Unidos lo está haciendo realidad», escribió la autora para *El País* en 2022. Pese a todas las evidencias habidas y por haber de que la sociedad de Gilead no dista tanto de algunas de las reales —y actuales—, Atwood se mantiene positiva: «When asked whether *The Handmaid's Tale* is about to “come true”, I remind myself that there are two futures in the book, and that if the first one comes true, the second one may do so also» (Atwood, 2018).

La novela que escribió Atwood ha dado lugar a diferentes obras derivadas que, de la misma manera que la historia original, han tenido una gran repercusión. De hecho, *El cuento de la criada* ha recuperado fama a partir del estreno en 2016 de la serie homónima en la plataforma Hulu —y en HBO para el público español—, creada por Bruce Miller y dirigida por Reed Morano. Margaret Atwood ejerció como productora-consultora e hizo un cameo en una de las escenas principales de la primera temporada. Ha recibido innumerables elogios y reconocimientos de la crítica televisiva y en las cinco temporadas que dura la serie, ha ganado doce Emmys y dos Globos de Oro, entre una extensa hilera de galardones de renombre. Hulu la ha renovado para una sexta —y parece que última— temporada que se estrenará en 2025.

Pocos años después de su publicación, en 1990, la historia de Offred también se convirtió en una película escrita por Harold Pinter y dirigida por Volker Schlöndorff. Pero, aunque fue nominada en la Berlinale, no recibió muy buenas críticas de los expertos.

Asimismo, años más tarde, Poul Ruders, un compositor danés, convirtió la novela en una ópera que fue estrenada en Copenhague en 2000. Tuvo un gran éxito en su debut y se presentó más adelante en Reino Unido, Canadá y Estados Unidos.

La última adaptación que se ha hecho de *The Handmaid's Tale* es una novela gráfica ilustrada por Renée Nault, publicada en 2019. Los lectores la han acogido muy positivamente y aplauden la fidelidad a la novela original (*The Handmaid's Tale Wiki*).

2.3. Estudios sobre la simbología de la obra

La novela de Atwood ha dado pie a numerosos estudios sobre su contenido, así como de su simbología, prácticamente desde que se publicó. Con el estreno de la famosa serie en 2016 y teniendo en cuenta los diferentes parecidos que ha tomado la realidad a los narrados en el libro con el paso de los años, ahora son todavía más numerosos los artículos y trabajos que hay sobre *The Handmaid's Tale*. Sobre dicha simbología también existe una cantidad considerable de análisis, aunque suelen estar enfocados de forma general y sin ahondar en los diferentes significados que contiene la obra. Es importante mencionar que los distintos estudios y artículos consultados para la elaboración de este trabajo —que aparecen debidamente citados en la bibliografía— tienen como objeto de análisis la novela original en inglés y los objetivos de las respectivas investigaciones residen en cuestiones sociales (feminismo e ideología, por ejemplo) y no tanto lingüísticas (como es el caso de su traducción al español).

En primer lugar, cabe destacar la existencia de la enciclopedia que recoge todos los entresijos de las dos novelas sobre Gilead —*The Handmaid's Tale* y *The Testaments*—, así como de todas las temporadas de la serie de Hulu. *The Handmaid's Tale Wiki*¹ fue creada por fans anónimos de la historia de Atwood y contiene más de 580 artículos sobre —por ejemplo— los diferentes personajes, lugares, acontecimientos, organizaciones y clases sociales dentro de las novelas. Este estudio de tan extenso alcance se ha tomado en cuenta, sobre todo, para asegurar que los

¹ Esta fuente se citará, a partir de este punto, de forma abreviada: *THT's Wiki*.

argumentos del apartado 4 fueran fidedignos y para entender mejor el mundo de Gilead y sus personajes.

En segundo lugar, vale la pena señalar que gran parte de la información reunida para la correcta elaboración del presente trabajo proviene de la propia Margaret Atwood y de las numerosas entrevistas que ha concedido a lo largo de los años sobre *The Handmaid's Tale* y, más recientemente, también sobre *The Testaments* como, por ejemplo, las recogidas en *The Times* (2017) o *Penguin Random House* (2019). En dichas entrevistas la autora ahonda en las diferentes interpretaciones que pueden tener los hechos que aparecen en las novelas, en las vivencias de sus personajes, en la investigación que llevó a cabo para respaldar todo aquello que escribía y, más especialmente, sobre la repercusión actual que ha tenido la historia que publicó en 1985.

Sin embargo, y por último, el más empleado para amparar las ideas que se redactan más adelante en los apartados 3 y 4 de este trabajo ha sido *El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica*, artículo que realizó María Paulina Moreno Trujillo en 2016 para la revista *Escritos* número 52. En dicho estudio, Trujillo categoriza los diferentes ejemplos sobre la simbología de lo femenino albergados en la novela de Atwood y hace una síntesis de sus significados. La autora del estudio toma en cuenta el simbolismo de las flores, los espejos y los nombres, aparte de dar una definición elaborada de *distopía crítica* —diferenciándola de la distopía clásica— y una justificación del uso del simbolismo como categoría de análisis apoyada por citas de Paul Ricoeur y su libro *El conflicto de las interpretaciones* (2008). El artículo de Trujillo contiene información relevante y de sumo interés para la confección del presente trabajo y, de igual manera que las demás fuentes, ha servido como medida contrastiva y completiva.

3. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Con el fin de poder analizar con precisión los fragmentos del apartado 4, es conveniente distinguir las diferentes características que contiene el objeto de estudio. Estas se desarrollan en tres puntos —simbolismo y metáforas, lenguaje distópico y aspectos religiosos— dispuestos por orden de relevancia en el presente trabajo.

3.1. Simbolismo y metáforas

En su artículo, Trujillo (2016) cita a Ricoeur con su definición de simbología: «Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo² puede ser aprehendido a través del primero».

Desde las historias de la mitología griega, pasando por la prosa y poesía de diferentes literatos, hasta llegar a la actualidad, el simbolismo y la metáfora se han usado en literatura a lo largo de la historia para esconder todo aquello que el autor o la autora no quiere dejar explícito. En el caso de la novela de Atwood aparecen de manera reiterada y deliberada diferentes símbolos que dan forma a la narración y a los personajes que presenta.

Notorio incluso en las portadas de ambas novelas —*The Handmaid's Tale* y *The Testaments*—, el uso del color de manera simbólica en el universo distópico de Gilead es más que evidente: las indumentarias, las flores o las decoraciones de las estancias; todo tiene un significado buscado por la autora. La misma Atwood hizo referencia en una entrevista en 2020 al color de la ropa que escogió para los personajes principales de la historia y lo relacionó con una de las mayores fascinaciones de Hitler en el Tercer Reich: «Lo que más le interesaba a Hitler en su régimen era diseñar los trajes, quería ser artista». Hecho que recuerda a los lectores que el color ha sido de suma importancia en cualquier régimen de la historia, ya sea el de la Alemania nazi o el teocrático de Gilead que ideó Atwood en 1985.

«Las Criadas visten el rojo de la sangre del parto y de María Magdalena. El rojo es un color más visible si tratas de escapar» (Atwood, 2017). En la mayoría de culturas es el color que se asocia al amor, la pasión y la fuerza, pero también a la ira y la sangre, como bien indica la autora en la cita anterior. En la novela se usa a menudo en contraste con el blanco —de las sábanas o de la ropa interior, por ejemplo— con la intención de simbolizar una pureza manchada. La flor con la que se relaciona a las Criadas es el tulipán rojo: por su aspecto similar a un cáliz —o al vientre de una mujer embarazada—, las representa metafóricamente por su labor de «conservar las semillas» y otorgar «el fruto».

Las Esposas, en cambio, «visten el azul de la pureza y de la Virgen María» (Atwood, 2017). También es el color asociado a la realeza, la serenidad, la formalidad y la elegancia, lo que denota la diferencia de clase social entre estas y las Criadas. Asimismo, es un color frío, que causa rechazo en

² A lo largo del presente trabajo pueden aparecer algunas variaciones respecto a las normas de ortografía actuales en ciertas citas debido al año de publicación del texto al que se haga referencia (en este caso, 2008). Se conservarán porque así se publicaron.

Offred y que intenta evitar. En cuanto a las flores, no se relaciona ninguna en concreto con las Esposas porque ellas simbolizan el jardín en sí y por eso son las encargadas de cuidar de él. Las flores que allí se hallan representan a la Criada que da servicio en cada casa. Los lirios que aparecen a lo largo de la novela son azules, pero no personifican necesariamente a las Esposas: reciben su nombre de Iris, la mensajera de los dioses del Olimpo. Sirven de presagio de lo que se acontecerá en la historia, ya sea con Offred o bien con el resto de personajes. Aun así, las flores azules que aparecen en diversas vidrieras y otras decoraciones de la casa del Comandante —a menudo acompañadas por otras de color rojo— sí se vinculan a las Esposas y a su relación con otros personajes.

Las Econoesposas, Esposas de Comandantes con menos rango o un nivel social inferior, llevan un vestido a rayas: indumentaria asociada a la rebeldía y a la crueldad según una creencia de la época medieval (Andrea en *Audaces*).

Los Comandantes visten de negro, color que a menudo se relaciona con la formalidad, pero también con el mal e incluso la muerte. El negro está formado por todos los colores de círculo cromático y, en consecuencia, es el nexo entre las distintas características representadas por el rojo y el azul —colores que simbolizan a Criadas y Esposas respectivamente—, que hace visible la relación entre la tríada de personajes.

Las Marthas —doncellas que sirven, compran, cocinan y se encargan de la limpieza en las casas de los Comandantes de alto rango— visten de verde, color que simboliza la naturaleza, la tranquilidad y el crecimiento. El verde solo existe a partir del azul —y el amarillo— en su mezcla de primarios, hecho que, en cierto modo, denota la subordinación y dependencia de las Marthas hacia las Esposas.

Las Tías son las encargadas de adoctrinar y transmitir los valores de Gilead a las Criadas, así como de llevar cuenta de sus embarazos y cuidarlas cuando es necesario. También se encargan de las ejecuciones y de supervisar otras instituciones de la República. Visten de color marrón para representar lo terrenal y la estabilidad.

La simbología de la novela va más allá de los colores que usan los personajes y de las flores que aparecen en los diferentes escenarios. Cabe mencionar también la presencia de los espejos: por un lado, se usan a lo largo de la narración de Offred para hacer referencia al suicidio —Criadas anteriores los han roto para obtener algo afilado con lo que cortar— y, por otro lado, son «símbolo del crecimiento de la conciencia de sí misma y de los actos de resistencia de la protagonista» porque sirven como guía en un proceso de autoconocimiento y que «le permite transformarse mediante el empoderamiento de su propia persona» (Trujillo, 2016).

3.1.1 *Offred* y otros nombres simbólicos

Cuando Atwood empezó a escribir la novela la llamó *Offred*, el nombre de la protagonista, hasta que decidió cambiarle el título por *The Handmaid's Tale*. La autora ha explicado en más de una ocasión que *Offred*, así como el resto de nombres de las Criadas, está compuesto por el nombre de pila del Comandante al que da servicio —en este caso *Fred*— y un prefijo que denota propiedad, como *von* en alemán o en el caso del español: *Defred*. Aunque la misma Atwood da otra posibilidad al significado: en inglés, *Offred* puede recordar fonéticamente a la pronunciación de *offered*, que manifiesta una ofrenda religiosa o una víctima ofrecida en sacrificio (Atwood, 2017). Asimismo, el nombre de la protagonista también contiene la palabra *red* —que, de hecho, se podría considerar un nuevo adjetivo en inglés parecido a *off white*— y, aunque es posible que no fuera premeditado, sin duda vale la pena contemplarlo teniendo en cuenta la importancia del color en *The Handmaid's Tale*.

Más allá del de la protagonista, los nombres de los personajes son una cuestión importante de la novela. A las Criadas se las somete a un periodo largo de adoctrinamiento en el Centro Rojo donde se las despoja de sus propiedades en todos los sentidos: cuando salen de allí no tienen nada propio —ni siquiera nombre—, pero a la vez, paradójicamente, se convierten en la propiedad de otra persona. En las primeras páginas de la historia Offred desvela algunos nombres que oye por las noches en el dormitorio del Centro Rojo. Algunos de los cuales se mantienen durante toda la narración —como el de Moira o Janine— y otros se sustituyen por el nombre de Criada —Ofglen, por ejemplo—, pero el de Offred no se descubre explícitamente en ningún pasaje. Algunos seguidores de la novela dedujeron que el nombre real de la protagonista era June porque, de entre todos los nombres que se susurraban en la habitación, es el único que no vuelve a aparecer durante la historia. Atwood explicó en una entrevista que: «That was not my original thought but it fits, so readers are welcome to it if they wish» (Atwood, 2017) y, de hecho, es el nombre que se le puso al personaje de la serie de Hulu.

Es importante mencionar también que en el epílogo de *The Handmaid's Tale* —donde se revela que la historia la ha contado Offred de manera oral usando una grabadora y conservando los casetes en una caja—, el profesor Pieixoto, quien hizo el descubrimiento de la narración, explica que, pese a investigar largo y tendido los nombres que aparecen en las grabaciones, no se encontró ninguna Serena Joy que fuera la esposa de ningún Comandante que se llamara Fred. Que el nombre de la Esposa a la que Offred da servicio sea inventado puede suscitar la idea de que la protagonista haya inventado otros nombres —u otras partes de la historia— a lo largo del relato, cuestión que debate Pieixoto en su conferencia.

3.2. El lenguaje distópico

El sustantivo *distopía* tiene su origen etimológico en el compuesto griego formado por *τόπος* (lugar) y el prefijo con sentido negativo *δυσ-*. Así pues, y como lo registra la Real Academia Española, la distopía es la «representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana» (*Diccionario de la lengua española*, 2014). Comenzaron siendo advertencias y augurios de lo que podía llegar a pasar en un futuro incierto y diferente en cada caso, aunque con las mismas características negativas en todos ellos. En los últimos años, las ficciones que presentaban *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury o *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood son cada vez más realistas.

El fenómeno se ha hecho tan popular en las últimas décadas que ya no se rige únicamente por un solo significado: el término se ha segmentado y ahora existen distintos tipos de distopías. *The Handmaid's Tale* forma parte de las denominadas «distopías críticas», caracterizadas por localizar la acción en una época y lugar peores que los de la sociedad contemporánea de los lectores, pero manteniendo viva la esperanza de derrotar la distopía en la que vive el o la protagonista y reemplazarla por una utopía (Sargent, 2001, recogido en Trujillo, 2016). Para este tipo de subgénero, es fundamental que los lectores lleguen a concebir la historia como un aviso de aquello que puede suceder en su propio tiempo para que quepa la posibilidad de mejorar su desenlace (Trujillo, 2016).

En lo que atañe al lenguaje típico de las distopías, cabe destacar que se basa propiamente en las sociedades que las constituyen. La mayoría de estas se rigen por políticas totalitarias situadas en un futuro en el que se ha perdido cualquier atisbo de humanidad y donde los parajes naturales han sido totalmente destruidos. En este contexto hostil el lenguaje tiene un protagonismo fundamental que la historia de la humanidad corrobora. De hecho, el lenguaje constituye «un arma mediante la cual se oprime al prohibirlo y se genera la resistencia en contra del sistema al ponerlo en uso» (Trujillo, 2016). Por tanto, se entiende como lenguaje distópico todas aquellas expresiones, particularidades en el discurso o descripción de situaciones y entornos que se ven representados en el contexto de una distopía.

En la República de Gilead el lenguaje se controla, principalmente, en forma de censura y modificación: «Atwood propone una sociedad donde las palabras anteriores a Gilead han sido sustituidas o sus significados han sido modificados» (Trujillo, 2016). Hecho que se hace evidente en los cambios de nombre en las Criadas (véase 3.1.1), en la invención de nuevas palabras y significados que se convierten casi en categorías definitorias por la utilización de mayúscula en estas —*Unwoman, Handmaid, Econowife, Unbaby, Aunt, Martha*, entre otros—, en la prohibición de otras —*sterile*, por ejemplo— y en el uso de eufemismos distópicos —*gender treachery* para referirse a *homosexualidad*— cuando se pretende mencionar aquello que no debería decirse. Vale la pena señalar que la lectura está prohibida para todas las mujeres que no son Tías en Gilead y todo aquello que las acerca al recuerdo de la vida anterior es considerado un paso hacia el camino a la resistencia.

En este sentido, una de las principales características del lenguaje distópico es la alusión constante al pasado, a aquello que se recuerda como positivo, preferible al presente y que se anhela

durante toda la narración. En el caso de la historia de Offred se presenta una yuxtaposición del presente que vive en casa del Comandante Fred, los recuerdos que tiene de su etapa en el Centro Rojo y todo aquello que logra recordar —alejándose del olvido obligado al que fue sometida— sobre la vida que compartía con su hija y su marido antes de la instauración de la República. Entre todas las realidades vividas por la protagonista se dibuja una delgada línea que se difumina a medida que el relato avanza y ella vuelve a ser dueña de sí misma.

Otras propiedades comunes son las menciones a guerras pasadas, desastres naturales o nucleares, a la contaminación, la pérdida de especies o alguna alteración en las funciones o capacidades humanas. En el caso concreto del mundo de Gilead en *The Handmaid's Tale* se hace evidente la preocupación por la tasa de natalidad extremadamente baja que lleva a la creación de nuevas políticas que contribuyan a la procreación en la República. En la posterior ampliación de la historia que hizo Atwood con *The Testaments* se da más relevancia a las consecuencias medioambientales que tuvieron los diferentes enfrentamientos y desastres nucleares que se nombran en las novelas. Esto puede deberse, principalmente, al aumento de la preocupación por la salud del planeta en las últimas décadas, que no es comparable a la que existía en los años ochenta, cuando escribió la primera novela.

Atwood ha declarado en numerosas ocasiones que no percibe la novela como una distopía feminista porque eso significaría que la historia está construida con una «two-layered structure: top layer men, bottom layer women. But Gilead is the usual kind of dictatorship: shaped like a pyramid, with the powerful of both sexes at the apex, the men generally outranking the women at the same level» (Atwood, 2018). Asimismo, la autora ha manifestado que no la considera feminista pues las mujeres que presenta simplemente se comportan como «human beings —with all the variety of character and behavior that implies— and are also interesting and important, and what happens to them is crucial to the theme, structure and plot of the book» (Atwood, 2017). En cualquier caso, las remisiones de la novela al feminismo —a veces en forma de pasajes *antifeministas* mediante alusiones irónicas, antítesis y paradojas— son notorias a lo largo de la narración por la naturaleza intrínseca de su argumento.

En cuanto al estilo narrativo, en *The Handmaid's Tale* se aprecia desde las primeras páginas un tipo de narración con características orales y diálogos más bien explicativos en los que la autora prescinde del uso de rayas. Más tarde, en el epílogo, se descubre que el relato de Offred se registró en casetes, hecho que explicaría dichas propiedades orales, así como las lagunas que se hallan a lo largo de la historia.

Paralelamente, cabe destacar que Atwood ha insistido desde la publicación de la novela en que nunca quiso inventar nada y que los actos que se narran en ella son fruto de una vasta investigación sobre diferentes acontecimientos históricos que, por sorprendentes que puedan parecer, son verídicos. Algunos de los recortes de periódicos y diferentes documentos que usó la autora para recabar la información necesaria se guardan en el archivo de la Universidad de Toronto, donde, como ya se ha mencionado, también se encuentran los primeros borradores y manuscritos que redactó para *The Handmaid's Tale*.

3.3. Aspectos religiosos

La novela que Atwood escribió en 1985 está encabezada por tres citas: un proverbio sufí, un fragmento de *A Modest Proposal* de Jonathan Swift y un versículo del Génesis. Este último habla de la historia de Jacob, sus dos esposas, Raquel y Lea, y sus dos criadas. Raquel y Lea no podían darle hijos a Jacob, así que hicieron uso del vientre de las criadas para que, por medio de ellas, obtuvieran el fruto. «One man, four women, 12 sons — but the handmaids could not claim the sons. They belonged to the respective wives» (Atwood, 2017). La idea del tipo de distopía y el argumento que construyó la autora para *The Handmaid's Tale* está principalmente cimentada a partir de este fragmento del Génesis. Los protagonistas de este son nombrados de manera secundaria durante la novela: la designación oficial del *Red Center* es *The Rachel and Leah Center* y *The Sons of Jacob* es el nombre que recibe el grupo que ideó la filosofía y la estructura social de Gilead (*THT's Wiki*).

La República de Gilead está basada en la teocracia y, además de considerar a Dios como máxima autoridad, también vota por restituir los valores tradicionales religiosos y es a través de estos por los que la trascendencia de la religión cristiana se manifiesta a lo largo de la novela en diferentes aspectos.

En primer lugar, Atwood tuvo como referencia principal la iconografía religiosa occidental para las indumentarias de los personajes (Atwood, 2017). Por ejemplo, las Criadas llevan vestidos rojos hasta los tobillos, con mangas largas que les tapan prácticamente toda la figura y visten una toca blanca que les quita, casi por completo, la vista periférica: la idea es «impedir que veamos, así como que nos vean» (Atwood, 1985).

En segundo lugar, otra de las características religiosas que la autora quiso integrar en la vida de Gilead son las formas de saludo y cortesía entre las mujeres, principalmente entre las Criadas: frases como «praise be» o «under His Eye» forman parte del lenguaje cotidiano. Asimismo, durante la narración se presentan numerosos términos y expresiones propiamente católicas, así como diferentes cánticos de inspiración religiosa.

Pese a las distintas alegaciones de que *The Handmaid's Tale* es un libro antirreligioso, la autora declara que «It is against the use of religion as a front for tyranny; which is a different thing altogether» (Atwood, 2017).

4. SELECCIÓN DE FRAGMENTOS Y ANÁLISIS

En el siguiente apartado se analizarán de forma paralela siete fragmentos de la novela. A la izquierda aparecerá el original en inglés y a la derecha la versión publicada en español. Se comentarán sistemáticamente los puntos anteriormente descritos —simbolismo, metáforas, características distópicas y aspectos religiosos— a partir del original y en contraposición con la traducción. A los aspectos concretos a comentar sobre la traducción se les dará más espacio en el apartado 5.

4.1. «Il Shopping. Chapter 2»

Este primer fragmento de la novela es, a grandes rasgos, una contextualización de la historia en sí misma: una puesta en escena del entorno y la vida que rodea a la protagonista. De esta manera, le sirve al lector analítico como primera toma de contacto con los diferentes simbolismos, características del lenguaje distópico y otros aspectos que serán relevantes a lo largo de *The Handmaid's Tale* y su traducción.

La narración se ubica en la habitación que habita Offred —porque ella se niega a llamarla *mía*— y desde esta primera descripción queda patente el simbolismo del color al leer las descripciones que se hacen del cuarto. El color blanco aparece de forma recurrente a lo largo de la historia, como se expondrá en futuros ejemplos, pero en este en concreto se sitúa al lector en un entorno poco decorado, con numerosos espacios en blanco, aburrido, austero y, a la vez, puro.

Otro tema relevante en la novela son las alusiones al suicidio, que el lector puede sobreentender en el ejemplo 4.1.1 con el comentario de la protagonista sobre haber quitado incluso la lámpara que decoraba el techo.

4.1.1. *THT*,³ p. 13; *ECC*, p. 29

<p>A chair, a table, a lamp. Above, on the <u>white ceiling</u>, a relief ornament in the shape of a wreath, and in the centre of it a <u>blank space</u>, plastered over, like the place in a face where the eye has been taken out. There must have been a chandelier, once. <u>They've removed anything you could tie a rope to.</u></p>	<p>Una silla, una mesa, una lámpara. Arriba, en el <u>techo blanco</u>, una moldura en forma de guirnalda, y en el centro de ésta, un <u>espacio en blanco</u> tapado con yeso, como el hueco que quedaría en un rostro después de arrancarle un ojo. Alguna vez debió de haber allí una araña. <u>Pero han quitado todos los objetos a los que sea posible atar una cuerda.</u></p>
---	--

³ Los títulos, tanto el original como el de la traducción al español, aparecerán a partir de este punto abreviados: *THT* para *The Handmaid's Tale* y *ECC* para *El cuento de la criada*.

En la siguiente muestra se aprecia una característica bastante típica de las distopías: las referencias al pasado, donde, en la mayoría de casos, el mundo era un lugar más apacible. De ahí el deseo de volver a los «traditional values» («valores tradicionales») y a lo «archaic» («arcaico»).

Cabe destacar también el juego de palabras por el dicho en inglés del original: «Waste not want not» y su traslado de sentido al español: «Quien nada desperdicia, nada necesita». Lo que deja entrever Offred en el ejemplo 4.1.2 es el deseo de las mujeres en Gilead visto como transgresión: no pueden desear nada porque tienen una finalidad clara y el deseo solo les serviría como distracción.

4.1.2. *THT*, p. 13; *ECC*, p. 29

<p>A window, two <u>white curtains</u>. Under the window, a window seat with a little cushion. When the window is partly open —<u>it only opens partly</u>— the air can come in and make the curtains move. I can sit in the chair, or on the window seat, hands folded, and watch this. Sunlight comes in through the window too, and falls on the floor, which is made of wood, in narrow strips, highly polished. I can smell the polish. There's a rug on the floor, oval, of braided rags. <u>This is the kind of touch they like: folk art, archaic, made by women, in their spare time, from things that have no further use. A return to traditional values. Waste not want not. I am not being wasted. Why do I want?</u></p>	<p>Una ventana, dos <u>cortinas blancas</u>. Bajo la ventana, un asiento con un cojín pequeño. Cuando la ventana se abre parcialmente —<u>sólo se abre parcialmente</u>—, el aire entra y mueve las cortinas. Puedo sentarme en la silla, o en el asiento de la ventana, con las manos cruzadas, y dedicarme a contemplar. La luz del sol también entra por la ventana y se proyecta sobre el suelo de listones de madera estrechos, muy encerados. Huelo la cera. En el suelo hay una alfombra ovalada, hecha con trapos viejos trenzados. <u>Esta es la clase de detalle que les gusta: arte popular, arcaico, hecho por las mujeres en su tiempo libre con cosas que ya no sirven. Un retorno a los valores tradicionales. Quien nada desperdicia, nada necesita. Yo no soy un desperdicio. ¿Por qué tengo necesidades?</u></p>
--	--

Las flores tienen una importancia fundamental en *The Handmaid's Tale*. No solo son el poco *atrezzo* que decora las escenas cotidianas, sino que albergan una gran simbología. En el ejemplo 4.1.3 en concreto, el cuadro enmarcado —pero sin cristal, por supuesto— contiene unos lirios azules. Es la primera flor que aparece en la novela y la que da la bienvenida a Offred a la casa del Comandante. El lirio recibe su nombre de Iris, la diosa griega, conocida por ser la mensajera —tanto de las noticias positivas como de las negativas— del Olimpo. A lo largo de la narración, esta flor servirá como presagio de la tragedia que está por venir (Trujillo, 2016). Y no es azaroso que el del marco de la habitación sea azul: es el color arraigado a la realeza, la seriedad, la serenidad y el que usan las Esposas en la novela.

4.1.3. *THT*, p. 13; *ECC*, p. 29 - 30

<p>On the wall above the chair, a picture, <u>framed but with no glass</u>: a print of <u>flowers, blue irises</u>, watercolour. <u>Flowers are still allowed</u>. Does each of us have the same print, the same chair, the same <u>white curtains</u>, I wonder? Government issue?</p>	<p>En la pared, por encima de la silla, un cuadro <u>con marco pero sin cristal</u>: es una acuarela de <u>flores, lirios azules</u>. <u>Las flores aún están permitidas</u>. Me pregunto si las demás también tendrán un cuadro, una silla, unas <u>cortinas blancas</u>. ¿Serán artículos repartidos por el gobierno?</p>
---	---

Es en el siguiente pasaje, el 4.1.4, donde Offred explica el porqué de lo que ya se podía intuir en los anteriores: no hay lámpara, en el marco no hay cristal, la ventana es irrompible y se abre parcialmente para impedir que las Criadas se cuelguen, se tiren por la ventana o abran «other escapes» («otras salidas») en sus cuerpos con objetos afilados (véase 4.1.1 y 4.1.2). En pocas palabras: para evitar suicidios que quizá en otras épocas fueron recurrentes.

4.1.4. *THT*, p. 13; *ECC*, p. 30

<p>I know why there is <u>no glass</u>, in front of the watercolour picture of <u>blue irises</u>, and <u>why the window only opens partly and why the glass in it is shatterproof</u>. It isn't running away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those other escapes, <u>the ones you can open in yourself, given a cutting edge</u>.</p>	<p>Sé por qué el cuadro de los <u>lirios azules no tiene cristal</u>, y <u>por qué la ventana sólo se abre parcialmente</u>, y <u>por qué el cristal de la ventana es irrompible</u>. Lo que temen no es que escapemos —al fin y al cabo no llegaríamos muy lejos—, sino esas otras salidas, <u>las que una puede abrir en su cuerpo si dispone de un objeto afilado</u>.</p>
---	---

En el fragmento que se tratará a continuación, Offred compara implícitamente su mano abierta al sol con las flores que abren los pétalos, dándole al lector la imagen de las Criadas como flores y viceversa, que es, en realidad, el simbolismo que se busca en la historia (véase 4.1.8).

4.1.5. *THT*, p. 14; *ECC*, p. 30

<p>But a chair, sunlight, <u>flowers</u>: these are not to be dismissed. I am alive, I live, I breathe, I <u>put my hand out, unfolded, into the sunlight</u>. Where I am is not a prison but a privilege, as Aunt Lydia said, who was in love with either/or.</p>	<p>Pero la silla, la luz del sol, <u>las flores...</u> no deben despreciarse. Estoy viva, existo, respiro, <u>saco la mano por la ventana y la abro al sol</u>. El lugar en que me encuentro no es una prisión sino un privilegio, como decía Tía Lydia, a quien le encantaban los extremos.</p>
--	--

Como en algunos de los fragmentos anteriores (véase 4.1.2), la sobreexplicación, o la forma minuciosa y detallada de describir las acciones, es una de las características del estilo de Atwood, como es evidente en el ejemplo que se presenta a continuación. Con esta explicación, Offred deja entrever un poco más el tipo de gobierno en el que vive: el tiempo se mide con campanas y no con relojes que puedan consultar las mismas Criadas, siempre están controladas por factores externos. Tampoco tienen espejos, quizá para no poner excesiva atención a su aspecto físico o para no usar los bordes cortantes si se les ocurre romperlos (véase 4.1.4).

Por otro lado, se hace referencia al primer aspecto explícitamente religioso: los conventos.

4.1.6. *THT*, p. 14; *ECC*, p. 30

<p><u>The bell that measures time is ringing.</u> Time here is measured by bells, <u>as once in nunneries.</u> As in a nunnery too, there are <u>few mirrors.</u></p>	<p><u>Está sonando la campana que mide el tiempo.</u> Aquí el tiempo lo miden las campanas, <u>como ocurría antes en los conventos.</u> Y, también como en un convento, <u>hay pocos espejos.</u></p>
---	---

En el ejemplo 4.1.7 se describe por primera vez la indumentaria —completamente roja salvo por la toca blanca— de las Criadas. En general, el rojo es el color del fuego, el amor, el poder, la fuerza, la pasión y la sangre, como bien indica Offred en el fragmento siguiente. A menudo se asocia con la ira, el peligro y la sexualidad, aspectos que pueden llegar a describir a las Criadas y a su actividad y responsabilidad en Gilead.

La narrativa también está cargada de contrastes —sobre todo entre el rojo y el blanco—: el traje rojo sobre la cama de sábanas blancas. La sangre y el fuego sobre la pureza del blanco. El hecho de que Offred diga: «I never looked good in red, it's not my colour» («El rojo nunca me ha sentado bien, no es mi color») es, probablemente, una de las primeras premoniciones de la historia que ella misma cuenta.

4.1.7. *THT*, p. 14; *ECC*, p. 30-31

<p>I get up out of the chair, advance my feet into the sunlight, in <u>their red shoes,</u> flat-heeled to save the spine and not for dancing. <u>The red gloves are lying on the bed.</u> I pick them up, pull them onto my hands, finger by finger. <u>Everything except the wings around my face is red: the colour of blood, which defines us.</u> The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full. <u>The white wings too are prescribed issue: they are to keep us from seeing, but also from being seen. I never looked good in red, it's not my colour.</u> I pick up the</p>	<p>Me levanto de la silla, doy un paso hacia la luz del sol con <u>los zapatos rojos</u> de tacón bajo, que no han sido pensados para bailar sino para proteger la columna vertebral. <u>Los guantes rojos están sobre la cama.</u> Los recojo y me los pongo, dedo a dedo. <u>Salvo la toca que rodea mi cara, todo es rojo, del color de la sangre, que es el que nos define.</u> La falda es larga hasta los tobillos y amplia, con un canesú liso que cubre el pecho, y las mangas son anchas. <u>La toca blanca también es de uso obligatorio: su misión es impedir que veamos, así como que nos vean. El rojo nunca me</u></p>
--	--

shopping basket, put it over my arm.	<u>ha sentado bien. no es mi color.</u> Recojo la cesta de la compra y me la cuelgo del brazo.
--------------------------------------	--

En *The Handmaid's Tale* las flores reflejan la esterilidad generalizada en la sociedad de la República y representan a su vez la sexualidad aún viva, aunque restringida, de las mujeres (Trujillo, 2016). Los colores y la variedad de estas son lo que indica a qué clase social se hace referencia. En el fragmento 4.1.8 se deja bien claro: las rojas para las Criadas y las azules para las Esposas. Ambas puestas en el contexto frágil del cristal tintado que decora la puerta principal.

4.1.8. *THT*, p. 14-15; *ECC*, p. 31

At the end of the hallway, above the front door, is a fanlight of coloured <u>glass: flowers, red and blue.</u>	Al final del pasillo, encima de la puerta principal, hay un montante en forma de abanico de <u>vidrios</u> de colores: <u>flores rojas y azules.</u>
---	--

El ejemplo 4.1.9 es uno de los pasajes más explícitos —en términos del color y su simbología— de la novela: se adjudica el color a cada escalón jerárquico (aunque falta el verde, de las Marthas, y alguno más). Del rojo y el azul ya se ha hablado anteriormente, pero el negro, que se presenta a continuación, guarda diversos significados: es el color de la formalidad y el poder, pero también de la oscuridad, el mal y, en algunas culturas, la muerte. Comparte ciertos aspectos con el rojo y también la elegancia y formalidad del azul. El negro de los Comandantes es el eje de unión entre algunas características de las Criadas y otras de las Esposas, algo que ayuda al lector a entrever las relaciones entre estos personajes.

Por otro lado, la Esposa del Comandante da golpes con el bastón sobre la alfombra. Este movimiento es interpretable: es como dar golpes sobre la mesa o dar golpes al ritmo que debe seguirse —según lo que ella paute—. En todo caso, es una forma sutil de referenciar la superioridad de las Esposas ante sus Criadas.

4.1.9. *THT*, p. 15; *ECC*, p. 32

There are several umbrellas in it: <u>black, for the Commander, blue, for the Commander's Wife, and the one assigned to me, which is red.</u> I leave the <u>red umbrella</u> where it is, because I know from the window that the day is sunny. I wonder whether or not the Commander's Wife is in the sitting room. She doesn't always sit. Sometimes I can hear her pacing back and forth, a heavy step and then a light one, and <u>the soft tap of her cane</u> on the dusty-rose carpet.	De él cuelgan varios paraguas: <u>uno negro para el Comandante, uno azul para la Esposa del Comandante, y el que me han asignado, de color rojo.</u> Dejo el <u>paraguas rojo</u> en su sitio: por la ventana veo que brilla el sol. Me pregunto si la Esposa del Comandante se encontrará en la sala. No siempre está allí sentada. A veces la oigo pasearse de un lado a otro, una pisada fuerte y luego una suave, y <u>el sordo golpecito de su bastón</u> sobre la alfombra de color rosa ceniciento.
--	--

4.2. «IV Waiting Room. Chapter 8»

En el siguiente fragmento, Offred describe «The Wall» («el Muro») y lo que suele acontecer en él. Asimismo, en la descripción de esta escena sigue siendo notorio el uso del color como sistema de clasificación: de la misma manera que lo hizo la dictadura nazi en los campos de concentración, las personas que aparecen colgadas, en ocasiones, se distinguen por colores según el delito cometido. Aquí Offred los distingue por llevar púrpura: han traicionado a su género. Lo que, el lector deduce como eufemismo distópico de «homosexualidad».

De nuevo, se describe el contraste entre el rojo y el blanco (véase 4.1.7) en el cuerpo tapado con una sábana blanca en el que se dibuja con sangre una cara sonriente.

4.2.1. *THT*, p. 49; *ECC*, p. 77

<p>The two others have <u>purple placards</u> hung around their necks: <u>Gender Treachery</u>. Their bodies still wear the Guardian uniforms. Caught together, they must have been, but where? A barracks, a shower? It's hard to say. The <u>snowman with the red smile</u> is gone.</p>	<p>Del cuello de los otros dos cuelgan <u>placas de color púrpura</u>: <u>Traición a su Género</u>. Aún van vestidos con el uniforme de Guardianes. Los deben de haber pillado juntos, pero ¿dónde? ¿En el cuartel? ¿En una fiesta? Quién sabe. El <u>muñeco de nieve de la sonrisa roja</u> ya no está.</p>
--	--

A lo largo de la novela, el lector se encontrará en numerosas ocasiones con la palabra *Mayday*, aunque no será hasta el tramo final en el que se descubra que en realidad es un grupo clandestino que pertenece a la resistencia. El nombre del grupo es, a su vez, otra metáfora: «Mayday» viene del francés «m'aidez» («ayúdame»), como bien explica la protagonista en el ejemplo 4.2.2. y, como es bien sabido, es un código internacional para pedir socorro.

En el fragmento que se presenta a continuación Offred nombra por primera vez al grupo *Mayday* y se hace evidente el siguiente problema de traducción: el juego de palabras por la polisemia en inglés. Son notables también en el transcurso de la historia las numerosas vistas al pasado de Gilead que hace la protagonista (véase 4.1.2), como en el ejemplo siguiente al no recordar para qué se usaba *Mayday* y SOS en una alusión a las guerras.

Asimismo, de aquí en adelante y a lo largo de la narración son recurrentes los saludos religiosos como «praise be» («alabado sea»).

4.2.2. *THT*, p. 49-50; *ECC*, p. 78

<p>"It's a beautiful <u>May day</u>," Ofglen says. I feel rather than see her head turn towards me, waiting for a reply.</p> <p>"Yes," I say. "<u>Praise be</u>," I add as an afterthought. <u>Mayday</u> used to be a distress signal, a long time ago, in one of those wars we studied in</p>	<p>—Es un hermoso <u>día de mayo</u> —comenta Deglen. Más que verla, siento que vuelve la cabeza hacia mí, como esperando una respuesta.</p> <p>—Sí —respondo—. <u>Alabado sea</u> —agrego, como si me acordara en el último momento.</p>
---	---

<p>high school. I kept getting them mixed up, but you could tell them apart by the airplanes if you paid attention. It was Luke who told me about <u>Mayday</u> though. <u>Mayday, Mayday</u>, for pilots whose planes had been hit, and ships —was it ships too?— at sea. Maybe it was SOS for ships.</p> <p>[...]</p> <p>Do you know what it came from? said Luke. <u>Mayday</u>?</p> <p>No, I said. It's a strange word to use for that, isn't it?</p> <p>[...]</p> <p>It's French, he said. From <u>M'aidez</u>. <u>Help me</u>.</p>	<p><u>Un día de mayo</u>: <u>Mayday</u> era una señal de socorro que solía emplearse hace mucho tiempo en alguna de las guerras que estudiábamos en la escuela. Aún las confundo, pero si prestabas atención podías distinguirlas por los aviones.</p> <p>Fue Luke el que me habló de <u>Mayday</u>. Era el código que usaban los pilotos de los aviones que habían sido alcanzados, o los barcos... ¿Los barcos también? Quizá los barcos utilizaran el SOS.</p> <p>[...]</p> <p>—¿Sabes de dónde derivaba la palabra «<u>Mayday</u>»? —me preguntó Luke.</p> <p>—No —respondí—. Es extraño que emplearan semejante palabra para eso, ¿no?</p> <p>[...]</p> <p>—Del francés —me explicó—. De <u>m'aidez</u>. <u>Ayudadme</u>.</p>
--	--

En el ejemplo 4.2.3 se desvela el significado de «No Bebés», así como la forma de rendirles tributo por parte de las mujeres en Gilead. Se forma una procesión en la que las mujeres llevan un velo negro, color que representa a la muerte en numerosas culturas (véase 4.1.9), visten un vestido a rayas —indicador popular de rebeldía, traición y crueldad según la creencia en la época medieval (Andrea en *Audaces*)— y la vasija que lleva la madre es también del mismo color.

Offred reflexiona para sí misma sobre el tamaño del recipiente: los «No Bebés» son aquellos que no llegan a nacer y se «sumergen en la corriente de la muerte», los que sí llegan a nacer pero no sobreviven son colocados en cajas, ataúdes, como los adultos.

4.2.3. *THT*, p. 50; *ECC*, p. 78-79

<p>The first one is the bereaved, the mother; she carries a <u>small black jar</u>. From the <u>size of the jar</u> you can tell how old it was when it foundered, inside her, flowed to its death. Two or three months, too young to tell whether or not it was an <u>Unbaby</u>. The older ones and those that die at birth have boxes.</p>	<p>La primera es la desconsolada madre; lleva una <u>pequeña vasija negra</u>. Por el <u>tamaño de la vasija</u> es posible deducir el tiempo que llevaba en el vientre de ella cuando fracasó, sumergido en la corriente de la muerte. Dos o tres meses, demasiado poco para saber si era o no un <u>No Bebé</u>. A los mayores y a los que mueren al nacer los ponen en cajas.</p>
---	--

El saludo religioso más repetido durante la narración y el que representa una metáfora evidente es «Under His Eye» («que Su Mirada te acompañe»). Es la manera que tienen las Criadas de despedirse entre ellas, aunque también —de manera metafórica— de recordarse las unas a las otras que alguien está observándolas: Dios, los Comandantes, otras Criadas, las Esposas o quien sea.

Nótese en la traducción el empleo de las mayúsculas en *Su* y *Mirada* con la intención implícita de darle autoridad e importancia —de la misma manera que se hace en la religión católica con las referencias a Dios—, aunque se pierda en el traslado el doble sentido de *Eye* en el original: aparte de ser una alusión al «Ojo que todo lo ve» —símbolo usado por el cristianismo a partir del siglo xvii y que representa la omnipresencia de Dios (Van Treeck y Croft 1960)—, «the Eye» («los Ojos») son la policía secreta de la República de Gilead, formada por antiguos miembros de la CIA.

4.2.4. *THT*, p. 50; *ECC*, p. 79

<p>“<u>Under His Eye</u>,” she says. The right farewell.</p> <p>“<u>Under His Eye</u>,” I reply, and she gives a little nod.</p>	<p>—<u>Que Su Mirada te acompañe</u> —me dice, siguiendo la fórmula de despedida correcta.</p> <p>—<u>Que Su Mirada te acompañe</u> —respondo, y ella asiente con un leve movimiento de la cabeza.</p>
--	--

Tal y como ya se ha explicado a propósito del ejemplo 4.1.8, en esta novela las flores son un símbolo en sí mismo de la sexualidad y de las mujeres. La variedad más recurrente es el tulipán —concretamente, en la obra de Atwood siempre de color rojo— y aparecen, en general, en un jardín rodeado de otros tulipanes. Estos son una metáfora de las Criadas —de ahí el color rojo— y de la sangre que señala su fertilidad (Trujillo, 2016). La dueña del jardín es siempre la Esposa del Comandante, que, de hecho, suele sentarse a observarlo: a observar su propio jardín de Criadas.

Los tulipanes, antes de abrirse, tienen forma de copa (o de cáliz, como dice Offred en el siguiente pasaje). Por un lado, que en la descripción aparezca *cáliz* es de nuevo una referencia religiosa, esta vez al santo Cáliz: la copa de la que bebió Jesucristo en la Última Cena y a la que se le atribuyen propiedades curativas (Vázquez-Dodero, 2021). Y, por otro lado, un cáliz o una copa tienen, de manera característica, forma de vientre. En la reflexión de Offred se observa la metáfora de los cálices como vientres de mujer —en este caso, de las Criadas— y su función de estar llenos, aunque aquí aparecen vacíos, lo que significa que ninguna ha sido fecundada aún.

4.2.5. *THT*, p. 51; *ECC*, p. 79

<p>The <u>tulips</u> along the border are <u>redder than ever</u>, opening, no longer <u>winecups but chalices</u>; thrusting themselves up, to what end? They are, after all, <u>empty</u>. When they are old they turn</p>	<p>Los <u>tulipanes</u> están <u>más rojos que nunca</u>, ahora no parecen <u>copas sino cálices</u>; es como si se elevaran por sí solos, pero ¿con qué objetivo? Al fin y al cabo, están <u>vacíos</u>. Cuando crecen se</p>
--	--

themselves inside out, then explode slowly, the petals thrown out like shards.	vuelven del revés, revientan lentamente y los pétalos se les caen a trozos.
--	---

En el ejemplo siguiente, además de hacer obvia la poca relación entre la Esposa y Offred, se vuelve a observar el contraste de color (ya apreciado en el fragmento 4.1.7), pero en este caso del blanco del rostro de la Esposa con el negro del carbón de las ciudades distópicas que describe la protagonista. Estas ciudades también le sirven a Offred como metáfora para describir y comparar la desmejora física de la Esposa, que se está marchitando como las flores (Trujillo, 2016).

Al final del fragmento, se equipara el «conocimiento» de la Esposa —lo que el lector puede entender por *inteligencia* o *consciencia*— con «old milk» («leche de varios días»). Es decir, un blanco que ya no es puro y se ha vuelto malo o dañino.

4.2.6. THT, p. 52; ECC, p. 81

<p>Her profile is towards me, I can see that in the quick sideways look I take at her as I go past. It wouldn't do to stare. It's no longer a <u>flawless cut-paper</u> profile, her face is <u>sinking in upon itself</u>, and I think of those towns built on underground rivers, where houses and whole streets disappear overnight, into sudden quagmires, or <u>coal</u> towns collapsing into the mines beneath them. Something like this must have happened to her, once she saw the true shape of things to come.</p> <p>She doesn't turn her head. She doesn't acknowledge my presence in any way, although she knows I'm there. I can tell she knows, it's like a smell, her knowledge; <u>something gone sour. like old milk</u>.</p>	<p>Está de perfil, lo advierto por la rápida mirada de reojo que le echo al pasar. Jamás la miraría fijamente. Ya no es una <u>silueta perfecta de papel</u>, su rostro se está <u>hundiendo sobre sí mismo</u> y me hace pensar en esas ciudades construidas sobre ríos subterráneos, donde casas y calles enteras desaparecen durante la noche bajo ciénagas repentinas, o ciudades <u>carboníferas</u> tragadas por sus propias minas. Algo así debió de ocurrirle a ella cuando vio el verdadero cariz que tomaban las cosas.</p> <p>No vuelve la cabeza. No reconoce en absoluto mi presencia, aunque sabe que estoy aquí. Sé que lo sabe, su conocimiento es como un olor: <u>algo que se vuelve agrio, como la leche de varios días</u>.</p>
--	---

En el ejemplo 4.2.7 vuelve a apreciarse la contraposición entre lo lleno y lo vacío, como ocurría anteriormente con los cálices y los tulipanes (véase 4.2.5), solo que en este pasaje el objeto de la metáfora son las manos de las Criadas, que deberían estar «llenas de futuro» porque sus vientres deberían también estar llenos, tal y como se espera de ellas. Sin embargo, están vacías, como lo están las manos de Tía Lydia, quien les hace esta reflexión.

The future is in your hands, she resumed. She held her own hands out to us, the ancient gesture that was both an offering and an invitation, to come forward, into an embrace, an acceptance. In your hands, she said, looking down at her own hands as if they had given her the idea. But there was nothing in them. They were empty. It was our hands that were supposed to be full, of the future; which could be held but not seen.

El futuro está en vuestras manos, resumía. Extendía las manos hacia nosotras, en ese antiguo gesto que significaba tanto un ofrecimiento como una invitación a un abrazo, una aceptación. En vuestras manos, decía mirándose las suyas como si éstas le hubieran dado la idea. Sin embargo, no veía nada en ellas, las tenía vacías. Eran las nuestras las que supuestamente estaban llenas de futuro, un futuro que sosteníamos pero no podíamos ver.

4.3. «IV Waiting Room. Chapter 11»

En la primera línea de este capítulo, Offred desvela que ha ido al médico, como es rutinario para las Criadas en Gilead. Todo es como lo era antes —haciendo, de nuevo, referencia a los tiempos pre-republicanos—, «except that now it's obligatory» («sólo⁴ que ahora es obligatorio»).

En el ejemplo 4.3.1 se reitera el uso del rojo para todo lo relacionado con las Criadas: el Guardia —soldados personales y guardaespaldas de los Comandantes— que la acompaña lleva un brazalete rojo y el coche con el que han ido a la consulta es del mismo color.

4.3.1. *THT*, p. 65; *ECC*, p. 97

<p>Yesterday morning I went to the doctor. Was taken, by a Guardian, one of those with the <u>red armbands</u> who are in charge of such things. We rode in a <u>red car</u>, him in the front, me in the back. No twin went with me; on these occasions I'm solitaire.</p> <p>I'm taken to the doctor's once a month, for tests: urine, hormones, cancer smear, blood test; the same as before, except that <u>now it's obligatory</u>.</p>	<p>Ayer por la mañana fui al médico. Me acompañó un Guardián, uno de los que llevan <u>brazalete rojo</u> y se ocupan de esa clase de cosas. Viajamos en un <u>coche rojo</u>, él delante y yo detrás. Mi doble no iba conmigo; en estas ocasiones soy una solitaria.</p> <p>Me llevan al médico una vez al mes, para someterme a diversas pruebas: análisis de orina, de sangre y de hormonas, biopsia para detectar si hay cáncer; igual que antes, sólo que <u>ahora es obligatorio</u>.</p>
--	---

Unas líneas más adelante, Offred se encuentra con otras Criadas —vestidas de rojo, como es obvio— en la sala de espera y relata cómo se miran el vientre entre ellas para adivinar si están «llenas de futuro» (véase 4.2.7), si alguna ha tenido «suerte». La «suerte» de haber logrado el embarazo no es necesariamente de las Criadas —porque el fruto nunca les pertenecerá—, pero sí pueden considerarse afortunadas de seguir vivas si han logrado concebir. Estas miradas furtivas que la protagonista describe también denotan cierta envidia entre las Criadas: por ver quién es la afortunada que le dará un hijo a su Comandante.

4.3.2. *THT*, p. 65; *ECC*, p. 97

<p>Inside the waiting room there are other women, three of them, in <u>red</u>: this doctor is a specialist. Covertly we regard each other, <u>sizing up each other's bellies</u>: is anyone <u>lucky</u>?</p>	<p>En la sala de espera hay otras mujeres, tres de ellas vestidas de <u>rojo</u>: este médico es un especialista. Nos miramos furtivamente, <u>evaluando el tamaño de nuestros respectivos vientres</u>. ¿Alguna de nosotras habrá tenido <u>suerte</u>?</p>
--	--

⁴ A lo largo del presente trabajo pueden aparecer algunas variaciones respecto a las normas de ortografía actuales en ciertas citas debido al año de publicación del texto al que se haga referencia (en este caso, 1987). Se conservarán porque así se publicaron.

En el ejemplo 4.3.3 vuelve a aparecer el contraste entre el blanco de la consulta del médico y el rojo de la tela (véase 4.1.7 y 4.2.1) que, además, tiene un ojo pintado de dorado y «una serpiente enroscada en torno a una espada, en posición vertical». Este ojo dorado es el símbolo más conocido de los Ojos —policía secreta de Gilead (véase 4.2.4)— y la serpiente enroscada en la espada representa la dualidad entre el bien y el mal, el poder y la protección según la mitología nórdica. También es habitual encontrarla en los símbolos de las farmacias en la cultura meta, pero no envuelve una espada sino la copa de Higea y representa el poder del veneno que tiene la capacidad de matar, así como la de sanar.

Offred hace referencia, de nuevo, al pasado (véase 4.1.2 y 4.2.2) con el recuerdo que tiene del símbolo que observa en la tela roja.

4.3.3. *THT*, p. 65; *ECC*, p. 98

<p>It's <u>white</u>, featureless, like the outer one, except for a folding screen, <u>red</u> cloth stretched on a frame, a <u>gold eye painted on it</u>, with a <u>snake-twined sword</u> upright beneath it, like a sort of handle. The snakes and the sword are bits of broken <u>symbolism left over from the time before</u>.</p>	<p>Es <u>blanca</u>, tan anodina como la de fuera, salvo por un biombo —un trozo de tela <u>roja</u> extendida sobre un marco— con un <u>ojo pintado en dorado</u> y, debajo, una <u>serpiente enroscada en torno a una espada</u>, en posición vertical, como una especie de empuñadura. Las serpientes y las espadas son resabios del <u>antiguo simbolismo</u>.</p>
--	--

En el párrafo 4.3.4 Offred empieza a narrar su trato con el doctor y lo primero que llama la atención al lector es la despersonalización y cosificación presentes: él no puede verle la cara y solo trata con un «torso».

Más adelante, la protagonista también comenta que los médicos no «deben» hablar con ella. Sin embargo, este lo hace y, al principio, de una manera muy cercana —que se torna en abusiva más adelante—, tanto que le recuerda a la forma de hablar de «otros tiempos» (véase 4.3.3). Cabe destacar que la negativa al hablar hacia y de las mujeres es muy recurrente durante la novela, estrechamente conectada con la prohibición a leer de estas.

4.3.4. *THT*, p. 66; *ECC*, p. 98

<p>It intersects me so that <u>the doctor will never see my face</u>. He deals with a torso only. [...] He <u>isn't supposed to speak to me</u> except when it's absolutely necessary. But this doctor is talkative. "How are we getting along?" he says, some tic of <u>speech from the other time</u>.</p>	<p>Se interpone entre el médico y yo, <u>para que él no me vea la cara</u>. Sólo tendrá que tratar con un <u>torso</u>. [...] Él <u>no debe hablarme</u>, salvo que sea absolutamente necesario; pero este médico es muy locuaz. —¡Cómo vamos? —pregunta, utilizando un tic de <u>habla de otros tiempos</u>.</p>
--	---

En la siguiente parte es notorio de nuevo el uso del verbo *ayudar*, muy relacionado con Mayday y su significado (véase 4.2.2). Sin embargo, en este contexto es un verbo con significado envenenado. Que lo use el médico encierra una ironía cínica: ¿de verdad pretende ayudarla para que esta siga con vida y consiga escapar? ¿O simplemente busca su propio disfrute y placer?

4.3.5. *THT*, p. 66; *ECC*, p. 99

<p>"I could <u>help</u> you," he says. Whispers. "What?" I say. "Shh," he says. "I could <u>help</u> you. I've <u>helped</u> others." "<u>Help</u> me?" I say, my voice as low as his. "How?" Does he know something, has he seen Luke, has he found, can he bring back? "How do you think?" he says, still barely breathing it.</p>	<p>—Yo podría <u>ayudarte</u> —susurra. —¿Qué? —pregunto. —Chist —me advierte—. Podría <u>ayudarte</u>. He ayudado a otras. —¿<u>Ayudarme</u>? —digo, en voz tan baja como la suya—. ¿Cómo? ¿Sabe algo, ha visto a Luke, lo ha encontrado, puede traerlo? —¿Cómo crees? —inquire, todavía en un susurro.</p>
---	---

Siguiendo con la mención reiterada de la prohibición al hablar (véase 4.3.4) o el uso de según qué palabras, aquí se hace referencia a «sterile» («estéril»). Offred se asusta de que el médico la use porque se le ha enseñado que esa es una palabra censurada en Gilead.

Asimismo, cabe destacar que la culpabilidad de ser infértil —y de muchos otros hechos a lo largo de la novela— recae siempre sobre la mujer, como aquí en la ley que prohíbe la palabra *estéril*.

Relacionado con lo anterior, la protagonista se plantea la propuesta del médico y el lector se encuentra por primera vez con uno de los tres fragmentos que abren la novela —este en concreto está extraído del Génesis— y que además forma parte de los lemas de la República: «Give me children, or else I die» («Dame hijos, o me moriré»). Pese a que la cita da cabida a una doble interpretación —puede indicar simplemente «morir de pena» en un sentido figurado o «quedarse afligida»—, Offred deja más que claro la función de las Criadas: si no dan hijos a su Comandante se las condenará a la muerte. Es importante subrayar también que en la traducción no se conservó la cursiva del lema ni se destacó con comillas bajas como sí se hizo con otros pasajes.

4.3.6. *THT*, p. 66 - 67; *ECC*, p. 99

<p>"Most of those old guys can't make it any more," he says. "Or they're <u>sterile</u>." I almost gasp: he's said a <u>forbidden word</u>. <u>Sterile</u>. There is no such thing as a <u>sterile man</u> any more, not officially. There are only <u>women who are fruitful and women who are barren</u>, that's the law. [...]</p>	<p>—La mayoría de esos viejos no están en condiciones de hacerlo —me explica—. O son <u>estériles</u>. A punto estoy de dar un respingo: ha pronunciado la <u>palabra prohibida</u>: «estéril». Ya no existe nada semejante a un <u>hombre estéril</u>, al menos oficialmente. Sólo hay <u>mujeres fértiles y</u></p>
---	--

<p>"Yes," I say. It's true, and I don't ask why, because I know.</p> <p><u>Give me children, or else I die.</u> There's more than one meaning to it.</p>	<p><u>mujeres estériles</u>, eso dice la ley.</p> <p>[...]</p> <p>—Sí — admito.</p> <p>Es verdad, y no pregunto la razón porque la conozco muy bien. <u>Dame hijos, o me moriré.</u></p> <p>Esta frase tiene más de un sentido.</p>
--	---

En el ejemplo 4.3.7 Offred considera la consecuencia que podría ocasionar la proposición que le hace el médico. Se puede entrever un atributo religioso en el pecado —que en este caso, para Offred, sería tener relaciones sexuales con alguien que no sea su Comandante o el hecho de ser infértil, en caso de que el médico mintiera en los informes— y el castigo que le supondría la muerte o ser llevada a las Colonias: zonas altamente radiactivas donde se destina a las No Mujeres (Criadas rebeldes o mujeres infértiles) que han cometido delitos con la intención de que acaben muriendo.

4.3.7. *THT*, p. 67; *ECC*, p. 100

<p>"It's too dangerous," I say. "No. I can't."</p> <p>The penalty is <u>death</u>.</p> <p>[...]</p> <p>He could fake the tests, report me for cancer, for <u>infertility</u>, have me shipped off to the <u>Colonies</u>, with the <u>Unwomen</u>.</p>	<p>—Es demasiado peligroso —argumento—. No... No puedo.</p> <p>Esto se castiga con la <u>muerte</u>.</p> <p>[...]</p> <p>Podría falsear las pruebas, informar que sufro de cáncer, que <u>no soy fértil</u>, hacer que me envíen a las <u>Colonias</u> con las <u>No Mujeres</u>.</p>
--	---

La última frase del capítulo, plasmada en el fragmento siguiente, deja ver cierto síndrome de Estocolmo en las Criadas: fenómeno psicológico en el que las víctimas de abuso desarrollan vínculos afectivos con sus opresores (Holland y Legg, 2021). Por eso, el hecho de tener la opción de poder traicionar a la República y poder encontrar la «salvación» aterroriza a Offred.

4.3.8. *THT*, p. 67; *ECC*, p. 100

<p>It's the <u>choice</u> that terrifies me. A <u>way out</u>, a <u>salvation</u>.</p>	<p>Es la <u>decisión</u> lo que me aterroriza. Una <u>salida</u>, una <u>salvación</u>.</p>
--	---

4.4. «V Nap. Chapter 13»

Más allá de las numerosas menciones a la vida anterior a Gilead, las alusiones a la religión y el abanico de simbolismos, la historia que cuenta Offred se caracteriza por los relatos y comentarios antifeministas que la rodean, ya sean hacia ella directamente o hacia alguna de las otras Criadas. La siguiente muestra es un ejemplo claro de este tipo de escenas.

Vale la pena destacar que, aparte del significado de lo que se relata, el cómo también tiene importancia: existe un cántico —con una pincelada de referencia religiosa— para culpabilizar explícitamente a la mujer sobre lo que cuenta. Un cántico lleno de repeticiones de palabras como «fault» («culpa») y frases como «*Who led them on*» («¿Quién los provocó?») o «*Teach her a lesson*» («Para darle una lección»), destacadas en cursiva en el original pero que han perdido el énfasis en la traducción al español.

El nombre de la clase que imparte Tía Lydia, «*Testifying*» («Testimonio»), hace alusión, por una parte, a las declaraciones de los testigos en un juicio —supervivientes de alguna situación que relatan lo acontecido, como lo hace Janine aquí— y, por otra parte, a un referente religioso: en el catolicismo, el testimonio es el relato de cómo un cristiano encuentra la fe tras reconocer su pecado.

4.4.1. *THT*, p. 77-78; *ECC*, p. 112-113

<p>It's Janine, telling about how she was <u>gang-raped at fourteen and had an abortion</u>. She told the same story last week. She seemed almost proud of it, while she was telling. It may not even be true. At <u>Testifying</u>, it's safer to make things up than to say you have nothing to reveal. But since it's Janine, it's probably more or less true.</p> <p>But whose <u>fault</u> was it? Aunt Helena says, holding up one plump finger.</p> <p><u>Her fault. her fault. her fault</u>, we chant in unison.</p> <p><u>Who led them on?</u> Aunt Helena beams, pleased with us.</p> <p><u>She did. She did. She did.</u></p> <p>Why did God allow such a terrible thing to happen?</p> <p><u>Teach her a lesson. Teach her a lesson. Teach her a lesson.</u></p>	<p>Le toca el turno a Janine, que cuenta que <u>a los catorce años fue violada por una pandilla y tuvo un aborto</u>. La semana pasada contó lo mismo, y parecía casi orgullosa. Incluso podía no ser verdad. En las sesiones de <u>Testimonio</u> es más seguro inventarse algo que decir que no tienes nada que revelar. Aunque, tratándose de Janine, probablemente sea más o menos verdad.</p> <p>Pero ¿de quién fue la <u>culpa</u>?, pregunta Tía Helena mientras levanta un dedo regordete.</p> <p><u>La culpa es suya, suya, suya</u>, cantamos al unísono.</p> <p><u>¿Quién los provocó?</u> Tía Helena sonrío, satisfecha de nosotras.</p> <p><u>Fue ella, ella, ella.</u></p> <p>¿Por qué Dios permitió que ocurriera semejante atrocidad?</p> <p><u>Para darle una lección. Para darle una lección. Para darle una lección.</u></p>
---	---

En el fragmento que sigue, Offred condena los actos ocurridos en la muestra 4.4.1 y los de días anteriores al relato de Janine. Comentarios como «*I used to think well of myself*» («yo solía tener un buen concepto de mí misma») y «*we meant it, which is the bad part*» («y lo peor es que lo

decíamos en serio») son los que dan a entender al lector que Offred no está de acuerdo con lo que presencia y de lo que es partícipe. De esta manera, y por primera vez en la novela, se dibuja una línea nítida entre lo que la protagonista vive y lo que ella cree justo e injusto. Cabe destacar que el pensamiento inicial de Offred es el adecuado, fundamentalmente porque es una víctima —como lo son Janine y el resto de Criadas— en una teocracia que la intenta convencer de lo contrario. Se usa la terminología cristiana para hacerla sentir culpable de algo de lo que realmente no tiene culpa.

4.4.2. *THT*, p. 78; *ECC*, p. 113

<p>Crybaby. Crybaby. Crybaby. <u>We meant it, which is the bad part.</u> <u>I used to think well of myself.</u> I didn't then.</p>	<p>Llorona. Llorona. Llorona. <u>Y lo peor es que lo decíamos en serio.</u> <u>Yo solía tener un buen concepto de mí misma.</u> Pero en aquel momento no.</p>
--	---

Siguiendo con el posicionamiento de Offred, que se va haciendo notorio a lo largo de la historia con comentarios —que ayudan a la construcción del personaje— sobre la ideología en Gilead y el trato a las mujeres, en el ejemplo 4.4.3 la protagonista reflexiona sobre «the nakedness of men's lives» («la desnudez que caracteriza la vida de los hombres»). En este pasaje destacan las preguntas retóricas y, sobre todo, la que reafirma la posición de Offred: «Why don't women have to prove to one another that they are women?» («¿Por qué las mujeres no necesitan demostrarse las unas a las otras que son mujeres?»).

4.4.3. *THT*, p. 79; *ECC*, p. 114

<p>I marvel again at the <u>nakedness of men's lives</u>: the showers right out in the open, the <u>body exposed</u> for inspection and comparison, the <u>public display of privates</u>. <u>What is it for? What purposes of reassurance does it serve?</u> The flashing of a badge, look, everyone, all is in order, I belong here. <u>Why don't women have to prove to one another that they are women?</u> Some form of unbuttoning, <u>some split-crotch routine, just as casual.</u> <u>A dog-like sniffing.</u></p>	<p>Vuelvo a asombrarme por <u>la desnudez que caracteriza la vida de los hombres</u>: las duchas abiertas, el <u>cuerpo expuesto</u> a las miradas y las comparaciones, <u>las partes íntimas exhibidas</u> en público. <u>¿Para qué? ¿Tiene algún propósito tranquilizador?</u> La ostentación de un distintivo común a todos ellos, que les hace pensar que todo está en orden, que están donde deben estar. <u>¿Por qué las mujeres no necesitan demostrarse las unas a las otras que son mujeres?</u> Cierta manera de desabrocharse, de <u>abrir la entrepierna despreocupadamente.</u> <u>Como cuando los perros se olisquean.</u></p>
---	--

4.5. «VI Household. Chapter 16»

El capítulo 16 narra una Ceremonia: una violación ultra ritualizada en la que los Comandantes tratan de fecundar a sus Criadas. El objetivo de la Ceremonia es únicamente el de concebir, sin lugar a la intimidad o al placer sexual (*THT's Wiki*).

En este primer pasaje, Offred describe su alrededor —con una descripción altamente detallada, como es característico de Atwood (véase 4.1.2 y 4.1.5)—, haciendo hincapié en el lujo que distingue la habitación. Cabe señalar que en este cuarto, el de la Esposa, sí aparece un espejo (véase 4.1.4) que capta la atención de la protagonista.

El color blanco —símbolo de pureza durante la narración (véase 4.1.7)— se repite en la mayoría de los objetos de la sala, como en las «healthy white cotton underdrawers» («las higiénicas bragas blancas de algodón») que lleva Offred y que dejan a la vista también la falta de sensualidad de la Ceremonia; el «white canopy» («dosel blanco»), que más adelante forma la imagen de un «vientre hinchado»; así como «the carpet, which is white» («la alfombra blanca»).

En la muestra 4.5.1 también cabe destacar el uso del condicional en la frase: «If I were to open my eyes» («Si abriera los ojos»). ¿No abre los ojos porque no quiere?, ¿no puede? o ¿prefiere no hacerlo?

4.5.1. *THT*, p. 100; *ECC*, p. 139

<p>The Ceremony goes as usual.</p> <p>I lie on my back, <u>fully clothed</u> except for the <u>healthy white cotton underdrawers</u>. What I could see, <u>if I were to open my eyes</u>, would be the large <u>white canopy</u> of Serena Joy's oversized colonial-style four-poster bed, suspended like a <u>sagging cloud</u> above us, a <u>cloud sprigged with tiny drops of silver rain</u>, which, if you looked at them closely, <u>would turn out to be four-petalled flowers</u>. I would not see <u>the carpet, which is white</u>, or the sprigged curtains and skirted dressing table with its silver-backed brush and <u>mirror</u> set; only the canopy, which manages to suggest at one and the same time, by <u>the gauziness of its fabric</u> and its <u>heavy downward curve</u>, both ethereality and matter.</p> <p>Or the sail of a ship. <u>Big-bellied sails</u>, they used to say, in poems. <u>Bellying</u>. Propelled forward by a <u>swollen belly</u>.</p>	<p>La Ceremonia prosigue como de costumbre.</p> <p>Me tiendo de espaldas, completamente vestida a excepción de las <u>higiénicas bragas blancas de algodón</u>. <u>Si abriera los ojos</u>, vería el enorme <u>dosel blanco</u> de la cama de Serena Joy —de estilo colonial y con cuatro columnas—, suspendido por encima de nuestras cabezas como una <u>nube henchida</u> salpicada de <u>minúsculas gotas de lluvia plateada</u> que, si se las mira atentamente, <u>semejarían flores de cuatro pétalos</u>. No vería <u>la alfombra blanca</u>, ni las cortinas adornadas, ni el tocador con su <u>espejo</u> y su cepillo plateado; sólo el dosel, que con su <u>tela diáfana</u> y su <u>marcada curva descendente</u> sugiere una cualidad etérea y al mismo tiempo material.</p> <p>O la vela de un barco. Las <u>velas hinchadas</u>, solían decir, como un <u>vientre hinchado</u>. Como empujadas por un <u>vientre</u>.</p>
--	---

En el fragmento 4.5.2 aparece de nuevo el lirio, en este caso en el perfume de Serena Joy, la Esposa del Comandante. Tal y como se ha comentado en el punto 4.1.3, siempre que esta flor está presente en la novela augura infortunio. Offred está incómoda, inconforme, y no le parece una estancia agradable, razón por la cual siente frío en la habitación: «Chilly, crisp almost. It's not warm in this room» («Fría, casi helada. Esta habitación no es nada cálida»).

Más allá de la simbología de la flor en el perfume, en este pasaje destaca la imagen que representa la postura de ambas mujeres. Están exactamente en la misma posición, con la idea de que la Esposa se refleje en la Criada: «This is supposed to signify that we are one flesh, one being» («Se supone que esto significa que somos una misma carne y un mismo ser»). Offred tiene la cabeza reposada en el vientre de Serena para recordar que el fruto de esta concepción es para ella y no para sí misma. Esta descripción está estrechamente relacionada con uno de los tres fragmentos que abren la novela, en concreto: «And she said, Behold my maid Bilhah, go in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her» («Y ella dijo: “He aquí a mi sierva Bilhá; únete a ella y parirá sobre mis rodillas, y yo también tendré hijos de ella») (Génesis, 30: 1-3).

En la Ceremonia, se hace evidente el control de las Esposas sobre las Criadas, así como del producto obtenido —si es que lo hay—: «What it really means is that she is in control, of the process and thus of the product. If any» («Pero el verdadero sentido es que ella controla el proceso y el producto de éste, si es que existe alguno»).

4.5.2. THT, p. 100; ECC, p. 139-140

<p>A mist of <u>Lily of the Valley</u> surrounds us, <u>chilly, crisp almost</u>. It's not warm in this room.</p> <p>Above me, towards the head of the bed, Serena Joy is arranged, <u>outspread</u>. Her legs are apart, I lie between them, <u>my head on her stomach, her pubic bone under the base of my skull</u>, her thighs on either side of me. She too is <u>fully clothed</u>.</p> <p>My arms are raised; <u>she holds my hands</u>, each of mine in each of hers. <u>This is supposed to signify that we are one flesh, one being. What it really means is that she is in control, of the process and thus of the product. If any</u>. The rings of her left hand cut into my fingers. It may or may not be revenge.</p>	<p>Nos invade una niebla de <u>Lirio de los Valles</u>, <u>fría, casi helada</u>. <u>Esta habitación no es nada cálida</u>.</p> <p>Detrás de mí, junto a la cabecera de la cama, está Serena Joy, <u>preparada</u>. Permanece con las piernas abiertas, y entre éstas me encuentro yo, <u>con la cabeza apoyada en su vientre y la base del cráneo sobre su pubis</u>, mientras sus muslos flanquean mi cuerpo. Ella también está <u>completamente vestida</u>.</p> <p>Estoy con los brazos levantados; <u>ella me sujeta las manos con las suyas</u>. <u>Se supone que esto significa que somos una misma carne y un mismo ser. Pero el verdadero sentido es que ella controla el proceso y el producto de éste, si es que existe alguno</u>. Los anillos de su mano izquierda se clavan en mis dedos, lo que quizá constituya una venganza. O quizá no.</p>
--	---

En el siguiente ejemplo, se hace de nuevo explícita la cosificación del cuerpo de la mujer (véase 4.3.4), así como la despersonalización de esta: «What he is fucking is the lower part of my body» («Lo que está follando es la parte inferior de mi cuerpo»).

Offred intenta explicar lo que se está llevando a cabo en la Ceremonia, pero no encuentra un verbo que lo aclare. No le gusta *copular* porque «supone la participación de dos personas, y aquí sólo hay una implicada», pero tampoco *violar* porque —según lo que se le ha adoctrinado— «no ocurre nada que no haya aceptado». Para ella ha sido una elección, pero ¿en qué contexto?, y ¿bajo qué condiciones? Este pasaje es un gran ejemplo de la normalización de la violación a lo largo de la novela y del antifeminismo que forma parte de la distopía crítica que la caracteriza.

4.5.3. *THT*, p. 100-101; *ECC*, p. 140

<p>My <u>red skirt</u> is hitched up to my waist, though no higher.</p> <p>Below it <u>the Commander is fucking</u>. What he is fucking is <u>the lower part of my body</u>. <u>I do not say making love</u>, because this is not what he's doing. <u>Copulating too would be inaccurate</u>, because it would <u>imply two people and only one is involved</u>. <u>Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for</u>. There wasn't a lot of choice but there was some, and <u>this is what I chose</u>.</p>	<p>Tengo la <u>falda roja</u> recogida, pero sólo hasta la cintura. <u>El Comandante está follando</u>. Lo que está follando es <u>la parte inferior de mi cuerpo</u>. <u>No digo haciendo el amor</u>, porque no se trata de eso. <u>Copular tampoco</u> sería una expresión adecuada, <u>ya que supone la participación de dos personas, y aquí sólo hay una implicada</u>. Pero <u>tampoco es una violación: no ocurre nada que yo no haya aceptado</u>. No había muchas posibilidades, pero sí algunas, y <u>ésta es la que yo elegí</u>.</p>
--	---

4.6. «X Soul Scrolls. Chapter 25»

La primavera ha quedado atrás. Dentro de la novela, las flores primaverales mueren en mayo: «The tulips have had their moment and are done, shedding their petals one by one» («Los tulipanes han dejado de florecer y empiezan a perder los pétalos uno a uno, como si fueran dientes»). Durante la primavera, Offred «madura y desarrolla conciencia de sí misma, de su sexualidad y del poder de la maternidad» (Trujillo, 2016) y, a partir del inicio del verano, es cuando se aprecia un importante crecimiento del personaje y cuando es cada vez más obvio su posicionamiento. Asimismo, el paso de esta estación también es símbolo de que a las Criadas se les acaba el tiempo.

La protagonista se encuentra a Serena Joy arrodillada —referencia a una imagen significativamente religiosa, que unas líneas más adelante se hace evidente: «Saint Serena, on her knees, doing penance» («Santa Serena, arrodillada, haciendo penitencia»)— cortando con unas tijeras los capullos de los tulipanes, flor que simboliza directamente a las Criadas (véase 4.2.5). Al finalizar la primavera, están llenos de semillas: alusión metafórica al fruto que dan las Criadas y que Atwood explicita con «The fruiting body» («El cuerpo fructífero»). Offred reflexiona sobre ello diciendo que «To cut off the seed pods is supposed to make the bulb store energy» («Cortando los capullos se consigue que el bulbo acumule energía»), energía que las Criadas de Gilead necesitan para crear más semillas que les sean concedidas a las Esposas. No obstante, lo que capta más la atención de la protagonista en esta escena son las tijeras: «What I coveted was the shears» («Lo que yo miraba con codicia eran las tijeras»). No se dice el porqué, pero el lector puede suponerlo (véase 4.1.1 y 4.1.2).

4.6.1. *THT*, p. 156-157; *ECC*, p. 215

<p>That was in May. <u>Spring has now been undergone. The tulips have had their moment and are done, shedding their petals</u> one by one, like teeth. One day I came upon Serena Joy, <u>kneeling</u> on a cushion in the garden, her cane beside her on the grass. <u>She was snipping off the seed pods with a pair of shears.</u> I watched her sideways as I went past, with my basket of oranges and lamb chops. She was aiming, positioning the blades of the shears, then cutting with a convulsive jerk of the hands. Was it the arthritis, creeping up? Or some blitzkrieg, some kamikaze, committed on the <u>swelling genitalia of the flowers? The fruiting body. To cut off the seed pods is supposed to make the bulb store energy.</u></p> <p><u>Saint Serena, on her knees, doing penance.</u></p>	<p>Eso sucedió en mayo. <u>Ya ha pasado la primavera, los tulipanes han dejado de florecer</u> y empiezan a <u>perder los pétalos</u> uno a uno, como si fueran dientes. Un día tropecé con Serena Joy, que se hallaba en el jardín, <u>arrodillada</u> sobre un almohadón; el bastón estaba a su lado, en la hierba. <u>Se dedicaba a cortar los capullos con unas tijeras.</u> Yo llevaba mi cesta con naranjas y chuletas de cordero, y al pasar la miré con el rabillo del ojo. Ella estaba concentrada, ajustando las hojas de la tijera, y al cortar sus manos parecían sufrir un espasmo convulsivo. ¿Sería la artritis, que reptaba por sus dedos? ¿una guerra relámpago, un kamikaze lanzándose sobre los <u>hinchados órganos genitales de las flores? El cuerpo fructífero. Cortando los capullos se consigue que el bulbo acumule energía.</u></p>
---	--

<p>[...] What I coveted was the <u>shears</u>.</p>	<p><u>Santa Serena, arrodillada, haciendo penitencia.</u> [...] Lo que yo miraba con codicia eran las <u>tijeras</u>.</p>
--	---

En el ejemplo 4.6.2, Offred nombra y detalla los lirios que ve en el jardín. Destacan, más allá de los colores empleados en la descripción de estos —tonos azulados y púrpuras— y la sobreexplicación y prosa minuciosa característica de Atwood (véase 4.1.6), los adjetivos *cool* y *frozen* del original. No es la primera vez que la protagonista presenta esta flor o su aroma como algo frío y que le causa rechazo (véase 4.5.2).

En la última línea destaca el uso de la palabra *female*: «so female in shape it was a surprise they'd not long since been rooted out» («de formas tan femeninas que resultaba sorprendente que una vez arrancados no duraran»). Es la primera vez que se explicita la referencia al símbolo de las flores en la obra y se hace en una frase cargada de metáfora: Offred hace alusión a la brevedad de la estancia de las Criadas, que ya no sirven una vez han dado su fruto.

4.6.2. *THT*, p. 157; *ECC*, p. 216

<p>Well. Then we had the <u>irises</u>, rising beautiful and <u>cool</u> on their tall stalks, like blown glass, like pastel water momentarily <u>frozen</u> in a splash, <u>light blue</u>, <u>light mauve</u>, and the darker ones, <u>velvet and purple</u>, <u>black cat's-ears in the sun</u>, <u>indigo shadow</u>, and the <u>bleeding hearts</u>, so <u>female</u> in shape it was a surprise they'd not long since been rooted out.</p>	<p>Bien. Además teníamos los <u>lirios</u>, que crecen hermosos y <u>frescos</u> sobre sus largos tallos, como vidrio soplado, como una acuarela congelada por un instante en una mancha, <u>azul celeste</u>, <u>malva claro</u>, y los más oscuros, <u>aterciopelados y purpúreos</u> como las <u>orejas de un gato negro iluminadas por el sol</u>, una <u>sombra añil</u>, y los del <u>centro sangriento</u>, de formas tan <u>femeninas</u> que resultaba sorprendente que una vez arrancados no duraran.</p>
--	---

En la muestra siguiente la protagonista describe el «jardín de Serena». Este jardín es una referencia a las Criadas y otras mujeres al servicio de Serena Joy, la Esposa del Comandante. Las flores que se encuentran en él simbolizan a todas aquellas que habitan la casa.

Asimismo, Offred reflexiona sobre el simbolismo de las flores a través de otra metáfora: las «buried things bursting upwards, wordlessly» («cosas enterradas que estallan hacia arriba, sin pronunciar palabra») aluden a las Criadas que, como ella, forman parte de la resistencia —que se define en profundidad en *The Testaments*, 2019— de Gilead. Unas líneas más adelante, la protagonista declara las intenciones de esas «cosas enterradas»: «Whatever is silenced will clamour to be heard, though silently» («Aquello que sea silenciado clamará por ser oído, aunque en silencio»).

4.6.3. *THT*, p. 157; *ECC*, p. 216

There is something subversive about this garden of Serena's, a sense of buried things bursting upwards, wordlessly, into the light, as it to point, to say: Whatever is silenced will clamour to be heard, though silently.

Hay algo subversivo en el jardín de Serena, una sensación de cosas enterradas que estallan hacia arriba, sin pronunciar palabra, bajo la luz, como si señalaran y dijeran: Aquello que sea silenciado clamará por ser oído, aunque en silencio.

4.7. «XV Night. Chapter 46»

Los siguientes fragmentos forman parte del último capítulo de la novela y en ellos se aprecian numerosas remisiones al pasado, no solo de la época pregilediana (véase 4.1.2), sino también de relatos anteriores de Offred que forman parte de su realidad.

En la primera línea de la siguiente muestra aparece una referencia sutil a uno de los primeros capítulos de la novela (véase 4.1.1), donde la protagonista se negaba a utilizar el posesivo para remitirse a la habitación en la que habita. Llegado el final de su historia, ya la acepta como propia: «I sit in my room» («Me siento en mi habitación»).

Más adelante, Offred dice estar esperando sin saber a qué y vuelve a hacer alusión a los tiempos anteriores a la República: «What are you waiting for? they used to say» («¿Qué estás esperando?, se solía decir»). Mientras espera en su habitación, el tiempo pasa. Sin embargo, se alegra de que así sea. Para el hecho de que se le acabe el tiempo el lector tiene dos interpretaciones: la muerte o la salvación de Offred. En cualquiera de los casos, ambas posibilidades significan un alivio para ella, como señala en «at last there is no time» («por fin se acaba el tiempo»).

La protagonista alude a la religión en «I am in disgrace, which is the opposite of grace» («He caído en desgracia, que es lo contrario de la gracia»). Sabe que ha cometido un *pecado*, pero no se arrepiente de ello: «I ought to feel worse about it» («Debería sentirme peor»).

4.7.1. THT, p. 299; ECC, p. 389

<p>I sit in <u>my room</u>, at the window, waiting. In my lap is a handful of crumpled stars.</p> <p><u>This could be the last time I have to wait.</u> But I don't know what I'm waiting for. What are you waiting for? they used to say. That meant <i>Hurry up</i>. No answer was expected. For what are you waiting is a different question, and I have no answer for that one either.</p> <p>Yet it isn't waiting, exactly. It's more like a form of suspension. Without suspense. <u>At last there is no time.</u></p> <p>I am in <u>disgrace</u>, which is the opposite of <u>grace</u>. <u>I ought to feel worse about it.</u></p>	<p>Me siento en <u>mi habitación</u>, junto a la ventana, y espero. En el regazo tengo un puñado de estrellas aplastadas.</p> <p><u>Tal vez sea la última vez que tenga que esperar. Pero no sé qué estoy esperando.</u> ¿Qué estás esperando?, se solía decir. Lo que significaba: «Date prisa.» No se esperaba una respuesta. Otra cosa es preguntar qué es lo que estás esperando, y para ésta tampoco tengo respuesta.</p> <p>Aunque no es exactamente esperar. Se parece más a una forma de suspensión. Sin ningún suspense. <u>Por fin se acaba el tiempo.</u></p> <p>He caído en <u>desgracia</u>, que es lo contrario de la <u>gracia</u>. <u>Debería sentirme peor.</u></p>
--	--

Tal y como se ha visto en el punto 4.6.3, el jardín de Serena, la Esposa del Comandante, forma parte de la simbología de las flores en la novela. El jardín representa a todas las mujeres que habitan las casas, en especial a las Criadas. Que este aparezca vacío no es azaroso: ha llegado el invierno y ya no hay flores, hecho que puede servir como presagio del final de la historia. Offred se pregunta «if it will rain» («si lloverá»), pero a lo que se refiere en realidad es: ¿volverán a crecer las flores?, ¿volverá a haber Criadas?

4.7.2. *THT*, p. 300; *ECC*, p. 390

<p><u>There's nobody in the garden.</u> I wonder if it will <u>rain</u>.</p>	<p><u>No hay nadie en el jardín.</u> Me pregunto si <u>lloverá</u>.</p>
--	---

Por un lado, en el pasaje 4.7.3, la protagonista se plantea alguna de las modalidades de suicidio que también nombró en los fragmentos de los puntos 4.1.1 y 4.1.2 y a los que recurrieron Criadas anteriores a ella.

Por otro lado, vuelven a aparecer diferentes referencias religiosas que siguen la metáfora del pecado del ejemplo 4.7.1: «bearing whatever sentence, penance, punishment» («trayendo alguna sentencia, una penitencia, un castigo»).

Sin embargo, lo más destacable de la siguiente muestra es la intención homicida de Offred hacia Serena. No quiere matarla por odio ni resentimiento, sino para «evitarle el dolor», «nuestro dolor». Ambas comparten el dolor —o la *desgracia*, si la traducción hubiera seguido la línea religiosa del fragmento original— de ser mujeres en la República de Gilead. «De la misma manera que los colores de ambas son opuestos en el círculo cromático, pero complementarios a la vez, ambas siluetas femeninas componen una sola mujer con dos identidades separadas por la pesada mano de una sociedad teocrática y totalitaria» (Trujillo, 2016).

Cabe señalar también que Offred recalca la importancia del color en la historia mientras reflexiona que «el rojo es un color muy visible», frase que aparece en varias ocasiones durante su relato.

4.7.3. *THT*, p. 300; *ECC*, p. 390

<p>Instead I could noose the bedsheet round my neck, hook myself up in the closet, throw my weight forward, <u>choke myself off</u>.</p> <p>I could hide behind the door, wait until she comes, hobbles along the hall, bearing whatever <u>sentence, penance, punishment</u>, jump out at her, knock her down, kick her sharply and accurately in the head. <u>To put her out of her misery</u>, and myself as well. <u>To put her out of our misery</u>.</p> <p>It would save time.</p>	<p>También podría atarme la sábana al cuello, colgarme del armario, dejar caer mi cuerpo hacia delante y <u>estrangularme</u>.</p> <p>Podría esconderme detrás de la puerta, esperar a que ella viniera cojeando por el pasillo, trayendo alguna <u>sentencia</u>, una <u>penitencia</u>, un <u>castigo</u>; derribarla y patearle la cabeza con un golpe seco y certero. <u>Para evitarle el dolor</u>, lo mismo que a mí. <u>Para evitarle nuestro dolor</u>.</p> <p>Así ganaría tiempo.</p>
---	--

<p>I could walk at a steady pace down the stairs and out the front door and along the street, trying to look as if I knew where I was going, and see how far I could get. <u>Red is so visible.</u></p>	<p>Podría bajar la escalera con paso firme, salir por la puerta principal hasta la calle, intentando dar la impresión de que sé adónde voy, y ver hasta dónde puedo llegar. <u>El rojo es un color muy visible.</u></p>
---	---

A partir de los análisis confeccionados a lo largo de este apartado se constata el uso recurrente de simbolismos y diferentes características establecidas en el apartado anterior. El uso del color, las flores, las referencias al pasado, la cosificación de la mujer o las alusiones al suicidio, entre otros, repercuten no solo en la configuración de la trama y en el desenlace de la misma, sino también en la traducción al español de todos estos factores.

5. ASPECTOS CONCRETOS DE LA TRADUCCIÓN

Como ya se ha mencionado, *The Handmaid's Tale* se tradujo por primera y única vez al español en 1987 por parte de Elsa Mateo Blanco. Dicha traducción ha mantenido su difusión hasta la actualidad y ha sido la utilizada y tomada como referencia en todos los productos derivados de la novela de Atwood, como la serie de Hulu o la novela gráfica de 2019. Así pues, la obra de Mateo Blanco creó un precedente que no podría cambiarse: *Offred* siempre se llamará *Defred*, una *Handmaid* siempre será una *Criada* y una *Unwoman* seguirá siendo una *No Mujer*, entre otros.

En 2019, Margaret Atwood sorprendió a los admiradores del mundo de Gilead con la secuela que llevaban tres décadas esperando: *The Testaments*. De la traducción de esta segunda parte se encargó Eugenia Vázquez Nacarino, que optó por tomar de ejemplo los diferentes términos que había usado Mateo Blanco en su traducción para, de esta manera, conservar la cohesión y la coherencia de ambas historias.

Cabe mencionar que las traducciones de las diferentes denominaciones e invenciones de Atwood en la novela están justificadas y mantuvieron los referentes que la misma autora tuvo en cuenta al escribirla: *Handmaid* se trasladó en español a *Criada* porque así se hizo en el Génesis con la historia de Jacob, Raquel y Lea, por ejemplo. Sin embargo, el nombre de la categoría social que constituyen las *Marthas* proviene de un personaje bíblico, la hermana de María Magdalena: Marta, y es, por lo tanto, el único apelativo que no conserva el mismo significado al no haberse trasladado correctamente su grafía en español. No obstante, el hecho de que se hayan conservado a lo largo de los años y a través de diferentes formatos hace evidente la importancia que tuvo el trabajo de Mateo Blanco. De todos modos, el paso del tiempo hace que el vocabulario y algunas de las formulaciones que se emplean en la traducción hayan quedado obsoletas, puesto que esta envejece año tras año.

En lo que a la conservación de símbolos y metáforas se refiere, el resultado también es positivo. Ambas culturas, la de origen y la de llegada, se cimentan en la religión católica y comparten, en general, las mismas referencias iconográficas —como la imagen del *cáliz* (véase 4.2.5), por ejemplo— y los mismos atributos simbólicos de los colores. Así pues, Mateo Blanco pudo trasladar casi de manera paralela la descripción del atuendo de las Criadas —con la *toca* incluida— o los diferentes saludos y expresiones de cortesía, entre otros. A lo largo del original, también se descubren varias dificultades de traducción que Mateo Blanco supo resolver prudentemente sin restar connotaciones. Un ejemplo de ello es el juego de palabras por polisemia en inglés que se da en la palabra *Mayday* la primera vez que se nombra en la novela (véase 4.2.2).

No obstante, en la traducción se hallan distintos aspectos en los que hay cabida de mejora. Se encuentran algunos elementos que no conservan la intencionalidad del original —como la falta de expresión enfática en distintas palabras o lemas (véase 4.3.6 y 4.4.1) que sí tenía la versión inglesa— o signos de puntuación —diferentes puntos y aparte o sangrados como los de la muestra 4.6.3— que usó Atwood en el original.

Asimismo, son notorias las pérdidas de significado de diferentes sustantivos y verbos con fin simbólico, como lo puede ser *bellying* (refiriéndose a las velas de un barco) en el fragmento 4.5.1 y que se muestra a continuación en una tabla triple, que incluye el original, la traducción publicada y

una propuesta personal. Se trasladó correctamente como comparación —*como un vientre*—, pero podría haber conservado el doble sentido intencionado por la autora:

5.1. *THT*, p. 100; *ECC*, p. 139; traducción propia

<p>Or the sail of a ship. Big-bellied sails, they used to say, in poems. <u>Bellying</u>. Propelled forward by a swollen belly.</p>	<p>O la vela de un barco. Las velas hinchadas, solían decir, <u>como un vientre hinchado</u>. Como empujadas por un vientre.</p>	<p>O la vela de un barco. Las velas hinchadas, se solía decir en poemas, <u>como si estuvieran embarazadas</u>. Como si las empujara un vientre hinchado.</p>
---	--	---

Otro de los ejemplos de palabras en las que no se conservó el sentido simbólico es *outspread* en la muestra 4.5.2. El fragmento alberga una imagen sumamente explícita que debería mantenerse con tal de detallar al máximo la descripción de la situación.

5.2. *THT*, p. 100; *ECC*, p. 139 - 140; traducción propia

<p>Above me, towards the head of the bed, Serena Joy is arranged, <u>outspread</u>. Her legs are apart, I lie between them, my head on her stomach, her pubic bone under the base of my skull, her thighs on either side of me.</p>	<p>Detrás de mí, junto a la cabecera de la cama, está Serena Joy, <u>preparada</u>. Permanece con las piernas abiertas, y entre éstas⁵ me encuentro yo, con la cabeza apoyada en su vientre y la base del cráneo sobre su pubis, mientras sus muslos flanquean mi cuerpo.</p>	<p>Detrás de mí, junto a la cabecera de la cama, está Serena Joy, <u>abierta de piernas</u>. Las tiene separadas y entre estas estoy yo, con la cabeza apoyada en su vientre y la base del cráneo sobre su pubis, mientras sus muslos flanquean mi cuerpo.</p>
---	--	--

Por último, el siguiente ejemplo (extraído del punto 4.7.3) recoge otro término que no conservó el significado implícito del original. En este caso, Offred se refiere al *dolor* de ser mujeres en Gilead, pero la traducción podría haber seguido la línea religiosa del original si se hubiera usado *desgracia*, por ejemplo.

5.3. *THT*, p. 300; *ECC*, p. 390; traducción propia

<p>To put her out of her <u>misery</u>, and myself as well. To put her out of our <u>misery</u>.</p>	<p>Para evitarle el <u>dolor</u>, lo mismo que a mí. Para evitarle nuestro <u>dolor</u>.</p>	<p>Para evitarle la <u>desgracia</u>, igual que a mí. Para evitarle nuestra <u>desgracia</u>.</p>
--	--	---

⁵ A lo largo del presente trabajo pueden aparecer algunas variaciones respecto a las normas de ortografía actuales en ciertas citas debido al año de publicación del texto al que se haga referencia (en este caso, 1987). Se conservarán porque así se publicaron.

La valoración global de la traducción que hizo Mateo Blanco es positiva. Pese a ello, es posible encontrar diferentes aspectos mejorables y, de manera global, también se aprecia cierto vocabulario, además de estructuras obsoletas, que podrían renovarse y adecuarse. Tomando en cuenta estos elementos y también otros comentarios sobre la traducción que ya se han tratado a lo largo del análisis contrastivo del apartado 4, podría recomendarse una nueva publicación de la versión en español con una revisión exhaustiva a fin de mejorar dichos aspectos.

6. CONCLUSIONES

En este trabajo se han abordado en profundidad los diferentes aspectos —como, por ejemplo, el lenguaje distópico, la simbología y las metáforas— que caracterizan la obra de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, con la intención de comparar sus usos originales con los que se trasladaron en la traducción al español. Una vez estudiados, se han analizado siete fragmentos donde dichos elementos se ven ampliamente reflejados para, a continuación, comentar ciertos aspectos sobre la traducción. Este análisis contrastivo entre el original y la traducción es novedoso y pretende aportar material nuevo a los estudios de la obra para ayudar a comprenderla desde otra perspectiva. La intencionalidad de este estudio de *The Handmaid's Tale* y su traslado al español ha sido, desde el inicio, plantear si es necesaria una retraducción o, en su defecto, una revisión exhaustiva de la traducción actual. Una vez realizado, se han extraído varias reflexiones que han ayudado a resolver la premisa inicial.

En primer lugar, el análisis pormenorizado de las diferentes características ha permitido entender correctamente el planteamiento simbólico de la historia de Atwood y precisar y justificar los diferentes términos usados. En segundo lugar, y teniendo en cuenta los análisis y las reflexiones de los apartados 4 y 5 —que han permitido valorar mejor la versión en español, así como entender la motivación de algunas decisiones de traducción—, se destacan las buenas elecciones en el trabajo de Elsa Mateo Blanco. No obstante, hay algunos aspectos mejorables o que podrían actualizarse para que la traducción no pierda vigencia. En la forma de leer y analizar esta traducción hoy en día ha influido también, como es natural, la publicación de la secuela *The Testaments* en 2019, traducida por otra profesional, Eugenia Vázquez Nacarino, y el reconocimiento mundial que ha tenido la serie homónima de Hulu estrenada en 2016 con la que, en consecuencia, ha vuelto a ganar fama la novela en la que se basa.

Considerando todo lo anterior se cumplen los objetivos del presente trabajo en su totalidad y se da respuesta a la hipótesis principal. Debido al buen resultado de la primera versión no es necesaria una retraducción completa de *The Handmaid's Tale*. Sin embargo, se alienta a que se publique una nueva versión con una revisión exhaustiva de los distintos aspectos tratados en este estudio con el fin de mejorar diferentes estructuras y términos que, más de treinta años después de la primera publicación, han quedado obsoletos.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Fuentes primarias

Atwood, M. (2018 [1985]). *The Handmaid's Tale*. Londres: Vintage Classics (Penguin Random House).

— (2022[1985]). *El cuento de la criada*. Elsa Mateo Blanco (trad.). Barcelona: Ediciones Salamandra (Penguin Random House).

7.2. Fuentes secundarias

Andrea, L. *Pequeña historia de las ropas a rayas*. Florianópolis: Audaces Américas. Recuperado el 25 de febrero de 2024, de <<https://audaces.com>>.

Atwood, M. (2015). «Margaret Atwood on *The Handmaid's Tale*, religion and becoming a writer». WPSU. Recuperado el 24 de marzo de 2024, de <<https://www.youtube.com>>.

— (2017). «Margaret Atwood on What *The Handmaid's Tale* Means in the Age of Trump». *The New York Times*. Recuperado el 24 de marzo de 2024, de <<https://www.nytimes.com>>.

— (2018). *Margaret Atwood on How She Came to Write 'The Handmaid's Tale'*. Nueva York: Literary Hub. Recuperado el 24 de marzo de 2024, de <<https://lithub.com>>.

— (2019). *Margaret Atwood on the real-life events that inspired 'The Handmaid's Tale' and 'The Testaments'*. Londres: Penguin Random House. Recuperado el 24 de marzo de 2024, de <<https://www.penguin.co.uk>>.

— (2020). «Author Margaret Atwood talks her career, *The Handmaid's Tale* and today's society». *1News*. Recuperado el 24 de marzo de 2024, de <<https://www.youtube.com>>.

— (2022). «Yo inventé Gilead. El Tribunal Supremo de Estados Unidos lo está haciendo realidad». *El País*. Recuperado el 24 de marzo de 2024, de <<https://elpais.com>>.

Diccionario de la lengua española (2014). Madrid: Real Academia Española. Recuperado el 8 de mayo de 2024, de <<https://dle.rae.es>>.

Freeman, H. y Atwood, M. (2022). «Playing with fire». *The Guardian*. Recuperado el 5 de abril de 2024, de <<https://www.theguardian.com>>.

Holland, K. y Legg, T. (2021). *Síndrome de Estocolmo: Causas, síntomas y ejemplos*. Nueva York: Healthline. Recuperado el 25 de febrero de 2024, de <<https://www.healthline.com>>.

Moreno Trujillo, M. P. (2016). «*El Cuento de la criada*, los símbolos y las mujeres en la narración distópica». *Escritos* 24 (52). 185-211.

The Handmaid's Tale Wiki. Recuperado el 20 de febrero de 2024, de <<https://the-handmaids-tale.fandom.com>>.

Van Treeck, C. y Croft, A. (1960). *Symbols in the Church*. 1a ed. Milwaukee: The Bruce Publishing Company.

Vázquez-Dodero, A. (2021). *¿Qué es el santo Grial o santo Cáliz?*. Madrid: Omnes. Recuperado el 25 de febrero de 2024, de <<https://omnesmag.com>>.

8. ANEXO

THT: «Il Shopping. Chapter 2», pp. 13-15 / ECC: «Il La compra. Capítulo 2», pp. 29-32

A chair, a table, a lamp. Above, on the white ceiling, a relief ornament in the shape of a wreath, and in the centre of it a blank space, plastered over, like the place in a face where the eye has been taken out. There must have been a chandelier, once. They've removed anything you could tie a rope to.

A window, two white curtains. Under the window, a window seat with a little cushion. When the window is partly open —it only opens partly— the air can come in and make the curtains move. I can sit in the chair, or on the window seat, hands folded, and watch this. Sunlight comes in through the window too, and falls on the floor, which is made of wood, in narrow strips, highly polished. I can smell the polish. There's a rug on the floor, oval, of braided rags. This is the kind of touch they like: folk art, archaic, made by women, in their spare time, from things that have no further use. A return to traditional values. Waste not want not. I am not being wasted. Why do I want?

On the wall above the chair, a picture, framed but with no glass: a print of flowers, blue irises, watercolour. Flowers are still allowed. Does each of us have the same print, the same chair, the same white curtains, I wonder? Government issue?

Think of it as being in the army, said Aunt Lydia.

A bed. Single, mattress medium-hard, covered with a flocked white spread. Nothing takes place in the bed but sleep; or no sleep. I try not to think too much. Like other things now, thought must be rationed. There's a lot that doesn't bear thinking about. Thinking can hurt your chances, and I intend to last. I know why there is no glass, in front of the watercolour picture of blue irises, and why the window only opens partly and why the glass in it is shatterproof. It isn't running

Una silla, una mesa, una lámpara. Arriba, en el techo blanco, una moldura en forma de guirnalda, y en el centro de ésta, un espacio en blanco tapado con yeso, como el hueco que quedaría en un rostro después de arrancarle un ojo. Alguna vez debió de haber allí una araña. Pero han quitado todos los objetos a los que sea posible atar una cuerda.

Una ventana, dos cortinas blancas. Bajo la ventana, un asiento con un cojín pequeño. Cuando la ventana se abre parcialmente —sólo se abre parcialmente—, el aire entra y mueve las cortinas. Puedo sentarme en la silla, o en el asiento de la ventana, con las manos cruzadas, y dedicarme a contemplar. La luz del sol también entra por la ventana y se proyecta sobre el suelo de listones de madera estrechos, muy encerados. Huelo la cera. En el suelo hay una alfombra ovalada, hecha con trapos viejos trenzados. Esta es la clase de detalle que les gusta: arte popular, arcaico, hecho por las mujeres en su tiempo libre con cosas que ya no sirven. Un retorno a los valores tradicionales. Quien nada desperdicia, nada necesita. Yo no soy un desperdicio. ¿Por qué tengo necesidades?

En la pared, por encima de la silla, un cuadro con marco pero sin cristal: es una acuarela de flores, lirios azules. Las flores aún están permitidas. Me pregunto si las demás también tendrán un cuadro, una silla, unas cortinas blancas. ¿Serán artículos repartidos por el gobierno?

Imagínate que estás en el ejército, decía Tía Lydia.

Una cama. Individual, de colchón semiduro cubierto con una colcha blanca rellena de borra. En la cama no se hace nada más que dormir... o no dormir. Intento no pensar demasiado. Como el resto de las cosas, el pensamiento

away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those other escapes, the ones you can open in yourself, given a cutting edge.

So. Apart from these details, this could be a college guest room, for the less distinguished visitors; or a room in a rooming house, of former times, for ladies in reduced circumstances. That is what we are now. The circumstances have been reduced; for those of us who still have circumstances.

But a chair, sunlight, flowers: these are not to be dismissed. I am alive, I live, I breathe, I put my hand out, unfolded, into the sunlight. Where I am is not a prison but a privilege, as Aunt Lydia said, who was in love with either/or.

The bell that measures time is ringing. Time here is measured by bells, as once in nunneries. As in a nunnery too, there are few mirrors.

I get up out of the chair, advance my feet into the sunlight, in their red shoes, flat-heeled to save the spine and not for dancing. The red gloves are lying on the bed. I pick them up, pull them onto my hands, finger by finger. Everything except the wings around my face is red: the colour of blood, which defines us. The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over the breasts, the sleeves are full. The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen. I never looked good in red, it's not my colour. I pick up the shopping basket, put it over my arm.

The door of the room —not my room, I refuse to say my— is not locked. In fact it doesn't shut properly. I go out into the polished hallway, which has a runner down the centre, dusty pink. Like a path through the forest, like a carpet for royalty, it shows me the way.

The carpet bends and goes down the front staircase and I go with it, one hand on the banister, once a tree, turned in another century, rubbed to a warm

tiene que estar racionado. Hay muchas cosas en las que es mejor no pensar. Si pensamos corremos el riesgo de perjudicar nuestras posibilidades, y yo tengo la intención de resistir. Sé por qué el cuadro de los lirios azules no tiene cristal, y por qué la ventana sólo se abre parcialmente, y por qué el cristal de la ventana es irrompible. Lo que temen no es que escapemos —al fin y al cabo no llegaríamos muy lejos—, sino esas otras salidas, las que una puede abrir en su cuerpo si dispone de un objeto afilado.

De modo que, aparte de estos detalles, ésta podría ser la habitación de los invitados de un colegio, pero la de los menos distinguidos; o una habitación de una casa de huéspedes como las de antes, adecuada para damas de escasos recursos. Así estamos en este momento. Las posibilidades han quedado reducidas... para quienes aún tenemos posibilidades.

Pero la silla, la luz del sol, las flores... no deben despreciarse. Estoy viva, existo, respiro, saco la mano por la ventana y la abro al sol. El lugar en que me encuentro no es una prisión sino un privilegio, como decía Tía Lydia, a quien le encantaban los extremos.

Está sonando la campana que mide el tiempo. Aquí el tiempo lo miden las campanas, como ocurría antes en los conventos. Y, también como en un convento, hay pocos espejos.

Me levanto de la silla, doy un paso hacia la luz del sol con los zapatos rojos de tacón bajo, que no han sido pensados para bailar sino para proteger la columna vertebral. Los guantes rojos están sobre la cama. Los recojo y me los pongo, dedo a dedo. Salvo la toca que rodea mi cara, todo es rojo, del color de la sangre, que es el que nos define. La falda es larga hasta los tobillos y amplía, con un canesú liso que cubre el pecho, y las mangas son anchas. La toca blanca

gloss. Late Victorian, house is, a family house, built for a large rich family. There's a grandfather clock in the hallway, which doles out time, and then the door to the motherly front sitting room, with its fleshtones and hints. A sitting room in which I never sit, but stand or kneel only. At the end of the hallway, above the front door, is a fanlight of coloured glass: flowers, red and blue.

There remains a mirror, on the hall wall. If I turn my head so that the white wings framing my face direct my vision towards it, 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 fairytale figure in a red cloak, descending towards a moment of carelessness that is the same as danger. A Sister, dipped in blood.

At the bottom of the stairs there's a hat-and-umbrella stand, the bentwood kind, long rounded rungs of wood curving gently up into hooks shaped like the opening fronds of a fern. There are several umbrellas in it: black, for the Commander, blue, for the Commander's Wife, and the one assigned to me, which is red. I leave the red umbrella where it is, because I know from the window that the day is sunny. I wonder whether or not the Commander's Wife is in the sitting room. She doesn't always sit. Sometimes I can hear her pacing back and forth, a heavy step and then a light one, and the soft tap of her cane on the dusty-rose carpet.

también es de uso obligatorio; su misión es impedir que veamos, así como que nos vean. El rojo nunca me ha sentado bien, no es mi color. Recojo la cesta de la compra y me la cuelgo del brazo.

La puerta de la habitación —no es mi habitación, me niego a reconocerla como mía— no está cerrada con llave. De hecho, ni siquiera ajusta bien. Salgo al pasillo, encerado y cubierto por una alfombra central de color rosa ceniciento. Como un sendero en el bosque, como una alfombra para la realeza, me indica el camino.

La alfombra traza una curva y baja por la escalera; la sigo, apoyando una mano en la barandilla que alguna vez fue árbol, fabricada en otro siglo, lustrada hasta hacerla resplandecer. La casa es de estilo victoriano tardío y fue construida para una familia rica y numerosa. En el pasillo hay un reloj de péndulo que mide el tiempo lánguidamente y luego una puerta que da a la sala de estar materna, con sus tonos carnosos y sus sombras. Una sala en la que nunca me siento, sino donde permanezco de pie o me arrodillo. Al final del pasillo, encima de la puerta principal, hay un montante en forma de abanico de vidrios de colores: flores rojas y azules.

En la pared de la sala aún queda un espejo. Si vuelvo la cabeza —de tal manera que la toca blanca que enmarca mi cara dirija mi visión hacia él—, alcanzo a verlo mientras bajo la escalera; es un espejo redondo, convexo como el ojo de un pescado, y mi imagen reflejada en él semeja una sombra distorsionada, una parodia de algo, como la figura de un cuento de hadas cubierta con una capa roja, descendiendo hacia un momento de indiferencia, que equivale a decir peligro. Una Hermana, bañada en sangre.

Al pie de la escalera hay un perchero para los sombreros y los paraguas; tiene barrotes de madera, largos y redondeados, que se curvan suavemente para formar ganchos que imitan las hojas de un helecho. De él

	<p>cuelgan varios paraguas: uno negro para el Comandante, uno azul para la Esposa del Comandante, y el que me han asignado, de color rojo. Dejo el paraguas rojo en su sitio: por la ventana veo que brilla el sol. Me pregunto si la Esposa del Comandante se encontrará en la sala. No siempre está allí sentada. A veces la oigo pasearse de un lado a otro, una pisada fuerte y luego una suave, y el sordo golpecito de su bastón sobre la alfombra de color rosa ceniciento.</p>
--	--

The good weather holds. It's almost like June, when we would get out our sundresses and our sandals and go for an ice-cream cone. There are three new bodies on the Wall. One is a priest, still wearing the black cassock. That's been put on him, for the trial, even though they gave up wearing those years ago, when the sect wars first began; cassocks made them too conspicuous. The two others have purple placards hung around their necks: Gender Treachery. Their bodies still wear the Guardian uniforms. Caught together, they must have been, but where? A barracks, a shower? It's hard to say. The snowman with the red smile is gone.

"We should go back," I say to Ofglen. I'm always the one to say this. Sometimes I feel that if I didn't say it, she would stay here forever. But is she mourning or gloating? I still can't tell.

Without a word she swivels, as if she's voice-activated, as if she's on little oiled wheels, as if she's on top of a music box. I resent this grace of hers. I resent her meek head, bowed as if into a heavy wind. But there is no wind.

We leave the Wall, walk back the way we came, in the warm sun.

"It's a beautiful May day," Ofglen says. I feel rather than see her head turn towards me, waiting for a reply.

"Yes," I say. "Praise be," I add as an afterthought. Mayday used to be a distress signal, a long time ago, in one of those wars we studied in high school. I kept getting them mixed up, but you could tell them apart by the airplanes if you paid attention. It was Luke who told me about Mayday though. *Mayday, Mayday*, for pilots whose planes had been hit, and ships —was it ships too?— at sea. Maybe it was SOS for ships. I wish I could look it up. And it was something from Beethoven, for the beginning of the victory, in one of those wars.

Do you know what it came from? said Luke. Mayday?

Sigue el buen tiempo. Es casi como si estuviéramos en junio, cuando sacábamos los vestidos playeros y las sandalias, y comprábamos helados. En el Muro hay tres cadáveres nuevos. Uno es el de un sacerdote que todavía lleva la sotana negra. Se la pusieron para el juicio, aunque dejaron de usarla hace unos años, cuando empezó la guerra de las sectas; con las sotanas llamaban demasiado la atención. Del cuello de los otros dos cuelgan placas de color púrpura: Traición a su Género. Aún van vestidos con el uniforme de Guardianes. Los deben de haber pillado juntos, pero ¿dónde? ¿En el cuartel? ¿En una fiesta? Quién sabe. El muñeco de nieve de la sonrisa roja ya no está.

—Tendríamos que volver —le digo a Deglen. Siempre soy yo quien lo dice. A veces pienso que, si no lo dijera, ella se quedaría aquí para siempre. ¿Llora por estas muertes o se regodea?, me pregunto. Aún no lo sé.

Sin mediar palabra, se vuelve, como activada por mi voz, como si anduviera sobre un par de ruedecillas aceitadas, como si fuera la figura de una caja de música. Me ofende su elegancia. Me ofende su docilidad, su cabeza inclinada como para contrarrestar un fuerte viento. Pero no hay viento. Nos alejamos del Muro en busca del sol, por el mismo camino por el que llegamos.

—Es un hermoso día de mayo —comenta Deglen. Más que verla, siento que vuelve la cabeza hacia mí, como esperando una respuesta.

—Sí —respondo—. Alabado sea —agrego, como si me acordara en el último momento.

Un día de mayo; Mayday era una señal de socorro que solía emplearse hace mucho tiempo en alguna de las guerras que estudiábamos en la escuela. Aún las confundo, pero si prestabas atención podías distinguirlas por los aviones.

Fue Luke el que me habló de Mayday. Era el código que usaban los pilotos de los aviones que habían sido alcanzados, o los barcos... ¿Los barcos

No, I said. It's a strange word to use for that, isn't it?

Newspapers and coffee, on Sunday mornings, before she was born. There were still newspapers, then. We used to read them in bed.

It's French, he said. From *M'aidez*.

Help me.

Coming towards us there's a small procession, a funeral: three women, each with a black transparent veil thrown over her headdress. An Econowife and two others, the mourners, also Econowives, her friends perhaps. Their striped dresses are worn-looking, as are their faces. Some day, when the times improve, says Aunt Lydia, no one will have to be an Econowife.

The first one is the bereaved, the mother; she carries a small black jar. From the size of the jar you can tell how old it was when it foundered, inside her, flowed to its death. Two or three months, too young to tell whether or not it was an Unbaby. The older ones and those that die at birth have boxes.

We pause, out of respect, while they go by. I wonder if Ofglen feels what I do, a pain like a stab, in the belly. We put our hands over our hearts to show these stranger women that we feel with them in their loss. Beneath her veil the first one scowls at us. One of the others turns aside, spits on the sidewalk. The Econowives do not like us.

We go past the shops and come to the barrier again, and are passed through. We continue on among the large empty looking houses, the weedless lawns. At the corner near the house where I'm posted, Ofglen stops, turns to me.

"Under His Eye," she says. The right farewell.

"Under His Eye," I reply, and she gives a little nod. She hesitates, as if to

también? Quizá los barcos utilizaran el SOS. Me gustaría averiguarlo. Y era algo de Beethoven, de la victoria de una de esas guerras.

—¿Sabes de dónde derivaba la palabra «Mayday»? —me preguntó Luke.

—No —respondí—. Es extraño que emplearan semejante palabra para eso, ¿no?

Periódicos y café en las mañanas de domingo, antes de que naciera ella. En ese entonces todavía existían los periódicos. Solíamos leerlos en la cama.

—Del francés —me explicó—. De *m'aidez*.

Ayudadme.

Una pequeña procesión se acerca a nosotras; se trata de un cortejo fúnebre: tres mujeres, cada una con un velo negro transparente sobre el tocado. Una de ellas es una Econoesposa, y las otras dos las plañideras, también Econoesposas y tal vez amigas tuyas. Sus vestidos a rayas parecen deteriorados, igual que sus caras. Algún día, cuando las cosas mejoren, decía Tía Lydia, nadie tendrá que ser una Econoesposa.

La primera es la desconsolada madre; lleva una pequeña vasija negra. Por el tamaño de la vasija es posible deducir el tiempo que llevaba en el vientre de ella cuando fracasó, sumergido en la corriente de la muerte. Dos o tres meses, demasiado poco para saber si era o no un No Bebé. A los mayores y a los que mueren al nacer los ponen en cajas.

Nos detenemos en señal de respeto, mientras el cortejo pasa. Me pregunto si Deglen siente lo mismo que yo, un dolor en las entrañas, como una puñalada. Nos llevamos las manos al pecho para expresar nuestra condolencia a

say something more, but then she turns away and walks down the street. I watched her. She's like my own reflection, in a mirror from which I'm moving away.

In the driveway, Nick is polishing the Whirlwind again. He's reached the chrome at the back. I put my gloved hand on the latch of the gate, open it, push inward. The gate clicks behind me. The tulips along the border are redder than ever, opening, no longer winecups but chalices; thrusting themselves up, to what end? They are, after all, empty. When they are old they turn themselves inside out, then explode slowly, the petals thrown out like shards.

Nick looks up and begins to whistle. Then he says, "Nice walk?"

I nod, but do not answer with my voice. He isn't supposed to speak to me. Of course some of them will try, said Aunt Lydia. All flesh is weak. All flesh is grass, I corrected her in my head. They can't help it, she said, God made them that way but He did not make you that way. He made you different. It's up to you to set the boundaries. Later you will be thanked.

In the garden behind the house the Commander's Wife is sitting, in the chair she's had brought out. Serena Joy, what a stupid name. It's like something you'd put on your hair, in the other time, the time before, to straighten it. *Serena Joy*, it would say on the bottle, with a woman's head in cut-paper silhouette on a pink oval background with scalloped gold edges. With everything to choose from in the way of names, why did she pick that one? Serena Joy was never her real name, not even then. Her real name was Pam. I read that in a profile on her, in a news magazine, long after I'd first watched her singing while my mother slept in on Sunday mornings. By that time she was worthy of a profile: *Time* or *Newsweek* it was, it must have been. She wasn't singing any more by then, she was making speeches. She was good at it. Her speeches were about the sanctity of the home, about how women should stay home. Serena Joy didn't do this herself, she made

estas desconocidas. A través del velo, la primera nos dedica una mirada amenazadora. Una de las otras dos se aparta y escupe en la acera. A las Econoesposas no les gustamos.

Pasamos de largo por delante de las tiendas, llegamos a las barreras y las dejamos atrás. Seguimos andando entre las casas con aspecto de deshabitadas y céspedes cuidados. En la esquina, cerca de la casa donde estoy destinada, Deglen se detiene y se vuelve hacia mí.

—Que Su Mirada te acompañe —me dice, siguiendo la fórmula de despedida correcta.

—Que Su Mirada te acompañe —respondo, y ella asiente con un leve movimiento de la cabeza. Vacila, como si fuera a agregar algo, pero se vuelve y echa a andar calle abajo. La observo. Es como mi propia imagen reflejada en un espejo del cual me estoy alejando.

En el camino de entrada encuentro a Nick, que sigue lustrando el Whirlwind. Ha llegado a la parte cromada trasera. Pongo mi mano enguantada sobre el picaporte de la verja y la abro empujándola hacia dentro; luego se cierra con un chasquido. Los tulipanes están más rojos que nunca, ahora no parecen copas sino cálices; es como si se elevaran por sí solos, pero ¿con qué objetivo? Al fin y al cabo, están vacíos. Cuando crecen se vuelven del revés, revientan lentamente y los pétalos se les caen a trozos.

Nick levanta la vista y empieza a silbar. Luego me pregunta:

—¿Ha ido bien el paseo?

Asiento con la cabeza, pero no digo nada. Se supone que el no debe hablarme. Por supuesto, algunos lo intentarán, me advertía Tía Lydia, La carne es débil. La carne es efímera, la corregía yo mentalmente. Ellos no pueden soportarlo, añadía, Dios los ha hecho así. Pero a vosotras no os hizo así, os hizo

speeches instead, but she presented this failure of hers as a sacrifice she was making for the good of all.

Around that time, someone tried to shoot her and missed; her secretary, who was standing right behind her, was killed instead. Someone else planted a bomb in her car but it went off too early. Though some people said she'd put the bomb in her own car, for sympathy. That's how hot things were getting.

Luke and I would watch her sometimes on the late-night news. Bathrobes, nightcaps. We'd watch her sprayed hair and her hysteria, and tears she could still produce at will, and the mascara blackening her cheeks. By that time she was wearing more makeup. We thought she was funny. Or Luke thought she was funny. I only pretended to think so. Really she was a little frightening. She was in earnest.

She doesn't make speeches any more. She has become speechless. She stays in her home, but it doesn't seem to agree with her. How furious she must be, now that she's been taken at her word.

She's looking at the tulips. Her cane is beside her, on the grass. Her profile is towards me, I can see that in the quick sideways look I take at her as I go past. It wouldn't do to stare. It's no longer a flawless cut-paper profile, her face is sinking in upon itself, and I think of those towns built on underground rivers, where houses and whole streets disappear overnight, into sudden quagmires, or coal towns collapsing into the mines beneath them. Something like this must have happened to her, once she saw the true shape of things to come.

She doesn't turn her head. She doesn't acknowledge my presence in any way, although she knows I'm there. I can tell she knows, it's like a smell, her knowledge; something gone sour, like old milk.

It's not the husbands you have to watch out for, said Aunt Lydia, it's the Wives. You should always try to imagine what they must be feeling. Of course

diferentes. Os corresponde a vosotras marcar los límites. Algún día os lo agradecerán.

En el jardín de detrás está la Esposa del Comandante, sentada en una silla que ha sacado de la casa. Serena Joy, qué nombre tan estúpido. Como si fuera una de esas cosas que en otros tiempos se ponían en el pelo para estirarlo. Serena Joy, debía de decir en el frasco, que seguramente tenía grabada en la etiqueta la silueta de una cabeza femenina sobre un fondo ovalado de color rosa con bordes dorados. Con todos los nombres que hay, ¿por qué eligió precisamente ése? Porque Serena Joy nunca fue su verdadero nombre, ni siquiera entonces. Se llamaba Pam. Lo leí en una reseña biográfica publicada en una revista, mucho después de verla cantar los domingos por la mañana, mientras mi madre dormía. En aquellos tiempos se merecía una reseña biográfica, en el *Time*, o tal vez en el *Newsweek*. Entonces ya no cantaba, pronunciaba discursos. Y lo hacía bien. Hablaba de lo sagrado que era el hogar, y de que las mujeres debían quedarse en casa. Ella no predicaba con el ejemplo, por cierto, y justificaba este fallo suyo argumentando que se sacrificaba por el bien de todos.

Fue por esa época cuando alguien intentó pegarle un tiro, sin éxito. En cambio, mató a su secretaria, que estaba de pie exactamente detrás de ella. Otra persona instaló una bomba en su coche, pero explotó demasiado pronto. Sin embargo, muchos aseguraban que esa bomba la había puesto ella misma para ganarse la simpatía del público. Así es como fueron empeorando las cosas.

A veces Luke y yo la veíamos en el último noticiero de la noche. En albornoz y gorro de dormir. Contemplábamos su cabello rociado de laca, su histeria, las lágrimas que aún soltaba a voluntad y el maquillaje que le oscurecía las mejillas. Por entonces iba más maquillada. La encontrábamos divertida. Mejor dicho, Luke la encontraba divertida. Yo sólo fingía. En realidad era un poco

they will resent you. It is only natural. Try to feel for them. Aunt Lydia thought she was very good at feeling for other people. Try to pity them. Forgive them, for they know not what they do. Again the tremulous smile, of a beggar, the weak-eyed blinking, the gaze upwards, through the round steel-rimmed glasses, towards the back of the classroom, as if the green-painted plaster ceiling were opening and God on a cloud of Pink Pearl face powder were coming down through the wires and sprinkler plumbing. You must realize that they are defeated women. They have been unable...

Here her voice broke off, and there was a pause, during which I could hear a sigh, a collective sigh from those around me. It was a bad idea to rustle or fidget during these pauses: Aunt Lydia might look abstracted but she was aware of every twitch. So there was only the sigh.

The future is in your hands, she resumed. She held her own hands out to us, the ancient gesture that was both an offering and an invitation, to come forward, into an embrace, an acceptance. In your hands, she said, looking down at her own hands as if they had given her the idea. But there was nothing in them. They were empty. It was our hands that were supposed to be full, of the future; which could be held but not seen.

aterradora. De veras que lo era.

Ya no pronuncia discursos. Se ha vuelto muda. Se queda en su casa, aunque no parece sentarle bien. Qué furiosa debe de estar, ahora que le han quitado la palabra.

Está mirando los tulipanes. Tiene el bastón en el suelo, a su lado. Está de perfil, lo advierto por la rápida mirada de reojo que le echo al pasar. Jamás la miraría fijamente. Ya no es una silueta perfecta de papel, su rostro se está hundiendo sobre sí mismo y me hace pensar en esas ciudades construidas sobre ríos subterráneos, donde casas y calles enteras desaparecen durante la noche bajo ciénagas repentinas, o ciudades carboníferas tragadas por sus propias minas. Algo así debió de ocurrirle a ella cuando vio el verdadero cariz que tomaban las cosas.

No vuelve la cabeza. No reconoce en absoluto mi presencia, aunque sabe que estoy aquí. Sé que lo sabe, su conocimiento es como un olor: algo que se vuelve agrio, como la leche de varios días.

No es de los esposos de quienes tenéis que cuidaros, decía Tía Lydia, sino de las Esposas. Siempre debéis tratar de imaginaros lo que sienten. Por supuesto, os guardarán rencor. Es natural. Intentad compadecerlas. Tía Lydia creía que era muy buena compadeciendo a los demás. Intentad apiadaros de ellas. Perdonadlas, porque no saben lo que hacen. Y volvía a mostrar esa temblorosa sonrisa de mendigo, elevando la mirada —a través de sus gafas redondas con montura de acero— hacia la parte posterior del aula, como si el techo pintado de verde se abriera y de él bajara Dios, montado en una nube de polvos faciales de color rosa perlado, entre los cables y las tuberías. Debéis comprender que son mujeres fracasadas. Han sido incapaces de...

En este punto se le quebraba la voz y hacía una pausa durante la cual yo percibía un suspiro a mi alrededor, un suspiro colectivo. Durante esas pausas

no era conveniente susurrar ni moverse: Tía Lydia quizá pareciese abstraída, pero era consciente del mínimo movimiento. Por eso no se oía más que un suspiro.

El futuro está en vuestras manos, resumía. Extendía las manos hacia nosotras, en ese antiguo gesto que significaba tanto un ofrecimiento como una invitación a un abrazo, una aceptación. En vuestras manos, decía mirándose las suyas como si éstas le hubieran dado la idea. Sin embargo, no veía nada en ellas, las tenía vacías. Eran las nuestras las que supuestamente estaban llenas de futuro, un futuro que sosteníamos pero no podíamos ver.

Yesterday morning I went to the doctor. Was taken, by a Guardian, one of those with the red armbands who are in charge of such things. We rode in a red car, him in the front, me in the back. No twin went with me; on these occasions I'm solitaire.

I'm taken to the doctor's once a month, for tests: urine, hormones, cancer smear, blood test; the same as before, except that now it's obligatory.

The doctor's office is in a modern office building. We ride up in the elevator, silently, the Guardian facing me. In the black mirror wall of the elevator I can see the back of his head. At the office itself, I go in; he waits, outside in the hall, with the other Guardians, on one of the chairs placed there for that purpose.

Inside the waiting room there are other women, three of them, in red: this doctor is a specialist. Covertly we regard each other, sizing up each other's bellies: is anyone lucky? The nurse records our names and the numbers from our passes on the Compudoc, to see if we are who we are supposed to be. He's six feet tall, about forty, a diagonal scar across his cheek; he sits typing, his hands too big for the keyboard, still wearing his pistol in the shoulder holster.

When I'm called I go through the doorway into the inner room. It's white, featureless, like the outer one, except for a folding screen, red cloth stretched on a frame, a gold eye painted on it, with a snake-twined sword upright beneath it, like a sort of handle. The snakes and the sword are bits of broken symbolism left over from the time before.

After I've filled the small bottle left ready for me in the little washroom, I take off my clothes, behind the screen, and leave them folded on the chair. When I'm naked I lie down on the examining table, on the sheet of chilly crackling disposable paper. I pull the second sheet, the cloth one, up over my body. At neck level there's another sheet, suspended from the ceiling. It intersects me so that

Ayer por la mañana fui al médico. Me acompañó un Guardián, uno de los que llevan brazalete rojo y se ocupan de esa clase de cosas. Viajamos en un coche rojo, él delante y yo detrás. Mi doble no iba conmigo; en estas ocasiones soy una solitaria.

Me llevan al médico una vez al mes, para someterme a diversas pruebas: análisis de orina, de sangre y de hormonas, biopsia para detectar si hay cáncer; igual que antes, sólo que ahora es obligatorio.

La consulta del médico está en un edificio moderno de oficinas. Subimos en el ascensor, silenciosamente, y el Guardián y yo quedamos frente a frente; veo su nuca en el espejo ahumado del ascensor. Cuando llegamos al consultorio, entro; él aguarda fuera, en el vestíbulo, con los otros Guardianes, en una de las sillas dispuestas con ese fin.

En la sala de espera hay otras mujeres, tres de ellas vestidas de rojo: este médico es un especialista. Nos miramos furtivamente, evaluando el tamaño de nuestros respectivos vientres. ¿Alguna de nosotras habrá tenido suerte? El enfermero introduce nuestros nombres y los números de nuestros pases en el Compudoc, para comprobar si somos quienes debemos ser. Es un hombre de unos cuarenta años, mide alrededor de un metro ochenta y tiene una cicatriz que le atraviesa la mejilla en diagonal, está escribiendo y sus manos se ven demasiado grandes en relación con el teclado; aún lleva la pistola en la sobaquera.

Cuando me llaman, paso a la habitación interior. Es blanca, tan anodina como la de fuera, salvo por un biombo —un trozo de tela roja extendida sobre un marco— con un ojo pintado en dorado y, debajo, una serpiente enroscada en torno a una espada, en posición vertical, como una especie de empuñadura. Las serpientes y las espadas son resabios del antiguo simbolismo.

the doctor will never see my face. He deals with a torso only.

When I'm arranged I reach my hand out, fumble for the small lever at the right side of the table, pull it back. Somewhere else a bell rings, unheard by me. After a minute the door opens, footsteps come in, there is breathing. He isn't supposed to speak to me except when it's absolutely necessary. But this doctor is talkative.

"How are we getting along?" he says, some tic of speech from the other time. The sheet is lifted from my skin, a draught pimples me. A cold finger, rubber-clad and jellied, slides into me, I am poked and prodded. The finger retreats, enters otherwise, withdraws.

"Nothing wrong with you," the doctor says, as if to himself. "Any pain, honey?" He calls me *honey*.

"No," I say.

My breasts are fingered in their turn, a search for ripeness, rot. The breathing comes nearer, I smell old smoke, aftershave, tobacco dust on hair. Then the voice, very soft, close to my head: that's him, bulging the sheet.

"I could help you," he says. Whispers.

"What?" I say.

"Shh," he says. "I could help you. I've helped others."

"Help me?" I say, my voice as low as his. "How?" Does he know something, has he seen Luke, has he found, can he bring back?

"How do you think?" he says, still barely breathing it. Is that his hand, sliding up my leg? He's taken off the glove. "The door's locked. No one will come in. They'll never know it isn't his."

He lifts the sheet. The lower part of his face is covered by the white gauze mask, regulation. Two brown eyes, a nose, a head with brown hair on it. His hand is between my legs. "Most of those old guys can't make it any more," he

Lleno el frasco que me han dejado preparado en el lavabo, me quito la ropa detrás del biombo y la coloco doblada encima de la silla. Cuando termino de desnudarme me tiendo en la camilla, sobre la lámina de papel desechable, frío y crujiente. Estiro la sábana, la de tela, sobre mi cuerpo. A la altura de mi cuello hay una tercera lámina que cuelga del techo; se interpone entre el médico y yo, para que él no me vea la cara. Sólo tendrá que tratar con un torso.

Una vez lista, estiro la mano y busco a tientas la pequeña palanca que está a la derecha de la mesa; tiro de ella. En algún otro sitio suena un timbre, pero no lo oigo. Un minuto después se abre la puerta y se oyen los pasos y la respiración de alguien que entra. Él no debe hablarme, salvo que sea absolutamente necesario; pero este médico es muy locuaz.

—¿Cómo vamos? —pregunta, utilizando un tic de habla de otros tiempos. Aparta la lámina de mi piel y un escalofrío me recorre el cuerpo. Un dedo frío, cubierto de goma y gelatina, se desliza dentro de mí, hurga en mi interior. El dedo retrocede, se introduce en una dirección diferente y se retira—. Todo está bien —comenta, como si hablara consigo mismo—. Te duele algo, cariño?

Me llama «cariño».

—No —respondo.

Ahora les toca el turno a mis pechos, que son palpados en busca de señales de envejecimiento, podredumbre. La respiración se acerca, percibo el olor a tabaco, a loción para después del afeitado. Luego la voz, muy suave, cerca de mi cara: es él, que mueve la lámina.

—Yo podría ayudarte —susurra.

—¿Qué? —pregunto.

—Chist —me advierte—. Podría ayudarte. He ayudado a otras.

—¿Ayudarme? —digo, en voz tan baja como la suya—. ¿Cómo?

says. "Or they're sterile."

I almost gasp: he's said a forbidden word. *Sterile*. There is no such thing as a sterile man any more, not officially. There are only women who are fruitful and women who are barren, that's the law.

"Lots of women do it," he goes on. "You want a baby, don't you?"

"Yes," I say. It's true, and I don't ask why, because I know.

Give me children, or else I die. There's more than one meaning to it.

"You're soft," he says. "It's time. Today or tomorrow would do it, why waste it? It'd only take a minute, honey." What he called his wife, once; maybe still does, but really it's a generic term. We are all *honey*.

I hesitate. He's offering himself to me, his services, at some risk to himself.

"I hate to see what they put you through," he murmurs. It's genuine, genuine sympathy; and yet he's enjoying this, sympathy and all. His eyes are moist with compassion, his hand is moving on me, nervously and with impatience.

"It's too dangerous," I say. "No. I can't." The penalty is death. But they have to catch you in the act, with two witnesses. What are the odds, is the room bugged, who's waiting just outside the door?

His hand stops. "Think about it," he says. "I've seen your chart. You don't have a lot of time left. But it's your life."

"Thank you," I say. I must leave the impression that I'm not offended, that I'm open to suggestion. He takes his hand away, lazily almost, lingeringly, this is not the last word as far as he's concerned. He could fake the tests, report me for cancer, for infertility, have me shipped off to the Colonies, with the Unwomen. None of this has been said, but the knowledge of his power hangs nevertheless in the air as he pats my thigh, withdraws himself behind the hanging sheet.

"Next month," he says.

¿Sabe algo, ha visto a Luke, lo ha encontrado, puede traerlo?

—¿Cómo crees? —inquire, todavía en un susurro. ¿Es su mano la que se desliza por mi pierna? Se quita el guante—. La puerta está cerrada con llave. Nadie puede entrar. Ninguno de ellos sabría jamás que no es suyo.

Levanta la lámina. La parte más baja de su cara está cubierta por la reglamentaria mascarilla blanca de gasa. Un par de ojos pardos, una nariz y una cabeza de cabello castaño.

Tiene la mano entre mis piernas.

—La mayoría de esos viejos no están en condiciones de hacerlo —me explica—. O son estériles.

A punto estoy de dar un respingo: ha pronunciado la palabra prohibida: «estéril». Ya no existe nada semejante a un hombre estéril, al menos oficialmente. Sólo hay mujeres fértiles y mujeres estériles, eso dice la ley.

—Montones de mujeres lo hacen —prosigue—. Tú quieres un bebé, ¿verdad?

—Sí — admito.

Es verdad, y no pregunto la razón porque la conozco muy bien. Dame hijos, o me moriré. Esta frase tiene más de un sentido.

—Estás a punto —añade—. Ahora es el momento. Hoy o mañana sería perfecto, ¿por qué desaprovechar la oportunidad? Sólo llevaría un minuto, cariño. —Así debía de llamar a su esposa; tal vez aún lo haga, pero en realidad es un término genérico. Todas nosotras somos «cariño».

Vacilo. El se me está ofreciendo, me ofrece sus servicios, con cierto riesgo para su persona.

—Detesto ver las cosas que os hacen pasar —murmura.

Su actitud es auténticamente compasiva. Y sin embargo, con o sin compasión, el caso es que lo disfruta. La compasión le humedece los ojos; su

I put on my clothes again, behind the screen. My hands are shaking. Why am I frightened? I've crossed no boundaries, I've given no trust, taken no risk, all is safe. It's the choice that terrifies me. A way out, a salvation.

mano recorre mi cuerpo, nerviosa e impaciente.

—Es demasiado peligroso —argumento—. No... No puedo.

Esto se castiga con la muerte, aunque tienen que pillarte in fraganti y presentar dos testigos. ¿Qué posibilidades existen? ¿Habrá un micrófono oculto en la habitación? ¿Quién está exactamente al otro lado de la puerta?

Su mano se detiene.

—Piénsalo —me aconseja—. He visto tu gráfico; no te queda demasiado tiempo. Pero se trata de tu vida.

—Gracias —le digo.

No debo dar la impresión de que estoy ofendida, sino abierta a su sugerencia. Aparta la mano casi con reticencia, lentamente; en lo que a él respecta, aún no se ha dicho la última palabra. Podría falsear las pruebas, informar que sufro de cáncer, que no soy fértil, hacer que me envíen a las Colonias con las No Mujeres. Nada de todo esto se ha mencionado, pero el conocimiento de su poder queda suspendido en el aire mientras me da una palmada en el muslo; luego se aparta hasta quedar detrás de la lámina colgante.

—El mes que viene — sugiere.

Vuelvo a vestirme detrás del biombo. Me tiemblan las manos. ¿Por qué estoy asustada? No he traspasado ningún límite, no le he dado ninguna esperanza, no he corrido ningún riesgo, todo está a salvo. Es la decisión lo que me aterroriza. Una salida, una salvación.

It makes me feel safer, that Moira is here. We can go to the washroom if we put our hands up, though there's a limit to how many times a day, they mark it down on a chart. I watch the clock, electric and round, at the front over the green blackboard. Two-thirty comes during Testifying. Aunt Helena is here, as well as Aunt Lydia, because Testifying is special.

Aunt Helena is fat, she once headed a Weight Watchers' franchise operation in Iowa. She's good at Testifying.

It's Janine, telling about how she was gang-raped at fourteen and had an abortion. She told the same story last week. She seemed almost proud of it, while she was telling. It may not even be true. At Testifying, it's safer to make things up than to say you have nothing to reveal. But since it's Janine, it's probably more or less true.

But whose fault was it? Aunt Helena says, holding up one plump finger.

Her fault, her fault, her fault, we chant in unison.

Who led them on? Aunt Helena beams, pleased with us.

She did. She did. She did.

Why did God allow such a terrible thing to happen?

Teach her a *lesson*. Teach her a *lesson*. Teach her a *lesson*.

Last week, Janine burst into tears. Aunt Helena made her kneel at the front of the classroom, hands behind her back, where we could all see her, her red face and dripping nose. Her hair dull blonde, her eyelashes so light they seemed not there, the lost eyelashes of someone who's been in a fire. Burned eyes. She looked disgusting: weak, squirmy, blotchy, pink, like a newborn mouse. None of us wanted to look like that, ever. For a moment, even though we knew what was being done to her, we despised her.

Crybaby. Crybaby. Crybaby.

La presencia de Moira me hace sentir más segura. Nos permiten ir al lavabo siempre que levantemos la mano, aunque existe un máximo de veces al día, y lo apuntan en una planilla. Miro el reloj, eléctrico y redondo, que hay enfrente, encima de la pizarra verde. Cuando dan las dos y media estamos en sesión de Testimonio. Aquí está Tía Helena, además de Tía Lydia, porque la sesión de Testimonio es algo especial. Tía Helena es gorda; una vez, en Iowa, dirigió una campaña para obtener licencias de Vigilantes de Peso. Se le dan bien las sesiones de Testimonio.

Le toca el turno a Janine, que cuenta que a los catorce años fue violada por una pandilla y tuvo un aborto. La semana pasada contó lo mismo, y parecía casi orgullosa. Incluso podía no ser verdad. En las sesiones de Testimonio es más seguro inventarse algo que decir que no tienes nada que revelar. Aunque, tratándose de Janine, probablemente sea más o menos verdad.

Pero ¿de quién fue la culpa?, pregunta Tía Helena mientras levanta un dedo regordete.

La culpa es suya, suya, suya, cantamos al unísono.

¿Quién los provocó? Tía Helena sonrío, satisfecha de nosotras.

Fue ella, ella, ella.

¿Por qué Dios permitió que ocurriera semejante atrocidad?

Para darle una lección. Para darle una lección. Para darle una lección.

La semana pasada, Janine rompió a llorar. Tía Helena le ordenó que se arrojara delante de la clase, con las manos a la espalda, para que todas viéramos su cara roja y su nariz, que no paraba de gotear. Y su pelo rubio pajizo, sus pestañas tan claras que parece que no las tenga, como si se le hubieran quemado en un incendio. Ojos quemados. Tenía un aspecto asqueroso: débil, escurridiza, sucia y rosada como un ratón recién nacido. Ninguna de nosotras

We meant it, which is the bad part.

I used to think well of myself. I didn't then.

That was last week. This week Janine doesn't wait for us to jeer at her. It was my fault, she says. It was my own fault. I led them on. I deserved the pain.

Very good, Janine, says Aunt Lydia. You are an example.

I have to wait until this is over before I put up my hand. Sometimes, if you ask at the wrong moment, they say No. If you really have to go that can be crucial. Yesterday Dolores wet the floor. Two Aunts hauled her away, a hand under each armpit. She wasn't there for the afternoon walk, but at night she was back in her usual bed. All night we could hear her moaning, off and on.

What did they do to her? we whispered, from bed to bed.

I don't know.

Not knowing makes it worse.

I raise my hand, Aunt Lydia nods. I stand up and walk out into the hall, as inconspicuously as possible. Outside the washroom Aunt Elizabeth is standing guard. She nods, signaling that I can go in.

This washroom used to be for boys. The mirrors have been replaced here too by oblongs of dull grey metal, but the urinals are still there, on one wall, white enamel with yellow stains. They look oddly like babies' coffins. I marvel again at the nakedness of men's lives: the showers right out in the open, the body exposed for inspection and comparison, the public display of privates. What is it for? What purposes of reassurance does it serve? The flashing of a badge, look, everyone, all is in order, I belong here. Why don't women have to prove to one another that they are women? Some form of unbuttoning, some split-crotch routine, just as casual. A dog-like sniffing.

The high school is old, the stalls are wooden, some kind of chipboard. I go into the second one from the end, swing the door to. Of course there are no

querría verse así, jamás. Por un instante, y aunque sabíamos lo que iban a hacerle, la despreciamos.

Llorona. Llorona. Llorona.

Y lo peor es que lo decíamos en serio.

Yo solía tener un buen concepto de mí misma. Pero en aquel momento no.

Eso ocurrió la semana pasada. Esta semana, Janine no espera a que la insultemos. Fue culpa mía, dice. Sólo mía. Yo los incité. Me merecía todo ese sufrimiento.

Muy bien, Janine, dice Tía Lydia. Has dado ejemplo. Antes de levantar la mano tengo que esperar a que esto termine. A veces, si pides permiso en un momento inadecuado, te dicen que no. Y si realmente tienes que ir, puede ser terrible. Ayer Dolores mojó el suelo. Se la llevaron entre dos Tías, tomándola por las axilas. No apareció para el paseo de la tarde, pero por la noche volvió a meterse en su cama. La oímos quejarse hasta el amanecer.

¿Qué le han hecho?, era el murmullo que corría de cama en cama.

No lo sé.

Y el hecho de no saber lo hace todavía peor.

Levanto la mano y Tía Lydia asiente. Salgo al pasillo, procurando no llamar la atención. Tía Elizabeth monta guardia fuera del lavabo. Asiente con la cabeza, en señal de que puedo entrar.

Este lavabo era para los chicos. Aquí también han reemplazado los espejos por rectángulos de metal gris opaco, pero los urinarios siguen en su sitio, en una de las paredes, y el esmalte blanco está manchado de amarillo. Parecen extraños ataúdes para bebés. Vuelvo a asombrarme por la desnudez que caracteriza la vida de los hombres: las duchas abiertas, el cuerpo expuesto a las miradas y las comparaciones, las partes íntimas exhibidas en público. ¿Para

longer any locks. In the wood there's a small hole, at the back, next to the wall, about waist height, souvenir of some previous vandalism or legacy of an ancient voyeur. Everyone in the Centre knows about this hole in the woodwork; everyone except the Aunts.

I'm afraid I am too late, held up by Janine's Testifying: maybe Moira has been here already, maybe she's had to go back. They don't give you much time. I look carefully down, aslant under the stall wall, and there are two red shoes. But how can I tell who it is?

I put my mouth to the wooden hole. Moira? I whisper.

Is that you? she says.

Yes, I say. Relief goes through me.

God, do I need a cigarette, says Moira.

Me too, I say.

I feel ridiculously happy.

qué? ¿Tiene algún propósito tranquilizador? La ostentación de un distintivo común a todos ellos, que les hace pensar que todo está en orden, que están donde deben estar. ¿Por qué las mujeres no necesitan demostrarse las unas a las otras que son mujeres? Cierta manera de desabrocharse, de abrir la entrepierna despreocupadamente. Como cuando los perros se olisquean.

El colegio es antiguo, los retretes son de madera, o más bien de conglomerado. Entro en el segundo empezando por el final haciendo oscilar la puerta. Por supuesto, ya no hay cerraduras. En la parte de atrás, cerca de la pared y a la altura de la cintura, hay un agujerito, recuerdo del vandalismo de otros tiempos o legado de un mirón. En el Centro todas sabemos de la existencia de este agujero; todas excepto las Tías.

Tengo miedo de haber llegado demasiado tarde a causa del Testimonio de Janine: tal vez Moira ya ha estado aquí, tal vez haya tenido que marcharse. No te dan mucho tiempo. Miro con cuidado por debajo de la pared del retrete y veo un par de zapatos rojos, pero ¿cómo saber a quién pertenecen?

Acerco la boca al agujero.

¿Moira?, susurro.

¿Eres tú?, me pregunta.

Sí, respondo. Siento un enorme alivio.

Dios mío, necesito un cigarrillo, comenta Moira.

Yo también, admito.

Me siento ridículamente feliz.

The Ceremony goes as usual.

I lie on my back, fully clothed except for the healthy white cotton underdrawers. What I could see, if I were to open my eyes, would be the large white canopy of Serena Joy's outsized colonial-style four-poster bed, suspended like a sagging cloud above us, a cloud sprigged with tiny drops of silver rain, which, if you looked at them closely, would turn out to be four-petalled flowers. I would not see the carpet, which is white, or the sprigged curtains and skirted dressing table with its silver-backed brush and mirror set; only the canopy, which manages to suggest at one and the same time, by the gauziness of its fabric and its heavy downward curve, both ethereality and matter.

Or the sail of a ship. Big-bellied sails, they used to say, in poems. Bellying. Propelled forward by a swollen belly.

A mist of Lily of the Valley surrounds us, chilly, crisp almost. It's not warm in this room.

Above me, towards the head of the bed, Serena Joy is arranged, outspread. Her legs are apart, I lie between them, my head on her stomach, her pubic bone under the base of my skull, her thighs on either side of me. She too is fully clothed.

My arms are raised; she holds my hands, each of mine in each of hers. This is supposed to signify that we are one flesh, one being. What it really means is that she is in control, of the process and thus of the product. If any. The rings of her left hand cut into my fingers. It may or may not be revenge.

My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he's doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is

La Ceremonia prosigue como de costumbre.

Me tiendo de espaldas, completamente vestida a excepción de las higiénicas bragas blancas de algodón. Si abriera los ojos, vería el enorme dosel blanco de la cama de Serena Joy —de estilo colonial y con cuatro columnas—, suspendido por encima de nuestras cabezas como una nube hinchada salpicada de minúsculas gotas de lluvia plateada que, si se las mira atentamente, semejarían flores de cuatro pétalos. No vería la alfombra blanca, ni las cortinas adornadas, ni el tocador con su espejo y su cepillo plateado; sólo el dosel, que con su tela diáfana y su marcada curva descendente sugiere una cualidad etérea y al mismo tiempo material.

O la vela de un barco. Las velas hinchadas, solían decir, como un vientre hinchado. Como empujadas por un vientre.

Nos invade una niebla de Lirio de los Valles, fría, casi helada. Esta habitación no es nada cálida.

Detrás de mí, junto a la cabecera de la cama, está Serena Joy, preparada. Permanece con las piernas abiertas, y entre éstas me encuentro yo, con la cabeza apoyada en su vientre y la base del cráneo sobre su pubis, mientras sus muslos flanquean mi cuerpo. Ella también está completamente vestida.

Estoy con los brazos levantados; ella me sujeta las manos con las suyas. Se supone que esto significa que somos una misma carne y un mismo ser. Pero el verdadero sentido es que ella controla el proceso y el producto de éste, si es que existe alguno. Los anillos de su mano izquierda se clavan en mis dedos, lo que quizá constituya una venganza. O quizá no.

Tengo la falda roja recogida, pero sólo hasta la cintura. El Comandante está follando. Lo que está follando es la parte inferior de mi cuerpo. No digo

involved. Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for. There wasn't a lot of choice but there was some, and this is what I chose.

haciendo el amor, porque no se trata de eso. Copular tampoco sería una expresión adecuada, ya que supone la participación de dos personas, y aquí sólo hay una implicada. Pero tampoco es una violación: no ocurre nada que yo no haya aceptado. No había muchas posibilidades, pero sí algunas, y ésta es la que yo elegí.

That was in May. Spring has now been undergone. The tulips have had their moment and are done, shedding their petals one by one, like teeth. One day I came upon Serena Joy, kneeling on a cushion in the garden, her cane beside her on the grass. She was snipping off the seed pods with a pair of shears. I watched her sideways as I went past, with my basket of oranges and lamb chops. She was aiming, positioning the blades of the shears, then cutting with a convulsive jerk of the hands. Was it the arthritis, creeping up? Or some blitzkrieg, some kamikaze, committed on the swelling genitalia of the flowers? The fruiting body. To cut off the seed pods is supposed to make the bulb store energy.

Saint Serena, on her knees, doing penance.

I often amused myself this way, with small mean-minded bitter jokes about her; but not for long. It doesn't do to linger, watching Serena Joy, from behind.

What I coveted was the shears.

Well. Then we had the irises, rising beautiful and cool on their tall stalks, like blown glass, like pastel water momentarily frozen in a splash, light blue, light mauve, and the darker ones, velvet and purple, black cat's-ears in the sun, indigo shadow, and the bleeding hearts, so female in shape it was a surprise they'd not long since been rooted out. There is something subversive about this garden of Serena's, a sense of buried things bursting upwards, wordlessly, into the light, as it to point, to say: Whatever is silenced will clamour to be heard, though silently. A Tennyson garden, heavy with scent, languid; the return of the word *swoon*. Light pours down upon it from the sun, true, but also heat rises, from the flowers themselves, you can feel it: like holding your hand an inch above an arm, a

Eso sucedió en mayo. Ya ha pasado la primavera, los tulipanes han dejado de florecer y empiezan a perder los pétalos uno a uno, como si fueran dientes. Un día tropecé con Serena Joy, que se hallaba en el jardín, arrodillada sobre un almohadón; el bastón estaba a su lado, en la hierba. Se dedicaba a cortar los capullos con unas tijeras. Yo llevaba mi cesta con naranjas y chuletas de cordero, y al pasar la miré con el rabllo del ojo. Ella estaba concentrada, ajustando las hojas de la tijera, y al cortar sus manos parecían sufrir un espasmo convulsivo. ¿Sería la artritis, que reptaba por sus dedos? ¿una guerra relámpago, un kamikaze lanzándose sobre los hinchados órganos genitales de las flores? El cuerpo fructífero. Cortando los capullos se consigue que el bulbo acumule energía.

Santa Serena, arrodillada, haciendo penitencia.

A menudo me divertía así, con bromas malintencionadas y agrias con respecto a ella; pero no durante mucho tiempo. No es conveniente demorarse mirando a Serena Joy desde atrás.

Lo que yo miraba con codicia eran las tijeras.

Bien. 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, y los más oscuros, aterciopelados y purpúreos como las orejas de un gato negro iluminadas por el sol, una sombra añil, y los del centro sangriento, de formas tan femeninas que resultaba sorprendente que una vez arrancados no duraran.

Hay algo subversivo en el jardín de Serena, una sensación de cosas enterradas que estallan hacia arriba, sin pronunciar palabra, bajo la luz, como si

shoulder. It breathes, in the warmth, breathing itself in. To walk through it in these days, of peonies, of pinks and carnations, makes my head swim.

señalaran y dijeran: Aquello que sea silenciado clamará por ser oído, aunque en silencio. Un jardín de Tennyson, perfumado, lánguido; el retorno de la palabra «desvanecimiento». La luz del sol se derrama sobre él, es verdad, pero el calor brota de las flores mismas, se puede sentir: es como sostener la mano un centímetro por encima de un brazo o de un hombro. Emite calor, y también lo recibe. Al atravesar en un día como hoy este jardín de peonías, de claveles y clavellinas, casi se me va la cabeza.

I sit in my room, at the window, waiting. In my lap is a handful of crumpled stars.

This could be the last time I have to wait. But I don't know what I'm waiting for. What are you waiting for? they used to say. That meant *Hurry up*. No answer was expected. For what are you waiting is a different question, and I have no answer for that one either.

Yet it isn't waiting, exactly. It's more like a form of suspension. Without suspense. At last there is no time.

I am in disgrace, which is the opposite of grace. I ought to feel worse about it.

But I feel serene, at peace, pervaded with indifference. Don't let the bastards grind you down. I repeat this to myself but it conveys nothing. You might as well say, Don't let there be air; or, Don't be.

I suppose you could say that.

There's nobody in the garden.

I wonder if it will rain.

Outside, the light is fading. It's reddish already. Soon it will be dark. Right now it's darker. That didn't take long.

There are a number of things I could do. I could set fire to the house, for instance. I could bundle up some of my clothes, and the sheets, and strike my one hidden match. If it didn't catch, that would be that. But if it did, there would at least be an event, a signal of some kind to mark my exit. A few flames, easily put out. In the meantime I could let loose clouds of smoke and die by suffocation.

I could tear my bedsheet into strips and twist it into a rope of sorts and

Me siento en mi habitación, junto a la ventana, y espero. En el regazo tengo un puñado de estrellas aplastadas.

Tal vez sea la última vez que tenga que esperar. Pero no sé qué estoy esperando. ¿Qué estás esperando?, se solía decir. Lo que significaba: «Date prisa.» No se esperaba una respuesta. Otra cosa es preguntar qué es lo que estás esperando, y para ésta tampoco tengo respuesta.

Aunque no es exactamente esperar. Se parece más a una forma de suspensión. Sin ningún suspense. Por fin se acaba el tiempo.

He caído en desgracia, que es lo contrario de la gracia. Debería sentirme peor.

Pero me siento tranquila, en paz, impregnada de indiferencia. No dejes que los cabrones te hagan polvo, repito para mis adentros, pero no me sugiere nada. Sería como decir: Que no exista el aire. O también: No seas.

Supongo que se podría decir eso.

No hay nadie en el jardín.

Me pregunto si lloverá.

Fuera, la luz empieza a desvanecerse. El cielo ya está rojizo. Pronto oscurecerá. Ya está más oscuro. No ha tardado mucho.

Hay unas cuantas cosas que podría hacer. Por ejemplo, pegar fuego a la casa. Haría un bulto con algunas de mis ropas y con las sábanas y encendería la cerilla que tengo guardada. Si no prendiera, no pasaría nada. Pero si prendiera, al menos habría una señal de algún tipo que marcará mi salida. Unas pocas llamas que se apagarían fácilmente. En el intervalo dejaría escapar unas nubes de humo

tie one end to the leg of my bed and try to break the window. Which is shatterproof.

I could go to the Commander, fall on the floor, my hair dishevelled, as they say, grab him around the knees, confess, weep, implore. *Nolite te bastardes carborundorum*, I could say. Not a prayer. I visualize his shoes, black, well shined, impenetrable, keeping their own counsel.

Instead I could noose the bedsheet round my neck, hook myself up in the closet, throw my weight forward, choke myself off.

I could hide behind the door, wait until she comes, hobbles along the hall, bearing whatever sentence, penance, punishment, jump out at her, knock her down, kick her sharply and accurately in the head. To put her out of her misery, and myself as well. To put her out of our misery.

It would save time.

I could walk at a steady pace down the stairs and out the front door and along the street, trying to look as if I knew where I was going, and see how far I could get. Red is so visible.

I could go to Nick's room, over the garage, as we have done before. I could wonder whether or not he would let me in, give me shelter. Now that the need is real.

I consider these things idly. Each one of them seems the same size as all the others. Not one seems preferable. Fatigue is here, in my body, in my legs and eyes. That is what gets you in the end. Faith is only a word, embroidered.

y moriría asfixiada.

Podría romper la sábana en tiras, retorcerlas como una cuerda, atar un extremo a la pata de mi cama e intentar romper el cristal de la ventana. Que es irrompible.

Podría recurrir al Comandante, echarme al suelo completamente despeinada, abrazarme a sus rodillas, confesar, llorar, implorar. *Nolite te bastardes carborundorum*, podría decir. No como una plegaria. Imagino sus zapatos, negros, lustrosos, impenetrables, guardando silencio.

También podría atarme la sábana al cuello, colgarme del armario, dejar caer mi cuerpo hacia delante y estrangularme.

Podría esconderme detrás de la puerta, esperar a que ella viniera cojeando por el pasillo, trayendo alguna sentencia, una penitencia, un castigo; derribarla y patearle la cabeza con un golpe seco y certero. Para evitarle el dolor, lo mismo que a mí. Para evitarle nuestro dolor.

Así ganaría tiempo.

Podría bajar la escalera con paso firme, salir por la puerta principal hasta la calle, intentando dar la impresión de que sé adónde voy, y ver hasta dónde puedo llegar. El rojo es un color muy visible.

Podría ir a la habitación de Nick, como he hecho hasta ahora, y preguntarme si él me dejaría entrar o no, si me daría refugio. Ahora que lo necesito de verdad.

Pienso en todo esto distraídamente. Cada una de las posibilidades parece tan importante como el resto. Ninguna parece preferible a otra. La fatiga se apodera de mí, de mi cuerpo, mis piernas y mis ojos. Esto es lo que ocurre al final. La fe no es más que una palabra bordada.

