



HAL
open science

Roles creadores de los contextos en el recorrido interpretativo de los pasajes

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. Roles creadores de los contextos en el recorrido interpretativo de los pasajes. Tópicos del Seminario: Revista de Semiótica, 2010, Semantica y interpretacion, 1 (23), pp.97-140. 10.35494/topsem.2010.1.23.190 . hal-02564459

HAL Id: hal-02564459

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02564459v1>

Submitted on 9 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Roles creadores de los contextos en el recorrido interpretativo de los pasajes

Christine Chollier
Universidad de Reims Champagne-Ardenne

Traducción de Cinthya G. Estrada Bermúdez

Antes que nada, debemos recordar dos hipótesis propuestas en la semántica de los textos. La primera concierne al rol creador de los contextos en el curso de la interpretación. La práctica interpretativa incita a relacionar los problemas en su contexto: en proximidad (sintagma y periodo); con fragmentos del texto elegidos por asimilación o disimilación; con fragmentos de otros textos escogidos como interpretantes externos. Esta contextualización permite validar rasgos inherentes o actualizar por propagación rasgos aferentes. Asimismo, transforma la interpretación en una actividad (Doing) previa a todo resultado (Done). Esta actividad caracteriza las dificultades sin eludirlas y evalúa la posibilidad de las soluciones.

La segunda hipótesis sugiere que, desde un punto de vista tanto cualitativo como cuantitativo, una obra comprende secuencias irregulares. Los momentos importantes del texto son los “pasajes”, ya que algunas formas y fondos regulares que pasan por ellos pueden ser susceptibles de sufrir modificaciones, e incluso rupturas (Canon-Roger, Françoise et Christine Chollier, 2008). El objetivo de este artículo es entretejer estas dos hipótesis para ponerlas a prueba en uno o en varios textos: seguir una tipología de los roles creadores de los contextos, con el fin de destacar la función del pasaje y de justificar la plausibilidad de uno de los recorridos interpretativos. Es por esto que, antes de desarrollar los niveles mesosemánticos y macrosemánticos, se examinará el papel del contexto microsemántico. Posteriormente, un *corpus* genérico proporcionará otro contexto, que un intertexto vendrá a completar. El análisis se hará principalmente sobre una novela distópica publicada en 1985. Se trata de *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*), de la escritora canadiense Margaret Atwood.

1. El contexto (microsemántico) en sentido lingüístico: diversos tipos de contextualidad

El contexto otorga un rol creador puesto que autoriza la actualización de ciertos rasgos por propagación y la virtualización de otros. Si consideramos dos signos 1 y 2, llamaremos Sa al significante y Sé al significado, los recorridos se describen en tres combinaciones posibles:

1.1. Un solo signo

1.1.1. Del significante al significado

La semiosis tradicional asocia un significado a un significante. El sentido puede establecerse desde el Sa₁ hacia el Sé₁: se trata del modelo clásico que postula que lo que uno oye hace surgir algo en la mente o, incluso, relaciona un significante (gráfico o sonoro) con un “concepto”. Por ejemplo, “silla” /asiento/.

1.1.2. Del significado al significante

El sentido puede también construirse partiendo del Sé₁ hacia el Sa₁: un sentido que se prevé o se espera. Esto ocurre cuando un contexto, como el de la enumeración de elementos de una clase, permite al intérprete anticipar lo que escuchará. Así, en una lista del tipo /fruta/, se esperará

encontrar “manzana”, “pera”, “durazno”, etc.

Los dos recorridos aquí descritos conciernen, entonces, a un solo y mismo signo. O, como el segundo ejemplo permite suponer, hablar del contexto sugiere examinar los pasajes que se colocan entre dos signos diferentes. En un primer momento, conviene describir la influencia entre significados o entre significantes, es decir considerar dos signos pero sin cambiar de plano. En un segundo momento, se cambiará no sólo de signo (S1-S2) sino también de plano de lenguaje (Sé –Sa).

1.2. De signo a signo

1 2.1 Del Significado₁ al Significado₂

Cuando el sentido del Sé₁ influye sobre el Sé₂, puede ser para introducir una diferencia o una semejanza (diferenciación o aferencia por propagación del sema). En el ejemplo siguiente, la secuencia 1, “poor little rich boy” (Dos Passos, *The Big Money*) no es tan contradictoria como podría parecerlo (/poor/ se opone a /rich/. Se sabe que, en inglés, el orden de los adjetivos no es indiferente; la información con mayor relevancia se encuentra inmediatamente a la izquierda del sustantivo. De modo que, una vez ampliado el contexto en la sección biográfica dedicada a W.R. Hearst, incluso en todas las biografías dedicadas al magnate, se puede inferir que ‘rich’ tiene por sema inherente /riqueza/ que neutraliza el rasgo inherente /pobreza/ de “poor”. La construcción del sentido se consigue al encontrar en el contexto ampliado con qué actualizar el sema aferente /compasión/ a partir de ‘little’, para propagarlo sobre “poor” que ya no se opone más a “rich”. Por el momento, dejaremos de lado el tratamiento dialógico de la ironía en la secuencia estudiada. Asimismo, separaremos la cuestión de la delimitación del contexto para centrarnos solamente sobre su rol de interpretante en la actividad interpretativa.

1.2.2. Del Significante₁ al Significante₂

Inversamente, el sentido puede surgir de la acción de un significante sobre otro; es decir, ir de Sa₁ a Sa₂. En otras palabras, un significante puede sufrir una modificación fonética contextual; el caso de las figuras se presenta en el juego de asonancias, aliteraciones, alofonías, rimas, en las cuales un significante gráfico o fónico influye sobre la lectura de un segundo significante.

Tomemos un primer ejemplo. En *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*), la enunciadora ficticia cuenta que ella asistió a un nacimiento particular. Una sirvienta, Janine, alias Ofwarren recuesta un niño entre las piernas de la esposa legítima del Comandante: 2. “her [the wife’s] skinny legs come down on either side, like the arms of an eccentric chair” (135). Este asiento es excéntrico puesto que ha sido concebido para estos partos dobles (“the Birthing Stool”). Pero la secuencia “eccentric chair” hace recordar “electric chair”, por varias razones. En principio, las semejanzas gráficas y sonoras (las iniciales y finales de los adjetivos) juegan el rol de señuelo: como en un retruécano, el significante de “excéntrico” (Sa₁) se sustituye por el (Sa₂) “eléctrico”, a causa del desplazamiento fónico. Esta sustitución se ve facilitada por la existencia de la combinación fija “electric chair”, la cual parece más “natural” que “eccentric chair”. La explicación sería muy débil si el contexto no confirmara el juego de palabras. Algunas páginas antes, una reflexión sobre la palabra “chair” había evocado /muerte/: “I sit in the chair and think about the word *chair*. It can also mean the leader of a meeting. It can also mean a mode of execution. It is the first syllable in *charity*. It is the French word for flesh. None of these facts has any connection with the others” (120). La isotopía //muerte// se ve entonces reforzada por una nueva ocurrencia, ya que ‘chair’ + ‘execution’ da como resultado “electric chair”, significante ausente del texto, pero significado activo durante la lectura; y significante actualizado por “eccentric chair”. Así pues, la influencia de Sa₁ (eccentric) sobre Sa₂ (electric) se duplica en una acción de Sé₂ (electric chair) sobre Sa₁ (eccentric chair).

Esta isotopía //muerte// está vinculada a //nacimiento// en el primer contexto de “espera” (pese a la negación de “conexión”), así como en el contexto formado por la secuencia “nacimiento”: “What will Ofwarren give birth to? A baby, as we all hope? Or something else, an Unbaby [...] The chances are one in four [...] Death-watch (122) [...] a girl, poor thing, but so far so good, at least there’s nothing wrong with it, that can be seen, hands, feet, eyes [...] it isn’t crying much, it stops” (136).

El vínculo entre //vida// y //muerte// toma varias formas en la novela de Margaret Atwood. Las flores tienen un lenguaje. En *El cuento de una criada*, los tulipanes rojos toman un sentido diferente al de los junquillos o al de los cardillos: 3. “the tulips are opening their cups, spilling out colour. The tulips are red, a darker crimson towards the stem, as if they had been cut and are beginning to heal there” (22). Si ‘cut’ puede justificarse en un contexto //floral//, ¿qué pensar de ‘heal’? El rasgo /líquido/ inherente en ‘spilling out’ se propaga al color rojo, tal y como /herida/, inherente a ‘heal’, permite actualizar /sangre/ por aferencia sobre ‘red’, ‘crimson’. La visión del Muro de los condenados justifica un nuevo acercamiento metafórico entre //flor// y //cuerpo//:

4. on one bag, there’s blood, which has seeped through the white cloth, where the mouth must have been. It makes another mouth, a small red one, like the mouths painted with thick brushes by kindergarten children. A child’s idea of a smile. This smile of blood is what fixes the attention, finally (42) [...] I look at the one red smile. The red of the smile is the same as the red of the tulips in Serena Joy’s garden, towards the base of the flowers where they are beginning to heal. The red is the same but there is no connection. The **tulips** are not **tulips of blood**, the red smiles are not flowers, neither thing makes a comment on the other. [...] I put a lot of effort into making such distinctions (43) [Las negritas son nuestras].

La pronunciación norteamericana de Sa₁ ‘tulips’ [tu:lɪps] influye en el significante próximo Sa₂ que, si bien ortográficamente es “tulips”, se transforma en “two lips”. Esta modificación viene preparada o reforzada por la conexión previa de las dos isotopías //flor// y //cuerpo// gracias a diversos factores:

- la forma común /herida/, o /rojo/ +/líquido/ +/cicatriz/;
- la inclusión de los sememas ‘smile’ y ‘lip’ en el taxema //boca//;
- la superposición siguiente:

The red of the smile is the same as the red of the tulips, que se rescribe: “smile” = “two lips” = “tulips”.

The tulips are not tulips of blood, que se lee: The tulips are not two lips of blood.

The red smiles are not flowers, que se glosa: the two lips are not tulips.

Como se puede notar, la conexión aparece negada luego de haber sido establecida en el universo de la protagonista narradora, pero eso no le impide funcionar en el recorrido interpretativo. A la interminable espera del personaje se asocia la evasión a través del recuerdo a través del relato, por asociaciones de ideas, las cuales constituyen como aquí operaciones semánticas. Puesto que no hay transformación factual, se actúa sobre la lengua, tratando de tener conciencia de su autonomía relativa.

Algo más adelante, los tulipanes ya no están heridos sino sexuados:¹

5. 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 (55) [Las negritas son nuestras].

¹ Estas descripciones sexuadas de las flores evocan los cuadros de Georgia O’Keefe, en particular *Light Iris*, *Poppy* y *Red Cannas*.

Asociados a Serena, la esposa del Comandante —es decir, a un cuerpo femenino— los tulipanes cambian de fórmula semántica: siempre rojos pero cuyos cálices pierden el rasgo /sagrado/ de ‘winecups’ para reducirse a matrices vacías.² Este discurso debe entenderse en una sociedad totalitarista, basada en una ideología que apunta a repoblar la humanidad, reduciendo a las mujeres en edad fértil a su función reproductora.

6. Even at her [Serena’s] age she still feels the urge to wreath herself in flowers. No use for you, I think at her, my face unmoving, you can’t use them any more, you’re withered. They’re **the genital organs of plants**. I read that somewhere, once (91) [Las negritas son nuestras].

En un primer momento, la intérprete establece las conexiones explícitas entre Serena y una de sus plantas; es decir, entre el humano de sexo femenino y el vegetal. “They” y “them” no pueden reflejar sino un solo plural: “flores”. Las flores son designadas como los órganos genitales de las plantas. El verbo transitivo ‘wreath’ tiene su sema inherente /círculo/ virtualizado por la propagación de /viejo/, rasgo inherente a ‘withered’. De manera que es el sema aferente /muerte/, socialmente normado, el que ha sido actualizado en ‘wreath’. Con el pretexto de favorecer la vida, es la muerte la que surge en el proceso de cultura intensiva que se asemeja al de una castración.

7. 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... She was snipping off the seed pods with a pair of shears... 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 (160-161).

Es de notar una excepción a este cambio de forma: la relacionada con Luke, el marido desaparecido, a quien se creía herido pues no se lo había vuelto a ver desde el arresto:

8. He [Luke] looks ten years older, twenty, he’s bent like an old man, his eyes are pouched, small purple veins have burst in his cheeks, there’s a scar, no, a wound, it isn’t healed yet, the colour of tulips, near the stem end, down the left side of his face where the flesh split recently. The body is so easily damaged, so easily discarded of... (114-115).

Las heridas que habrían podido infligirle son rojas como los tulipanes que tenemos como referencia.

1.3. De signo a signo y de plano a plano

Un tercer tipo de relación entre signos es establecido cuando se cambia a la vez de signo y de plano; es decir, cuando el pasaje tiene lugar no solamente de un signo a otro, sino también de significado a significante, o viceversa.

1.3.1. Del Significante₁ al Significado₂:

Si el sentido se construye partiendo del Sa₁, para ir hacia el Sé₂, el recorrido desambigua un significado por el significante vecino. En la secuencia de abajo, la frase “loose woman” se interpreta, habitualmente, como “tener muchas aventuras sexuales”; es decir, sobre una isotopía moral //malo//:

9. Moira was out there somewhere. She was at large, or dead. What would she do? The thought of what she would do expanded till it filled the room. At any moment there might be a shattering explosion, the glass of windows would fall inwards, the doors would swing open... Moira had power now, she’d been set loose, she’d set herself loose. She was now **a loose woman** (143) [Las

² Para ‘chalice’, el *Merriam-Webster Dictionary* propone los dos sentidos siguientes: 1) a drinking cup: goblet; *especially*: the eucharistic cup y 2) the cup-shaped interior of a flower.

negritas son nuestras].

Es así que el contexto ‘She’ /animado/ permite eliminar algunos sentidos repetidos por los diccionarios, principalmente aquéllos que se aplicarían a /inanimado/.³ La selección de /malo/ está validada por el empleo de una combinación fija “a loose woman”, ejemplo recurrente de los diccionarios para la entrada ‘loose’, y por un contexto ampliado en el que Moira es definida como lesbiana y feminista: “she’d decided to prefer women [...] (180) There was a time when we didn’t hug, after she’d told me about being gay (181)”. Sin embargo, los rasgos /lesbiana/ y /feminista/ son legítimos en todos los universos y en todo momento. No se comprende por qué /malo/ se aplicaría particularmente a la situación contemporánea de la enunciación representada (“now”). El intérprete es incitado a disimilar los intervalos temporales: “now” (“loose”) implica “before” (no “loose”). Además, si el rasgo moral /malo/ está asociado a la doxa colectiva de Gilead, no puede sino destacar la doxa de la narradora, amiga de Moira. Esto nos hace proceder también a una disimilación del universo. Moira es “una perdida” /mala/ en el universo de Gilead. En el caso de Offred, el significante *loose* de las formas verbales “set loose” y de “set herself loose”, con progresión notable de estas formas verbales del pasivo al activo, asimila la lexía: esto permite⁴ virtualizar /mala/ para activar /libre/. Es así que la lexía es desautomatizada por un contexto que autoriza efectuar disimilaciones de intervalos temporales y de universo.

1.3.2 Del Significado₁ al Significante₂

Por último, veamos que el sentido también puede construirse a partir del Sé₁ para ir al Sa₂: este recorrido atribuye una significación al significante próximo. El título de un film de Woody Allen servirá como ejemplo: “Vicky, Cristina, Barcelona”. La isotopía //mujer// es inducida por la recurrencia del rasgo en los dos primeros lexemas. Por asimilación, favorecido por la rima en [a], el rasgo isotopante es propagado al tercer lexema.

Así pues, las relaciones constitutivas de sentido van también de significado a significado y de significado a significante, incluso de significante a significante y de significante a significado. Estas relaciones constan de una red entre significados para los que los significantes son

³ Después de la eliminación, se elige el sentido destacado en negritas: (Definiciones del Diccionario Merriam-Webster online Merriam-Webster Online Dictionary, 2009); Merriam-Webster Online, 4 de mayo de 2009). [Disponible en la página electrónica <http://www.merriam-webster.com/dictionary/loose>]. **1 a:** not rigidly fastened or securely attached **b (1):** having worked partly free from attachments <a loose tooth> **(2):** having relative freedom of movement **c:** produced freely and accompanied by raising of mucus <a loose cough> **d:** not tight-fitting. **2 a:** **free from a state of confinement, restraint, or obligation** <a lion loose in the streets> <spend loose funds wisely> **b:** not brought together in a bundle, container, or binding **c:** *archaic:* **disconnected, detached**. **3 a:** not dense, close, or compact in structure or arrangement **b:** not solid: **watery** <loose stools>. **4 a:** lacking in restraint or power of restraint <a loose tongue> **b:** **lacking moral restraint: unchaste** **c:** **overactive;** *specifically:* marked by frequent voiding especially of watery stools <loose bowels>. **5 a:** not tightly drawn or stretched: **slack** **b:** being flexible or relaxed <stay loose>. **6 a:** lacking in precision, exactness, or care <loose brushwork> <loose usage> **b:** permitting freedom of interpretation Ou du Longman Dictionary of Contemporary English (Longman Group Ltd, 1978):

1. not fastened, tied up, shut up, free from control: the animals broke loose & left the field; I have one hand loose but the other is tied.
2. not bound together, as with string or in a box: I bought these sweets loose.
3. not firmly fixed; not tight; not strong: This pole is coming loose and will fall over ; a loose button.
4. (of clothes) not fitting tightly, esp. because too big.
5. made of parts that are not tight together: a loose weave/soil.
6. not exact: That word has many loose meanings. He is a loose thinker.
7. having many sexual adventures : a loose woman /loose living
8. not well controlled: she has a loose tongue and will tell everybody.
9. careless, awkward, or not exact: Loose play lost them the match.
10. allowing waste matter to flow naturally, or more than is natural.
11. not given a fixed purpose : loose money/loose change.

⁴ Esta construcción es reforzada por el contexto ‘at large’ /libre/.

interpretantes.

2. El contexto mesosemántico y las operaciones de construcción de sentido que éste permite

François Rastier fue llamado a precisar la naturaleza de los semas y la de las operaciones que éstos experimentan en el recorrido interpretativo. Retomamos la tabla siguiente de *Semántica interpretativa* (1996: 81).

		en contexto	
		actualización	virtualización
en lengua	Inherencia	(1)	(2)
	Aferencia	(3)	(4)

Un sema inherente es heredado del tipo (como /negro/ para ‘cuervo’). Un rasgo aferente se debe a los contextos lingüísticos o viene regulado socialmente. Así, un sema genérico o específico (inherente o aferente) puede ser actualizado o neutralizado en contexto para las necesidades de la interpretación.

Véanse a continuación las operaciones de virtualización:

2.1. Virtualización de un sema inherente por un sema inherente

En **1.** “Poor rich boy”, el rasgo /pobreza/ inherente a ‘poor’ fue neutralizado por el sema /riqueza/ inherente a ‘rich’.

2.2. Virtualización de un sema aferente por un sema inherente

En el ejemplo **5.** “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**”, el rasgo /sagrado/ aferente en ‘winecups’ es neutralizado por /pasado/, inherente en ‘no longer’, y por /vacío/.

2.3. Actualización de un sema inherente por un sema inherente

10. Where the weeds that grew green from the graves of its roses

Now lie dead (Swinburne, “A Forsaken Garden”, v. 7-8).

Aquí, el sema /terminativo/ inherente a ‘dead’ y a ‘graves’ es también actualizado en el pretérito ‘grew’.

2.4. Actualización de un sema aferente por un sema inherente

En el ejemplo siguiente, una primera isotopía, //comida//, es inducida por la recurrencia del rasgo inherente en ‘bread’, ‘hunger’, y aferente en ‘warmth’:

11. Or I would help Rita to make the bread, sinking my hands into that soft resistant warmth which is so much like flesh. I hunger to touch something, other than cloth or wood. I hunger to commit the act of touch.

But even if I were to ask, even if I were to violate decorum to that extent, Rita would not allow it (21).

Una segunda isotopía, //cuerpo//, se detecta por la clasificación del rasgo inherente en ‘hands’, ‘flesh’, ‘touch’ y aferente en ‘warmth’. La conexión de ‘warmth’ = |‘dough’| en ‘flesh’ vincula los dos fondos //comida// y //cuerpo// gracias a los rasgos específicos comunes /suave/ /resistente/ /tibio/. Esta comparación de la masa de pan con la carne será retomada más adelante de manera

invertida. El contexto del Muro de los condenados proporciona otros interpretantes como ‘doughfaced angels’ (41), ‘a new batch’ (42) y ‘sackof flour and dough’ (42).

Dentro del contexto de //cuerpo//, el sema /transgresión/, inherente en ‘violate’, permite actualizar retroactivamente el rasgo /pecado/, aferente en ‘touch’, y /deseo/, aferente en ‘hunger’ por propagación. Esta aferencia está sostenida por el contexto ampliado que trata de la prohibición del placer carnal y de la resistencia que opone sin embargo el deseo:

12. As long as we do this, butter our skin to keep it soft, we can believe that we will some day get out, that we will be touched again, in love or desire (107).

He [Nick] puts his hand on my arm, pulls me against him, his mouth on mine, what else comes from such denial? [...] I want to reach up, taste his skin, he makes me hungry. His fingers move, feeling my arm under the night-gown sleeve, as if his hand won’t listen to reason. It’s so good to be touched by someone, to be felt so greedily, to feel so greedy (109-110).

Ciertamente, el enlace entre el deseo y el hambre —es decir de las isotopías //sexo// y //comida//—, se ha convertido en la doxa. Sin embargo, destaquemos cómo lo concreto (la fabricación del pan) experimenta un proceso de abstracción iniciado por el sustantivo “warmth”, en tanto que el deseo es arrastrado hacia lo sensual.

2.5. Actualización de un sema aferente por un sema aferente

En 1. “poor little rich boy”, /pena/, sema aferente en ‘little’, permite actualizar simultáneamente el mismo rasgo en ‘poor’.

En el nivel mesosemántico, las operaciones de virtualización y de actualización muestran que el sentido no está ni oculto, ni latente, ni profundo. Es el momento estable de un recorrido que tiene en cuenta los significados y las relaciones que se encuentran en equilibrio. Este modelo del signo y de la significación se basa sobre la actividad interpretativa que constituye el encuentro entre un texto y un intérprete situado.

En el nivel textual, la interpretación consiste, en gran parte, en establecer fondos y formas semánticas; en identificar cambios de fondos o de conexiones entre éstos; en construir formas y metamorfosis, sea por adición o sea por dilución de rasgos; implica, incluso, tener en cuenta su destrucción; hacer variar las relaciones entre formas y fondos teniendo en cuenta las modificaciones inducidas por las metáforas que trasladan, o trasponen, una forma sobre algún otro fondo (sea la forma /suave/ /resistente/ /tibio/ sobre el fondo //cuerpo//).

3. Lugares de pasaje y desigualdades cualitativas en el nivel macrosemántico

Relacionados respectivamente a los cuatro componentes semánticos que entran en interacción en los textos,⁵ los fondos son susceptibles de cambiar de isotopía, de pasar a alguna otra secuencia narrativa, de variar el tono y de modificar el ritmo. Entrecruzadas en los mismos componentes, las transformaciones de formas pueden hacer evolucionar los temas, los roles, los actores, los focos (según el “punto de vista”) y las sucesiones. Es conveniente, entonces, tener en consideración las trasposiciones de fondo como metamorfismos que corresponden a momentos singulares en los recorridos interpretativos de los textos. Los momentos de transformación de estas formas son pasajes privilegiados por el análisis porque una gran parte del sentido global del texto se encuentra modificado. Ahora, nos proponemos examinar algunos de estos “pasajes” en la novela de Margaret Atwood.

El cuento de una criada (The Handmaid’s Tale) es una distopía. El realismo empírico del texto sirve para describir un régimen totalitarista instalado en el territorio norteamericano después de un

⁵ Respectivamente, es decir, temática dialéctica, dialógica y táctica. Para una definición de estos componentes semánticos, ver *Sentido y textualidad* (Primer libro, capítulo IV).

golpe de Estado, y simbólicamente centrado sobre lo que antes era la Universidad de Harvard en Cambridge, Mass. El proyecto de la nueva “república” de Gilead consiste en repoblar la humanidad convertida en infértil, reduciendo a las jóvenes mujeres a su función reproductora. La división entre hombres y mujeres se superpone a una jerarquía social muy precisa fundada sobre la división del trabajo. En lo alto de la pirámide social se encuentran los comandantes, a quienes las “sirvientas” deben prestar sus úteros, ya que la esterilidad de la pareja era atribuida a las esposas. Si el realismo empírico proporciona nombres propios, determinación, personajes individualizados y socialmente situados, el tiempo fenomenológico cobra un lugar mucho más importante que el tiempo cosmológico e histórico. En efecto, el tiempo lingüístico mezcla varios estratos temporales, del presente de la enunciación, al pasado reciente y a los recuerdos lejanos. Estos entrelazamientos están dados en el universo de una enunciadora rebautizada: Offred (ya que pertenece a Fred). Una parte no menos ficcional, intitulada “Notas históricas” y centrada sobre el discurso de un historiador especialista del periodo, posicionada en un intervalo más apartado (2195), indica que el texto precedente es aparentemente una reconstrucción hecha a partir de fragmentos de relatos registrados por Offred durante su cautiverio y antes de su secuestro por fuerzas especiales (no se sabe si éstas son de la policía del régimen o de las fuerzas de resistencia disfrazadas). Es así que el tejido de la trama y de los recuerdos son la reconstrucción del rompecabezas producido por dos historidores (314). El foco enunciativo está situado de manera precisa, pero lo que caracteriza su discurso es el puntillismo o impresionismo.

Los tres “pasajes” propuestos para el estudio de detalle en 3.1 pueden ser puestos en perspectiva respecto de las tres citas resaltadas en el epígrafe. La primera es un fragmento de la Biblia, *Genésis, 30: 1-3*. Se trata de los versículos donde Raquel propone a su sirvienta Bilhah a Jacob para atenuar su cólera por no poder tener hijos. La cita esclarece el programa de Gilead: el de una realización literal, colectiva institucional del episodio bíblico. Mantiene, con el resto del texto, una relación temática y dialéctica.

La segunda cita proviene de “A Modest Proposal” de Jonathan Swift (1792), sátira en la que un enunciadore ficticio propone comerse a los niños irlandeses y enumera todas las ventajas de esta solución en tiempo de hambre y de extrema pobreza. Las construcciones del exceso sugieren que un umbral fue rebasado por el foco enunciativo. Éstas incitan a buscar otras normas. El texto asocia, en efecto, al enunciadore con el salvaje caníbal, figura repulsiva, socialmente dada. Asimismo, construye otro universo normativo al cual ajustar los precedentes. La relación entre este fragmento y el texto distópico es de orden genérico: Gilead trata de poner en práctica una proposición también peligrosa, aunque inversa, a la del locutor de Swift. Nuestro segundo pasaje operará una transformación satírica y crítica de la doxa de Gilead.

La tercera y última cita del paratexto aparece presentada como un proverbio sufi (“In the desert there is no sign that says. Thou shalt not eat stones”). Ésta sugiere que es inútil prohibir al ser humano hacer lo que no haría por sentido común; el autor de la novela parece expresar su fe en el ser humano.

Estas tres citas otorgan su propio ritmo al texto novelesco, el cual revela ser la descripción de un régimen totalitarista fundamentalista que incita a la autocensura; una transformación satírica de la doxa, comprendida aquí como discurso oficial, por la actividad lingüística atribuida a la enunciadora; una narración del cambio de rol de la protagonista; es decir, la transformación de este régimen por el desvío de los escenarios impuestos. Los tres pasajes elegidos para el estudio en 3.1 mostrarán la evolución del itinerario asignado a la protagonista enunciadore, desde la represión interiorizada hasta la toma de riesgo, pasando por una etapa lingüística intermediaria: la sátira de lo sagrado. Dicho de otro modo, la actriz principal parte del estatus de paciente para terminar como agente de su destino. Partiremos del nivel macrosemántico (el del texto estudiado) para ampliar el contexto al cuerpo genérico, e incluso a un intertexto específico.

3.1. El contexto interno: del sintagma al texto

3.1.1. Régimen totalitarista y autocensura

Ante el Muro de los condenados, exhibidos para servir de ejemplo, se supone que Offred experimenta cierta confusión:

13. What I feel towards them is blankness. What I feel is that I must not feel. What I feel is partly relief, because none of these men is Luke (43).

La simetría sintáctica de las tres frases (P1, P2, P3) incita a atribuir el mismo sentido en todas las ocurrencias del verbo 'feel'. P1, P2, P3 presentan la misma construcción: *P sujeto + verbo cópula ser + atributo GN*, forma enfática convertida en *I feel something* o *my feeling is something*. Sin embargo, P2 presenta dos ocurrencias de 'feel' que se puede glosar: *I feel that I must not feel*.

Las opciones consisten entonces en:

- actualizar el sema inherente /afecto/ en función del contexto creado por P1 y P3.
- Entonces, P2 es una frase del tipo *je sais qu'on ne sait jamais*.
- tener en cuenta el aspecto intransitivo de la segunda ocurrencia y actualizar sobre el sentido 4 del Diccionario Merriam-Webster y el sentido 7 del Diccionario Longman.⁶ P2 se lee entonces: What I feel is that I must not show sympathy or pity. Esta ausencia de compasión o de piedad aclara 'blankness' de P1.

Así, el discurso asignado al foco enunciativo presenta falsas tautologías. Procede por desplazamientos de sentido y falsas repeticiones. Progresa por los avances y retrocesos sucesivos, como en el caso del estado psicológico y el curso de acción que son atribuidos a la protagonista.

El rasgo regular //autocensura// pertenece a la primera fase de Offred, donde la víctima se sirve de las reglas esenciales para sobrevivir. Los pasajes siguientes corresponden a evoluciones importantes del actor principal, en las cuales, a pesar de la autocensura, la transformación se aplica unas veces en el discurso y otras en el curso de la acción.

3.1.2. La transformación de lo sagrado (de la doxa)

Offred es una sirvienta de una pareja sin hijos. Su rol oficial se limita estrictamente a prestar su cuerpo al Comandante una vez por mes, durante una ceremonia pública a la que todos los miembros de la residencia están invitados; la esposa es la invitada principal. Durante una de estas largas e interminables esperas del ritual (donde se pronuncia la oración que estará seguida de la ceremonia), los siguientes pensamientos están presentes en Offred:

14. I wait, for the household to assemble. *Household*: that is what we are. The Commander is the head of the household. The house is what he holds. To have and to hold, till death do us part.

The hold of a ship. Hollow (91).

⁶ Merriam-Webster Online Dictionary: *transitive verb*. 1 a: to handle or touch in order to examine, test, or explore some quality **b**: to perceive by a physical sensation coming from discrete end organs (as of the skin or muscles). 2 a: to undergo passive experience of **b**: **to have one's sensibilities markedly affected by**. 3: to ascertain by cautious trial —usually used with *out*. 4 a: to be aware of by instinct or inference **b**: **believe, think** <say what you really feel> *intransitive verb*. 1 a: to receive or be able to receive a tactile sensation **b**: to search for something by using the sense of touch. 2 a: **to be conscious of an inward impression, state of mind, or physical condition b: to have a marked sentiment or opinion** <feels strongly about it>. 3: **seem** <it feels like spring today>. 4: **to have sympathy or pity** <I feel for you>. Longman Dictionary: to get knowledge of by touching with the fingers: 2. to experience touch or mvmt.

Una primera isotopía genérica es inducida por recurrencia del rasgo //doméstico//, inherente en ‘household’ ‘house’ y aferente en ‘assemble’, ‘Commander’ y en el sintagma fijo *till death do us part*.⁷ No obstante, se cuestiona sobre la presencia del siguiente apartado: –*The hold of a ship. Hollow*– que no puede vincularse a la serie (*Cora comes in first, then Rita...*). Salvo para explicar el desplazamiento del verbo ‘hold’ en el sustantivo ‘hold’, para luego convocar únicamente a los significantes sin pasar por los significados.

Una segunda isotopía, //marítima//, se detecta por indexación de los contenidos lexicalizados de ‘hold’ y ‘ship’. Para la construcción del sentido, el recorrido interpretativo comprende dos tipos de operación: por un lado, la puesta en relación de sememas lexicalizados sobre isotopías diferentes, luego de la especificación de sus semas comunes; y, por otro, la reescritura sobre una isotopía de sememas no lexicalizados. Así, la primera tabla corresponde a la etapa uno; la segunda, a la operación dos:

//DOMESTICO//	‘household’	‘Commander’	‘house’	
//MARITIMO//			‘ship’	‘hold’
SEMAS específicos comunes	/group of people/ + /contained/	/head/	/shelter/ /owned/	/container/ /empty/

- Los semas de ‘household’ proceden de la definición dada por el texto: ‘assemble’ y ‘we’ producen /people/. Añadamos que ‘house’ puede emplearse en el sentido de ‘household’.
- Los de ‘Commander’ se obtienen también gracias a la definición procurada.

Antes de la reescritura, la primera isotopía incluye dos sememas; para uno de ellos, el rasgo isotopante es inherente, y para otro, aferente. La segunda isotopía es menos densa: dos sememas cuyo rasgo isotopante es inherente. Las reescrituras son sugeridas por las definiciones que proporcionaron los semas comunes:

//DOMESTICO//	‘household’	‘Commander’	‘house’	‘matrix’
//MARITIMO//	‘crew’	‘captain’	Ship	‘hold’
Semas específicos comunes	/group of people/ + /contained/	/head/	/shelter/ /owned/	/container/ /empty/

La reescritura de | ‘matrix’ | es motivada por el contexto ampliado que proporciona los rasgos /contenedor/ (/contained/) y /vacío/ (/empty/):

15. Now the flesh arranges itself differently. I’m a cloud, congealed around a **central object, the shape of a pear**, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping. Inside it is a space, huge as the sky at night and dark and curved like that, though black-red rather than black. Pinpoints of light swell, sparkle, burst and shrivel within it, countless as stars. Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me like famine. To feel that **empty**, again, again. I listen to my heart, wave upon wave, salty and red, continuing on and on, marking time (84) [Las negritas son nuestras].

16. We are **containers**, it’s only the **insides of our bodies** that are important (107) [Las negritas

⁷ El sintagma *till death do us part* es una reanudación satírica del discurso atribuido a Serena Joy, la esposa advertida por su rival potencial a su llegada: “As for my husband, she said, he’s just that. My husband. I want that to be perfectly clear. Till death do us part. It’s final” (26). Esta reanudación, eco muy serio de la fórmula ritual pronunciada durante la ceremonia de matrimonio, se ve entonces traspuesta en el discurso de Offred con un decálogo irónico que no será objeto de nuestros comentarios.

son nuestras].

Asociado a Janine, la molécula de la matriz pierde /vacío/ y gana /lleno/:

17. The room smells too... The smell is of our own flesh, an organic smell, sweat and a tinge of iron, from the blood on the sheet, and another smell, more animal, that's coming, it must be, from Janine: a smell of dens, of inhabited caves, the smell of the plaid blanket on the bed when the cat gave birth on it, once, before she was spayed. Smell of **matrix** (133) [Las negritas son nuestras].

La sacralización de la matriz vacía reaparece ligada, esta vez, al recuerdo del centro de reeducación de las jóvenes mujeres:

18. What we prayed for was emptiness, so we would be worthy to be filled: with grace, with love, with self-denial, semen and babies.

Oh God, King of the universe, thank you for not creating me a man. Oh God, obliterate me. Make me fruitful. Mortify my flesh, that I may be multiplied. **Let me be fulfilled...**

Some of them would get carried away with this. The ecstasy of abasement. Some of them would moan and cry (204) [Las negritas son nuestras].

La distancia irónica que destaca el último apartado arroja una luz retrospectiva sobre la formación inhabitual: *Let me be fulfilled...* Si '*fulfilled*' se comprende en el contexto de la oración (to fulfill a wish, Let my wish be fulfilled, May You fulfill my wish), el uso del pasivo BE + PP del verbo es extraño, pues está aplicado a un sujeto animado. En el contexto /contenedor/ + /vacío/, la forma se rescribe: *Let me be filled full*. Su transformación en *fulfilled* introduce un desajuste, un juego, en el que se vierte la transformación lingüística.

La conexión entre lo doméstico, isotopía dominante (por el criterio cuantitativo de indexación de semas), y lo marítimo podría inscribirse en un proyecto de promoción si la evaluación de la segunda isotopía llegara a la primera. Sin embargo la comparación, que va de lo más prosaico a lo más poético, se vuelve trivial por la construcción vacía. La zapa de elevación del sentido contribuye al efecto satírico del discurso. Además, esta conexión entre lo doméstico y lo marítimo es una inversión de la relación tópica declarada entre los botes y los cuerpos. Tendida sobre el lecho conyugal, en espera de la penetración, Offred cierra los ojos, separa el cuerpo del espíritu ("One detaches oneself. One describes" (104-105 ch 16) "existing apart from the body" (169 ch 26)):

19. 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, [...]; 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. Belying. Propelled forward by a swollen belly** (104) [Las negritas son nuestras].

El inciso *they used to say, in poems* llama la atención por el empleo metafórico tópico del cuerpo humano en las descripciones de los barcos. Pero la tópica compara lo marítimo con lo doméstico y al navío con el cuerpo. De modo que si el cuerpo es sagrado, la isotopía de comparación es la mejor evaluada. Es por eso que ésta participa en la promoción de lo marino, isotopía comparada. Ahora bien, el discurso de Offred (91) invierte el proceso, ya que la isotopía comparada es //doméstica// y está conectada a la isotopía 2 //marítimo//, no para beneficiarse con una evaluación superior sino para ser devuelta sobre el hueco y el vacío.

El pasaje de la familia en el navío y la matriz femenina en la cala es sostenido por el semema 'vessel' que está en la interface de dos sentidos:

- contenedor de líquido; cuando un sema aferente contextual /sagrado/ le es propagado, el

empleo 1a del Diccionario Merriam-Webster⁸ pasa a la definición 1b;

- a ship;

Este pasaje de 1a a 1b forma parte de la doxa colectiva de Gilead:

20. It's good food, though bland. Healthy food. You have to get your vitamins and minerals, said Aunt Lydia coyly. You must be a **worthy vessel**. No coffee or tea though, no alcohol (75) [Las negritas son nuestras].

Si el contexto /líquido/ justifica el empleo de 1a, 'worthy' activa /sagrado/ en el empleo de 1b, aferente en 'vessel'. Pero también, en este caso el reciclaje del sentido dado al discurso de Offred introduce serios cambios:

21. It's forbidden for us to be alone with the Commanders. We are for breeding purposes: we aren't concubines, geisha girls, courtesans. On the contrary: everything possible has been done to remove us from that category. There is supposed to be nothing entertaining about us, no room is to be permitted for the flowering of secret lusts; no special favours are to be wheedled, by them or us, there are to be no footholds for love. We are **two-legged wombs**, that's all: **sacred vessels**, **ambulatory chalices** (146) [Las negritas son nuestras].

Si en ciertos contextos el rasgo socialmente establecido /sagrado/ aferente, por ejemplo, en 'amor' es propagado en 'vessel', el adjetivo 'ambulatorio' /móvil/ encuentra más ocurrencias cuando aparece correlacionado a un animado como 'vessel' que a un inanimado del tipo 'chalice'. Se podría entonces plantear la hipótesis de una hipálage, tropo que intercambia dos formas en dos fondos: 'ambulatory' pasaría de 'vessel' a 'chalice'; 'sacred' de 'chalice' a 'vessel'. En este caso, la hipálage dividiría lo que la metáfora vincula y uniría lo que la metáfora tiende a separar. Al destruir ciertas formas para proponer otras, grotescas, la hipálage contribuiría a la crítica de la doxa oficial.

Se plantea ahora el problema del sentido atribuido a 'vessel'. La hipótesis de la doble hipálage es abandonada porque el contexto 'womb' + 'chalice' parece favorecer /contenedor/ más que a /barco/. De modo que 'wombs', 'vessels' y 'chalices', aunque han sido distribuidos en isotopías diferentes, están conectados por el rasgo común /contenedor/; los adjetivos 'two-legged' y 'ambulatory' desacralizan lo que 'sacred' parece instalar en su corazón. Aplicando la forma /animado/ inherente en 'two-legged' y en 'ambulatory' al inanimado /container/, el discurso extrae lo sagrado de unos hacia lo grotesco de los otros.

Offred no evita lo grotesco. Hacia el final de su historia, antes de su repatriación, la separación del cuerpo cosificado del espíritu es remplazada por una sumisión total y sin condición ni psicológica o psíquica, que equivale a la abyección:

22. Dear God, I think, I will do anything you like. Now that you've let me off, I'll obliterate myself, if that's what you really want; I'll **empty** myself, truly, become a **chalice**. ...
I want to keep on living, in any form. I resign my body freely, to the uses of others. They can do what they like with me. I am **abject** (298) [Las negritas son nuestras].

Sin embargo, antes de esta abyección, se observa a Offred desempeñando un nuevo rol. A la mitad de la novela, lugar ideal para la ruptura de forma o modificación de la misma, una nueva secuencia es destacada: "something has changed, now, tonight. Circumstances have altered" (153). Algunas cosas cambiaron en la interacción de los personajes, en particular la que tiene lugar entre

⁸ Vessel: Middle English, from Anglo-French, from Late Latin *vascellum*, diminutive of Latin *vas* vase, vessel (Date: 14th century) 1 a: a container (as a cask, bottle, kettle, cup, or bowl) for holding something b: a person into whom some quality (as grace) is infused <a child of light, a true *vessel* of the Lord — H. J. Laski>. 2: a watercraft bigger than a rowboat ; *especially*: **ship**. 3 a: a tube or canal (as an artery) in which a body fluid is contained and conveyed or circulated b: a conducting tube in the xylem of a vascular plant formed by the fusion and loss of end walls of a series of cells.

la sirvienta y el comandante.

23. I don't love the Commander or anything like it, but he's of interest to me, he occupies space, he is more than a shadow.

And I for him. To him I'm no longer merely a usable body. To him I'm not just **a boat with no cargo, a chalice with no wine in it, an oven —to be crude— minus the bun**. To him I am not merely empty

(172) [Las negritas son nuestras].

Aquí, las metáforas regulares son negadas, cualquiera que sea su registro:

metáfora 1: /poetic/: a boat with no cargo;

metáfora 2: /sacred/: a chalice with no wine in it;

metáfora 3: /crude/: an oven [...] minus the bun.

Es reiterada la devaluación figurada por el tránsito del registro elevado al registro vulgar, pasando por lo sagrado; pero esta degradación es ahora negada en el foco enunciativo. Conviene examinar la causa de esta negación.

3.1.3. El restablecimiento del intercambio: “something to trade, at last” (141)

A la mitad de la novela, la percepción de su situación, atribuida a la protagonista narradora, incluye algunas particularidades: el cambio de roles asignado a Offred (por el Comandante) afecta los componentes semánticos del texto; táctico, dialógico, temático. Esta modificación se manifiesta tácitamente por la introducción de “suspenso”, es decir de retraso en la cadena de informaciones cuyos eslabones están separados. En primer lugar, nos enteramos de que Offred es invitada a las oficinas del Comandante (“summoned”) (110); luego de un corto párrafo independiente de los otros (“out of the blue”) se introduce el tema del beso:

24. I want you to kiss me, said the Commander.

Well, of course something came before that. Such requests never come flying out of the blue (145).

La historia del beso resurge (149 y 150) (“I want you to kiss me”). Entre estas menciones, se habrá notado que se pasan las tardes jugando al Scrabble (proceso reiterado).

La secuencia cubre algunas tardes (“The second evening...” (163); “On the third night...” (166); “On the fourth evening...” (167); y luego algunas tardes por semana (“I visit the Commander two or three nights a week...” (162); “When the night for the Ceremony came round again, two or three weeks later...” (169). La anisocronía entre el número de páginas dedicadas a estas tardes y las horas a las que corresponden refuerza el aspecto dramático de estas escenas marcadas por el misterio y el secreto: “I still haven't discovered what the terms are, what I will be able to ask for, in Exchange” (149).

Si los estados y los procesos descritos son siempre ubicados en el universo dialógico de Offred, una incertidumbre planea sobre su estatus factual, posible o contrafactual. Algunos escenarios también son marcados por el sello de la eventualidad (“I think about how I could approach the Commander, to kiss him...” (150) y sin embargo rechazados: “In fact I don't think about anything of the kind. [...] As I said, this is a reconstruction.” (150).

Éstas son, sin duda, las transformaciones dialécticas y temáticas más destacadas. Las primeras permiten inducir un nuevo tipo de interacción entre los actores, ya que el Comandante no es quien impone sino quien pide:

25. “I want...” he says.

I try not to lean forward. Yes? Yes yes? What, then? What does he want? But I won't give it away, this eagerness of mine. It's a bargaining session, things are about to be exchanged. She who does not hesitate is lost. I'm not giving anything away: selling only (148).

El contexto 'want' (dos ocurrencias) sugiere actualizar /transmisión/ en la primera ocurrencia de 'give away'. El complemento directo tematizado "this eagerness of mine" incita a virtualizar /transmission/. Doblemente puesto en relieve por la tematización y la extensión de 'it' + estructura OF + pronombre posesivo (*this eagerness which is my eagerness, this eagerness which belongs to me*), este nuevo contexto, fuertemente destacado, permite actualizar tanto /sentimiento/ como /traición/, luego de virtualizar /transmisión/.⁹

¿Qué es lo que ocurre en la segunda ocurrencia "I'm not giving anything away" ? "selling only" inhibe /traición/ y reactiva /transmisión/. La precisión aportada sustituye la transmisión doble, es decir, el intercambio en la transmisión simple. La proximidad de las dos ocurrencias sugiere que el primer sentido /traición/ solamente puede ser virtualizado, es decir, se presenta sin ser actualizado en la segunda ocurrencia. Las ocurrencias repetidas de un mismo lexema o de una misma palabra muestran cómo progresa el relato: por pequeños desplazamientos sucesivos, avances o retrocesos, como hace Offred en la historia. Esta proximidad de la transmisión recíproca y de la traición instaaura entre la protagonista y el Comandante un juego problemático y peligroso. Dicho de otra forma, ni la traición de sí, ni el don de sí; ni el descubrimiento de una curiosidad que sería interpretable en términos de resistencia/traición, ni sumisión de sí. Tomando en cuenta lo anterior sobre el intercambio como un nuevo modo de interacción entre Fred y la sirvienta, la formación singular "of interest" (172) requiere atención. El grupo preposicional elimina algunos sentidos, y las sustituciones "of importance", "of consequence" permiten seleccionar algunos otros. Asimismo, el contexto próximo ("I don't love the Commander or anything like it, but...") neutraliza todo sentimiento fuera de la curiosidad humana. Recontextualizado por el intercambio, el interés destaca una toma de conciencia de una posible evolución de los roles.

El restablecimiento del intercambio,¹⁰ verbal y mercantil,¹¹ que había abolido,¹² abre nuevas perspectivas. Las siete primeras secciones del texto muestran cómo los eventos públicos como el *shopping* (II) se transforman en momentos de repliegue sobre sí mismos por miedo a la censura: el movimiento es entonces centrípeto. La sección central, intitulada Birth Day (VIII) instaaura una inversión, ya que el evento íntimo del nacimiento es transformado en ceremonia pública. Las secciones siguientes entremezclan salidas oficiales durante los rituales colectivos y salidas oficiosas como la huída poco romántica al club Jezebel en el que los oficiales y sus parejas comerciales se envilecían para hacer frente a las exigencias que su naturaleza les imponía (249). Después del repliegue sobre sí mismo, la apertura al funcionamiento colectivo de Gilead se vuelve patente: el movimiento es centrífugo (salir para saber). La inversión "something has changed" está ligada a la posibilidad de disputa abierta con el Comandante Fred. Figuradas en las partidas de Scrabble, en las que cada uno tiene la impresión de dejar ganar al otro para no ponerle fin al juego de manera prematura, las transmisiones conciernen a los objetos siguientes: por un lado, el préstamo de revistas femeninas y novelas prohibidas (194); así también, la donación de loción hidratante para las manos; y, finalmente, el beso después de una relación más íntima durante la salida al club Jezebel.

Se impone a este primer contrato, convertido en un intercambio factual, un segundo contrato

⁹ El contexto ampliado comprende este sentido de /betrayal/. Aquí un listado sucinto de las ocurrencias de 'give stg away': give anything away (43). give us away (85) = betray. He can't give me away. Nor I him... mirrors (109). To gain... We are fencing... I'm prompting him (193-194). give something away (fear) = a betrayal of myself (195). His guilt (the previous girl's suicide) = what I have on him = transaction, asks to be told 198. give yourself away (247, 294). betrayal and guilt (275). Do I give myself away? (283). Recordaremos los significados que ofrece el Diccionario Merriam-Webster: give away (*transitive verb*). Date (14th century). 1: to make a present of 2: to deliver (a bride) ceremonially to the bridegroom at a wedding. 3 a: betray b: disclose, reveal 4: to give (as weight) by way of a handicap.

¹⁰ "something to trade, at last" (141).

¹¹ "I was in market research [...] After that I sort of branched out" (195).

¹² "If only we could talk to them. Something could be exchanged, we thought, some deal made, some trade-off, we still had our bodies" (14).

propuesto por la esposa: contra una foto de su pequeña hija de ocho años, Offred entabla una relación con Nick, el hombre que tiene el propósito de darle un bebé a Serena. La generosa sirvienta se encuentra de nuevo entre la sensación de poder (sobre Fred / sobre Serena) y el sentimiento de haber sido traicionada (“cobwebbed”), entre colusión y traición (de sí mismo y del otro miembro de la pareja, 213-217).

Como se observa, Margaret Atwood se complace en atribuir a Offred parodias de los escenarios estereotipados, parodias repudiadas luego como reconstrucciones falsas. Se trata según los casos de una escena de seducción cuyo candor y tristeza contribuyen a una cursilería insoportable (150) o de un triángulo en el que la esposa (“the wife”) es el obstáculo (“as always”) respecto del cual el amor siempre triunfa (162-163),¹³ o de una esposa incomprensiva: “it was too banal to be true” (166).

Sin embargo, el guión de la amante que le roba el marido a la esposa legítima no se desarrolla, como no lo hace el que propone Serena. Cada uno de estos escenarios es desviado y rescrito. Offred no será seducida por el marido, y ella tampoco lo seducirá. El cómplice, Nick, será transformado en amante. Los tres actores masculinos que ocupan el relato de Offred corresponden a tres tipos de relaciones diferentes: Luke al amor; Nick al deseo;¹⁴ el Comandante al interés.¹⁵

26. Each one remains unique, there is no way of joining them together. They cannot be exchanged, one for the other. They cannot replace each other (201-202).

Todo no equivale a todo. En el universo de Offred, estas parejas no son equivalentes.

Luego del estudio de los pasajes en los que las formas son regulares (sometimiento a la censura y a la autocensura) se ven modificadas (transformación de la doxa, transformación de los roles impuestos), sugerimos extender el contexto al cuerpo genérico.

3.2. El contexto intertextual o el contexto ampliado en el cuerpo genérico

3.2.1. Parodias de género

La segunda cita puesta en el epígrafe, la de Swift, entra en relación con la primera que se da como una solución a un problema. Ésta traslada la proposición (“this proposal”) a la esfera colectiva de la obligación y establece también una relación de tipo genérico con el texto que sigue. Ciertamente, el enunciador ficticio de “A Modest Proposal” pretende resolver un problema de sobrepoblación¹⁶ mientras que el régimen de Gilead ataca el descenso demográfico. Sin embargo, la inversión (Demasiado/Poco) no oculta en absoluto la exageración temática y el dispositivo dialógico propios de la sátira: la construcción de un tercer punto de vista que viene a corroborar uno de los focos. En “A Modest Proposal”, la estrategia es doble. Por un lado, consiste en convocar testigos adeptos al canibalismo —entre ellos, algunos “Americanos”— y comparar a los salvajes, ogros dispuestos a engullir a niños después de haber “devorado” a la mayoría de los padres. Por otra parte, ésta deja entrever las objeciones de un actor definido como “escrupuloso” y “sabio” pero también “humano” (“man”, “wise men”, “men”) puesto en el desafío de proponer una solución él también.¹⁷ En otras palabras, la proposición desmedida es indirectamente descalificada por su conexión metonímica con el salvaje, mientras que el otro foco actorial,

¹³ “The Commander and I have an arrangement. [...] The difficulty is the Wife, as always” (162).

¹⁴ “Nick. We look at each other. I have no rose to toss, he has no lute. But it’s the same kind of hunger” (201).

¹⁵ “I don’t love the Commander or anything like it, but he’s of interest to me, he occupies space, he is more than a shadow” (172).

¹⁶ Un problema de sobrepoblación de pobres, es decir, un problema de pobreza pero transformada en un problema demográfico contable en el discurso enunciativo.

¹⁷ “After all, I am not so violently bent upon my own opinion, as to reject any offer, proposed by wise men, which shall be found equally innocent, cheap, easy, and effectual”. Estas propuestas aparecen en filigrana en el párrafo 29.

virtual, figura un punto de vista razonable.

Asimismo, en *El cuento de una criada*, se enfrentan Gilead y Offred. La aparición del punto de vista de la resistencia (Mayday) y las construcciones temáticas del exceso permiten modificar la sátira en beneficio de Offred. Esta conquista de la protagonista se genera por el foco enunciativo, el cual siempre tiende a atraer la empatía del lector. Bajo esta mirada, el texto de Swift es más complejo, ya que es la proposición del enunciador representado la que debe ser construida como escandalosa y desacreditada.

Si la relación genérica es fuerte en el texto de Swift, está en oposición paródica con el cuento de hadas y su versión moderna, la romanza. El principio de la novela está planteado con el nombre *Little Red Riding Hood*, quien presta su capa roja a Offred y a todas las sirvientas.¹⁸ Las salidas autorizadas están justificadas por la búsqueda de alimentos. Offred no sale para llevar alimentos sino para traerlos. El cruel lobo no merodea en el exterior, sino que está en todas partes: en el interior de la casa, en el territorio de Gilead. Él no tiene que deslizarse en la cama en lugar de la abuela, ya que el ritual requiere que él llegue último a la ceremonia. La fuga hacia Jezebel incluye una parodia furtiva de *Cenicienta*: “I must be back at the house before midnight; otherwise I’ll turn into a pumpkin or was that the coach?” (266).

El relato de las tardes que Offred pasa en “distraer” al Comandante está regulado por marcas cronológicas precisas que cortan con el manejo habitual de un tiempo destinado a la espera “that state of suspended animation” (183); “the second evening...” (163); “On the third night...” (166); “On the fourth evening...” (167). La sucesión de estas tardes, ocupadas por el juego de Scrabble o la lectura, apela a la función temporizadora de los relatos de Sherezada en las *Mil y una noches*. Pero, si la distopía obliga a que el peligro sea distinto cada tarde, el peligro es, aquí, entrópico.

El discurso feminista atribuido a Offred se opone tanto a los excesos asignados a su madre y a Moira como a la esclavitud de las mujeres de Gilead. Del mismo modo, el discurso subvierte las historias escritas por las mujeres, atacando los escenarios estereotipados.

Así, la primera noche de Offred con Nick es objeto de tres versiones diferentes (cap. 40). Al principio, una narración sin palabras, centrada en el deseo, queda invalidada por el párrafo siguiente: “I made that up. It didn’t happen that way” (273). Una segunda versión, calificada de “falsely gay sexual banter” (jugueteo) está invalidada de la misma manera: “it didn’t happen that way either” (275). La última versión no da ningún detalle obscuro y se concentra en el sentimiento de culpabilidad, respecto de su marido, Luke (“betrayal”, “shame” 275). Del mismo modo que la relación con el Comandante —quien desvía los libretos de la romanza, el vínculo con Nick— no hará concesión a los clichés. No habrá reencuentros con el marido; ninguna historia evoluciona hacia el amor de Fred; tampoco sucede con Nick: el discurso del Comandante “Love is not the point”

(232) parece aplicarse también al nivel de la narración. La lectura es como la vida de Gilead, rebajada a la distopía con un final abierto y por lo tanto, frustrante. La parodia de los géneros que atribuyen roles estereotipados a las mujeres sirve para descalificar este linaje y privilegiar otro.

3.2.2. Transformaciones de textos singulares

Si las parodias de los géneros sirven para salir de ciertas tendencias, las transformaciones de textos particulares son contribuciones a la familia genérica. Las declaraciones del autor y comentarios críticos relacionan *El cuento de una criada* con el género de la distopía. Las declaraciones del autor hacen alusión a una tradición tenida desde *La República* (Platón) hasta 1984 (Orwell), pasando por *Utopía* (Thomas More), *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift), *Erewhon* (Samuel Butler), *Noticias de ninguna parte* (William Morris), *La era de cristal* (W. H. Hudson), *La máquina del tiempo* (H. G. Wells), *La isla de los pingüinos* (Anatole France), *Un*

¹⁸ Los críticos notaron que el tocado (las anteojeras) está en oposición al blanco de las monjas.

mundo feliz (Huxley), las novelas de ciencia ficción de John Wyndham, etc. (Atwood 1988: 20-21). Los comentarios ven, sobre todo, las transformaciones a las que Margaret Atwood somete dos obras del corpus: la de Orwell y la Huxley.

La obertura de *El cuento de una criada*, como la de *1984*, juega con el misterio al mezclar lo viejo y lo nuevo, lo conocido y lo desconocido. Su apéndice final, intitulado “Notas históricas”, proporciona explicaciones sobre Gilead como “The Principles of Newspeak”, a propósito de la nueva lengua,¹⁹ pero introduciéndole una nueva distancia no carente de ironía respecto de los discursos universitarios convenidos. El recuerdo juega ahí un rol importante, ya que se trata de comparar lo viejo y lo nuevo para descalificar a lo segundo. Sin embargo, la opción táctica y dialógica elegida por Margaret Atwood distingue su obra de la de su ilustre predecesor. Por una parte, el relato de Orwell termina con la derrota de la libertad (y de Winston Smith), la victoria de Oceanía y de su régimen; en tanto que Atwood utiliza la conferencia proyectada en el año 2195 para anunciar la desaparición de Gilead. Por otra parte, la elección de una enunciación ficticia en primera persona diferencia la obra de Atwood de la de Orwell.

Estas dos elecciones fundamentales separan también *El cuento de una criada* de *Un mundo feliz*. Al describir una reacción fundamentalista en la liberación de las costumbres, considerada como responsable de la infertilidad humana en lugar de la contaminación, Margaret Atwood procede de manera contraria a Huxley. En Gilead, la libertad sexual no aumenta en proporción inversa a la libertad política y económica; ciencia y tecnología no son aplicadas a la biología. Lo humano es siempre un fin, pero éste es tan sagrado que la mujer se convierte en un medio de lo humano. En cuanto al final abierto, Atwood propone más que un fracaso en el amor incondicional de Big Brother, o que un suicidio del Salvaje que no puede decidir entre delirio utópico y la vida primitiva.

La novela de Huxley, al igual que la de Orwell, pone el acento sobre la organización política y sus rituales, el control y la represión de los ciudadanos por la alianza de lo institucional y la tecnología, y el fracaso del amor. Todo esto caracteriza el régimen de Gilead. Sin embargo, la elección del foco enunciativo imprime una dirección original al relato distópico. La enunciativa de Atwood no es, *a priori*, ni una militante, ni una oponente, ni una resistencia. Sus elecciones no son, en principio, dictadas por la política o la filosofía, sino por el amor (Luke), el interés (el Comandante), el deseo (Nick) y la amistad (Ofglen). El régimen no cuenta con ningún ganador total. Asimismo, quienes son los principales artesanos se autorizan a transgredir las prohibiciones. Lejos de revelarse una heroína como Julia, de *1984*, Offred se hunde en la humillación luego de tomar un riesgo desmedido con la nueva Ofglen. Su repatriación pone fin a su acto de enunciación.

Unos quince años después de *El cuento de una criada*, Margaret Atwood publica otra distopía *Oryx and Crake* (*Orix y Crake*). En ésta aparecen, con mayor precisión y en algunos aspectos, obras de Orwel y de Huxley. La ciencia, en efecto, es tratada temáticamente y dialécticamente como la religión del mundo hipermoderno. La organización política es puesta al servicio de esta religión. Se caracteriza por la segregación entre “pleeblands”, donde vive la plebe, y “compounds” donde viven y trabajan los sirvientes. No obstante, el exceso por aumento en la primera distopía (la sacralización de los úteros femeninos) deviene exceso por disminución en la segunda: nada es sagrado, mucho menos las células humanas y los tejidos humanos (57); particularmente, a los ojos de los traidores modernos e invisibles que incitan a los sabios a producir a la vez nuevos virus con sus antídotos (211).

El protagonista, Snowman, es un sobreviviente de la pandemia viral que se apropia del mundo y que lo vuelve en un apocalipsis. Le corresponde a él remplazar a Crake, genio de la manipulación celular, cuyas criaturas fueron sacadas del laboratorio en el que estaban guardadas.

¹⁹ Es lo que Atwood (1998: 20) llama “the tour of the sewage system”.

Con otro rol, el actor principal está definido por la búsqueda de alimentos y de medicinas. El fin de la historia lo lanza a la búsqueda de otros hombres, con los cuales la única posible interacción es la muerte, ya sea como agente o como paciente. El título excluye, de manera programática, el nombre del sobreviviente humano para promover el del sabio maléfico y el de una compañera deshumanizada por la esclavitud pedófila.

Como en *El cuento de una criada*, los intervalos de tiempo pasado y de tiempo presente se alternan para hacer el retrato de Snowman, desde su infancia, como Jimmy, hasta después del pasado apocalíptico reciente del que el presente es la consecuencia. Pero esta vez, nada de relato en primera persona. La desaparición de la primera persona, fuera del discurso directo y el monólogo, trae de hecho el desvanecimiento de la segunda persona, el *You* indispensable para la supervivencia de Offred. El confinamiento de una narración a la primera persona favorece en el relato la vida de un sobreviviente cuya característica principal es la soledad y el aislamiento.

Si el índice incluye el Newspeak de 1984, los componentes dialécticos y temáticos actualizan *Un mundo feliz* en la era de la clonación factual y de las investigaciones virales (166). El amor, tan importante en *El cuento de una criada*, se vuelve cíclico e inevitable (166) de manera que evade sus secretos y sus riesgos “a hormonally induced delusional state” (193). El sexo es una solución imperfecta al problema de la “transferencia genética intergeneracional” (193). El arte que hacía del amor uno de sus temas favoritos es reducido a una necesidad biológica (167-168). La derrota del hombre de los números, Crake, el científico que no cree ni en Dios ni en la Naturaleza, con mayúscula (206), no garantiza la victoria del hombre de las palabras, Jimmy. Habiendo agotado todos los recursos naturales. El hombre, probablemente, no podrá reiniciar el ciclo de la civilización (223, 361).

La intertextualidad entre *La letra escarlata* y *El cuento de una criada* pareció tan evidente que la traducción francesa de la novela de Atwood se intitula *La criada escarlata*. Se puede encarar igualmente “la romanza” de Hawthorne como el relato distópico de una utopía puritana que termina mal. Si se considera la diferencia entre la sociedad del siglo XVII y el sistema de Gilead, a través de la extensión del rojo escarlata de la letra bordada en todos los uniformes, entonces, esta diferencia sería de grado y no de naturaleza. El interés de Margaret Atwood por el puritanismo se remonta a sus estudios en Harvard. Este interés se traduce en el paratexto por dos dedicatorias. La primera está dirigida a Mary Webster, quien sobrevivió al ahorcamiento por brujería en 1683: la dedicatoria destaca el problema de la suerte reservada a las mujeres en los regímenes fundamentalistas. Gilead hace uso desmedido de la horca y la sirvienta que precedió a Offred con el Comandante se cuelga en su recámara. La segunda dedicatoria, remitida a Perry Miller, profesor de estudios puritanos de Margaret Atwood en Harvard, establece más firmemente el vínculo entre Gilead y la sociedad del siglo XVII. Ciertamente, la obsesión no sólo está en la prohibición de la bastarda en el *Cuento de una criada*, sino en la obligación de la clase dirigente de no extinguirse. Aquí, la bastarda es entonces una solución técnica a la infertilidad, una solución prescrita. Offred no tiene otro rol que el de la función reproductora. Contrariamente a Hester Prynne que recupera un lugar en la comunidad por vía del arrepentimiento y a fuerza de dignidad, la sirvienta no puede “bordar”: “If only I could embroider” (cap 13: 79); “Faith is only a word, embroidered” (304).

3.2.3. La elección de Offred

Tal y como *Oryx* y *Crake* describe un presente apocalíptico que se supone coincide con el futuro próximo del lector contemporáneo —y con el fin de mejorar la sátira de un pasado ficticio, correspondiente al presente de la enunciación real— *El cuento de la criada*, aunque se proyecta en un futuro próximo, se inspira en situaciones pasadas. El contexto situacional de la escritura del *Cuento de la criada* es claro: los inicios de la década de 1980. La actividad televangelista pasada de Serena Joy y la sacralización de los úteros femeninos evocan las cruzadas dirigidas por el

cristianismo fundamentalista, particularmente contra el aborto en la América de Ronald Reagan. La mirada crítica de Offred sobre las acciones enfáticas de las feministas extremas remite a la atenuación de la lucha entre las mujeres luego de las victorias, dos décadas antes. La novela de Atwood da la impresión de proponer una experiencia ficticia de la realidad en el sentido en el que parece prolongar el escenario del mundo vivido sobre un modo a la vez ficticio. En suma, lo que podría llegar pasar si un grupo fundamentalista derrocar a un gobierno democráticamente elegido para tomar el poder. Este mundo ficticio pone en escena una reacción posible en la historia contemporánea.

No obstante, otras historias del pasado aparecen en el texto de Atwood. Offred es tatuada:

27. "I cannot avoid seeing, now, the small tattoo on my ankle. Four digits and an eye, a passport in reverse. It's supposed to guarantee that I will never be able to fade, finally, into another landscape. I am too important, too scarce, for that. I am a national resource" (75).

Estos recursos nacionales son las mujeres. Una organización secreta, el Underground Femeleroad, trata de hacerlas pasar a Canadá (93: 258-259). Esta organización imitada a *trails of tears*, esencialmente la que permitía a los esclavos negros del Sur escaparse hacia el Norte de los Estados Unidos (El Underground Railroad). Los Quakers, que arriesgaban su propia vida, son, a su manera, Justos. Los descendientes de Ham son desplazados hacia Dakota del Norte, como los indios remitidos hacia el Oeste en el siglo XIX:

28. "How are they transporting that many people at once? Trains, buses? We are not shown any pictures of this. National Homeland One is in North Dakota. Lord knows what they're supposed to do, once they get there. Farm, is the theory" (94).

Los niños de Jacob se ven forzados a la conversión o al exilio:

29. Because they were declared Sons of Jacob and therefore special, they were given a choice. They could convert, or emigrate to Israel. A lot of them emigrated, if you can believe the news. I saw a boatload of them, on the TV, leaning over the railings in their black coats and hats and their long beards, trying to look as Jewish as possible, in costumes fished up from the past, the women with shawls over their heads, smiling and waving, a little stiffly it's true, as if they were posing; and another shot, of the richer ones, lining up for the planes. Ofglen says some other people got out that way, by pretending to be Jewish, but it wasn't easy because of the tests they gave you and they've tightened up on that now.

You don't get hanged only for being a Jew though. You get hanged for being a noisy Jew who won't make the choice. Or for pretending to convert. That's been on the TV too: raids at night, secret hoards of Jewish things dragged out from under beds, Torahs, talliths, Mogen Davids. And the owners of them, sullen-faced, unrepentant, pushed by the Eyes against the walls of their bedrooms, while the sorrowful voice of the announcer tells us voice-over about their perfidy and ungratefulness (210-211).

Pedimos disculpas por la cita tan larga. La descripción del barco de la deportación se inspira en las fotografías y en los textos que relatan la inmigración a finales del siglo XIX y principios del XX. Esta descripción retoma el tema de las persecuciones antisemitas que, de manera recurrente en la Historia, impulsan la "emigración" forzada.

Como se habrá advertido, el régimen de Gilead repite y concentra los abusos cometidos aquí o allí en el pasado, amplificando la ignominia conocida, principalmente la de Shoah. Las colonias a las que son deportados los "inútiles" o los "enemigos" recuerdan los campos de deportación y de exterminio, en términos de su finalidad:

30. In the colonies, they spend their time cleaning up. They're very clean-minded these days. Sometimes it's just bodies, after a battle. The ones in city ghettos are the worst, they're left around longer, they get rottener. This bunch doesn't like dead bodies lying around, they're afraid of plague or something. So the women in the colonies do the burning. The other colonies are

worse, though, the toxic dumps and the radiation spills. They figure you've got three years maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. They don't bother to feed you much, or give you protective clothing or anything, it's cheaper not to. Anyway they're mostly the people they want to get rid of. They say there's other colonies, not so bad, where they do agriculture: cotton and tomatoes and all that (260).

Si el rasgo /ardiente/ asociado a 'bodies' y 'colonies' permite evocar la política de exterminio de los judíos por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, la pertinencia de este contexto culturalmente normado es reforzado por el documental televisivo así recordado:

31. The interviews with people still alive then were in colour. The one I remember best was with a woman who had been the mistress of a man who had supervised one of the camps where they put the Jews, before they killed them. [...] From what they said, the man had been cruel and brutal. [...] He was not a monster, she said. People say he was a monster, but he was not one. [...] She did not believe he was a monster. He was not a monster, to her. Probably he had some endearing trait [...] How easy it is to invent a humanity, for anyone at all. What an available temptation (154-155).

De todas las historias de mujeres amantes de un comandante nazi, ésta es un poco más sobresaliente que las otras en la literatura norteamericana. El relato de Offred, reconstruido *a posteriori* por un académico intelectual, evoca otro relato de víctima que también es filtrado por un narrador masculino. El dilema de la cautiva voluntaria en una relación de negocio con un comandante que es a la vez monstruo y hombre, recuerda la tentativa de una célebre católica polaca llamada Sophie.²⁰ La extorsión del niño ejercida sobre Offred (se le promete una fotografía de su pequeña hija) hace eco de la elección de Sophie, forzada a sacrificar a su hija o hijo, luego de buscar salvar a este último por la política del *Lebensborn* (366: 504-505). La edad de la pequeña niña de Offred es la misma que la de la pequeña Eva.

Se trata de *Sophies's Choice* de William Styron, publicada unos años antes que *El cuento de una criada*, en 1979 y que suscitó, y sigue suscitando, una fuerte polémica.²¹ Ya que el documental televisivo no hace de la amante del comandante una prisionera (155) mientras que Offred, como Sophie, son cautivas; aunque se trata de detenidas con un status particular puesto que la segunda actúa como secretaria bilingüe y la primera es madre-portadora potencial. Como Sophie, Offred rehúsa ponerse en peligro informando a la Resistencia. La pareja formada por Offred y Ofglen es réplica de la que reúne a Sophie y a Wanda. La tentación del suicidio y de la abyección no es ajena a ninguna de las protagonistas; Wanda termina torturada y colgada del gancho de un carnicero (506, 584); Ofglen se suicida para no tener que hablar. En cuanto a Nick, es un Bronek,²² a la vez deseable y a la vez ambiguo (¿resistente o colaborador?).

Más allá de estos paralelismos, las divergencias con el texto de Styron son importantes. Ciertamente, llaman la atención las semejanzas que aparecen entre la tentativa de seducción atribuida a Sophie y la posibilidad de mercadeo que tiene Offred. Pero, los miedos y las dudas son las mismas. Y es, precisamente aquí donde Sophie espera seducir por su espíritu y no su cuerpo;

²⁰ "And her nervousness was heightened by the fact that conversation with Höss was, indeed, something she ravenously desired. Her stomach gurgled in fear —fear not of the Commandant himself but of failure of nerve, fear that she would ultimately lack the craft, the power of improvisation, the subtlety of manner, the histrionic gift, at last the beguiling *convincingness* by which she so desperately yearned to maneuver him into a vulnerable position and thus perhaps bend him to serve the modest demands of her will" (277-278).

²¹ Nuestro propósito no es seguir alimentado una polémica ya bien nutrida, sino analizar las diferencias entre los dos textos. Por falta de espacio, pasaremos también sobre la pretensión de realismo por la transformación de un verdadero nazi en el personaje de la novela, sobre el exotismo sado-masoquista que hace de Eros una compensación posible a Thanatos, al menos hasta el suicidio final.

²² "Within this simple being, superficially servile and obliging, there beat the heart of a patriot who had shown that he could be counted upon for certain missions [...] Bronek was so secure in his role as the submissive, harmless drudge that from Höss's viewpoint he could only be beyond suspicion – and therein lay both the beauty and the crucial nature of his function as an underground operative and go-between" (479).

Ofred, ya obligada a dar su cuerpo, no concede nada:

32. I knew that I must use every bit of *intelligence* that I had, every bit of *wit*... in order to get what I wanted out of Höss... I have made this —*comment dit-on, félure*...crack!— crack in the mask already and now I must move further on because time was of *l'essence*. [...] I must move quickly if I was to— yes ? I will say it? *seduce* Höss, even if it make me sick sometime when I think of it, hoping that somehow I could seduce him with my mind rather than my body. Hoping I would not have to use my body if I could prove to him these other things. *Sophie's Choice* (282).

33. "I want..." he says. I try not to lean forward. Yes? Yes yes? What, then? What does he want? But I won't give it away, this eagerness of mine. It's a bargaining session, things are about to be exchanged. She who does not hesitate is lost. I'm not giving anything away: selling only. *The Handmaid's Tale* (148).

La primera cita se dirige a lo irracional; la segunda, a lo racional. La interacción situada en el mundo posible de Sophie es la seducción, además intelectual. Mientras que la que se atribuye a Offred es el intercambio entre los cocontractantes. Esta delicada cuestión de la interacción es resuelta por Styron por el fracaso del plan de seducción; en Atwood, la obligación institucional de la reproducción está combinada con la tripartición love/interest/desire entre los tres personajes masculinos. Si el Comandante Fred es transformado en compañero en el intercambio, poner a los verdugos en la categoría de los monstruos permite eludir la cuestión de la responsabilidad humana y de la banalidad del mal, que Hannah Arendt (1963) desarrolló en su obra. La monstruosidad de Höss, como la de Fred, es resultado de la banalidad y de la tecnicidad. Esto no le impide, por el contrario, encontrar una justificación en la mística. Se recordará en el pasaje, que Rudolf Höss realmente existió y que —Styron lo transformó en un personaje de su novela. Es él quien descubre el uso que se podía hacer del gas Zyklon B. Igualmente, es él quien imagina el funcionamiento de los hornos crematorios.

Como se vio más arriba, la tentación de humanizar al verdugo está problematizada en el recuerdo que tiene Offred del documental televisado. El lector es entonces advertido de esta facilidad. Además, el dogma es el aspecto dominante en el Comandante Fred, a pesar de los remordimientos: "You can't make an omelette without breaking eggs [...] We thought we could do better [...] Better never means better for everyone. It always means worse, for some" (222). En *Sophie's Choix*, es el verdugo quien, ofuscado por su propia monstruosidad, pone en duda su humanidad: "Do you think I am some kind of monster?" (349). Repentinamente, se nos da acceso a un universo en el que la víctima se ve obligada a cargar con una acusación injusta y a sufrir la tortura por ella, expuesta a la incomprensión generalizada.²³ Es cierto que la respuesta a la pregunta propuesta se encuentra en la promesa no cumplida por el mismo Höss: "Höss never sent me any message like he said he would [...] What a filthy liar" (505). Pero en el universo católico polaco, el apoliticismo, hasta ahora, sigue siendo un problema moral. Sophie es definida por la sumisión repetida a las figuras paternas (su padre, Dürrfeld Höss, Nathan): es por lo que se pudo decir que ella no tenía nada de mí. (Daniel Thomières). La victimización del pueblo aumenta discretamente su culpa. La del opresor va de la mano con la incriminación de las víctimas. La condena del horror está asociada a Nathan, personaje excesivo y malo, lo que la banaliza y que le quita valor. Las escenas eróticas garantizan una diversión que hace creer que Eros puede redimir a Thánatos e, incluso, alimentarla. Se emiten, entonces, sobre la novela de Styron las mismas reservas que las que están dirigidas a una cierta literatura de Shoah (Charlotte Lacoste). La obra de Margaret Atwood parece, en cambio, quedar al margen de estos defectos.

El estudio de un intertexto requerido después de la construcción de interpretantes internos y externos (el entorno del texto, principalmente el momento de su escritura y de su publicación)

²³ Víctima de sus víctimas, de Dürrfeld, director de IG Farben, y de una jerarquía que lo silencia brutalmente, a pesar de la guardia desplegada.

muestra que el contexto desborda el subgénero para extenderse al género entero (en este caso, la novela). El género es, entonces, el nivel más pertinente para el estudio de los textos. Si la delimitación *del contexto* plantea un problema de definición a los lingüistas, la diversidad de *los contextos* permite a los semantistas objetivar los recorridos y evaluar su plausibilidad.

Referencias

- ARENDET, Hannah (1963). *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Viking.
- ATWOOD, Margaret (1996 [1985]). *The Handmaid's Tale*. London: Vintage.
- _____ (nov. 17, 1998). "The Handmaid's Tale: a Feminist Dystopia?" Address delivered in Rennes. In Marta Dvorak, (dir.) (1999). *Lire Margaret Atwood. The Handmaid's Tale* [coll. Interférences]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- _____ (2004 [2003]). Oryx & Crake. New York: Anchor Books.
- CANON-ROGER, Françoise et Christine Chollier (2008). *Des Genres aux Textes. Essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise*. Arras : Artois Presses Université.
- LACOSTE, Charlotte (2009). « Un cas de manipulation narrative : *Les Bienveillantes* », *Texto !* [En ligne], URL: <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2133>
- Longman Dictionary of Contemporary English (1978). Longman Group Ltd. Merriam-Webster Online Dictionary (2009).
- RASTIER, François (1996 [1987]). *Sémantique interprétative*. Paris : Presses Universitaires de France, 2^e édition augmentée.
- _____ (1989). *Sens et textualité*. Paris : Hachette. [traduction anglaise : *Meaning and Textuality*. Toronto: Toronto University Press, 1997. Rééd. française pdf, décembre 2002 : <http://www.revue-texto.net>].
- _____ (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF.
- _____ (2003). « Parcours de production et d'interprétation – pour une conception unifiée dans une sémiotique de l'action ». In *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications*. Paris et Gap : Ophrys.
- _____ (2 avril 2007). « Croc de boucher et Rose mystique – Enjeux présents du pathos sur l'extermination ». *Texto ! Textes et cultures* [<http://www.revue-texto.net>], XII.
- _____ (2004 [1979]). Styron, William. (1979) *Sophie's Choice*. London: Vintage Classics.
- Revue *Pratiques* (juin 2006). *Textes, Contextes*. Metz.
- THOMIÈRES, Daniel. « Déplacements dans *Sophie's Choice* de William Styron : du texte de la valeur à la valeur du texte ». A paraître.