

APORTE DE UN SOFTWARE AL ESTUDIO DE UN CUENTO DE MAUPASSANT

B. Haezewindt
Centre for Modern Languages
The Open University, Milton Keynes

¿Puede la informática contribuir al análisis textual de un cuento? En principio podría pensarse que sí, pues esta ciencia permite, gracias a algunas de sus aplicaciones, procesar rápidamente amplios corpus. Nosotros hemos sometido a prueba una de esas nuevas técnicas para ver si el estudio de la frecuencia de las palabras de un cuento podía aportar un complemento a un estudio literario más tradicional. Haciendo esto es posible mostrar de un modo convincente, como un programa informático, cuya función principal y pedagógica es la creación de ejercicios de prelectura, aporta una claridad capital sobre el sentido del cuento, y sobre el modo de escribir de su autor.

En el *Prefacio* de *Pierre y Jean*,¹ titulado *La Novela*, Guy de Maupassant hace un resumen de sus siete años de aprendizaje y de la influencia de sus maestros, Louis Bouilhet y Gustave Flaubert, sobre su estilo personal. Entre otras cosas escribe:

Sea lo que sea lo que se quiera decir, no hay más que una palabra para expresarla, más que un verbo para animarla y un adjetivo para calificarla. Hay que buscar hasta descubrir esa palabra, ese verbo y ese adjetivo, y no conformarse nunca con las aproximaciones, ni recurrir jamás a supercherías, aunque sean afortunadas, ni a payasadas del lenguaje para evitar la dificultad. (...) hay que discernir con extrema lucidez todas las modificaciones del valor de una palabra según el lugar que ésta ocupe. (pp. XXXIII-XXXIV. Soy yo quien subrayo.)

Y cita los consejos de Flaubert :

Cuando usted pase, me decía, ante un tendero sentando en su puerta, ante un portero que fuma en su pipa, ante una estación de carruajes, muéstrame ese tendero y ese portero, su pose, toda su apariencia física conteniendo también, indicada por la destreza en la imagen, toda su naturaleza moral, de modo que no pueda confundirlos con ningún otro tendero o con ningún otro portero, y hágame ver, mediante una sola palabra, en qué no se parece uno de los caballos de un coche a los cincuenta que le siguen o le preceden. (p. XXXII)

Este estudio va a mostrarnos también como Maupassant, mediante su parsimonioso empleo de algunas palabras, por su frecuencia de aparición en el cuento *Rose*, va a crear una isotopía que aparece de una manera menos clara en el transcurso de un estudio narratológico más tradicional.

En el relato, François-Rose-Lecapet llega al domicilio de Margot, haciéndose pasar por sirvienta y, desenmascarado(a), regresa al presidio. Esos serán los detalles,

¹ Guy de Maupassant, *Pierre et Jean* (Paris, Ollendorff : 1888). Para cualquier otra referencia a los textos de Maupassant, nos remitimos a Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles* (Paris, Gallimard: 1974 [tomo I] y 1979 [tomo II]).

bajo forma de toques descriptivos² o de acción que Roland Barthes definió como «catálisis»³, que constituirán el esqueleto lógico del cuento, más que el encadenamiento de sus peripecias. Esos detalles son reagrupados alrededor de tres nociones centrales en el relato: la sexualidad, las relaciones entre patrona y sirvientes y, finalmente, la noción de disfraz.

Las tres secciones del texto, a saber la fiesta en Niza, el paseo-confidencia en landau y la historia de Rose, contienen numerosas referencias sensuales y sexuales a las que vamos a pasar revista enseguida.

Por ejemplo, en la secuencia dedicada a la fiesta de las flores, vemos que ambas mujeres están cubiertas de una «piel de oso que les cubre las rodillas». El amontonamiento de flores decorando su coche «parece aplastar a los dos delicados cuerpos». Además, el landau es comparado con una «una esplendorosa y perfumada cama», no mostrando de sus pasajeras más que «los hombros, los brazos y un poco de las blusas, una de las cuales es azul y la otra violeta». Esas mujeres son presentadas, exhibidas al público, como una especie de regalo sexual de valor: «Ellas están solas en el inmenso landau cargado de ramos como una cesta gigante.» (Soy yo quién subraya.)

Habiendo llegado a su fin la batalla de flores, las dos mujeres abandonan el bulevar de la Foncière, y Margot se deja llevar por las confidencias a su amiga Simone, animada por el sol que decae. Estas expansiones tienen por tema los amores con la servidumbre. A priori, no importa que hombre sería válido para ello: «Una siempre está halagada por el amor de un hombre, sea quien sea.» Por el contrario, Simone, no comparte la opinión de su amiga:

—La vida no me parecería soportable sin amor. Necesito que me quieran. Somos todas lo mismo, aunque no todas lo confiesen, Simone.

—No soy yo de tu opinión. Que me quiera quien yo quiero, sí. De los demás, nada me importa. Piensas que podría serme grata la ternura de..., de... — y buscando un término a su frase, recorría el panorama con los ojos, que, se fijaron en los dos relucientes botones de la levita del cochero, y, soltando la risa, prosiguió—:...la ternura de mi cochero?

Margot contrata a su futura empleada con una señal de cabeza, condicionada por una cierta complicidad sexual que se sugiere picante, y cuyo opuesto es encarnado por una «inglesa»

El certificado decía que la joven salió de Londres por su voluntad para volver a Francia; que no había hecho nada punible durante su largo servicio y que sólo podía tachársela de un poco de coquetería francesa.

La pudibundez de la frase inglesa me hizo sonreír, y, desde luego, decidí que la joven quedase a mi servicio como doncella ese mismo día; ella se llamaba Rose.

La descripción de la solicitante de empleo que Margot nos ofrece es más bien vaga, justificando de ese modo la superchería de la que ésta última será víctima: «Era bastante alta, delgada, un poco pálida y con expresión tímida. Tenía grandes ojos negros y buen cutis; me satisfizo su presencia.» (Soy yo quién subrayo.) Y los sentimientos de Margot incluso evolucionarán descubriendo numerosos talentos de la nueva criada:

² Ver. B.P. Haezwindt, *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire* (Amsterdam, Rodopi: 1993) pp.103-157.

³ Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits» (1966), en Barthes y. al., *Poétique du récit* (Paris, Seuil: 1977), pp. 7-57

Al cabo de un mes la adoraba. Rose era un feliz hallazgo, una joya, un fenómeno.

Sabía peinar con un gusto exquisito; adornaba un sombrero mejor que una modista y hasta cortaba con acierto un vestido. Me asombraban sus facultades. Nunca me vi tan bien servida. Me vestía rápidamente, con una ligereza inexplicable. Nunca rozaba con sus dedos mi piel; no hay cosa que me disguste más que las manos de una criada. Adquirí costumbres perezosas en exceso, porque me agradaba que me vistiera y me desnudase de pies a cabeza, desde la camisa hasta los guantes, con tanto primor, aquella doncella que no hablaba jamás y que siempre se acaloraba un poco en esos quehaceres. Al salir yo del baño, me frotaba y me secaba, mientras yo, con los ojos cerrados, me adormecía en el diván. Llegó a parecerme, por su delicadeza, una señorita sin recursos.

Al principio Margot declara que la criada le satisface, luego la adora y, finalmente la hace pasar al rango superior de *amigas de condición inferior*.

Cuando se sabe que Rose es un hombre condenado a prisión por violación, se comprende mejor la razón de ser de ciertas pinceladas descriptivas de Maupassant describiendo, por la intermediación de Margot, los servicios que Rose le proporciona. En efecto, «nunca rozaba con sus dedos mi piel», «esta gran muchacha tímida, siempre un poco acalorada» y «que no hablaba jamás» pueden comprenderse de dos maneras diferentes según se vea a Rose como una sirvienta tímida o un hombre con la garganta seca condenado al suplicio de Tántalo. Se entiende entonces lo cómico de la situación de este hombre que no se atreve a hablar y a traicionar así el timbre de su voz y que apenas osa tocar a una ama que encuentra natural hacerse vestir, desnudar y lavarse por él. El rubor de sus mejillas no denota la timidez de una joven muchacha, sino más bien la señal visible de su deseo... Esos indicios y esas informaciones ponen en escena a una burguesa egocéntrica para quién la función principal de los criados, reemplazables y más o menos indescriptibles, es la de servir.

La tercera noción que permite al relato ser creíble es el del disfraz. Se sabe que «Jean-Nicolas Lecapet, condenado a muerte en 1879 por asesinato previo a una violación» se oculta en el domicilio de Margot, disfrazado de criada. La primera parte del cuento, dedicado a una fiesta donde algunos participantes llevan la máscara, condiciona al lector virtual, y le hace aceptar más cómodamente el disfraz de Lecapet y la ambigüedad de la identidad sexual de Rose.

En un primer momento, la narradora y la destinataria del relato son poco visibles, ocultas por flores o una piel de oso:

Las dos mujeres parecían estar sumergidas bajo una montaña de flores (...) Sobre la piel de oso que cubre las rodillas, un amontonamiento de rosas, de mimosas de alhelíes, de margaritas, de lirios y de flores de azahar, unidas con lazos de seda, parecía aplastar a los dos cuerpos delicados, no permitiendo observar, en esa cama esplendorosa y perfumada más que los hombros, los brazos y un poco de las blusas de las cuales una era azul y la otra violeta. (Soy yo quien subrayo)

Todo parece disimulado por las flores:

El látigo del cochero estaba revestido de anémones; los arneses de los caballos y las ruedas iban adornados también; en lugar de faroles, llevaban dos magníficos ramos, como si fueran los ojos de aquel jardín ambulante. El landau recorrió a gran trote la ruta, la carretera de Antibes, precedido, seguido,

acompañado por una multitud de otros coches enguinaldados llenos de mujeres ocultas bajo una oleada de violetas. Pues era la fiesta de las flores de Cannes. (Soy yo quién subraya)

Las personas y las cosas, decoradas con flores, no revelan su apariencia ordinaria. Incluso hay un participante que, bajo los rasgos de un personaje histórico, hace además de arrojar flores:

Un caballero, semejante a los retratos de Enrique IV, arrojaba con alegre ardor un ramillete sujeto a una cinta elástica. Temiendo el golpe, las mujeres se tapaban los ojos y los hombres bajaban la cabeza; pero el proyectil, suave, rápido y obediente, interrumpía su trayectoria para volver a la mano de su tirador, que lo arrojaba luego sobre otra cara nueva.

La elección del Verde galante, permite aproximar dos isotopías del texto⁴ la de la sexualidad y la del disfraz. En el texto narrativo, el programa *Kitécrit*⁵ nos proporciona la frecuencia de las palabras que conllevan a una interpretación de lectura haciendo posible la confusión entre *serlo* y *parecerlo*, a saber:

Palabras y expresiones	frecuencia
Observar	3
Tener aspecto de	3
oculto	1
confundir	1
parecer	3
pretender	1
Parecerse a	1
mostrarse	1
parecer	2

La aplicación del programa nos permite poner al día una nueva interpretación de la lectura basada en el anonimato, en la transparencia social de los empleados, noción desarrollada al principio del texto de manera oblicua por el primer narrador:

Una muchedumbre compacta, agolpada sobre las aceras y controlada por los gendarmes a caballo que pasan brutalmente y empujan a los curiosos a pie como para no permitir a los villanos mezclarse con los ricos, mira, ruidosa y tranquila.

⁴ ver. A.G.Greimas y J. Courtès, *Sémiotique* (Paris, Hachette: 1979).

⁵ *Kitécrit*, BELC, pfao. Ver también Jean-Louis Malandain c/o E.P.I.

El programa *Kitécrit* comprende una docena de aplicaciones específicas que se dividen en un número diverso de variantes. Entre estas variantes hemos elegido aquella que pone de relieve las «palabras destacables», descontando⁶ palabras de más de tres sílabas, apareciendo al menos dos veces en el cuento de Maupassant. Abandonaremos pues, de momento, lo que nuestro estudio preliminar nos ha enseñado sobre el sentido del cuento *Rose* y trataremos de crear nuevas hipótesis semiológicas a partir de los datos proporcionados por el programa.

Palabras	frecuencia
de	103
un	53
yo + a mí + me	48 + 9 + 13
ella	31
él + ellos (refiriéndose a los hombres)	14 + 5
mujer(es)	8 + 5
como	11
se	11
hombre(s)	6 + 4
tú	12
Usted (vos)	9
Mi (femenino) + mi (masculino)	7 + 6
ojos + mirada	7 + 3
joven	6
amada + ama + aman	6 + 1 + 1
le	6
comisario	6
cochero	5
nosotros	5

⁶ El programa entiende por «palabra» todo grupo autónomo de letras, así como algunas letras aisladas provenientes de elisiones (t', d', m' etc.)

muchacha	5
policía	5
flores	4
ramo	4
Margot	4
doméstico	4
habitación	4
Rose	3
querida	3
criado	3
inglés	3
portero	3
parece	3
animal	3
señor	3
Simone	2

En el transcurso del estudio de la frecuencia de todas las palabras del texto, debemos hacer un trabajo intuitivo de clasificación, en la medida en que todas las palabras, sea cual sea su naturaleza y su función, son contadas. Por ejemplo, la palabra «de» aparece 103 veces pero no nos dice nada sobre la *historia* del cuento *Rose*. El programa nos informa también, por ejemplo, que el vocablo «un» - artículo indeterminado y adjetivo numeral cardinal mezclados - aparece 53 veces. Estas precisiones nos son proporcionadas en un corpus, definido por otra actividad del programa titulada «descripción», «de ciento sesenta y ocho frases, de dos mil trece palabras (aparecen allí 755 palabras diferentes y 532 hápax)».

Tenemos pues que refinar las informaciones dadas por el programa para adaptarlas al estudio del cuento haciendo una selección intuitiva de los datos informáticos brutos. Por ejemplo, encontramos que la primera persona del singular, expresada por «yo», «me» y «a mí» aparece 70 veces, indicando, a priori, que el cuento *Rose* es el relato de una historia expresada por uno o varios narradores homodiegéticos, según la terminología de Gérard Genette. A esto, podrán añadirse trece «mi». Por otra parte, «te» y «tú» figuran 12 veces, indicando con ello que el, o los destinatarios del relato posibles, son familiares del - o de los - narradores. Entre los vocablos que aparecen

frecuentemente, se advertirán treinta y un «ella»⁷ y trece «mujer(es)», lo que, teniendo en cuenta que el cuento se titula *Rose*, daría que pensar que el relato podría tener por finalidad la narración de la historia de un personaje femenino.

Bajo formas diferentes, se encuentra también la presencia de ocho vocablos pertenecientes a la familia del verbo «amar». Sin embargo, el uso equívoco del verbo amar en francés no nos permite garantizar que se trate aquí de una historia de amor. Finalmente, entre otras palabras que aparecen relativamente a menudo se encuentran: «comisario» (seis veces) «policía» (cinco veces), «cochero» (5 veces) y «muchacha» (5 veces). Es esta situación, se podría elaborar incluso una interpretación de lectura hipotética poniendo en escena a una prostituta – una muchacha⁸ – y un cochero y alguna actividad criminal exigiendo una posible intervención de la policía. Este género de hipótesis errónea muestra los peligros de aplicar únicamente este tipo de herramienta crítica a un cuento.

Se observará también que la alta frecuencia de algunas palabras no aporta necesariamente elementos para la constitución de una interpretación de lectura unívoca. Es el caso, por ejemplo, de palabras como «flores», «ramo», «Margot», «doméstico» y «habitación» empleadas cuatro veces por Maupassant. Paradójicamente, el nombre *Rose* no aparece más que dos veces en el relato cuando por sí solo constituye el título del cuento.

¿Qué conclusiones provisionales podemos extraer de los resultados presentados por el software informático? ¿Se trataría de una historia de amor contada por un narrador intra-homodiegético? En tal caso, se podría pensar que ese relato contado en primera persona de singular habla de la persona amada. En efecto, se constata la presencia del pronombre «ella» 31 veces. Pero por otra parte se trata, como parece indicarlo el título del cuento⁹, de la historia de una mujer llamada *Rose*. ¿Por qué, como ya hemos visto anteriormente, los destinatarios del cuento – el destinatario en primer grado y *Margot* – nombran tan raramente un personaje principal potencial, una posible heroína, cuando en *Pierrot*, la sirvienta se llama *Rose* y su nombre aparece 13 veces en el cuento?

El programa no nos ha revelado la intriga del cuento, puesto que la interpretación de lectura que nos impone, a pesar del título del mismo, resulta muy problemática. Sin embargo, un estudio de la frecuencia de las palabras del texto nos ha proporcionado un cierto número de personajes: *Rose*, un comisario, un cochero, un/una sirvienta, una muchacha, *Margot*, un criado, un portero y *Simone*. Las palabras «habitación» (cuatro veces) «mujer(es)» (trece veces) y «joven» (seis veces) podrían darnos las siguientes combinaciones: «mujer joven» y «criada de alcoba (femme de chambre)», añadiendo así una sirvienta más al personal citado en el cuento o precisando la función de una criada.

El análisis de la frecuencia de las palabras del cuento por el software nos proporciona una taxonomía de personajes clasificados en dos categorías, la de las personas anónimas definidas por un sustantivo de oficio y la de las personas con patronímico. En efecto, ciertos domésticos tienen un nombre – el portero se llama *Pierre Courtin* y el cochero *François Pingau* – pero, en general, los empleados permanecen en el anonimato. El raro empleo del nombre de persona «*Rose*», la profusión del

⁷ No se olvidará que ese pronombre personal sirve también para reemplazar nombres de cosas o de animales femeninos.

⁸ Se recordará el cuento de Maupassant «L'Odyssée d'une fille», contando el descenso a los infiernos de una prostituta.

⁹ Gérard Genette cita la definición del título por Léo Hoek: «Conjunto de signos lingüísticos [...] que pueden figurar en cabeza de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para tentar al público pretendido» (*Seuils* [Paris, Seuils: 1987] p.73).

pronombre personal «ella» y el hecho de que algunos criados son nombrados únicamente por su profesión, cuando otros los son por un patronímico, pone de relieve, a priori, sobre la base de identidad, base que no era muy aparente en el transcurso de nuestro primer análisis textual. En efecto, la idea de máscara, de disfraz no nos remite necesariamente al de anonimato, o más bien, es posible permanecer en el anonimato sin por ello tener que portar una máscara o un disfraz.

Un estudio semiótico del cuento *Rose* dedicado a los dobles gérmenes del anonimato – que puede acompañarse con el concepto de máscara – y de la sensualidad, permite comprender mejor el cuento y apreciar el oficio de escritor de Guy de Maupassant. En efecto, hemos definido a Margot como una burguesa que está rodeada de individuos sustituibles ejerciendo funciones bien precisas a su servicio. Por su parte el análisis de las frecuencias de las palabras de Rose pone el acento sobre la ausencia más o menos sistemática de la identidad de los empleados del hogar.

Una lectora de *Rose*, incluso muy superficial, revela un relato basándose en la distinción que existe entre *serlo* y *parecerlo* y también sobre la acción de *nombrar* de la que el diccionario Lexis da la siguiente definición:

nombrar. v. tr. (lat. Nominare; 890). 1. *Nombrar a alguien, alguna cosa, distinguirlos por un nombre: Sus padres lo han llamado (nommé) Laurence* (sin. LLAMAR, BAUTIZAR). *Nombrar un nuevo producto.* (sin.: DENOMINAR).- 2 *Nombrar a alguien, alguna cosa, calificarlas con un nombre: Lo ha nombrado su bienhechor y amigo.* 3. *Nombrar a alguien o alguna cosa, indicando (pronunciar, escribir) el nombre: Nombrar a sus cómplices* (sin.: DENUNCIAR). *Nómbreme esta planta. Nombrar todos los caracteres de un producto* (sin.: ENUMERAR). *El Señor X..., por no nombrarlo* (sin.: CITAR, DECIR).

Nombrar a una persona o una cosa, es hacer entrar a esa persona o cosa en el dominio de lo conocido, de lo identificable, incluso si esta identidad es falsa. De ahí la importancia narrativa de un pasaje que hemos citado anteriormente:

El certificado decía que la joven salió de Londres por su voluntad para volver a Francia; que no había hecho nada punible durante su largo servicio y que sólo podía tachársela de un poco de coquetería francesa.

La pudibundez de la frase inglesa me hizo sonreír, y, desde luego, decidí que la joven quedase a mi servicio como doncella ese mismo día; ella se llamaba Rose. (Soy yo quién subrayo)

Se advertirá de paso la ambigüedad de la proposición: «ella se llamaba Rose» que tomará un sentido diferente en el transcurso de una segunda lectura. En efecto, Lecapet se ha dado el nombre de Rose, él *se ha nombrado* Rose, para entrar al servicio de Margot y para escapar así a la policía.

En el cuento de Guy de Maupassant, el comisario va a casa de Margot para retirar oficialmente al preso su nombre prestado. Lo nombra formalmente dándole su verdadero nombre, su auténtica identidad y su género. En el relato de la dueña de la casa, Rose se mantiene anónimo y disimulado(a) tras el pronombre personal «ella» porque el primer narrador sabe que en realidad el empleado(a) de alcoba no tiene legalmente ni físicamente derecho a su seudónimo. Rose es un hombre, un «él». ¿Cómo puede ser posible la confusión? ¿Cómo Margot puede equivocarse y no reconocer a un recluso evadido disfrazado de mujer? Se verá aquí la expresión de un comportamiento de clase. Para Margot, Rose – sean cuales sean sus cualidades intrínsecas – forma parte

de la masa más o menos anónima de los criados que se emplean para tareas diversas y que se despiden cuando sus servicios ya no son requeridos:

La Sra. Margot apenas sonrió y pronunció, en voz baja:

—Te aseguro que resulta muy divertido ser adorada por un criado. Lo sé por experiencia. Los pobres abren unos ojos tan ardientes, que hay para morirse de risa. Pero es preciso mostrarse tanto .más severa cuanto más enamorados están; luego se los despide un día con cualquier pretexto, evitando el ridículo de que lo note alguien que pueda importarnos. (Soy yo quién subrayo)

En consecuencia, los criados adquieren una cierta «transparencia» que los hace invisibles en tanto como personas. La percepción de la ausencia de importancia de los empelados en tanto como individuos por sus patronos explica la ausencia de identidad conferida por un nombre o un apellido a algunos personajes de servidumbre en el relato de Margot. Simone actúa de igual modo cuando habla de su cochero anónimo: «¿Acaso crees que me resultaría agradable, por ejemplo, ser amada por... por... [...] por mi cochero». (Soy yo quién subrayo.)

En el universo del cuento *Rose*, se emplean criados muy sustituibles:

Hará unos cuatro años en otoño, me encontraba sin sirviente de alcoba. Había probado, una tras otra cinco o seis que eran ineptas y ya casi desesperaba de encontrar una.

Sin embargo, esta transparencia de los criados, o más bien, el anonimato que se vincula con la función de empleado, corre el riesgo de perjudicar la historia del cuento *Rose*. En efecto, el cuento se arriesga a convertirse en banal puesto que el reo, disfrazado de cochero o de jardinero, y tomando precauciones para no hacerse notar, podría vivir el resto de su vida en el domicilio de Margot, sin delatarse. Es necesario pues que Maupassant añada elementos que hagan la situación del hombre más precaria y también más graciosa. ¿Por qué no hacer de él una criada de alcoba cuya función sería la de vestir, desnudar y proporcionar atenciones corporales a la dama? ¿Qué más se puede pedir que hacer manosear a esta burguesa por un hombre disfrazado de mujer y buscado por violador? Eso es lo que hace Guy de Maupassant en *Rose*, donde un hombre fugado de un presidio representa el rol de las criadas de alcoba al servicio de una dama diciéndose apasionada de amores con la servidumbre.

No se trata de un cuento, sino de una apuesta, de un reto que, a primera vista, parece imposible de ganar. Y sin embargo, Maupassant nos hace engullir ese escenario que la lógica más elemental debería hacer inimaginable. ¿Cómo logra el escritor hacernos creer esta historia inverosímil?

Inclinándonos hacia la idea de la falta de identidad de los sirvientes en general es como se advierte la trampa narrativa que nos hará tragar la historia de François-Rose Lecapet.

El frecuente empleo del pronombre «ella» y la notoria ausencia de referencia al nombre de la protagonista en el cuento, permiten al escritor engañarnos porque entran en la lógica del servicio doméstico y de las relaciones que rigen las relaciones entre patronos y empleados en la época de Maupassant. En efecto, esta economía del empleo del nombre del personaje anunciado por el título del cuento permite al primer narrador no tener que recurrir a una pirueta en el último minuto para hacernos creer una historia inverosímil. Efectivamente, a lo largo de todo el relato, él se ha esforzado por hacer la confusión posible entre Lecapet y Rose haciendo mostrar, muy de lejos, mediante una burguesa poco interesada por la personalidad de cada uno de sus sirvientes, ese

personaje a la vez andrógino¹⁰ y asexuado. Esta noción de indiferencia se ve mantenido a lo largo del relato por la referencia o no al patronímico de los criados. Evitando escrupulosamente nombrar a esta *mujer* que no es una, el primer narrador, con toda su «buena» mala fe de bromista, toma sus distancias en relación a la historia inverosímil contada por Margot, destinataria del relato en segundo grado.

Un análisis narratológico y semiótico del relato nos permite poner de relieve varias isotopías generadas por algunas palabras integradas en el contexto del relato, a saber, la sensualidad, la sexualidad y el disfraz. Sin embargo, es el estudio de la frecuencia de las palabras de *Rose* lo que nos ha puesto en el camino de la idea de transparencia social de los criados, atrayendo nuestra atención sobre la problemática de la ausencia de referencia a algunos personajes de la historia. El aporte de la noción del anonimato necesario de ciertos criados a las isotopías identificadas por nuestro primer estudio, permite crear una interpretación completa e indispensable a la lectura de una historia improbable dando nacimiento a un cuento creíble. Es la puesta de relieve de esta noción de anonimato que, en nuestra opinión debía constituir el proyecto narrativo esencial de Guy de Maupassant. Es asombroso que este aspecto del oficio del escritor haya podido, en este caso preciso, ser puesto en parte en evidencia por un programa informático impersonal.

B. Haezewindt
Centre for Modern Languages
The Open University, Milton Keynes

Traducido por José M. Ramos para <http://www.iesxunqueira1/maupassant> a partir de la versión francesa en <http://maupassant.free.fr>

¹⁰ Ver, de paso, P. Borel, *Maupassant et l'Androgyne* (Paris, Éditions du Livre Moderne: 1944).