



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ENTRE LOS PLIEGUES DEL TAPIZ:  
TRADUCCIÓN COMENTADA DEL CUENTO,  
THE YELLOW WALLPAPER DE  
CHARLOTTE PERKINS GILMAN**

**TRADUCCIÓN COMENTADA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN  
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
LETRAS INGLESAS**

**PRESENTA  
CLAUDIA ELIZABETH GARCIA BECERRIL**



**ASESORA: MTRA. CHARLOTTE ANNE BROAD BALD**

**CIUDAD UNIVERSITARIA**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Antes que nada le dedico este trabajo al motor que ha impulsado mi vida desde hace dieciséis años, mi hija, mi Raquel.

Le agradezco a mi madre estar ahí a pesar de todo, de mis berrinches, de mis cambios de humor, gracias por aguantar todo.

Gracias a mi hermano por su apoyo y sus constantes empujes, en el momento me hartaban, pero funcionaron.

Gracias a mi querida amiga y asesora Charlie, por su paciencia, su constancia, su disponibilidad y su entusiasmo.

Gracias a Claudia, a Nattie, a Argentina y a Irene por sus consejos y ánimos.

Gracias a Gina y a Maru por acompañarme en este proceso y en todo lo que sucedió alrededor.

Gracias a Judy y a Gaby por su importante contribución al buen término de esta misión.

Gracias a Ana por su amabilidad y disposición.

Gracias a Mau por su apoyo constante.

Gracias a Rubén por rescatarme y prestarme un poco de su inmortalidad.

Gracias a Adam por darme una dirección.

Gracias a la dra. Consuelo porque nunca he conocido a nadie que le haga tanto honor a su nombre.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
I. Fidelidad al efecto.....	13
II. Sacando los pliegues del tapiz: La interpretación de “The Yellow Wallpaper” previa a su traducción.....	21
a.) Los diferentes papeles en “The Yellow Wallpaper”.....	22
b.) Ruptura: forma evocadora del contenido .....	35
c.) Los espacios y sus implicaciones.....	42
d.) Verdad y mentira.....	44
III. Negociaciones: problemas y soluciones de traducción .....	47
a) Método utilizado para llevar a cabo la traducción.....	47
b) Problemas de léxico en el texto.....	49
c) Problemas sintácticos en el cuento.....	56
d) Cuestiones semántico-estilísticas en “The Yellow Wallpaper”.....	64
e) Diferencias temporales entre la traducción y el cuento original.....	68
IV. El efecto final.....	71
Traducción (Apéndice I).....	78

# ENTRE LOS PLIEGUES DEL TAPIZ: TRADUCCIÓN COMENTADA DEL CUENTO “THE YELLOW WALLPAPER” DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN

## INTRODUCCIÓN

Ningún estudioso de la traducción tendrá un conocimiento directo de algo más que una pequeña fracción de ese inmenso, y de algún modo caótico espectro, que es su tema.  
George Steiner. 1980 (469)

Este trabajo pretende presentar el resultado de una interpretación del cuento “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman en forma de análisis literario y traducción. La necesidad de traducir el cuento parte de la experiencia de la lectura y del deseo de compartir el mensaje de este texto, sus sutilezas y recovecos. Traducir y leer son básicamente lo mismo: la decodificación de una serie de símbolos para entender un mensaje, sólo que en el caso de la traducción además se retransmite, convirtiendo o transfiriendo el mensaje original en una  $L_1$  (lengua fuente) a otro código o  $L_2$  (lengua meta). En ambos casos entra en juego la experiencia personal, es decir la interpretación: la lectora/el lector se puede quedar con ella o transmitirla, la traductora/el traductor tiene que evaluarla y ver qué tanto de ella se puede transmitir en la traducción y qué tanto puede perderse o alterarse, para lo cual habrá que negociar con el mismo texto. Las lecturas previas y posteriores a la traducción permiten la elaboración de un análisis literario más enfocado en los contenidos estilísticos, temáticos y simbólicos del cuento, por ejemplo los espacios y el ambiente que la autora crea para sumergir a los lectores en una pesadilla de alucinaciones causadas por el irritante papel tapiz amarillo y todas las lecturas que del mismo se pueden hacer, así como la discusión de las múltiples lecturas que hay del cuento y en el cuento. Puesto que cada enunciado es sujeto de una interpretación, cada lectura es una interpretación y por lo tanto la traducción es el resultado de una interpretación tras varias lecturas. Y de eso se trata este trabajo, de la interpretación, tras varias lecturas, de un texto, que desemboca en una traducción, porque toda traducción es una interpretación.

El análisis literario es previo a la realización de la traducción y se enfocará en cuatro temas: la lectura como decodificación (en donde también se comentará la lectura dentro de la lectura), la ruptura de esquemas, los espacios y sus implicaciones dentro del texto y el juego entre la verdad y la mentira en el cuento. Con la lectura dentro de la lectura me refiero a la lectura que la protagonista hace del papel amarillo que la acosa, de la lectura del jardín y de la casa como símbolos de enclaustramiento en varios niveles, de la lectura errónea por parte del marido-doctor de los síntomas de su esposa-paciente, de la lectura del cuento como lectora externa al texto, de la lectura como decodificación que permite leer, y otra vez interpretar, no sólo signos lingüísticos, sino todo aquello que sea susceptible de ser interpretado. Con la ruptura de esquemas se verá cómo por medio del lenguaje, ya sea por medio de la sintaxis, o del lenguaje que utilizan los personajes en la historia, la autora rompe con esquemas y así refleja el esquema principal que quiere romper. No sólo se trata de romper el papel tapiz, sino el papel asignado. En el apartado de los espacios y sus implicaciones se estudiarán los espacios dentro del cuento y lo que sucede en cada uno de ellos. Se verá cómo mientras unos son meramente espacios, hay uno en particular que de ser parte de un espacio, se convierte en espacio y hasta en personaje antagonista. En el último apartado de este análisis, correspondiente a verdad y mentira, veremos cómo la mentira da origen a la ficción. En conjunto se tratará de ver cuál es el efecto que logra Gilman con su cuento “The Yellow Wallpaper” antes de leer la traducción.

Se presentará la traducción como resultado de varias lecturas e intentos sobre el mismo texto hasta lograr la más adecuada. Quienes la lean dirán si se logró o no el efecto deseado.

Y tras las múltiples lecturas del texto para su traducción y correcciones surge la discusión de los problemas y soluciones de traducción que se encargará de discutir con más detalle los problemas léxicos, sintácticos, semánticos o estilísticos y temporales.

Esta traducción tiene lugar en dos niveles, el lingüístico y el temporal. La traducción que se hace de este cuento no es sólo de una lengua a otra, del inglés norteamericano al español mexicano, sino de un siglo a otro, de finales del siglo XIX (1892) a principios del siglo XXI (2010). Esto se debe a que se presenta la traducción del cuento hoy y aquí, es decir, en el año 2010 en México, D.F. y éste es el entorno que se conoce y para quien se traduce. Me he empeñado en hacer hablar a Gilman un español que hubiera sido el suyo de haber vivido en esta época. Como dice Steiner,

Bien mirada, toda traducción [...] efectúa un traslado del pasado al presente. [...] la hermenéutica de la importación no sólo se ubica en la frontera lingüística y espacial; también exige un desplazamiento en el tiempo. Lo que la traducción común procura hacer es producir el texto que el poeta extranjero habría escrito, de haber manejado nuestra lengua de hoy día, o casi.”(382-3)

Por medio de otras historias contemporáneas a “The Yellow Wallpaper” podemos darnos cuenta de su contexto histórico. Los roles dentro del matrimonio estaban muy bien asignados por una severa sociedad patriarcal, en la que la gran mayoría de hombres y mujeres participaban sin cuestionarlos. Como ejemplos citaremos *The Awakening* de Kate Chopin, y *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Estos son ejemplos interesantes porque en estas historias las protagonistas se atreven a salir de los roles impuestos por la sociedad a los albores del siglo XX. La primera está escrita por una mujer norteamericana y la segunda por un hombre noruego, lo que nos dice que la situación era muy común en el mundo occidental, que se regía más o menos por las mismas costumbres. Para empezar contamos con que todas estas protagonistas, incluyendo la de “The Yellow Wallpaper” son mujeres insatisfechas con sus vidas, ninguna de ellas está conforme con el rol establecido del ángel del hogar, son

transgresoras y sufren diferentes transformaciones. En *The Awakening*, Edna Pontellier despierta de su soporífera existencia gracias a la intromisión de Robert. Aunque realmente nunca pasa nada entre ellos, la pasión que él despierta en ella la empuja a buscar su verdadero camino, a salirse de su casa, a romper moldes, a buscar amistades *non-gratas* según la sociedad que la rodea, pero que ella sí necesita, a darse cuenta de que vivía para su marido y sus hijos y a través de ellos y de que ella estaba diluida.

En *Casa de muñecas* Nora también está insatisfecha de ser una inútil muñeca de adorno en la casa de su marido, mientras ve cómo su marido cae enfermo y se acerca a la muerte. Por lo tanto toma en sus manos la solución para impedirlo. Solicita un préstamo y falsifica la firma de su padre, pues a las mujeres se les tenía prohibido pedirlos a menos que fueran autorizados por un hombre, lo que para Nora era difícil porque su padre estaba muy enfermo en ese momento. Cuando su marido descubre “el engaño” la regaña y es cruel con ella. Nora decide tomar su vida en sus manos y deja el hogar del marido, incluidos los hijos, para buscar su propio destino. Con las tres protagonistas vemos cómo las mujeres al casarse sólo cambiaban de casa, pero no de situación, ya que seguían bajo la autoridad masculina al pasar directo de casa de sus padres a la de sus maridos. Esta insatisfacción de las mujeres a finales del siglo XIX comienza a percibirse y a registrarse como excepcional, pero se vuelve generalizada y manifestada en la vida real con marchas por los derechos a la igualdad y al voto en todo el mundo.

En estos textos se ve al hombre como la autoridad representante de una institución en la que la mujer y los niños sólo acatan órdenes. Sin embargo, los hombres también estaban sujetos a este rigor, pues tenían que seguir estos códigos aunque no les pareciera. Robert deja a Edna creyendo que le hace un bien, para no manchar su honra, sin nunca entender que Edna ya estaba más allá de esas conductas y opiniones:

Robert was not waiting for her in the little parlor. He was nowhere at hand. The house was empty. But he had scrawled on a piece of paper that lay in



the lamplight: “I love you. Good-by —because I love you” (Kate Chopin: 1997.231)  
“Good-by —because I love you” He did not know; he did not understand. He would never understand. (235)

Torvald, el marido de Nora, tiene que regañarla por su conducta, aunque haya sido para salvarle la vida. Este código de honor hace que tanto hombres como mujeres sean ciegos y sufran, pues quienes se atreven a despertar tienen que pagar las consecuencias.

La sociedad también está representada en las amistades de las protagonistas. En *The Awakening*, Adèle Ratignolle, la mejor amiga de Edna, su protectora y confidente, es una matrona de la época. Madre fecunda que da a luz como si fuera un pasatiempo, es el perfecto ángel del hogar. Sin embargo, Mademoiselle Reisz, la pianista solterona, que vive sola y de su arte, no es el prototipo de mujer ideal para nadie dentro de la cerrada sociedad *creole* en la que Edna se mueve. En *Casa de muñecas* Nora se mueve entre gente que a su marido no le gusta por no ser ejemplos de buena conducta, Cristine Linde, mujer viuda y pobre y Krogstad, empleado deshonesto. Estos personajes que rodean a las protagonistas nos hablan de la sociedad de finales del siglo XIX, de lo que era deseable y lo que no lo era. Nos habla de una falta de tolerancia y de flexibilidad para todo aquél que no estaba dentro de los márgenes de lo establecido. Y entonces ¿qué hacen cuándo las circunstancias las empujan a salirse de los límites, a trasgredirlos? Escapan, huyen, se van de esa sociedad, de esas imposiciones. Edna se hunde en el mar, Nora deja su casa de muñecas, y la protagonista de “The Yellow Wallpaper” se va a otra dimensión.

“The Yellow Wallpaper” fue escrito por Gilman y vio la luz por primera vez en 1891 según su ensayo, “Why I Wrote *The Yellow Wallpaper*”. Charlotte Anna Perkins nació el 3 de julio de 1860 en Hartford, Connecticut, hija de Mary Fitch Westcott y Frederic Beecher Perkins, bibliotecario y editor de una revista. Sólo tuvo un hermano, Thomas Adie, que era catorce meses mayor, porque el médico le había advertido a su

madre que podría morir si daba a luz a más hijos. Durante la niñez de Charlotte, su padre se fue de la casa y los abandonó. Algunos críticos especulan que la razón de su abandono fue el temor de asesinar a Mary con otro embarazo.<sup>1</sup> Probablemente sea esta la razón por la cual ella desarrollara sentimientos ambivalentes hacia el matrimonio y juró nunca casarse. Ya que su madre era incapaz de sostener a la familia ella sola, los Perkins pasaban mucho tiempo con las tías paternas, principalmente Isabella Beecher-Hooker, sufragista y defensora del derecho al voto, Harriet Beecher Stowe, autora de *La cabaña del Tío Tom*, y Catharine Beecher, todas defensoras del feminismo.

Mary Perkins no era cariñosa con sus hijos para evitarles el sufrimiento que ella padecía. Les prohibió hacer amistades cercanas y leer ficción. En su autobiografía, *The Living of Gilman*, ella comenta que su madre le mostraba afecto sólo cuando dormía, para no acostumbrarla al cariño que ella creía tan dañino, por eso se mantenía despierta pellizcándose y haciéndose la dormida para percibir sus besos y caricias. Gilman fue una lectora asidua y prácticamente autodidacta<sup>2</sup>. Además, el amor de su padre por la literatura influyó años más tarde cuando le envió una lista de libros que él creía valdría la pena que ella leyera.

Gilman pasó la mayor parte de su juventud en Providence, Rhode Island. Asistió a siete diferentes escuelas públicas y fue estudiante por correspondencia de la Sociedad para Alentar los Estudios en Casa, pero sólo estudió hasta los quince años. A los 18 años se metió a estudiar dos años en la Escuela de Diseño de Rhode Island y de ahí en adelante se mantuvo como artista de tarjetas de negocios<sup>3</sup>. También se volvió tutora y alentaba a otros a expandir su creatividad artística.

---

<sup>1</sup> <http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/gilman1.html> (12/10/2001)

<sup>2</sup> En el presente trabajo se hará referencia Gilman con su apellido de casada con el último esposo, pues así se le conoce y por motivos de homogeneidad.

<sup>3</sup> Tarjetas con el logotipo y oficio de alguna persona con un mapa en la parte trasera para dirigir al futuro cliente directo al negocio.

En 1884 se casó con Charles Walter Stetson con quien tuvo a su única hija, Katharine Beecher Stetson que nació el 23 de marzo de 1885. Cuando nació, Gilman sufrió de una severa depresión posparto debido en parte a que desde su temprana edad adulta había sufrido accesos de melancolía. Según ella misma, cada vez que cargaba a su bebé sentía dolor en vez de felicidad. En 1885 aceptó la invitación de su amiga Grace Ellery Channing para pasar el invierno en Pasadena, pero al regresar a la Costa Este, se hundió de nuevo en la depresión. Para tratarse fue con el Dr. Weir Mitchell en 1887 quien le recetó su famosa Cura del Reposo, tratamiento controversial que él inició. Incluía: reposo en cama, aislamiento de la familia, sobrealimentación para incrementar la masa corpórea, masaje y el uso ocasional de electricidad en los músculos. Para comenzar, la paciente no podía dejar la cama, ni leer, escribir, coser, hablar o alimentarse ella misma. Debía suprimir todo trabajo intelectual para crear un lazo afectivo entre ella y su bebé ya que tenía que descansar todo el tiempo acompañada de la recién nacida. Para Gilman este tratamiento resultó contraproducente, pues la prohibición de tocar pluma, pincel o lápiz, casi la vuelve loca. Llegó al extremo de sentir la presión psicológica como algo físico al grado de tener que arrastrarse por el suelo como consecuencia. Gilman se acercó peligrosamente a sufrir un colapso emocional total. La poca sanidad mental que le quedaba estaba al límite y comenzó a desplegar actitudes suicidas que incluían hablar de pistolas y cloroformo, según los diarios de Stetson. A principios de otoño, la pareja decidió que el divorcio era necesario para que ella recuperara su sanidad mental sin afectar las vidas de su esposo y de su hija.

En 1888, Gilman se separó de su esposo y se fue a pasar el verano con Katharine, a Bristol, Rhode Island, lejos de Walter, y fue ahí donde su depresión comenzó a despejarse. Escribió acerca de los cambios positivos que notaba en su propia actitud. Volvieron a Providence en septiembre. Se fue con su amiga, Grace Ellery Channing, a

Pasadena, donde la cura de su depresión se puede ver en la transformación de su vida intelectual. El primer libro de Gilman fue *Gems of Art for the Home and Fireside* (1888). Se volvió una activista en varias organizaciones feministas y reformistas, además de escribir y editar el *Bulletin* publicado por The Pacific Coast Woman's Press. Gilman se volvió una vocera de temas como las perspectivas femeninas sobre el trabajo, la reforma en el vestido y la familia. Argumentaba que el quehacer debía ser compartido por hombres y mujeres, que desde muy jóvenes, las mujeres debían ser alentadas a ser independientes y también abogaba porque las mujeres trabajaran fuera del hogar. Durante las dos décadas siguientes ganó mucha fama con este tipo de conferencias. A menudo hacía referencia a los mismos temas en su ficción.

En 1890, conoció el nacionalismo. Publicado en la revista *Nationalist*, su poema, "Similar Cases" era una reseña satírica de quienes se rehusaban a los cambios sociales y recibió buenos comentarios por parte de los críticos. En el mismo año, se inspiró para escribir quince ensayos, varios poemas y una novella, además de "The Yellow Wallpaper" que publicó antes de su divorcio con el nombre de Charlotte Perkins Stetson y se convirtió en un éxito de la Prensa Feminista. Lo escribió del seis al siete de junio de 1890, y fue impreso año y medio más tarde en el número de enero de 1892 en *The New England Magazine*. En "Why I Wrote *The Yellow Wallpaper*", el ensayo que escribió y publicó como respuesta a la pregunta constantemente hecha de por qué había escrito el cuento, explica que su intención no había sido la de enloquecer a la gente sino la de prevenir que se volviera loca. Le envió una copia al Dr. Silas Weir Mitchell y más tarde se enteró que el doctor había cambiado su método.

Comenzó a dar conferencias sobre el nacionalismo y se volvió famosa con su primer volumen de poesía, *In This Our World*, una colección de poemas satíricos de

temas feministas, publicado en 1893<sup>4</sup>. El delgado tomo, que contenía sólo setenta y siete poemas, fue recibido con entusiasmo tanto en los EUA como en Europa; su carrera había despegado. Resulta interesante notar como floreció tras su separación.

En 1894 Gilman y Stetson se divorciaron legalmente de modo amigable. Y el mismo año Gilman mandó a su hija con su padre y su segunda esposa Grace Ellery Channing, porque tenía ideas progresistas y creía firmemente que él tenía derecho a la compañía de su hija y ella al de convivir con su padre. Probablemente sintió que a su hija le hacía tanta falta su padre como a ella le había hecho falta el suyo y, al otorgarle tiempo a su hija con su padre, reconocía esta necesidad.

De 1894-95 fungió como editora de *The Impress*. Durante las veinte semanas de vida de la revista, se consagró a su trabajo, contribuyendo con poemas, editoriales y otros artículos, obteniendo como resultado un sentimiento satisfactorio de logro para ella. La circulación de la revista se detuvo como resultado de la negativa publicidad generada por los periódicos de Massachusetts y California, que condenaban a Gilman por insensible y desnaturalizada.

Tras la muerte de su madre en 1895, Gilman decidió mudarse al este de nuevo por primera vez en ocho años. Contactó a George Houghton Gilman, su primo hermano, a quien no había visto en quince años y quien era un abogado en Wall Street. Casi de inmediato comenzaron a pasar juntos mucho tiempo y se enamoraron. Mientras ella se iba de giras a dar sus conferencias, Houghton y Charlotte mantenían una correspondencia.

Después de una gira de conferencias de cuatro meses que terminó el 4 de abril de 1897, Gilman comenzó a pensar en temas como las relaciones sexuales y la economía en la vida norteamericana, que a la larga dieron origen al primer borrador de *Women and*

---

<sup>4</sup> <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=4497> (17/08/2001)

*Economics*. Se trataba de un tratado teórico que argumentaba, entre otras cosas, que las mujeres están sojuzgadas por los hombres, que la maternidad no debería impedir que una mujer trabajara fuera de su hogar y que el quehacer, la cocina y el cuidado de los niños, deberían ser profesionalizados. El libro se publicó en 1898 y lanzó a Gilman a la fama internacional.

En 1903, Gilman se dirigió al Congreso Internacional de Mujeres en Berlín, y, al año siguiente, viajó por Inglaterra, Holanda, Alemania, Austria y Hungría. En muchos de sus trabajos más importantes Gilman también apoyaba el trabajo de la mujer fuera de casa. En el mismo año escribió uno de sus libros más aclamados por la crítica, *The Home: Its Work and Influence*, que ahondaba en los temas tratados en *Women and Economics*, estableciendo que las mujeres estaban oprimidas en sus casas y que el ambiente donde vivían necesitaba ser modificado para lograr una sanidad mental. Entre sus viajes y su escritura, su carrera como figura literaria se afianzó. En 1904 publicó *Human Work*. De 1909 a 1916 Gilman escribió y editó ella sola su propia revista, *The Forerunner*, donde gran parte de su ficción apareció. Por más de siete años y dos meses la revista produjo ochenta y seis números de veintiocho páginas cada uno. La revista tenía casi 1,500 suscriptores e incluía trabajos en serie como *Herland*. Tras sus siete años, siguió escribiendo cientos de artículos que enviaba al *Louisville Herald*, *The Baltimore Sun*, y al *Buffalo Evening News*. En 1911 también apareció *The Man-Made World*.

Desde su boda con Houghton en 1900 hasta 1922, los Gilman vivieron en Nueva York. Su matrimonio no era para nada como el de Charlotte y Walter. En 1922, se mudaron de Nueva York al viejo hogar de Houghton en Norwich, Connecticut. Tras la muerte súbita de Houghton a causa de una hemorragia cerebral en 1934, Gilman volvió a Pasadena, California, donde vivía su hija. En enero de 1932, a Gilman le diagnosticaron cáncer de mama incurable. Partidaria de la eutanasia para los enfermos terminales,

Gilman se suicidó el 17 de agosto de 1935 mediante una sobredosis de cloroformo y murió rápida y tranquilamente. Su autobiografía, *The Living of Gilman*, que comenzó a escribir en 1925, apareció póstumamente en 1935.

Se dice que Gilman y “The Yellow Wallpaper” quedaron en el olvido hasta que el movimiento feminista de la década de 1960 los redescubrió. De hecho, existen registros de que se reimprimió por lo menos ocho veces en vida de Gilman y veinte entre 1920 y 1973 en antologías de cuentos de diferentes categorías. A menudo se le clasificó como historia de terror, horror o de fantasmas y también apareció en revistas de señoras.

“The Yellow Wallpaper” es la historia de horror de una mujer que tras dar a luz sufre “un leve tendencia histérica” según su marido, que además es médico. La historia se lleva a cabo en una apartada y antigua mansión rodeada de amplios jardines, en la recámara superior, rodeada de enormes ventanas y cubierta con un horrendo papel tapiz amarillo. Al principio la protagonista se siente muy mal por no cumplir las expectativas que ella misma se había impuesto siguiendo los roles asignados a cada género, pero conforme se desarrolla la historia, se da cuenta, que no tiene por qué ser así y decide salirse de ese diseño. Lo que la ayuda a reflexionar es precisamente el papel tapiz amarillo y su constante compañía silenciosa. Su fealdad y la prohibición de que se exprese de cualquier modo hacen que su naturaleza reflexiva y expresiva se vuelque hacia él. Y es ahí donde descubre lo injusto de su situación. Pero el resto de los personajes, principalmente su marido, son incapaces de comprenderla y al mensaje secreto en el papel tapiz amarillo.

Para descubrir el mensaje del papel tapiz amarillo y poderlo traducir al español primero llevaré a cabo una interpretación literaria para averiguar el efecto que la autora quiere crear en quien lea su cuento. También me apoyaré en una teoría de la traducción para ocuparme de los detalles más técnicos. Finalmente expondré los problemas de

traducción a los que me enfrenté y cómo los resolví. En cada capítulo mencionaré los libros y fuentes en los que me basé para analizar cada asunto. Por el momento, en el capítulo siguiente hay que aclarar cuál de varias posturas teóricas respecto a la traducción encontré más útil para mis propósitos.



## FIDELIDAD AL EFECTO

La traducción es una estrategia que apunta a producir, en una lengua distinta, el mismo efecto que el discurso fuente [...] (381) (Umberto Eco: *Decir casi lo mismo*)

Como se trata de una traducción literaria el presente trabajo requiere de una interpretación. Es una traducción porque se traslada el cuento de una lengua (y de una época) a otra (en otra época) pero al hacerlo se buscaron equivalentes para los cuales se tuvieron que tomar decisiones basándose en una interpretación, es decir en un entendimiento o comprensión particular de ciertas situaciones, contextos y probables significados.

Me apoyaré en *Después de Babel* (1980) de George Steiner, "*Linguistic Aspects*" (1959) de Roman Jakobson, *Language Structure and Translation* (1975) de Eugene Nida y *Decir casi lo mismo* (2008) de Umberto Eco. Steiner analiza y disecciona el asunto de la traducción desde múltiples puntos de vista: filosóficos, psicológicos, fisiológicos, lingüísticos e históricos. Jakobson aporta una clasificación de los distintos tipos de traducción que se pueden encontrar. Nida se concentra más en aterrizar conceptos con ejemplos concretos y en esquematizar la traducción, sin embargo, está totalmente concentrado en cuestiones bíblicas. Finalmente, Eco retoma a todos, usa lo más pertinente y tranquilamente deshecha lo que le es inútil. Una de las cosas más útiles para el presente trabajo que introduce Eco es que concentra la mayor parte de su teoría en la narrativa, que es lo que se trata aquí, mientras que Steiner se centra principalmente en la poesía. El primer capítulo de Steiner se llama "Entender es traducir", y según el diccionario, la interpretación es una explicación de lo que se entendió. Pero la clave en Eco es que precisamente él es quien dice que antes de traducir hay que interpretar la lectura para descubrir cuál es el efecto final que el autor quiere crear en su lector y así poder reproducirlo. Y es justamente lo que sucede al leer por primera vez el cuento de "*The Yellow Wallpaper*": el efecto es impactante. Más que metáforas, estilos narrativos

o secuencias temporales, lo que más me interesa presentar a mis lectores y lo que me gustaría causar por medio de mi traducción, es el mismo efecto de inquietud, de desazón, de expectativa y de desconcierto que me generó el texto.

Para empezar ¿cuál es la diferencia entre traducir e interpretar? Según el diccionario de la *Real Academia de la Lengua Española* traducir es expresar lo que está en una lengua en otra e incluye explicar e interpretar. Por otro lado, el *Compact Oxford English Dictionary on Line* repite prácticamente lo mismo en su definición de *translate*, sin incluir explicar o interpretar. Son prácticamente la misma definición, así que podemos decir que hay un acuerdo en cuanto al proceso.

Tanto interpretar como *interpret* vienen del latín *interpretari* y significan básicamente lo mismo. En ambas definiciones domina el significado “explicar”. Si tomamos en cuenta que explicar viene del latín y que está compuesto por *ex* = sacar y *plicare* = hacer pliegues<sup>5</sup> veremos que quiere decir literalmente, “sacar los pliegues”, es decir, alisar, quitar lo enredado, explayar, aplanar, extender. De hecho, “explicar” es una metáfora de lo que implica interpretar. Curiosamente “sacar los pliegues” nos remite a una imagen de tejidos, de tapices, de entramados que hay que alisar. Cuando se le sacan los pliegues a una tela, ésta queda más larga, más extendida y dependiendo de cuánto tiempo haya estado plegada, habrá partes en las que el sol no haya desteñido el tinte original. Eso es lo que hacemos al interpretar, descubrimos las partes que estaban ocultas por los pliegues al explicar, al analizar, al desplegar. De hecho, la palabra texto proviene del latín *textus* que es el participio *texo* del verbo *texere* que quiere decir tejer.<sup>6</sup> El texto es una serie de historias tejidas que incluyen la del autor, la de los personajes, la de las lectoras y los lectores y cada participante. Y el traductor debe hacer eso con su texto, desplegarlo y analizar cómo fue plegado para finalmente volverlo a plegar. Es decir,

---

<sup>5</sup><http://www.etimologias.dechile.net/?explicar> (21/09/2009)

<sup>6</sup><http://www.etimologias.dechile.net/?texto> (21/09/2009)

después de la lectura inicial, lo interpreta para buscar su efecto, y lograrlo al entregar su traducción final.

Veamos qué dicen al respecto de la traducción Steiner, Jakobson, Nida y Eco. Para empezar, todos parten de la necesidad de establecer qué es la lengua para así poder ir de una a otra. Todos los autores consultados están de acuerdo con Ferdinand de Saussure en que hay un signo lingüístico indivisible formado por dos elementos que son el concepto y la imagen acústica. El concepto es lo que todos tenemos introyectado y depende de cada quien identificarlo, la imagen acústica es la palabra o término asignado por una cultura a ese concepto en particular. Eco se va al modelo aún más complicado de Charles Peirce que explica el signo con tres elementos sustituibles e intercambiables entre sí: el objeto (la cosa tangible), el representamen (el medio con el que se expresa) y el interpretante (que es el signo explicador). Dependiendo de qué hablemos, los elementos son intercambiables, no hay valor absoluto en ninguno.

Tanto Saussure como Peirce coinciden en que el signo, sin importar cómo lo visualice cada quien, es la base de la lengua. Tras consultar los diccionarios *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* para lengua y el *Compact Oxford of English Dictionary* para *tongue* se nota que lengua en español tiene un significado más amplio que en inglés. Mientras que en español lengua hace referencia a un sistema de comunicación verbal humano, lingüístico casi siempre escrito considerado en su estructura y que toma en cuenta su vocabulario y gramática, en inglés *tongue* se concentra más en el órgano del habla pero menciona *language* como una de sus definiciones. La definición de *language* es más similar a la definición que el diccionario de la RAE tiene de lengua. Son prácticamente las mismas definiciones. Y según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* el lenguaje y la lengua son diferentes sólo porque el lenguaje es articulado y la lengua se refiere al lenguaje escrito, pero

básicamente son lo mismo. De lo que se concluye que cuando en español se habla de la lengua en inglés se habla de *language*. Y tanto la lengua como *language* especifican que se trata de un sistema de comunicación utilizados por una comunidad humana, una, no la comunidad humana. Otras comunidades humanas hablan otras lenguas. Esto remite a lo que Steiner dice sobre la lengua y su peculiar característica de excluir, no de incluir. Pues si las diferentes comunidades humanas tienen distintos sistemas de comunicación hablada y escrita entonces se requiere de un método para que se puedan comprender unas a otras en un momento dado.

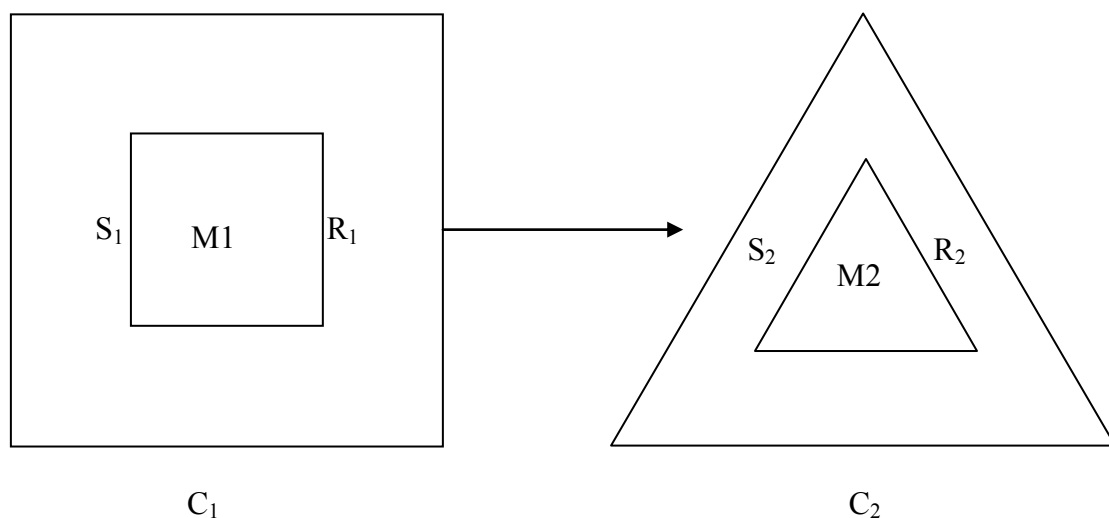
Estos conceptos establecen de algún modo una especie de cimentación para de ahí partir a discutir más en detalle lo que implica la traducción. Jakobson reconoce tres principales modos de traducción. El primero se refiere a la traducción intralingüística, que es la que se hace dentro de una misma lengua, puede ser en el tiempo, de un siglo a otro, o de sonido a escrito, siendo una transcripción un ejemplo. En segundo lugar menciona la traducción interlingüística, que es la traducción propiamente dicha, es decir de un idioma a otro. En tercer lugar incluye la traducción intersemiótica que es la que interpreta signos verbales mediante signos de cualquier otro sistema, por ejemplo cuando se convierte una novela en una película.

De Jakobson tomaremos únicamente su segundo modo de traducción, es decir, la interlingüística o “~~prop~~propia mente dicha” por lo que de aquí en adelante cuando hablemos de traducción, será a ésta a la que nos refiramos.

Sin embargo, Jakobson introduce otro término: idioma. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* define idioma casi como un sinónimo de lengua, pero añade la particularidad de la propiedad de un pueblo o nación. Entre las varias acepciones que el *Oxford Desk Dictionary* da de *idiom* hay una muy parecida. Ambos términos vienen del griego y quieren decir originalmente lo mismo: propiedad. Es interesante notar que

Steiner define a la lengua con esta misma característica de propiedad que los griegos expresan con la propiedad en el idioma; permite a los de un grupo identificarse como tales y excluye a los que no lo son, incluso hoy en día se hace entre zonas o subgrupos dentro de un pueblo o cultura. Sin embargo cada lengua hizo su propia interpretación de idioma y la única similitud existente es la de “lengua de un pueblo o nación”. Dentro de las múltiples definiciones están en categorías diferentes. Mientras que en español es la primera definición, en inglés es la tercera, dependería mucho de un contexto muy particular usarla. Lo que se trata con estas comparaciones es corroborar que los términos empleados sean congruentes en ambos idiomas para una comprensión de la teoría de la traducción empleada en esta tesis.

Según Nida, la traducción es un proceso que se da entre dos lenguas, la  $L_1$  y la  $L_2$  y tiene un esquema que lo representa del siguiente modo:

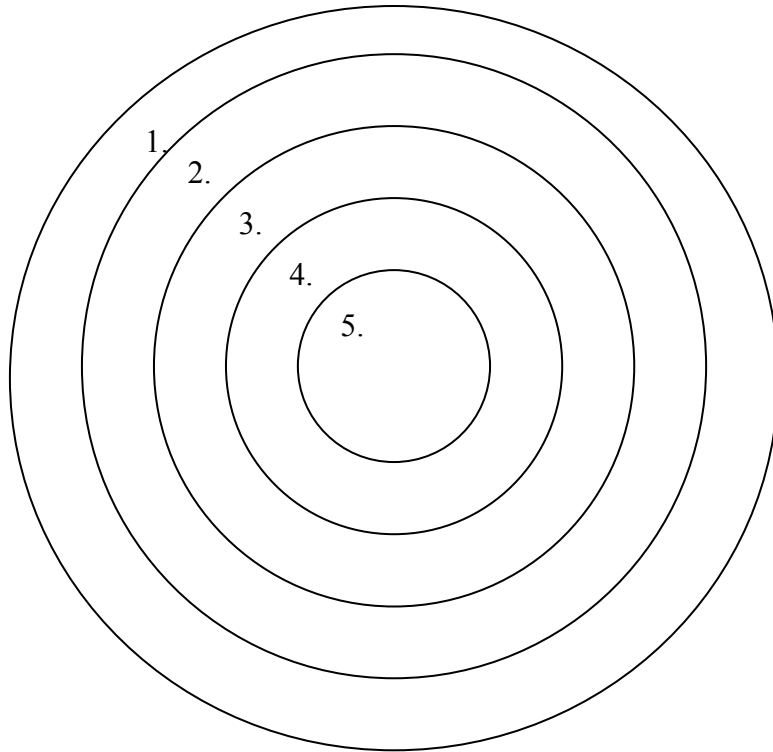


Dentro del cuadrado grande tenemos una  $S_1$  que significa *Source One*, es decir la lengua fuente de la que se va a traducir que lleva dentro de sí una  $M_1$  que significa Mensaje 1, o sea, el texto, y luego otra vez en el cuadrado grande está una  $R_1$  que significa Receptor 1, la lectora o el lector en la lengua fuente, que puede ser quien traduce. Fuera del cuadrado grande tenemos una  $C_1$  que significa Contexto Cultural 1, es decir, todo lo que rodea al Mensaje1, a la Autora1 y al Lector(a)1 (que en este caso también es quien traduce).

Todo esto hay que verterlo al triángulo, entonces el R1 (que también es quien traduce) se convierte en la portadora del S2 que tiene que escribir un M2 de modo que el R2 lo entienda igual que el R1 entendió al M1 pero dentro de un C2. Realmente se trata de que la traductora decodifique el primer mensaje, escrito por la autora, para re-codificarlo en un segundo mensaje reconocible para las o los lectores en una segunda lengua.

Para Nida la interpretación es algo peligroso porque él se concentra en la traducción de la Biblia y no quiere interpretar significados ocultos ni meterse con la hermenéutica. Sin embargo, habla de la importancia de conocer bien los lenguajes con los que se trabaja para no crear falsos mensajes, es decir, habla de la importancia de conocer bien los contextos, de saber que repetir dos veces un vocablo es para dejar claro un concepto en una cultura y cuando este mismo acto se podría interpretar como que el receptor, o incluso el emisor, es tonto o lento, en otra. Esto, para Eco, es interpretar.

Según Steiner, no hay una metodología sistemática de la traducción, hay notas, propuestas, apuntes, discusiones, comentarios, problemas, soluciones, borradores, primeros intentos, pero nada de esto desemboca en un método único y sistemático y así pretende sostenerlo a lo largo de su obra. Para él, la traducción es un proceso un tanto complicado que parece una cebolla, o una matrioshka, por las distintas capas que implica. Steiner relaciona posturas con otras de la misma época, en otras obras del mismo autor, y otras obras de otros autores de la misma época. Puede ir de afuera hacia adentro o de adentro hacia afuera. Esta sería la cebolla y sus capas representan, según su número:



1. el contexto de referencias culturales y literarias de la época de la obra a traducir,
2. la obra de la autora,
3. el cuento en particular, en este caso lo aplicaríamos a “The Yellow Wallpaper”,
4. la entrada del cuento-diario que se trabaja,
5. el personaje en particular (que en este caso es además la narradora y la protagonista).

Claro que desde que Steiner hizo su reflexión en cuanto a la traducción se han llegado a muchas conclusiones y se ha avanzado mucho. De todos modos no se ha llegado “al método” o a “la receta mágica”, pero tampoco se está tan en el limbo como entonces. Algo muy notorio es que Eco hace referencia a todos estos autores, a Steiner, el pionero, a Nida el pragmático y a Jakobson el sintetizador. Según Eco, la traducción es una negociación y la interpretación es necesaria para llegar a saber el efecto que la autora quería lograr en sus lectores y así poder producirlo. Eco habla de la necesidad de negociar con el autor pues parte de su propia experiencia como traductor y como autor traducido. En el caso particular de “The Yellow Wallpaper” existe un documento muy

importante que nos dice exactamente quién es el lector a quien iba dirigido el cuento de Gilman y cuál era el efecto preciso que quería causar. Hablo de “Why I Wrote “*The Yellow Wallpaper*”” donde Gilman especifica que quería que el Dr. Silas Weir Mitchell leyera los efectos de su cura del reposo para que la cambiara. Quería crear en él el efecto de terror y angustia que ella había padecido, quería decirle que cada mujer es diferente y no puede ser encasillada en un método, que no puede ser empapelada en un tapiz, asignada a un rol. De hecho el cuento es una traducción de su experiencia para que Mitchell la pueda comprender y asimilar. Del mismo modo, cada texto es diferente y no hay un método para traducirlos a todos y cada traductor/a es diferente y tiene sus propios métodos o intuiciones o interpretaciones del texto a traducir. Por eso, aunque un texto ya haya sido traducido, cada versión será diferente, pues cada quien interpretará cosas diferentes, cada quien sentirá y transmitirá efectos distintos.

Podemos concluir que traducción es verter un mensaje en una lengua fuente en otra lengua meta, tras un previo y detallado análisis literario, pues nos ocupamos de ese tipo de traducción, que implica siempre contextualizar, tanto en el tiempo como en las culturas. Este análisis literario desembocará en una interpretación de los efectos que pretendemos lograr en el resultado final. La interpretación es la explicación según la comprensión de quien traduce. Se reitera pues la metáfora de traducción como la explicación que consiste en sacar los pliegues al tapiz para alisarlo, leerlo, entenderlo y volverlo a plegar, ahora en otra lengua. La metáfora es ahora textil. Se trata de decodificar el texto.



## SACANDO LOS PLIEGUES DEL TAPIZ: LA INTERPRETACIÓN DE “THE YELLOW WALLPAPER” PREVIA A SU TRADUCCIÓN

La “alternidad” existe como una defensa, pero el enemigo no es el otro, sino la realidad, “lo que es”. (260)  
La palabra oculta mucho más de lo que confiesa; opaca mucho más de lo que define; aparta mucho más de lo que vincula. (263) George Steiner: *Después de Babel*

Este análisis literario pretende estudiar concienzudamente varios puntos del cuento para conseguir captar su efecto y así poder retransmitirlo. Tales puntos incluyen la lectura como una decodificación, tanto del texto como del papel tapiz, fuera y dentro del cuento; los diferentes papeles; el uso del lenguaje, desde su función gramatical hasta su función estilística; el manejo y el simbolismo de los espacios y finalmente el juego de la verdad y la mentira.

Para comenzar a comentar el primer planteamiento conviene saber primero cuáles son los conceptos existentes de leer según *El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* y el *Oxford Desk Dictionary*. Según *El Diccionario de la Real Academia Española* leer viene del latín *legere*, y significa, entre otras cosas, comprender, entender o interpretar un texto de determinado modo o bien descifrar un código. Leer por lo tanto implica decodificar, comprender e interpretar cualquier signo o indicio (no sólo los escritos). En el *Oxford Desk Dictionary*, *read* viene del *Old English* y dentro de sus definiciones está el concepto de interpretar, y no solamente símbolos gráficos, sino cualquier símbolo sujeto de ser interpretado. Según estas definiciones podemos leer en diferentes niveles: la lectura inicial, que consiste en descifrar los signos lingüísticos; un segundo nivel que sería interpretar el mensaje escondido en la lectura inicial y otro nivel que trata de interpretar cualquier otro tipo de representación gráfica.

De este modo vemos cómo leer, traducir e interpretar están conectados. Si de acuerdo a Eco traducir es una negociación donde primero hay que interpretar el efecto deseado para así lograr transmitirlo y luego vemos que leer es interpretar, entonces leer es traducir. Y lo podemos constatar con la primera clasificación de Jakobson de traducción, donde habla de la traducción intralingüal, que consiste en traducir dentro de

una misma lengua, la lectura sería eso, traducir símbolos gráficos a conceptos; y en la tercera, donde dice que también se pueden traducir símbolos no verbales a verbales y viceversa. Esto es lo que hace la narradora de “The Yellow Wallpaper”: interpreta el tapiz mediante una lectura, y nos explica cómo entendió ese texto.

Las lecturas de, y en, “The Yellow Wallpaper” se dan en distintos niveles. Las lecturas de “The Yellow Wallpaper” son las que efectúa la lectora/el lector del texto escrito por Gilman y las lecturas en “The Yellow Wallpaper” son aquellas que realizan los personajes dentro del cuento. Las lecturas que realiza la lectora/el lector se dan dentro del primer nivel, es decir la decodificación de los símbolos gráficos y en el nivel del mensaje. En las lecturas que llevan a cabo los personajes tenemos a la narradora anónima que lee los indicios, sentimientos y pensamientos de su marido, su cuñada y su sirvienta, así como ellos la leen a ella y todos se interpretan o mejor dicho, se malinterpretan como se ve durante el cuento. También existe la lectura y decodificación del papel tapiz por parte de la misma narradora. Esta lectura interpretativa evoluciona según avanza el cuento y según la misma narradora se va leyendo a sí misma. La narradora interpreta la trama del tapiz, le saca los pliegues, descubre lo que hay escondido y lo revela. Y la traducción también sigue este proceso, pero de una lengua a otra. Este proceso se lleva a cabo sobre diferentes tipos de papel.

#### LOS DIFERENTES PAPELES EN “THE YELLOW WALLPAPER”

Se analizarán los diferentes papeles en “The Yellow Wallpaper” desde el punto de vista literal al metafórico. Dentro del literal está el papel sobre el que escribe la autora, su diario, a escondidas de su marido principalmente y de las demás mujeres de la historia, su cuñada y la sirvienta. Este papel también lo percibimos al leer la historia. Su función es la de ser portavoz de un mensaje. También dentro de este significado está el tapiz tal cual. Es importante hacer notar que hablo del tapiz como un tejido y también como un

papel. Es un tejido porque tiene una trama, porque tiene un diseño y es un papel porque tiene escrita una historia, de un modo muy particular, pero una historia al fin y al cabo. De modo que en el cuento hay dos historias, una principal y una segunda historia. La historia principal es la que nos cuenta Gilman a través de su narradora y la segunda historia es la que ésta última despliega a través de su lectura del papel tapiz. La principal es la obvia, la mujer que ve cosas en un papel tapiz.

La segunda historia no es aparente para todos los demás personajes del cuento porque no viven la misma situación de la narradora, parecen no cuestionarse su papel (en sentido metafórico ya) en el mundo, juzgan y señalan a quien lo hace. Se les hace raro que alguien dude si debe hacer lo que ~~debe~~ hacer. Pero, para la narradora no es tan fácil aceptar ese papel impuesto, ya que ella es una artista y tiene una sensibilidad particular. El hecho de ser madre la sacude, no solamente por la depresión posparto, sino porque implica renunciar a todo lo que ella había sido. Al parecer debe matar a la mujer, a la artista, en aras de la madre y no quiere hacer eso. Y eso es lo que lee en el tapiz, que todas las mujeres que se atreven a cuestionar este papel impuesto y que tratan de escapar de ese destino son aniquiladas de un modo u otro. Según Gilbert y Gubar, en *The Madwoman in the Attic*, las mujeres protagonistas y transgresoras del siglo XIX tenían dos escapes: el suicidio o la evasión por medio de la locura, como podemos ver en la cita siguiente que explica la dualidad entre el ángel del hogar y el monstruo detrás que quiere escapar: ~~“To be sure, in the works of all these artists –both XIXth & XXth century—the mad character is sometimes created only to be destroyed”~~ (78). Para comprender esto habría que leer primero parte de ~~“The Angel in the House”~~ de Patmore Coventry donde alaba a su mujer como el ideal femenino de su época:

Man must be pleased; but him to please  
Is woman's pleasure; down the gulf  
Of his consoled necessities  
She casts her best, she flings herself.

How often flings for nought, and yokes  
 Her heart to an icicle or whim,  
 Whose each impatient word provokes  
 Another, not from her, but him;  
 While she, too gentle even to force  
 His penitence by kind replies,  
 Waits by, expecting his remorse,  
 With pardon in her pitying eyes;  
 And if he once, by shame oppress'd,  
 A comfortable word confers,  
 She leans and weeps against his breast,  
 And seems to think the sin was hers;  
 Or any eye to see her charms,  
 At any time, she's still his wife,  
 Dearly devoted to his arms;  
 She loves with love that cannot tire;  
 And when, ah woe, she loves alone,  
 Through passionate duty love springs higher,  
 As grass grows taller round a stone.<sup>7</sup>

Cualquier mujer que tratara de evadir ese rol era vista como un monstruo antinatural. Pero era una carga demasiado pesada para cualquiera. ¿Cómo no escapar de tal prisión a la que encima había que ponerle buena cara? Sin embargo, había mujeres que felices ensayaban el papel hasta perfeccionarlo y llegar a ser ellas mismas un ejemplo a seguir. En el cuento tenemos a dos casos de mujeres ideales de su época o que por lo menos no se salían de su papel: Jane y Mary.

Jane, o Jennie, como la llaman de cariño, es la hermana de John, el marido de la narradora. Jane es su contraria, su antagonista y están constantemente en una pugna pasiva puesto que la narradora puede leer la desaprobación de Jane. Sin embargo, Jane a su vez no la puede interpretar, no la puede descifrar, no sabe dónde colocarla o ubicarla ya que está totalmente fuera del contexto, de su papel, de lo que debería ser. Jane es amable, paciente y servicial y cree que la enfermedad de su cuñada está vinculada a su

---

<sup>7</sup> <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/cs6/angel.html> (02/04/2007)

Según Sarah Eron en su ensayo "Poet or Ventriloquist? Reinterpreting Gender and Voice in Coventry Patmore's *The Angel in the House* and *Victory of Love*": "read properly, *The Angel in the House* less a poem dependent on misogyny than one exemplifying the subtle Victorian poetics of parody and paradox." The Victorian Web [www.victorianweb.org/authors/patmore/eron1.html](http://www.victorianweb.org/authors/patmore/eron1.html) (15/10/2009)

excesivo interés en la pintura y en cosas ajenas a las correspondientes a una mujer como se puede ver en la cita siguiente:

There comes John's sister. Such a dear girl as she is, and so careful of me! I must not let her find me writing.

She is a perfect and enthusiastic housekeeper, and hopes for no better position. I verily believe she thinks it is the writing which made me sick! (50).

También está Mary, la sirvienta a cargo del bebé. Su papel es el de ser la ~~madre~~ "perfecta", como vemos desde su nombre representativo, el de la madre de Jesús: ~~It~~ "it is fortunate Mary is so good with the baby. [...] And yet I cannot be with him, it makes me so nervous" (49). No sólo es el nombre, sino su condición de sirvienta, está a la disposición de otros, para servir, para obedecer voluntades que no son la suya, igual que María, elegida para cumplir un destino que ella no eligió. Jane y Mary son antagonistas pasivas porque no atacan directamente a la protagonista, simplemente la desaprueban y no se alían a ella, son como deben ser y se lo demuestran constantemente con su ejemplo. En la cita sobre Mary es muy claro, porque ella es buena con el bebé mientras que la verdadera madre se pone nerviosa en su presencia, pasivamente le recuerda que es una mala madre. Y Jane, el equivalente femenino de John, es una buena ama de casa, como lo dice la narradora, ~~Of~~ "Of course I didn't do a thing. Jennie sees to everything now" (51). Ambas representan al Ángel del Hogar. Aparte de la definición de Coventry es curioso notar cómo en español, la palabra ~~ángel~~" está precedida por el artículo determinado masculino ~~él~~" y cómo, según la mitología cristiana, muy implicada en este cuento, un ángel es un ser asexuado. ¿Es lo que Coventry proponía en su ideal femenino, un ser asexuado, cuyo único fin era hacer feliz a los demás menos a sí mismo, al grado de olvidarse de sus sueños y ambiciones personales? ¿Y a los hombres qué se les exigía?

La respuesta la tenemos con el personaje de John, también conforme con su papel. Pertenece a una sociedad que se empeña en asignar roles sólo por el género. El

poder, el control, la autonomía, la autosuficiencia NO tienen que ver con el género sino con la autoridad que se reconozca en ese momento. Entonces se reconocía en el hombre a la autoridad, incluso legalmente<sup>8</sup>. John es médico, esposo y por lo tanto tiene doble autoridad sobre su esposa, pero es ciego a las verdaderas necesidades de ella: “[...] you really are better, dear, whether you can see it or not. I am a doctor, dear, and I know” (54). Realmente no la comprende y me atrevería a decir que ni le importa comprenderla, como podemos ver a continuación:

I even said so to John one moonlight evening but he said what I felt was a draught, and shut the window. (47)

There comes John, and I must put this away, —he hates to have me write a word. (48)

Lo que sí le preocupa es que su esposa no sea “normal”. Le preocupa ese estado inconforme y confuso en el que la encuentra: “John does not know how much I really suffer. He knows there is no reason to suffer, and that satisfies him (48).” La esposa no se conforma a las reglas y por lo tanto es disfuncional en esa sociedad. A John no le preocupa saber qué tiene realmente, sólo volverla normal, es decir que siga la norma establecida. Y no es que John sea indiferente, simplemente se conformaba a las reglas. Para John y la gente de su época no era válido no apegarse a las normas; él lo hace y le funciona muy bien, en todo caso se pregunta por qué su mujer no lo hace: “What is the matter?” he cried. “For God’s sake, what are you doing?” (61) Y al parecer esta pregunta se volvía común en los hombres de finales del siglo XIX. Muchas mujeres estaban rompiendo las reglas saliéndose de su papel y confundiendo a las personas que seguían ahí, como podemos ver en la lectura que la narradora hace del papel tapiz: “Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one, and she crawls around fast, and her crawling shakes it all over” (57).

---

<sup>8</sup> En *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, las mujeres no pueden pedir préstamos, las tiene que apoyar un hombre, sea su marido, hermano, padre. La mujer no tiene autoridad legal.

El *it* se refiere al tapiz. ¿Qué papel representa el tapiz? El papel tapiz merece un espacio aparte porque es muchas cosas dentro de la historia. Podría decirse que es un espacio, una excusa, otro personaje importante, otra historia dentro de la historia de referencia, una especie de metáfora, una analogía o una alegoría, también es una interpretación o traducción que la narradora realiza de su sociedad. Después de todo el cuento se titula “The Yellow Wallpaper” por su protagonismo.

Como espacio nos basaremos en *El espacio y la ficción* de Luz Aurora Pimentel, principalmente en el capítulo dedicado a la efrasis o descripción verbal de un objeto, que es lo que hace la narradora con el tapiz todo el tiempo, lo describe. Para Luz Aurora Pimentel, la descripción de un objeto, desde el punto de vista literario, es visual y anímica, como podemos ver a continuación, en una de las descripciones mejor logradas del tapiz. Comienza describiéndolo como un objeto, que en una primera instancia es horrendo, parte de un espacio. La descripción combina muy bien el aspecto visual con el anímico. Vemos cómo una relación más crítica con el papel se intensifica, hasta convertirse en una descripción cargada de emotividad, de lirismo, de pasión. La relación de odio y fascinación con el papel se establece.

One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin. It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide –plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions.  
(48)

Entonces introduce el color, ese extraño amarillo que por cuestión de tonalidades es desagradable y repelente, y cómo la luz va a jugar un papel importante en sus revelaciones.

The color is repellent, almost revolting; a smouldering unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight.  
It is a dull, yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others.  
(48)

Nos deja asomarnos a lo que sucederá, con su comentario final, “No wonder the children hated it! I should hate it myself if I had to live in this room long” (48). Todas estas citas nos demuestran un tapiz que forma parte de un espacio descrito por la autora.

El tapiz a lo largo de la historia se va a convertir en un espacio en sí y finalmente en un personaje. Se convierte en espacio cuando vemos cómo la narradora descubre, mediante estos juegos de luz, lo que el papel esconde:

At night in any kind of light, in twilight, candlelight, lamplight,  
and worst of all by moonlight, it becomes bars! The outside pattern I  
mean, and the woman behind it is as plain as can be. (55)

Su obsesión por el papel es tal que no puede evitar estudiarlo todo el tiempo, de día y de noche, y con todas las luces, del amanecer, de la mañana, del mediodía, del atardecer, de la luna, de las velas. Y bajo cada distinta luz aparecen diferentes formas que se definen hasta descubrir que lo que en una primera instancia parecían hongos, son cabezas estranguladas con ojos saltones, que ese juego de diseños de diseño, son mujeres atrapadas en una prisión que al intentar escapar son aniquiladas: “And she is all the time trying to climb through. But nobody could climb through that pattern –it strangles so; I think that is why it has so many heads” (57). El tapiz que formaba una parte de la habitación se convierte en un espacio escalofriante de muerte y desesperanza. De muerte al ver todas las cabezas rotas que cuelgan de él al haber tratado de escapar sin éxito, de desesperanza al ver que no hay escapatoria.

Pero el tapiz no se limita a ser un espacio, también se convierte en un personaje maligno, acechador, evasivo, altamente agresivo y enloquecedor:

You think you have mastered it, but just as you get well underway  
in following, it turns a back-somersault and there you are. It slaps you in  
the face, knocks you down, and tramples upon you. (55)



La narradora también describe el aroma del tapiz y llega a la conclusión de que es un aroma igual al color del tapiz. El modo en que se comporta el aroma dentro de la descripción hace de éste una personificación, como podemos notar en la siguiente cita:

It creeps all over the house.  
I find it hovering in the dining-room, skulking in the parlor,  
hiding in the hall, lying in wait for me on the stairs.  
It gets into my hair. (57)

Le da un matiz casi sexual al acecho. La narradora lo personifica concediéndole un carácter y casi una habilidad para desquiciarla:

And then when the sun came and that awful pattern began to laugh at me,  
I declared I would finish it to-day! (59)

Then I peeled off all the paper I could reach standing on the floor. It  
sticks horribly and the pattern just enjoys it! All those strangled heads and  
bulbous eyes and waddling fungus growths just shriek with derision! (60)

El tapiz es personaje porque actúa de un modo que influye como un antagonista en el cambio que sufre la protagonista. Sin embargo, éste es sólo un papel del tapiz dentro de la historia. También analizaremos el tipo de tropo que representa.

Para aclarar el papel del tapiz como tropo recurriremos al *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin. Según Dante Alighieri, citado ahí mismo, hay cuatro niveles de lectura que son: literal, alegórico, moral y el suprasentido. El nivel alegórico, que es el que nos compete, “consiste en la verdad oculta en las fábulas bajo una mentira” (36). Al parecer el papel del tapiz dentro de la historia es dar lugar a un sentido más profundo por medio de uno aparente o literal. En el sentido literal se ve a una mujer loca contemplando un tapiz horrendo y escalofriante en el que proyecta sus miedos e inseguridades. En un sentido más profundo de la historia hay toda una interpretación en el tapiz de lo que la sociedad patriarcal a finales del siglo XIX hacía con las mujeres que se atrevían a querer romper el papel asignado: las destruían de una u otra manera. En el

tapiz vemos cabezas estranguladas, ojos saltados, mujeres que reptan tratando de escapar. Vemos dos opciones, escape y muerte: evasión y destrucción.

El tapiz también es un medio de expresión que a través de la interpretación, se convierte en una lectura. Esto nos lleva a la discusión de la lectura y la escritura en “The Yellow Wallpaper”. Harold Bloom dice en *El cánón occidental* que la lectura es un acto solitario (527) y en el caso de “The Yellow Wallpaper” sólo así es posible la lectura del tapiz: en soledad, porque discutirlo con alguien más es impensable, simplemente no hay con quién. John es un incrédulo sumido en su papel de hombre-médico-autoridad; Jennie y Mary están inmersas en sus roles de mujeres-sumisas. Compartir los descubrimientos de la lectura del tapiz con estos personajes sería un pase garantizado al manicomio. Por eso la narradora debe leer en soledad, porque no hay quien comparta sus ideas, ni siquiera para contradecirla, porque en todo caso la contraparte tendría que admitir que hay una lectura posible del tapiz y nadie se prestaría a admitir que eso sea una posibilidad. La lectura entonces se da de modo aislado, sin guía, por partes, comprendiendo poco a poco, descubriendo, aprendiendo a leer y luego, de repente, va adquiriendo velocidad en la comprensión, interpretación y traducción del tapiz, hasta que llega el momento en que puede explicarlo perfectamente, entenderlo y resolver el enigma que representa para tomar una acción.

Según Steiner en *Después de Babel*, “Hegel y Heidegger postulan que el ser sólo se define a sí mismo cuando involucra a otro ser” (344). En el caso de “The Yellow Wallpaper”, la narradora se define por medio de la mujer atrapada en el tapiz. Al ir descubriendo va descubriendo su propia problemática; al ir definiendo la figura detrás del tapiz, va definiendo su postura en la sociedad que vive; al reconocer la lucha de la mujer detrás del tapiz, reconoce su lucha contra un sistema opresivo con el que no está de acuerdo.

Para hacer del tapiz una lectura, primero hay que reconocer que es un texto sujeto a interpretación. Y este texto no es verbal, es gráfico. Dentro del papel tapiz sujeto de interpretación encontramos que se esconden códigos, sistemas y metalenguajes gráficos ocultos en las metáforas que describen al tapiz. En el nivel semántico ambos “lenguajes” (el gráfico y el verbal) son: “[...] sistemas secuenciales de signos sucesivos, gobernados por reglas, y sometidos a ciertas restricciones. [Ambos son capaces de comunicar] emociones humanas y enunciar estados de la mente” (Steiner 488). Se podría decir que la narradora va enunciando verbalmente lo que el tapiz va narrando gráficamente:

I really have discovered something at last. [...] The front pattern does move—and no wonder! The woman behind shakes it! [...] Then in the very bright spots she keeps still, and in the very shady spots she just takes hold of the bars and shakes them hard.(57)

Aunque por supuesto se trata de una interpretación, porque lo que sabemos del tapiz es a través de la perspectiva de la narradora y lo que ella elige decir sobre él, lo que entiende a través de su experiencia. Precisamente ella entra en comunión con el tapiz por su estado mental y emocional, particularmente sensible en ese momento. Para explicarlo de un modo que nosotros podamos comprenderlo se vale del lenguaje y sus reglas y nos comunica las reglas del diseño que el tapiz parece no seguir, porque al principio lo quiere descifrar como diseño gráfico y finalmente lo interpreta como una alegoría de su sociedad. El lenguaje gráfico y el verbal se explican mutuamente:

[...] en una estructura cuyo centro no es, ni el del sistema de signos verbales, ni el [del discurso gráfico]. Como en la obra maestra de la traducción [...] se añade algo al texto original. Pero lo que se añade —ya estaba ahí” (Steiner 488)

Por eso se vale de las metáforas, para explicar por medio del lenguaje verbal el lenguaje gráfico. Recordemos que una metáfora se da en la intersección de dos significados que en sí son distintos el uno del otro. En esta metáfora se vale del lenguaje verbal para describir e interpretar el lenguaje gráfico del tapiz:

Looked at it in one way each breadth stands alone, the bloated curves and flourishes —a kind of —debased Romanesque” with *delirium tremens*—go waddling up and down in isolated columns of fatuity.

But, on the other hand, they connect diagonally, and the sprawling outlines run off in great slanting waves of optic horror, like a lot of wallowing seaweeds in full chase. (52)

El uso de *delirium tremens*” le da una connotación de alucinación, de algo irreal y negativo, desagradable. Se vale de metáforas para tratar de describir el estado horrendo del papel y sus efectos en el ánimo de la narradora. Le provoca horror, ansia. Es totalmente subjetiva en su comparación con imágenes vegetales, pues también se vale de símiles para sus descripciones.

En este cuento se lee por medio de la historia de la narradora la historia de la opresión de las mujeres en su época mediante los indicios en el papel tapiz desde cómo la figura que la narradora ve bajo cierta luz va tomando forma hasta que define que es una mujer y se decide a ayudarla. Al final ocurre un giro en la historia en que al parecer la mujer que sale del tapiz es ella misma, porque finalmente reúne el valor suficiente para romper con el papel asignado. Se sale del papel, deja de ser quien le habían dicho que fuera, surge como alguien individual con sus propias ideas:

There are things in that paper that nobody knows but me, or ever will.  
Behind that outside pattern the dim shapes get clearer every day.  
It is always the same shape, only very numerous.  
And it is like a woman stooping down and creeping about behind that pattern. I don't like it a bit. (53)

I didn't realize for a long time what the thing was that showed behind, that dim sub-pattern, but now I'm quite sure it is a woman.

By daylight she is subdued, quiet. I fancy it is the pattern that keeps her so still. It is so puzzling. It keeps me quiet by the hour. (55)

As soon as it was moonlight and that poor thing began to crawl and shake the pattern, I got up and ran to help her. (59)

I suppose I shall have to get back behind the pattern when it comes night, and that is hard!

It is so pleasant to be out in this great room and creep around as I please!  
(60)

La voz que habla acerca del papel tapiz proyecta lo que siente muy dentro, el análisis del papel tapiz conduce a la reflexión sobre la sociedad. —The Yellow Wallpaper” traduce la sociedad de finales del siglo XIX por medio de un papel tapiz. En este sentido podemos preguntarnos si aquí hablamos de una traducción semiótica o como diría Jakobson de una de tercer grado. Después de todo, el papel tapiz refleja una realidad apabullante y evidente, habla de diseños y sub-diseños, de barrotes que encierran a ese sub-diseño que trata de escapar, que aprovecha la luz de la luna (femenina) para actuar mientras que se aquieta a la luz del sol (masculina). Encontramos un apoyo a esta idea de la alegoría del papel tapiz en *Después de Babel* de Steiner, donde dice:

La sentimentalización victoriana de la superioridad moral de las mujeres y los niños pequeños coincidía con formas brutales de sujeción sexual y económica. Bajo una presión psicológica y sociológica, ambas minorías han llegado a desarrollar toda una mecánica interna de comunicación y de defensa. [...] Las mujeres, al igual que los niños, poseen un universo lingüístico propio. (56-7)

Esto es a lo que se refiere la narradora cuando habla de los dos diseños en pugna dentro del papel tapiz. El que domina, el superior y el inferior, que resulta ser la mujer que quiere escapar. Es esa misma presión la que ejercen el marido y las otras mujeres sobre la narradora como parte de una sociedad que no admitía salirse de los roles, del papel.

Pero, aún falta un papel por analizar y ese es el papel mismo. El papel amigable que no adquiere vida propia ni representa un peligro, el papel que permite expresarse y sentir alivio. Como lo dice la misma narradora en la siguiente cita:

John is a physician, and *perhaps*—(I would not say this to a living soul, of course, but this is dead paper and a great relief to my mind)—*perhaps* that is one reason I do not get well faster. (46)

Este papel donde escribe es un medio de reflexión, de análisis, de alivio, de expresión, de escritura, al contrario del papel tapiz que plantea un misterio que exige ser resuelto. El papel blanco no es una amenaza. La amenaza consiste en que la descubran

escribiendo, en la oposición. De hecho, llega el momento en que abandona la escritura y es cuando vuelca toda su creatividad al papel tapiz, que a diferencia del papel blanco sí es amenazador. La diferencia es que el papel blanco ofrece un espacio para expresarse y el papel tapiz es un espacio saturado que exige una interpretación, que obsesiona, que irrita y confunde. Mientras que el papel blanco representa un alivio, el papel amarillo representa un obstáculo, una lucha constante, un enemigo a vencer.

El papel en blanco es otro espacio que cumple dos funciones: el diario y el cuento. El diario en primera persona, para sí misma, representa un espacio de análisis y reflexión y el cuento que es para compartir la experiencia, en este caso la advertencia, con quien lo lea. Contar un cuento en forma de diario —que después, por medio de *Why I wrote "The Yellow Wallpaper"* nos enteramos, está dirigido al Dr. Weir Mitchell— es el modo en que Gilman convierte una vivencia desastrosa en una experiencia de vida mediante el proceso de la escritura. Tiene el doble propósito de informar al doctor que su método no debe ser el mismo para todas las mujeres y de advertir a otras mujeres de los peligros de la depresión posparto mal llevada, así como para superar sus propios demonios. En la vida real la autora no comete suicidio, ni se vuelve loca, sino que se vuelca a la escritura. Supera esa etapa de su vida y resurge, y a partir de su experiencia nos regala una pequeña joya literaria porque cuando se escribe, incluso un diario —privado—, es con la intención de que el documento sea leído. Y aquí otra vez, Gilman rompe las reglas, pues como dice Paula A. Treichler en el ensayo —Escaping the Sentence: Diagnosis and Discourse in —The Yellow Wallpaper—”: —Publication of the story added power and status to Gilman’s words and transformed the journal form from a private to a public setting” (70).

La narradora no actúa conforme a los roles asignados a la mujer del siglo XIX; ella es una lectora-escritora que soslaya los roles de madre-esposa. Es esa mujer detrás

del tapiz que trata de salir de los barrotes, que rompe esquemas y salta barreras. Hoy en día el feminismo —sobre todo el que denuncia al sistema patriarcal— parece obsoleto, pero sigue siendo necesario, como la constante reiteración del Holocausto, del terremoto de '85, de las torres gemelas, de la matanza del 2 de octubre que no se olvida, contar los hechos para evitar que se repitan, para no olvidar, para no cometer los mismos errores. Es necesario seguir rompiendo esquemas, seguir saltando barreras.

#### RUPTURA: FORMA EVOCADORA DEL CONTENIDO

En este apartado se demostrará cómo la autora usa el lenguaje para romper con los esquemas establecidos gramatical y semánticamente y de este modo transmitir su ruptura con los esquemas sociales. Para empezar habría que definir qué tipo de cuento es —*The Yellow Wallpaper*—. Paula Treichler lo llama *journal* en su ensayo. Y es que en inglés existen dos términos muy diferentes entre sí: *diary* y *journal* para lo que en español sólo existe uno: diario. La diferencia entre un diario tal cual y un *journal* reside en el contenido y en la frecuencia de las anotaciones. Mientras que en un diario se escribe todos los días y se anotan principalmente los acontecimientos que suceden cada día, en un *journal* las anotaciones son tan frecuentes como quien escribe decide, pueden ser diarias o con menor frecuencia; además, no se limita a eventos, también incluye pensamientos, reflexiones y sentimientos y frecuentemente se omiten las fechas. Por lo tanto la forma de —*The Yellow Wallpaper*— es un *journal*, un diario en nuestra lengua. Ahora hay que ver qué es un diario. Según el *Diccionario de la Real Academia* se trata de la «relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días, o día por día.»<sup>9</sup>; según *El Pequeño Larousse* un diario recoge sucesos y reflexiones. Se trata de un diario en el que contamos once entradas, señaladas con asteriscos al final de cada una en la versión original, sin fechas, con los espacios temporales permitidos en un *journal*, que en este caso serían elipsis porque se omiten detalles que sobran, que no contribuyen al

---

<sup>9</sup> [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=diario](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=diario) (28/11/2007)

desarrollo de la historia y que le restarían ritmo. Sin embargo, este no es un diario privado. Está escrito con la intención de ser leído.

La sintaxis en “The Yellow Wallpaper” es interesante porque es muy fragmentada: desde su forma, evade los párrafos comunes, cambiando así el modo canónico de presentar un cuento. Está escrito en oraciones que se paran solas o en párrafos muy cortos. Visualmente el cuento ya es diferente (ver traducción). Está escrito de un modo que recuerda al estilo infantil: muchas oraciones cortas y una gran cantidad de conjunciones (*and*).

It makes me tired to follow it. I will take a nap I guess.  
I don't know why I should write this.  
I don't want to.  
I don't feel able. (52)

Dear John! He loves me very dearly, **and** hates to have me sick. I tried to have a real earnest reasonable talk with him the other day, **and** tell him how I wish he would let me go **and** make a visit to Cousin Henry **and** Julia.  
(52)

La gramática puede ser un reflejo del estado mental. Encontramos que las condicionales de segundo grado y los párrafos cortos junto con el uso continuo de conjunciones muestran un discurso hilado que de repente se interrumpe y se fracciona. Se podría decir que tiene un estilo telegráfico, corto, directo, y nos hace pensar en un código, como si nos quisiera transmitir por medio de la forma otro mensaje además del ya expresado, un SOS.

Se vale del diálogo directo e indirecto para decir lo que dice John en un tono aparentemente inocente pero magistralmente burlón e irónico, incluso sarcástico.

He said we came here solely on my account, that I was to have perfect rest and all the air I could get. “Your exercise depends on your strength, my dear,” said he, ~~and~~ your food somewhat on your appetite; but air you can absorb all the time.” (47-8)

John is so pleased to see me improve! He laughed a little the other day, and said I seemed to be flourishing in spite of my wallpaper.



I turned it off with a laugh. I had no intention of telling him it was because of the wallpaper —he would make fun of me. (56)

En las citas anteriores podemos notar cómo el tono de la narradora cambia sutilmente. Al principio es suave y sumiso, realmente cree lo que dice. Después es un tono más burlón, en donde disfraza con sus actitudes sus verdaderas acciones y se burla de él imitándolo. Finalmente lo somete al reportar lo que dice de un modo “muy quieto”, como él quería que ella se comportara. Al parecer, al final del cuento, los roles se invierten.

Según Steiner el lenguaje:

es el instrumento privilegiado gracias al cual el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es. Sin ese rechazo, si el espíritu abandonara esa creación incesante de anti-mundos, según modalidades indisociables de la gramática de las formas optativas y subjuntivas, nos veríamos condenados a girar eternamente alrededor de la rueda de molino del tiempo presente. (250)

Gilman se sirve de varios tiempos verbales para contar su historia, principalmente el presente y el pasado narrativos. Se apoya en el uso de perífrasis aspectuales imperfectivas en presente y en pasado, el uso de condicionales o pospretéritos, ante-presente y un caso de ante-copretérito. La historia en general se desarrolla en un presente con ocasionales atisbos al pasado, deseos súbitos expresados por medio de condicionales de segundo grado y una abundancia de *woulds*. Este auxiliar tiene diversas funciones gramaticales dentro del cuento que se explicarán en el capítulo “Negociaciones” sobre los problemas y soluciones de traducción.

Internadas en la narración, contada por la protagonista, se encuentran las condicionales de segundo grado, que expresan sus anhelos y ganas de vivir otra vida, con destellos del futuro manifestando la inconformidad de un modo sutil y apropiado.

I think sometimes that if I were only well enough to write a little it would relieve the press of ideas and rest me. (49)

I wish John would take me away from here! (53)

If only that top pattern could be gotten off from the under one! (58)

Podemos ver que quiere escribir, que no quiere estar ahí y que quiere cambiar el orden de las cosas como las percibe.

En la tercera entrada comienzan a aparecer las oraciones con “I’m getting...” que advierten el inicio de un cambio. El tono cambia, la narración se concentra más en el papel tapiz. John se sigue conectando con un uso particular de *would*. En la página 53 aparece la oración clave de la historia, lo que podría llamarse el clímax: “It is getting to be a great effort for me to think straight.” A partir de este momento la historia cambia, de una narración descriptiva y racional a una más imaginativa y emocional. La narrativa se vuelca casi por completo al tapiz, de un modo más apasionado y obsesivo. Poco después comienza el engaño cuando la narradora dice: “Of course I never mention it to them anymore —I am too wise—but I keep watch of it all the same” (53). Comienza a ver más claramente a la mujer y describe todo en presente, con un ritmo más acelerado. También empieza a recurrir al pasado con más frecuencia, como cerrando la historia. Confronta a John, ya no se guarda sus pensamientos. En la última entrada retoma el presente con un ritmo más veloz, la narración se concentra totalmente en el papel tapiz, en los jardines y en las mujeres que los habitan. La última oración que empieza con “I’m getting...” es definitiva: “I’m getting angry enough to do something desperate” (60). En esta última entrada el presente que hasta entonces era el utilizado para describir las rutinas de costumbre, se vuelve descriptivo del momento, lo mezcla con una perífrasis aspectual imperfectiva y el pasado narrativo concluyendo la historia de un modo irónico, tanto en su última línea como en el hecho de dejar toda esa vivencia perfectamente en el pasado de donde no tiene intención de que salga: “Now, why should that man have fainted? But he did, and right across my path by the wall, so that I had to creep over him every time!” (61)

Dentro de “The Yellow Wallpaper” hay dos tipos de lenguaje expresado: uno público y otro privado. Se podría decir que el público es el expresado por medio del diálogo, las palabras que los personajes hablan, las que están entre guiones o comillas. El lenguaje público es el que se habla, o se calla, para lograr la aceptación, la pertenencia, para evitar el conflicto. Se podría decir que el protagonista del lenguaje público es John. La primera mitad del cuento se basa en lo que dice John, ya sea leyendo sus palabras directamente o por medio de lo que no dice la narradora:

“You know the place is doing you good,” he said, ~~and~~ really, dear, I don’t care to renovate the house just for a three month’s rental.” (49)

He said I was his darling and his comfort and all he had, and that I must take care of myself for his sake, and keep well. (53)

El privado, el que se esconde, está en el diario que aloja los secretos que tienen que salir de la mente a los oídos que los comprenden. Está en toda la narración del cuento, por ejemplo, “I did write for a while in spite of them; but it *does* exhaust me a good deal—having to be so sly about it, or else meet with heavy opposition” (47). Estas palabras secretas salen a quienes las leen, son para ser leídas y comprendidas por quienes quieran leer esos secretos dentro de la historia: el dibujo detrás del diseño principal. Como diría Steiner en *Después de Babel*: “Porque se ha calificado y vuelto impermeable a la nueva vida, la costra pública del lenguaje pide ser resquebrajada. Sólo entonces se hará oír la voz anárquica del subconsciente” (206).

El tapiz tiene un lenguaje público y privado. Es público porque está a la vista de todos y privado porque su misión es la de perturbar e inquietar sólo a quienes se interesen en decodificarlo para echar luz sobre la verdad y así ser liberador una vez que es roto. Sólo la narradora se tomará la molestia de intentarlo, porque es a la única a quien perturba y que está molesta con su situación, por eso tiene el interés y la capacidad de decodificarlo. Una vez que lo hace, se libera del papel impuesto.

Para contar su cuento-diario, Gilman recurre a la primera persona, su narradora es a la vez la protagonista de la historia. Tiene muchos apelativos por parte de John: ~~my~~ "dear" (47), ~~blessed~~ "little goose" (49), ~~little~~ "girl" y ~~darling~~" (54), pero nunca nos enteramos de su nombre. Es el único personaje, junto con el bebé, que no tiene nombre. ¿Por qué hace esto Gilman? ¿Da mayor importancia a la anécdota y dice ~~esto~~ "le puede pasar a cualquiera"? Al carecer de nombre, la identificación con ella se hace más fácil, permite un acercamiento más directo y al revés de nulificarla o singularizarla, la hace múltiple. Si bien la narradora no es el ángel del hogar al que aspiraban la mayoría de las mujeres en esos tiempos, tampoco era única, era una de varias, como las del tapiz, que estaban surgiendo, negándose a ser ángeles del hogar. La falta de nombre permite esta asociación de hermandad: dentro del secreto se encuentra el reconocimiento entre iguales. Los demás personajes tienen nombres muy comunes, como ya discutimos anteriormente, y se confunden con el resto de la masa. Al contar la historia en primera persona, la identificación con la experiencia es inmediata... así mismo el rechazo, porque existen los lectores a quienes les desagrada la historia desde el principio: la situación irreal los incomoda.

Hay dos voces que suenan en el cuento. Una es la de John y otra la de la protagonista. John representa la autoridad, el médico-esposo que:

[...] comunica desde arriba embrollando la unidad real de información, a menudo imperativamente impartida o con una benevolencia superficial en un tejido lingüísticamente superfluo. (Steiner 50)

John está tan en su papel que trata a su mujer con la debida condescendencia que se le da a una persona inferior para no hacerla sentir mal y le habla como si fuera una pequeña, ~~con~~ "sus propias palabras" y entonces, como diría Steiner, ~~al~~ "hablar a un niño o a una niña empleamos palabras y construcciones verbales sencillas; solemos contestar copiando el vocabulario del niño; condescendemos" (55). Como podemos ver en el

siguiente ejemplo: “What is it, little girl?” he said, “Don’t go walking about like that — you’ll get cold!” (54)

Por otro lado, la voz de la narradora es dual porque habla “apropiadamente” cuando habla con John y habla “en secreto” cuando escribe o describe el papel tapiz. Cuando “habla apropiadamente” en público o con John simplemente, es inocente, sumisa y obediente, como en el siguiente ejemplo donde prácticamente suplica por el cambio de habitación al principio del cuento: “Then, do let us go downstairs,” I said, “there are such pretty rooms down there!” (49) Pero cuando habla “en secreto” podemos ver que es rebelde, burlona, irónica, absorta y obsesionada:

And that cultivates deceit, for I don’t tell them I’m awake —O no!  
The fact is I am getting a little afraid of John.  
He seems very queer sometimes, and even Jennie has an  
inexplicable look.  
It strikes me occasionally, just as a scientific hypothesis,—that  
perhaps it is the paper! (55)

Como dice Steiner, en la medida

en que los niños constituyen una minoría explotada y dispuesta a la rebelión, es inevitable que, al igual que el proletariado o las minorías étnicas, ridiculicen y pasen a saco la retórica, las palabras tabúes, las expresiones insoportablemente normativas de sus opresores. (53)

Del mismo modo, la narradora ridiculiza a John que es incapaz de reconocerla como su igual: “And then I said it again, several times, very gently and slowly, and said it so often that he had to go and see, and he got it of course, and came in. He stopped short by the door” (60). En este ejemplo notamos claramente cómo los roles se han invertido: ahora es ella la que le habla con paciencia y le repite las cosas para que las comprenda.

Así vemos cómo el lenguaje elegido también refleja el mensaje del cuento. Desde un principio, el diario rompe con el esquema porque no es privado. La forma fragmentada del texto nos presenta una ruptura con la presentación tradicional de los mismos. El uso continuo de *would* indica una inconformidad con un presente y una

realidad que no le agrada a la protagonista. El uso de las conjunciones indica una desesperación que será analizada con más detalle en el capítulo de “Negociaciones”. La presencia de dos voces que hablan dos lenguajes distintos indica una lucha entre lo público y lo privado, el deber ser y lo que es. La destrucción del papel tapiz como espacio de opresión también es crucial.

#### LOS ESPACIOS Y SUS IMPLICACIONES:

En *El espacio y la ficción* Luz Aurora Pimentel nos enseña dos modos de presentar el espacio en una narración: el paratáctico y el hipotáctico. El paratáctico presenta las descripciones a modo de inventario, simplemente mencionando las cosas conforme van apareciendo. El modo hipotáctico presenta al espacio jerarquizándolo. En el caso de “The Yellow Wallpaper” se podría decir que se usa el modo hipotáctico porque si bien describe las cosas como van apareciendo, éstas tienen un orden que va de afuera hacia adentro, de mayor a menor, de general a detalle. Así tenemos que las primeras oraciones describen a la propiedad, ni siquiera la casa:

It is very seldom that mere ordinary people like John and myself secure ancestral halls for the summer.

A colonial mansion, a hereditary estate, I would say a haunted house, and reach the height or romantic felicity—but that would be asking too much of fate! (46)

Después describen la casa y su ubicación, lo que nos anticipa un ambiente gótico y una historia aterradora: “The most beautiful place! It is quite alone, standing well back from the road, quite three miles from the village” (47). Se mencionan los jardines, la descripción vuelve a la casa, va a la recámara y se fija en el papel tapiz:

There is such a delicious garden! I never saw such a garden—large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them.

There were greenhouses, too, but they are all broken now.

There was some legal trouble, I believe, something about the heirs and coheirs; anyhow, the place has been empty for years.

That spoils my ghostliness I’m afraid, but I don’t care—there is something strange about the house—I can feel it! (47)

Aquí notamos que hay una tendencia contradictoria a creer y no en algo extraño que rodea la casa. Como decíamos anteriormente toda descripción conlleva una parte objetiva y una anímica. Esta descripción comienza muy objetivamente y termina totalmente emotiva y sugerente. La autora va creando su ambiente, nos va introduciendo la duda mediante sus descripciones. Pero conforme entra a la casa y recorre las habitaciones se intensifica su repugnancia por esta casa.

Algo notorio en las descripciones objetivas-anímicas es que se da una relación espacio-emotiva de modo que los espacios reflejan el estado emocional y mental de la narradora. Es importante subrayar que la habitación donde finalmente se aloja se encuentra en la parte superior de la casa, rodeada de ventanas y que era una habitación destinada a los niños. Podríamos decir que representa su mente, frágil y clara, vigilada y vigilante e inquieta:

It is a big, airy room, the whole floor nearly, with windows that look all the ways, and air and sunshine galore. It was nursery first and then playroom and gymnasium, I should judge; for the windows are barred for little children, and there are rings and things in the walls. (48)

En la descripción de la recámara que no le gusta tropieza con el papel tapiz por primera vez:

The paint and paper look as if a boys' school had used it. It is stripped off—the paper—in great patches all around the head of my bed, about as far as I can reach, and in a great place on the other side of the room low down. I never saw a worse paper in my life. (48)

También tropieza con los muebles que arrojan luz sobre la relación entre John y la narradora, pues los describe como “worse than inharmonious” (50).

Vimos cómo va de mayor a menor, de afuera hacia adentro, de general a detalle. Sin embargo, esto sólo es el principio, la introducción de cada espacio. La historia se desarrolla principalmente en la recámara, en el papel tapiz y ocasionalmente en los jardines. Al parecer hay un paralelismo entre el tapiz y los jardines, las mujeres se

mueven en ambos espacios. La diferencia principal, dado que el papel tapiz es de dibujos vegetales, es el color en que se mueven: mientras que en el papel es amarillo, en el jardín es verde: “I don’t want to go outside. I won’t, even if Jennie asks me to. For outside you have to creep on the ground, and everything is green instead of yellow (60)” Podemos ver cómo los espacios en los que la narradora vive su historia la afectan. Queda la pregunta, ¿se sale del papel o entra en él? La respuesta está en la siguiente cita: “I’ve got out at last,” said I, “in spite of you and Jane. And I’ve pulled off most of the wallpaper, so you can’t put me back!” (61). Aquí les aclara a los representantes de su sociedad que no pueden regresarla a representar un papel del que se ha zafado. Todo el tiempo leía su historia como atrapada en una sociedad en su contra y finalmente se sale, al igual que las demás, y esa nueva libertad le da miedo, porque al fin y al cabo, aunque hay otras como ella, que son fugitivas, que están solas, no tienen un apoyo. Las vueltas que da en la habitación son las vueltas que da en su mente obsesiva, finalmente se fuga de esa realidad que no es la suya.

#### VERDAD Y MENTIRA

Steiner explica en *Después de Babel* que “a través de la no-verdad, del anti-hecho, el hombre viola [...] una realidad absurda que lo encadena, y su habilidad para lograrlo es en todo momento artística, creativa” (261). Es justamente lo que sucede en “The Yellow Wallpaper”. La narradora está atrapada en una realidad que es ajena a ella, a sus aspiraciones y ambiciones; por lo tanto, para huir de esa falacia recurre a su propia realidad que resulta ser una mentira para los demás. ¡Miente! La narradora miente casi medio cuento, miente mediante sus actos y mediante su lenguaje o su sumisión aparente. No le queda otra. Al principio trata de obedecer las reglas, pero esto no le funciona porque no logra sus objetivos, por ejemplo que John cambie el tapiz, que le permitan escribir libremente, visitar o que la visite la gente que ella quiere. Entonces, se obsesiona



con el tapiz y en vez de discutirlo con alguien para sacar sus temores, sus inquietudes, lo que hace es sacar sus propias conclusiones a su modo. Para evitar que la sancionen por su estudio, finge. Finge que duerme, finge que está bien, no habla más del tapiz y todos le creen, hasta cierto punto. Por medio del lenguaje ella disfraz y le da forma a su mentira, o mejor dicho, a su realidad. Su transgresión consiste en no acatar las reglas impuestas por su marido pero de tal modo que su rebelión silenciosa pasa desapercibida para todos y su trastoque de la verdad resulta en una manera para los demás pero no para ella, no porque sea hipócrita o no perciba la realidad. O sí. No percibe la realidad como los demás lo hacen, pero esto no quiere decir que no esté lúcida, sino que en su realidad no caben las injusticias que ve y que parece que los demás no captan. En su realidad las mujeres tienen derecho a decidir si quedarse o salirse del papel instalado.

La verdad para casi todos en el cuento es que cada quien tiene un rol asignado del cual no se deben salir, pero la autora hace una interpretación de la realidad desde diferentes puntos de vista. John sólo cree lo que ve pero no sabe lo que su esposa piensa, siente y experimenta. La narradora percibe una realidad a través del papel y desde su experiencia. Todo es una interpretación, todo es decodificación a través de los elementos dados. John cree en lo que ve y su esposa le da elementos para que él crea que ella mejora porque en su cara ella come y duerme mejor. Cuando él no está, ella no hace eso. Pero además él no puede percibir lo que pasa dentro de ella, no sabe sus motivaciones que también son parte de su verdad. ¿Por qué la narradora le hace creer a John que está mejor? Para que ya no la moleste y se pueda entregar al estudio/lectura/interpretación del papel. Ella alimenta el engaño dándole a él lo que quiere y como quiere; es sumisa para poder ser rebelde y transgresora y por eso miente y finge.

Dentro de esta historia se da lo que se llama polisemia, una duplicidad del lenguaje que implica que los actos tienen muchas significaciones e interpretaciones,

según Steiner. Se da cuando la narradora está acostada en la noche muy silenciosamente observando el papel a la luz de la luna. Este acto significa para John que su esposa está durmiendo y “bien” de salud mientras que ella sabe muy bien que no es cierto lo que él piensa. Sin embargo, para mentir y no ser descubierta tiene que ser muy cuidadosa. Por lo tanto en la noche no se mueve, de día se encierra y duerme un rato, pero sigue vigilando el tapiz diciéndole a las otras mujeres en la casa que estará recostada un rato. Ellas interpretan durmiendo, pero ella sabe que estará observando; para mentir hace falta la creatividad. La mentira da origen a la ficción.

Steiner dice que la sensibilidad del hombre

soporta y trasciende la brevedad, los cataclismos ciegos y los imperativos fisiológicos de la vida individual porque las reacciones mentales, en su código semántico, son constantemente más amplias, más libres, más inventivas que las exigencias y los estímulos del hecho concreto. (261)

Por lo tanto, la mentira no surge para ocultar la verdad, sino para cambiarla, porque una quisiera que la realidad, “lo que pasó” no hubiera sido así, que hubiera sido de otro modo, y eso es la mentira: la versión alterna de lo que sucedió. A fin de cuentas la autora no se volvió loca ni se adhirió ni se salió de un tapiz, salió adelante y por medio de su cuento logró cambios en el método del Dr. S. W. Mitchell.

Este análisis es el resultado de un estudio concienzudo del cuento desde varias perspectivas. Pretende captar y señalar los diversos efectos que el cuento original crea para poder transmitirlos en la versión final mediante una interpretación personal del mensaje. Estos efectos son de índole gramatical, lingüística, semántica y espacial. Es el despliegue del tapiz a nivel literario, con un repaso somero a nivel gramatical. El despliegue principalmente gramatical se verá en el capítulo correspondiente a los problemas y soluciones de traducción titulado “Negociaciones”.

## NEGOCIACIONES: PROBLEMAS Y SOLUCIONES DE TRADUCCIÓN

[...] se negocia siempre, en la vida cotidiana, el significado que debemos atribuir a las expresiones que usamos.

(Eco 111)

Este capítulo aborda los momentos de confusión durante la elaboración de la traducción y cómo se resolvieron. Esos momentos en que hubo que detenerse a desmenuzar, desde el significado de una palabra, hasta cómo presentar una metáfora que produjera el mismo efecto que el original. Se comentarán aquí el método utilizado para resolver estos problemas y los problemas en sí. Éstos fueron de diversa índole y se decidió dividirlos en las siguientes categorías: léxicos, sintácticos, semánticos o estilísticos y temporales, yendo de lo más básico a lo más complicado. Los léxicos tienen que ver con la elección de las palabras y sus múltiples y posibles significados. Los sintácticos son de orden estructural, gramatical y tienen que ver con los verbos, tiempos verbales, pronombres y puntuación. Los semánticos o estilísticos se refieren a los tropos y un caso de intertextualidad. Los temporales se refieren a la diferencia real de tiempo entre el texto fuente, escrito en 1891 y el texto meta traducido en 2007.

### MÉTODO UTILIZADO PARA LLEVAR A CABO LA TRADUCCIÓN.

Según Steiner en *Después de Babel*, “[...] los problemas [que presenta la traducción] son demasiado complejos y heterogéneos para permitir otra cosa que un método intuitivo y personal” (270). Por eso el método utilizado para llevar a cabo la presente traducción se basó en la consulta consecutiva de varios diccionarios. En ciertos casos, cuando los diccionarios no fueron ayuda suficiente, se recurrió a la investigación de campo por la especialización de la palabra. Por supuesto, también influyeron otros aspectos de la palabra y del criterio de traducción, como el sonido, el ritmo y la intención. Por eso se llevó a cabo la interpretación. Hubo ocasiones en las que se cuestionó esta obsesión por la fidelidad tan defendida por Steiner y tan negociada por Eco. Me quedo con Eco. Eco

sostiene que ante todo la traducción es una negociación, que siempre va a haber pérdidas y hay que saber elegir qué conservar.

En efecto, los buenos traductores, antes de empezar a traducir, pasan mucho tiempo leyendo y releendo el texto, y consultando todos los materiales que les puedan permitir entender de la manera más apropiada pasos oscuros, términos ambiguos, referencias eruditas, o, [...] alusiones casi psicoanalíticas. En este sentido, una buena traducción resulta siempre un aporte crítico a la comprensión de la obra traducida. (321)

Ya que Gilman fue una feminista recalcitrante de su época, se respetará su posición y se dará un matiz feminista a la traducción. El enfoque feminista en esta traducción reside en el cuidado de no masculinizar o hacer generalizaciones masculinas al escribir, principalmente en el uso “genérico” de los pronombres. Si ya sabemos que se trata de una protagonista creada por una escritora y el relato está en primera persona entonces se usan frases como, “*una* espera eso del matrimonio” porque incluso en el habla cotidiano mexicano una utiliza los pronombres en masculino al particularizar experiencias personales.

Eco menciona que una de las dificultades al traducir tiene que ver con la similitud o la diferencia de los lenguajes, hecho que también Steiner y Nida notan. Entre más diferentes sean, los problemas aumentarán. Pero también el parecido puede provocar problemas por su misma cercanía. Por eso conviene hacer un breve análisis de las lenguas a traducir. El inglés y el español son lenguas de origen indoeuropeo con raíces comunes provenientes del griego y del latín y una influencia del francés. Sin embargo, el inglés proviene del nórdico y otras lenguas del norte mientras que el español tiene además influencias árabes y es de las llamadas lenguas romances, como el francés, el portugués y el italiano, lenguas mediterráneas. Así vemos sus similitudes y diferencias, lo que ocasiona los falsos cognados, que pueden venir de una misma raíz pero a los cuales cada lengua les asignó un significado distinto.

## PROBLEMAS DE LÉXICO EN EL TEXTO.

En este apartado se tratarán temas relacionados con la elección del vocabulario. En algunas ocasiones se usó vocabulario local (mexicanismos), muy especializado, muy de la época, se dieron los falsos cognados, y se tuvo que recurrir a circunloquios más que a palabras exactas por la falta de palabras en español. En otros casos se varió el término en español por existir varios sinónimos que querían decir casi lo mismo y para evitar repetir la misma palabra según la necesidad del texto, de su ritmo, de la imagen mostrada, de la interpretación y mensaje que se quería transmitir.

El primero que surge es el pronombre indefinido “one”. Curiosamente A. J. Thomson y A. V. Martinet, en su *Practical English Grammar* comentan acerca de dos pronombres indefinidos: “you” y “one”. Es curioso porque son los dos que usa Gilman en el cuento. Thomson y Martinet aclaran que: “you is more common in ordinary conversation. It is a more ‘friendly’ pronoun and it implies that the speaker can imagine himself in such a position. One is more impersonal and less often used [...]” (79). Dentro del contexto de “The Yellow Wallpaper” esta definición resulta irónica si tomamos en cuenta a quién se refieren estos pronombres dentro del cuento. “You” se dirige al Dr. Silas Weir Mitchell y “one” se refiere a la narradora. Sabemos que “you” se refiere al doctor por medio del ensayo “Why I Wrote *The Yellow Wallpaper*” que la misma Gilman escribió con la intención de que él lo leyera para que supiera los estragos que su cura de reposo ocasionaba<sup>10</sup>. Por lo tanto, no lo considera precisamente amigable como podemos ver en la siguiente cita:

John says if I don’t pick up faster he shall send me to Weir Mitchell in the fall.

But I don’t want to go there at all. I had a friend who was in his hands once, and she says he is just like John and my brother, only more so! (51)

---

<sup>10</sup> Revisado en

<http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=rest+cure&dict=enes&B10=Search>  
(12/09/2009)

Sin embargo, se decidió usar “~~tú~~” como traducción de “~~you~~” para darle uniformidad al texto, y de usar frases cotidianas impersonales, en algunas ocasiones en que aparece el “~~you~~”, para darle fluidez al texto y acercarlo a quien lo lea.

Es interesante que “~~one~~” se considere impersonal porque la narradora no tiene nombre, y sí, se podría considerar impersonal, pero no por eso distante, como se nota en el siguiente ejemplo de su uso: “~~John laughs at me, of course, but one expects that in marriage~~” (46). En esta cita la narradora se refiere a ella misma usando el pronombre “~~one~~”. Pero antes de decidir cualquier cosa leamos lo que dice esta otra definición: “~~As a pronoun, one can also function in an impersonal, objective manner, standing for the writer or for all people who are like the writer or for the average person or for all people who belong to a class.~~”<sup>11</sup> Ahora sí podemos decir que el uso de “~~one~~” se aplica a quienes están en lugar de quien escribe y de quienes piensan igual. Cabe suponer que la narradora utilizó este pronombre para crear una identificación con las lectoras que comparten su opinión. Y hablo de lectoras porque la traducción elegida para “~~one~~” es “~~una~~”. En español se solía generalizar utilizando el masculino. Ya no es la regla, ahora se generaliza con el pronombre que encapsule a la mayoría de quienes están presentes al momento de hablar.

Otras palabras que presentaron un problema para su traducción fueron *creep* y *crawl* que son los verbos centrales de la historia. ¿Qué quiere decir cada palabra? No anotaremos todas las definiciones, sólo aquellas pertinentes a la historia. Según el *Webster's Dictionary*,

**crawl** (krôl), *v.i.* **1.** to move in a prone position with the body close to the ground, as a worm or caterpillar, or on the hands and knees. **2.** to move or progress slowly or laboriously.

**creep** (krēp), *v.i.* **1.** to move slowly with the body close to the ground, on hands and knees, or the like. **3.** to advance slowly and often

---

<sup>11</sup> <http://grammar.ccc.commnet.edu/grammar/one.htm> (14/08/2008)

with difficulty: *The car crept up the hill*. **6.** to grow along the ground, a wall, etc., as a plant.

Estas dos definiciones nos resultan un tanto confusas, ya que los dos distintos verbos significan prácticamente lo mismo y no mencionan el movimiento relacionado con los animales que lo realizan, sólo como un movimiento humano. ¿Cuál es la idea que cada una conlleva? ¿A qué se aplica? Afortunadamente Nida tiene en su *Language Structure and Translation* una tabla de verbos ambulatorios que nos será muy útil en este caso en particular. En su libro, Nida agrupa palabras de un mismo campo semántico para analizarlas y en el capítulo “*Semantic Structures*” relaciona los verbos ambulatorios: *run, walk, skip, hop* y *crawl*. Explica la diferencia entre cada uno. Según Nida, todos tienen algo en común, pero al irlos estudiando más de cerca se van diferenciando, no sólo por sus otros significados, sino por el modo en que cada uno se realiza, es decir la cantidad de extremidades en movimiento al llevarlos a cabo y el modo de desplazarlos. Del mismo modo convendría realizar un estudio similar para decidir qué quiere decir *crawl* y qué quiere decir *creep*. Es interesante notar que Nida incluye *crawl* dentro de un estudio de verbos ambulatorios que incluyen el uso de extremidades. Tal vez convenga estudiar qué animales, además de los humanos, se mueven en *crawl* y cuáles en *creep*.

Según el *Oxford Desk Dictionary*, los verbos señalados significan,

*crawl* /krôl/ v. 1 move slowly, esp. on hands and knees near the ground

2 walk or move slowly

*creep* /krēp/ v. 1 move with the body prone and close to the ground

2 move stealthily or timidly [...] 5. (of a plant) grow along the ground or up a wall, etc.

En esta segunda consulta podemos ver más específicamente la diferencia entre los verbos. Al parecer *crawl* es más humano que *creep*, por su mera definición, *crawl* se acerca más a gatear y *creep* a trepar o incluso reptar. Hay que notar que en esta definición de *creep* se menciona el cuerpo pero nunca las extremidades mientras que en

el caso de *crawl* la primera definición incluye las extremidades, puesto que las rodillas se ubican en las piernas. Ahora veamos qué dice el *English-Spanish Collins Dictionary* sobre las traducciones de los verbos en cuestión y en lo que al trabajo concierne.

*crawl* b. v.i.

1. (=drag o.s.) arrastrarse  
[child] andar a gatas, gatear<sup>12</sup>

*creep* v.i. 1 [animal] deslizarse, arrastrarse

[plant] trepar

- 2 [person] (stealthily) ir cautelosamente, (slowly) ir muy despacio
- n. 2 it gives me the creeps \*me da miedo, me da escalofríos<sup>13</sup>

Sin embargo, aunque los diccionarios sean de gran ayuda, es el texto lo que nos dicta qué usar, cómo y cuándo. Según la lectura y la interpretación del texto es como se van a tomar las decisiones de traducción. En el cuento, la única que sale con *crawl* es la mujer detrás del tapiz en las siguientes citas:

Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one, and she crawls around fast, and her crawling shakes it all over. (57)

As soon as it was moonlight and that poor thing began to crawl and shake the pattern, I got up and ran to help her. (59)

La mujer detrás del tapiz está a merced del diseño dominante y por eso tiene que recurrir a gatear, a deslizarse, sin emitir ningún ruido que la delate, pero aún así no deja de ser un movimiento, una acción que lleva a cabo para escapar aunque sea lentamente.

Definitivamente *creep* es el verbo dominante, pues no sólo la mujer detrás del papel lo hace, sino la narradora, la luz de la luna sobre el papel, y hasta el olor del papel. Otra vez es el texto lo que nos da la pauta para la traducción. Habrá que ver lo que los verbos arrastrarse y deslizarse implican para el cuento según *El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Arrastrar viene del latín *rastrar* y significa, entre otras cosas, ir de un punto a otro rozando con el cuerpo el suelo, arrastrarse es la forma

---

<sup>12</sup> [http:// dictionary.reverso.net/english-spanish/crawl/forced](http://dictionary.reverso.net/english-spanish/crawl/forced) (17/07/2006)

<sup>13</sup> <http:// dictionary.reverso.net/english-spanish/creep> (17/07/2006)



reflexiva del verbo. Por otro lado uno de los significados de deslizarse es moverse o esconderse cautelosamente. Arrastrar suena más físico aunque tiene una connotación de penosamente, pero deslizarse es más emotiva, es decir que tiene connotaciones emocionales más fuertes. Sin embargo, hay un párrafo en particular que nos dice qué verbo usar para el caso de la narradora:

There is a very funny mark on this wall, low down, near the mop board. A streak that runs around the room. It goes behind every piece of furniture, except the bed, a long, straight, even *smooch*, as if it had been rubbed over and over and over. (57)

Aunque la palabra *creep* no aparece en este párrafo se conecta perfectamente con el párrafo a continuación, muy cerca del final, en donde sí aparece: “But here I can creep smoothly on the floor, and my shoulder just fits in that long smooch around the wall, so I cannot loose my way” (60). Entonces nos queda claro que si la mancha está cerca del zoclo, es prácticamente a ras del suelo que este movimiento se realiza y por lo tanto el verbo adecuado sería: arrastrarse, pues deslizarse puede aplicarse a un movimiento vertical, pero arrastrarse no, es siempre horizontal. Ésta sería la traducción:

Pero aquí puedo arrastrarme suavemente en el piso, y mi hombro embona perfectamente en este largo manchón alrededor de la pared, así que no puedo perder mi camino.

Los eternamente problemáticos falsos cognados se resuelven con una revisión rápida en el diccionario en su lengua original para establecer la diferencia claramente. En el cuento encontramos: *estate*, *delicious* y *vicious*. A primera vista tendríamos a creer que *estate* es estado, *delicious* es delicioso, y que *vicious* es vicioso, pero no es así dado el contexto. *Estate* significa bien raíz, terreno; *delicious* se refiere a exquisito, de buen gusto y *vicious* es perverso, maligno. A continuación se presentan los ejemplos originales y su traducción.

A colonial mansion, a hereditary estate, I would say a haunted house, and reach the height of romantic felicity —but that would be asking too much of fate! (46)

Una mansión colonial, una propiedad heredada, diría que una casa embrujada, para alcanzar así el colmo de la felicidad, ¡pero eso sería pedirle mucho al destino!

There is a *delicious* garden! I never saw such a garden —large and shady, full of box-bordered paths, and lined with long grape-covered arbors with seats under them. (47)

¡Tiene un jardín *exquisito*! Jamás había visto uno semejante, tan grande y frondoso, lleno de caminos rodeados de setos y cercado por largos emparrados de vides con bancas debajo.

This paper looks at me as if it *knew* what a vicious influence it had!  
(50)

¡Este odioso papel me mira como si *supiera* la perversa influencia que ejerce sobre mí!

El caso contrario de los falsos cognados es el de las palabras inexistentes en la lengua meta, como *nursery*. A primera instancia se traduce como guardería, pero en realidad no tienen nada que ver y menos en el contexto del cuento. Esto tiene que ver más con el contexto histórico, social y cultural que con el lingüístico. A finales del siglo XIX la clase acomodada norteamericana seguía muy de cerca las costumbres europeas. Las madres de clases sociales de medias a altas tenían a su servicio una nana que era quien se encargaba de los niños, en muchas ocasiones incluso de amamantarlos, de ahí el término *nursery* que proviene de *nurse* que significa, entre otras cosas, amamantar. Hoy en día la primer definición de *nursery* sigue siendo habitación o sitio equipado para niños pequeños y en segundo lugar está el concepto como lo aplicamos en México desde hace más de medio siglo, es decir, el lugar en el que se cuida a los niños durante el día. La guardería, según *El Diccionario de la Real Academia Española* es el lugar donde se cuida y atiende a los niños de corta edad. Según el *Pequeño Larousse* es el

–2. Establecimiento destinado al cuidado de los niños durante las horas en que sus padres, por exigencias del trabajo, no pueden atenderlos” (503). Mientras que *nursery* es una habitación en una casa, para los niños de esa casa, la guardería es todo un

establecimiento aparte para varios niños de varios padres mientras éstos trabajan. El concepto corresponde a épocas, clases sociales y culturas totalmente diferentes. Se decidió utilizar la explicación por aparecer el término pocas veces y dentro de párrafos descriptivos que permitían tal acomodamiento. La traducción fue “el cuarto de los niños”.

Otro problema que se presentó fue la traducción de ciertas palabras técnicas como *bedstead*, *chintz* y *plantain leaf*. De nuevo, el diccionario no representó gran ayuda pues traduce el significado al castellano y no necesariamente al español de México. En los dos primeros casos se recurrió a especialistas, a tiendas de muebles y de telas. En el último caso se recurrió al diccionario y a imágenes de internet. En el caso específico de *bedstead* el diccionario ofrecía una explicación más que una palabra y fue necesaria la investigación de campo en una tienda de muebles sobre Félix Cuevas para aclarar el término que resultó: base. En el caso de *chintz* se ofrecía la traducción de la palabra *zaraza* que no resultaba nada familiar, además que es el nombre de una ciudad en Venezuela. En las tiendas se conoce la tela como *chintz* y es un tipo de brocado pesado para cortinas todavía en uso, por lo que se conservó. En el caso de *plantain leaf* se recurrió al diccionario y se encontró de inmediato la palabra llantén que resultó igualmente extraña y que la traductora sentía que rompía el ritmo. Para familiarizarse e identificar plenamente la palabra, para que se convirtiera en un referente y no en una definición abstracta, se recurrió a las imágenes en internet donde se encontraron dos diferentes tipos de imágenes, la del plátano macho y la del llantén cuyo nombre científico es *plantago major*. Por geografía se optó por el llantén. El plátano macho no es parte de la flora de los Estados Unidos mientras que el llantén sí.

Se vio el caso de una connotación apelativa que puede ser de cariño, pero un tanto despreciativa como *goose*. No se trata de una expresión precisamente amorosa o

cariñosa, sino que implica falta de inteligencia. Aquí vemos este doble juego en que John usa términos “socarrones” para llamar con cariño a su esposa al mismo tiempo que la rebaja. Se tradujo como burrita. Esto pasa en un momento en que la narradora manifiesta su inconformidad y su marido-médico le sigue la corriente pero en realidad no considera importante lo que ella le dice.

Sin embargo, las palabras no funcionan sólo en términos de su significado, sea este denotativo o connotativo, también funcionan dentro de una estructura, y su posición dentro del enunciado y la oración también fueron tema de discusión en este análisis.

#### PROBLEMAS SINTÁCTICOS EN EL CUENTO.

Los problemas de tipo estructural obedecen al modo en que las palabras se ordenan dentro de la oración. Estructuralmente el inglés y el español son muy diferentes: el inglés es un lenguaje muy ordenado que exige la presencia permanente del sujeto para saber de quién estamos hablando ya que las terminaciones de los verbos son casi siempre las mismas. Sin embargo, en español seguido se omite el sujeto porque la terminación del verbo nos indica de quién se habla. Otra particularidad del orden dentro de las oraciones es que en español los sujetos no siempre tienen que ocupar el mismo lugar, son intercambiables, es una lengua más flexible. Se puede comenzar por el predicado y terminar con el sujeto como se observa en la siguiente oración: “The faint figure behind seemed to shake the pattern, just as if she wanted to get out” (53) se convierte en, “Pareció como si la débil figura de atrás sacudiera el diseño, como si quisiera salir.”

El problema con los tiempos verbales no fue tanto su traducción como la traducción de sus nombres para discutirlos en la sección estilística y en la discusión literaria pues no son los mismos.

Al respecto de la colocación de los adjetivos en español, Miriam Álvarez, escribe: “Existen los adjetivos pospuestos —lo que es el orden normal en español— y los

antepuestos, que parecen destacar las características más relevantes de los objetos a los que se refiere” (47). Thomson y Martinet muestran una estructura más delimitada al describir el posicionamiento de los adjetivos diciendo que siempre se colocan antes del sustantivo y sólo en el caso de los adjetivos calificativos pueden colocarse después de un verbo; incluso existe un orden en que los adjetivos calificativos se deben escribir antes de un sustantivo según su clasificación, caso que en el español no se da. (33-35)

¿Cómo afecta esto a la traducción del cuento? Principalmente en las metáforas y símiles que por lo general son las descripciones con más adjetivos del papel tapiz.

I lie here on this great immovable bed —it is nailed down, I believe— and follow that pattern about by the hour (51).

Me acuesto aquí en esta gran cama inamovible —está clavada, supongo— y sigo ese diseño por horas.

En esta traducción se observa un cambio de orden en los adjetivos calificativos de la cama.

Tenemos el caso en español de los adjetivos antepuesto y pospuesto:

But, on the other hand, they connect diagonally, and the sprawling outlines run off in great slanting waves of optic horror, like a lot of wallowing seaweeds in full chase. (52)

Pero, por otro lado, se conectan en diagonal y sus contornos desparpajados huyen en grandes ondas inclinadas de horror óptico, como algas marinas revolcándose a toda prisa.

En este caso *wallowing* se convierte en el verbo “revolcándose” pues no es propiamente un adjetivo, sino un presente participio que funciona como tal. Y tenemos otro caso de adjetivos ante y pospuestos en “grandes ondas inclinadas de horror óptico”.

La puntuación dentro de la literatura juega un papel mucho más importante que el de hacer pausas para la lectura en voz alta y se le debe tratar con sumo cuidado. Como dice Fernando Vallejo:

Aparte de las funciones tradicionales, la puntuación tiene valores sintácticos y expresivos, más o menos recientes. Así, por una parte ciertos signos de puntuación suplen palabras omitidas del enunciado normal del idioma, y por otra toda puntuación distinta a la establecida crea un efecto estilístico. (507)

Dentro del cuento existen tres signos de puntuación que resultan conflictivos por su diferencia de uso en ambos idiomas: las comillas, la coma y la raya. Al hacer la traducción descubrimos que se sustituyen unos a otros, pues las funciones de estos tres en ambos idiomas son muy diferentes.

Las comillas representaron el problema inicial porque son el signo de puntuación utilizado en inglés para indicar diálogos. En español se usan los guiones largos, también conocidos como raya o menos. Según Roberto Ortiz Zavala el guión largo se emplea:

En los diálogos, en general, para indicar las intervenciones de un interlocutor [...] Cuando el narrador interviene para dar alguna explicación luego de lo dicho por uno de los interlocutores [...] La explicación también puede interrumpir la intervención de quien habla [...] Cuando la intervención de un personaje o interlocutor es muy extensa, es decir, cuando comprende varios párrafos, el primero se indica con signo menos, y del segundo en adelante se emplean comillas de seguir o de seguimiento, que son las del cierre. (308-9)

Siguiendo estos preceptos entonces se observa que el siguiente diálogo en inglés, se convierte en algo muy distinto en español en cuestiones de puntuación.

~~I~~ don't weigh a bit more," said I, ~~nor~~ as much; and my appetite may be better in the evening when you are here, but it is worse in the morning when you're away!"  
~~Bless~~ her little heart!" said he with a big hug, ~~she~~ shall be as sick as she pleases! But now let's improve the shining hours by going to sleep, and talk about it the morning!" (54)

—¡No peso ni un gramo más! —respondí—. ¡Y mi apetito estará mejor en la tarde, cuando estás aquí, pero empeora por las mañanas cuando no estás!  
—¡Bendito sea su corazoncito! —exclamó con un fuerte abrazo. —¡Que esté tan enferma como quiera! ¡Pero ahora hay que mejorar las horas del día durmiendo, y hablemos de eso en la mañana!

El ejemplo de comillas de seguimiento se encuentra más adelante en la intervención de John en el párrafo que también ilustra varios usos de la coma.

La coma representa otro problema porque aunque tiene funciones similares en inglés y en español, como las básicas, separar elementos en una enumeración e ideas en una misma oración, en inglés tiene más funciones todavía y más específicas con respecto

a estas ideas que separa. Para revisar las funciones de la coma en inglés se revisaron los textos de Bolton y Goodey, de Elver y de Thomson y Martinet. Haciendo un resumen de las gramáticas revisadas, la coma en inglés se usa al enumerar, para introducir las conjunciones *and, but, for, nor, or, so, yet* cuando unen oraciones independientes en un enunciado yuxtapuesto; para encerrar aposiciones que no son necesarias para el significado del enunciado; para separar apelativos; después de *yes, no, well, why* cuando comienzan una oración; para separar subordinadas de todo tipo menos las consecutivas y las *defining relative clauses*; al introducir *tag questions* y otros comentarios. Thomson y Martinet insisten en el uso de la coma en *non-defining relative clauses*, cuando la frase intercalada es sólo una información extra que no ayuda realmente a definir al sujeto; en *connective clauses*, que no añaden información, sino que continúan la historia, y se coloca después del objeto del verbo de la primera oración, o se podría decir que introduce a la conjunción. En este caso la coma, curiosamente en vez de separar, une dos enunciados aparentemente diferentes.

En español, la coma tiene la función principal de hacer una breve pausa antes de seguir con el relato. González Peña describe su uso en los tres casos siguientes: para separar el nombre de la orden, para separar los elementos en una enumeración menor antes de la conjunción y para separar una frase intercalada que no añade información relevante al enunciado. El efecto de la coma en la narración es importante no sólo por sus funciones gramaticales, sino por el ritmo que le presta a la misma, por eso es muy importante observar cuidadosamente su empleo en el cuento. Además, también se notará que la autora no siempre sigue las reglas de la coma y esto conduce a una interrogante, ¿es otro modo de romper las reglas y salirse del tapiz? Por esto mismo no se hará un análisis exhaustivo de la coma en el cuento, sólo se observarán los casos más destacados,

importantes y recurrentes. Un ejemplo que resume varios de los usos de la coma en el cuento es el siguiente párrafo:

—The repairs are not done at home, (1) and I cannot possibly leave town just now. Of course if you were in any danger, (2) I could and would, (3) but you really are better, (4) dear, whether you can see it or not. I am a doctor, (5) dear, (6) and I know. You are gaining flesh and colour, (7) your appetite is better, (8) I feel really much easier about you.” (54)

1. Introduce una oración coordinada copulativa.
2. Es la coma en medio de la condicional cuando ésta empieza con *if* para separar la oración principal de la *if clause*.
3. Introduce una oración coordinada adversativa.
- 4 y 5. Las comas encapsulan el apelativo *dear*.
6. Introduce una oración coordinada copulativa.
7. La coma se encuentra en una enumeración.
8. Introduce una oración yuxtapuesta.

La traducción queda así:

—Todavía no acaban de reparar la casa y me es imposible dejar la ciudad justo en este momento. Claro que, si estuvieras en peligro, podría y lo haría, pero de veras, estás mejor cariño, lo notes o no. Lo sé, cariño, soy un doctor. Estás embarneciendo y ya tienes color, tu apetito está mejor, me siento más tranquilo respecto a ti.”

Este ejemplo de diálogo emitido por John muestra los cambios y las permanencias. También es el ejemplo de diálogo continuado mencionado en el apartado de las rayas o guiones largos. La primera coma desapareció pues en español las comas no van junto a las conjunciones copulativas. Las comas en la segunda oración cambian de lugar y le dan un ritmo diferente a la oración, su función no es tan técnica, está más basada en aposiciones y tienen una fluidez más oral. En la tercera oración de nuevo se encapsula el apelativo. Y la última oración es el mismo caso de enumeración y una oración yuxtapuesta.



El verdadero problema en el cuento con respecto a las comas es el que se da con las conjunciones copulativas. En español nunca van juntas y en inglés casi siempre van juntas. No van juntas cuando sólo se enumeran dos cosas y entonces pues no hay lugar para la coma. Por ejemplo en el párrafo anterior se ve “[...] you are gaining flesh and color [...]”, en este caso en el que sólo se enumeran dos cosas no cabe la coma. Pero Gilman juega con las conjunciones copulativas y las comas. A veces sigue las reglas gramaticales y a veces no. En el ejemplo anterior quedó claro cómo usa las comas según las reglas gramaticales. En el siguiente caso se verán otros usos de la coma junto con estos usos que le da...o no, junto a las conjunciones copulativas.

Well, (1) the Fourth of July is over! The people are all gone (2) and I am tired out. John thought it might do me good to see a little company, (3) so we just had mother (4) and Nellie and the children down for a week. (51)

1. La coma va después de pequeña palabras introductorias como *no*, *yes*, *well* y *why*.
2. No hay coma para introducir una oración coordinada conjuntiva.
3. Está la coma que debe estar para introducir una oración coordinada consecutiva.
4. Este final de la oración es intrigante puesto que utiliza la conjunción en vez de las comas al enumerar. Refleja más oralidad que textualidad.

La traducción queda así:

¡Vaya! ¡Por fin pasó el día de la independencia! Ya se fue toda la gente y estoy exhausta. John pensó que me haría bien un poco de compañía, así que invitó a mamá y a Nellie y a los niños una semana.

Aquí se optó por separar la frase introductoria en un enunciado en sí mismo. Por supuesto no hay coma antes de la conjunción copulativa porque no corresponde en español. Existe la coma antes de así porque es una oración coordinada consecutiva y no hay comas con las conjunciones tampoco. Ejemplos como éste último, en los que existe la conjunción copulativa sin comas, abundan. Por eso podemos concluir que es parte de su estilo, puesto que en otras copias del cuento se repite el caso y por lo tanto se descarta que sea

un error tipográfico de la copia que se usa para esta tesis. Pero, para hablar sobre las cuestiones estilísticas de las comas nos remitiremos al párrafo correspondiente en esta misma sección.

Así mismo veremos qué pasa con otros signos de puntuación que al ser traducidos al español se convierten en comas, como el caso de *dashes* en ciertos enunciados que veremos en el siguiente punto a tratar. El uso de la raya (*dash*) es muy común en “The Yellow Wallpaper” para introducir frases parentéticas de diversos tipos y para introducir comentarios al final de muchas oraciones. Éstas se han sustituido en la mayoría de los casos por comas debido a que no se puede traducir así, en español hay una jerarquía para estas frases, aposiciones o comentarios dentro de un mismo enunciado.

Sandro Cohen dice en su texto:

La raya siempre se pega directamente a la primera y a la última palabras de la frase u oración parentética; nunca debe dejarse un espacio entre la raya y estas palabras. Se deja un espacio antes de la primera raya y otro después de la segunda. [...] No es lo mismo aislar una incidental con comas, rayas o paréntesis. Cada signo sugiere un grado distinto de alejamiento. Las frases incidentales que menos alejadas se hallen del flujo del pensamiento, deben aislarse entre comas [...] Los casos intermedios de frases parentéticas pueden encerrarse entre rayas [...]

La opción de las rayas sólo se usa con frases u oraciones que se encuentran en medio de una proposición, nunca al principio o al final. [...] Las rayas parentéticas siempre se emplean por parejas: para abrir y cerrar. No se recomienda imitar la puntuación inglesa que permite el uso de una sola raya como si fuese una coma o punto y coma. (185-7)

Por lo tanto, en el texto se llevaron a cabo varias suplantaciones de rayas por comas, ya fuera en medio de los enunciados o al final como en las citas siguientes podremos ver:

By moonlight —the moon shines in all night when there is a moon— I wouldn't know it was the same wallpaper. (55)

A la luz de la luna —la luna brilla toda la noche cuando se asoma— no sabría que se trata del mismo papel.

If you can imagine a toadstool in joints, an interminable string of toadstools, budding and sprouting in endless convolutions —why, that is something like it. (55)

Basta con imaginarse setas venenosas enramadas, una interminable hilera de setas venenosas, creciendo y retoñando en circunvoluciones sin fin, sí, eso suena bastante parecido.

En el primer ejemplo vemos que se conservan las rayas por la naturaleza del enunciado parentético, y en el segundo ejemplo sí notamos que la raya desapareció por no ir en par y se convirtió en una coma.

Las oraciones que comienzan afirmativamente y terminan en pregunta o exclamación, ¿se dividen? ¿Cómo funcionan en español donde se tiene que abrir y cerrar una pregunta con signos de interrogación y una exclamación con sus respectivos signos? En este caso se decidió tomar la pregunta como una frase intercalada y ahí donde comenzaba la pregunta, o la exclamación se introdujo el signo correspondiente:

But I don't want to go there at all. I had a friend who was in his hands once and she says he is just like John and my brother, only more so!  
(51)

Pero simplemente no quiero ir allá. Tengo una amiga que una vez estuvo en sus manos y dice que es justo como John y mi hermano, ¡sólo que peor!

En este caso se elige la exclamación después de la coma porque da la pauta señalar el énfasis de su opinión respecto al doctor Mitchell. En otros casos se separaron en dos enunciados, uno afirmativo y otro exclamativo.

There comes John's sister. Such a dear girl as she is, and so careful of me! (50)

Ahí viene la hermana de John. ¡Una chica tan querida y tan cuidadosa conmigo!

Los criterios para separar o incluir se basaron en la puntuación y en el ritmo. En el primer ejemplo se decide separar la frase final entre signos de exclamación para dar énfasis a la opinión de la narradora sobre el doctor Mitchell. En el segundo ejemplo, aunque eran dos frases unidas por la conjunción *and* se interpreta la oración como

inclusiva de la exclamación en ambos casos, es decir de considerar a la hermana de John como querida y cuidadosa.

Dentro de los problemas de orden sintáctico se vio que están ligados con las cuestiones estilísticas desde la puntuación y la selección de ciertos tiempos o verbos. A continuación el apartado en el que se discutirán.

#### CUESTIONES SEMÁNTICO-ESTILÍSTICAS EN “The Yellow Wallpaper”

Después de analizar todos los aspectos técnicos toca su turno a los aspectos estilísticos. En algunos casos están conectados, en otros no. Para empezar hay que definir qué es el aspecto estilístico. Para eso Fernando Vallejo ofrece la siguiente definición en su introducción:

Todo discurso, todo poema, todo ensayo, toda novela, en cualquier lengua o momento de esta historia, está compuesto en un idioma que sólo en parte coincide con la forma hablada. ¿En qué parte? En unas cuantas palabras y giros sintácticos. El resto es literatura. (11)

Aclara que el lenguaje literario es diferente al lenguaje hablado, luego hace un recorrido histórico en el que diferencia la gramática de la retórica. La gramática es la serie de reglas que dan orden al lenguaje, sea este literario o no. La retórica es la serie de tropos y usos propios de los escritores para dar belleza o giros a sus textos. De lo que se desprende que el estilo es el modo en que cada autor utiliza ambas disciplinas para crear su texto. Es decir, el estilo de la autora depende de lo que ella quiera expresar y si es necesario romper las reglas gramaticales o abusar de ciertos tropos lo hará.

En este apartado se revisará el estilo en “The Yellow Wallpaper”: su reiterativo uso de *would*, de las condicionales de 2º grado, del uso casi obsesivo de *and*, de las metáforas y símiles, del caso de intertextualidad que se da, de la alegoría y de la fragmentación del discurso. Aunque algunos temas ya se discutieron ampliamente en la sección sintáctica, ahora se verán desde el punto de vista estrictamente estilístico. De

este modo podemos llegar a varias conclusiones que nos dejarán claro el efecto que la autora produce con su texto y ver si se logró crear el mismo.

La constante aparición del *would* hipotético indica una inconformidad con el presente así como las condicionales de 2º grado que además agregan lo que a la narradora le gustaría que pasara en lugar de lo que pasa. Su uso continuo riega un sentimiento de desazón por todo el texto, genera ansiedad y angustia que lleva a la narradora, a la larga, a una rebelión.

La perseverancia del *and* nos recuerda a Steiner cuando dice que las mujeres y los niños tienen un lenguaje propio. Los niños hilan todo lo que dicen, constantemente usan la conjunción copulativa “y” como Gilman en el cuento. Es casi irritante la frecuencia con que usa esta conjunción y más porque a veces sigue las reglas y a veces no. Si bien la función gramatical de esta conjunción es la de unir, en el cuento presta un ritmo más acelerado, a veces causa fatiga, parece el lenguaje de alguien que quiere llamar la atención todo el tiempo, que no quiere ser abandonada. También los ancianos usan la conjunción copulativa muchas veces para indicar que todavía no terminan de hablar y por lo tanto hay que seguir escuchando. Al parecer es lo que la narradora pretende, enganchar a su lector para que siga leyendo.

Las metáforas y los símiles más importantes encontrados en el texto son los que describen al papel tapiz. Según Luz Aurora Pimentel, una metáfora es el punto de encuentro de dos campos semánticos aparentemente diferentes. En las metáforas del papel tapiz, Gilman se empeña en comparar al papel tapiz con algo vivo, constantemente con hierbas y hongos hasta que distingue claramente a la mujer detrás del papel.

Según Eco, hay dos tipos de intertextualidad: abierta y oculta. La abierta es fácilmente reconocible y la oculta no. Al parecer, el caso de intertextualidad en este cuento es oculto porque no es fácilmente reconocible. A distintos niveles de lectura

puede llegar a un lector ingenuo que disfruta la lectura como a uno culto que reconozca la cita. Pero en este último caso estaremos hablando de una *ironía hipertextual* que es la reacción paradójica, inesperada o contra toda expectativa. La ironía de la hipertextualidad —dice lo contrario de lo que el texto implícitamente citado diría” (Eco 278) porque cambia de sentido en el nuevo contexto y se produce un salto de registro. En esta ocasión no es posible traducir el caso de intertextualidad que se da en el cuento para que se reconozca porque esa cita en particular no corresponde al contexto religioso mexicano, por lo que se optó por explicarlo a pie de página. La alusión bíblica aparece dentro de las primeras descripciones de la narradora sobre el papel donde dice: —The wallpaper, as I said before, is torn off in spots, and it sticketh closer than a brother — they must have had perseverance as well as hatred” (50). La parte subrayada hace referencia a una cita bíblica en *Proverbios 18:24* que según la versión en español *Reina Valera de la Biblia* protestante dice: —El hombre *que tiene* amigos, ha de mostrarse amigo: Y amigo hay más conjunto que el hermano” (680). Y corresponde muy bien con la versión *King James Bible*: “A man that hath friends must shew himself friendly: and there is a friend that sticketh closer than a brother.”<sup>14</sup> Sin embargo, en la misma página de internet consultada para la versión *King James Bible*, se comparan diferentes versiones de la Biblia, entre las que se encontró la siguiente, que es la *American Standard Versión*: “He that maketh many friends doeth it to his own destruction; But there is a friend that sticketh closer than a brother.” ¿A qué versión hacía referencia Gilman y cuál era su intención? Según el resto de la historia que refleja su inconformidad, hace referencia al texto patriarcal por excelencia en el sentido en que más se asemeja a su propósito de denunciar una sociedad que la agobia. Hasta cierto punto, se burla de la religión como medio de opresión representado en un papel que se

---

<sup>14</sup> <http://bible.cc/proverbs/18-24.htm> (12/12/2008)

adhiera insistentemente. La traducción quedó del siguiente modo con una nota a pie de página comentando lo aquí descrito.

Ya había dicho que el papel está rasgado en algunas partes, y se pega como lapa<sup>15</sup>, debieron haber tenido perseverancia así como odio.

La fragmentación del discurso se da en el modo en que el cuento está escrito, en oraciones y enunciados aislados y en párrafos cortos, así como en las entradas estilo diario. Este estilo parece implicar dos cosas: una es la que la narradora explica, escribe a escondidas, cuando puede; y la otra es la ruptura de las reglas, de los esquemas, la fragmentación de una identidad construida por una sociedad que la narradora descubre que no le pertenece y que ya no quiere. El discurso fragmentado es el modo tipográfico de romper el papel tapiz, de huir de una realidad impuesta a la propia.

Volvemos a Steiner cuando dice que el lenguaje es un modo de excluir y no de incluir, es un modo de crear una identidad propia, ya sea como grupo o como individuo. Por medio de un lenguaje en un principio articulado, lógico y esforzado por conformarse a las imposiciones ajenas y al final rebelde, agresivo y encerrado en sí mismo, la narradora escapa de esa colectividad a la que ya no quiere pertenecer y excluye a todos los demás, recluyéndose en su propio mundo, con su propia lógica, donde es como es y se puede arrastrar a su gusto.

---

<sup>15</sup> En el cuento original Perkins Gilman dice, *and it sticketh closer than a brother* hacienda referencia a la cita bíblica de *Proverbios 18:24* que según la versión en español *Reina Valera de la Biblia* protestante dice:

El hombre *que tiene* amigos, ha de mostrarse amigo: Y amigo hay más conjunto que el hermano. (680)

Y corresponde muy bien con la versión *King James Bible*:

A man that hath friends must shew himself friendly: and there is a friend that sticketh closer than a brother.<sup>15</sup>

Sin embargo, en la misma página consultada para la versión *King James Bible*, se comparan diferentes versiones de la Biblia, entre las que se encontró la siguiente, que es la *American Standard Versión*:

He that maketh many friends doeth it to his own destruction; But there is a friend that sticketh closer than a brother.

¿A qué versión hacía referencia Gilman y cuál era su intención? Según el resto de la historia que refleja su inconformidad, es hacer referencia al texto patriarcal por excelencia en el sentido en que más se asemeja a su propósito de denunciar una sociedad que la agobia. Hasta cierto punto, es hacer burla de la religión como medio de opresión representado en un papel que se adhiere insistentemente.

## DIFERENCIAS TEMPORALES ENTRE LA TRADUCCIÓN Y EL CUENTO ORIGINAL.

Como ya se dijo en la introducción, en este apartado nos enfocamos en la traducción temporal o histórica del cuento de un siglo a otro e interlingüística de un inglés de finales del siglo XIX al español mexicano de principios del siglo XXI. Eco observa que: *“la capacidad de hacer nacer nuevos obstáculos es una de las cosas que mantienen vivo a un clásico”* (22) y es por eso también que a pesar de que ya existe una traducción publicada de *“The Yellow Wallpaper”* a cargo de Margo Glantz, se decidió hacer una nueva.

El cuento original fue escrito en 1891 en Estados Unidos de Norteamérica por Charlotte Perkins Gilman. Esta traducción se finalizó en diciembre de 2007 y por eso se decidió traducirla al español que se habla hoy en día en México puesto que es para lectores mexicanos y traducida por una mexicana. Se conservan ciertos toques de lenguaje antiguo como el uso de *“embarneciendo”* para ubicar al cuento en su época, pero se moderniza el lenguaje para aproximarlos a sus lectores, con el propósito de hacerles llegar el sentimiento, el mensaje, la angustia y la desesperación de la protagonista del modo en que impactó a la traductora.

Con español actual mexicano, me refiero al que se habla hoy en día en la ciudad de México por la gente con un nivel de estudios superiores. El español es una lengua que se habla actualmente en más de veinte países como oficial y en dos continentes, Europa y América, por lo tanto no es una lengua unificada, es más bien diversa. Encontramos diferencias a nivel geográfico, histórico y social. A nivel geográfico, no sólo los continentes suponen una gran diferencia, entre los modelos que Lope Blanch sugiere como el madrileño en España y el mexicano de la ciudad de México como el americano. Existen las diferencias a nivel fonético que en la escritura se convierten, muchas veces en diferencias de acentuación, a nivel de gramática con la sustitución del vosotros por el



usted en México y a nivel lexicológico donde las diferencias son innumerables.<sup>16</sup> Lo mismo pasa dentro del continente americano donde las diferencias geográficas en cuanto al léxico son incontables y donde también existe una diferencia con el voseo argentino. Algunos ejemplos de mexicanismos usados en esta traducción son: cariño, por *dear*; cohetes por *fireworks*; y funda por *pillow-case*.

A nivel histórico, el español mexicano que se habla hoy en día no es el mismo que se hablaba a finales del siglo XIX como se puede ver en el siguiente párrafo tomado al azar de un cuento de Manuel Gutiérrez Nájera, cuentista mexicano:

Algunos años hace murió en un hospital, como Juventino Rosas, aquel espectro largo, hoffmanesco, que parecía la sombra de un paraguas cerrado. Muchas veces he pisado después su música en los bailes. Ahora que lo recuerdo, siento pena, como si hubiera maltratado a un niño sin darme cuenta de lo que hacía... ¡como si hubiera hollado frescos pétalos de alma!  
(Gutiérrez Nájera:81)

Aquí es claro que si bien el español es perfectamente comprensible nos resulta con un sabor de antaño. La primera oración ya no la escribiríamos así, quedaría algo así: ~~H~~“Hace mucho años que murió en un hospital...” No usaríamos el adjetivo ~~h~~“hoffmanesco” pues hoy en día no nos refiere a nada, habría que incluir en una nota a pie de página qué quiere decir porque en el diccionario de 1996 no está la entrada. Hoy en día nadie ~~p~~“pisa música en los bailes”, si acaso se baila en las fiestas. Con este ejemplo quiero demostrar cómo aunque casi imperceptiblemente el lenguaje ha cambiado y es esa sutileza con la que no quise meterme pues quiero traer la historia al presente, no quiero hacerla ajena.

Podemos concluir que la traducción no es un trabajo sencillo, que hay que tomar en cuenta muchos aspectos que implican no sólo un conocimiento profundo de las lenguas fuente y meta, sino también de la historia y de la biografía de la autora, de su situación y de por qué escribe cuando es posible. Por supuesto, el texto siempre nos va a indicar el camino. Como diría Steiner,

---

<sup>16</sup> [http://html.rincondelvago.com/español-de-mexico-frente-a-español-de-españa\\_j\\_m\\_lope-blanch.html](http://html.rincondelvago.com/español-de-mexico-frente-a-español-de-españa_j_m_lope-blanch.html)  
(29/01/2010)

El verdadero camino del traductor no pasa ni por la metafrasis ni por la imitación. La verdadera ruta es la de la paráfrasis → traducción liberal, donde el traductor no pierde nunca de vista al autor, con objeto de no perderse y donde se atiende con menos rigor a las palabras que al sentido, que si bien puede ser desarrollado, no admite alteración. (294)

Y como diría Eco,

Así pues, no me preocupaba tanto por una reversibilidad literal, como por provocar *el mismo efecto* que, según mi interpretación, el texto quería provocar en el lector. (99-100)

El objetivo de la presente traducción fue el de lograr crear el mismo efecto en quien lo leyera que el original en la traductora. Siempre se trató de tomar como guía para cualquier decisión al traducir ese efecto, el ritmo de la narración, a veces lento y descriptivo, a veces acelerado y aterrador, a veces absorto en la reflexión, a veces alegremente infantil y a veces amenazador.

## EL EFECTO FINAL

En este capítulo se llevarán a cabo las reflexiones finales. Se discutirán los puntos teóricos, literarios, del proceso de traducción y resolutivos. Los puntos teóricos se refieren a la teoría de traducción que se siguió para llevarla a cabo. El marco teórico explica los puntos de vista de Steiner, Jakobson, Nida y Eco en los que me baso para traducir y analizar el cuento. Con base en lo que ellos ofrecen y en el texto que trabajé creo mi propia metáfora de traducción muy relacionada con mi texto. Mi metáfora no es ni machista ni feminista, es textil, consiste en desplegar y plegar un tapiz.

Se estudiaron los significados de traducir, interpretar, lengua y lenguaje para manejarlos correctamente. Llegamos a la conclusión de que hay varias lenguas y por eso es necesaria la traducción, para que se entiendan los diferentes grupos humanos. Se vio el esquema que utiliza Nida para explicar el proceso de traducción: El verter un mensaje 1 en una lengua 1 a un mensaje 2 en una lengua 2, y quien es responsable de este proceso es un receptor 1 que se convierte en el traductor que traduce para un receptor 2. Tanto traducción como interpretación tienen que ver con explicar qué viene de sacar los pliegues. De ahí se generó la idea de desplegar y plegar el tapiz para su comprensión y traducción. Se vio que aunque interpretación y traducción son similares no son lo mismo y que Eco apoya la interpretación por parte del lector/traductor antes de llevar a cabo la traducción para tener una idea clara de hacia dónde encaminarse. Eco plantea tres preguntas en su libro *Decir casi lo mismo* (2008): ¿Se desea hacer la traducción accesible al lector o transportarlo a la lengua y momento de origen? ¿Se familiariza o se extranjeriza el texto? ¿Se moderniza o se arcaiza el texto? El mismo Eco responde a sus preguntas con respecto a la presente traducción al incluir una categoría mixta en la que se pueden incluir varias opciones sin tener que elegir entre una u otra. A la primera pregunta, la presente traducción de “The Yellow Wallpaper”, pretende ser

accesible a los lectores de este siglo y en este país pero al mismo tiempo pretende retener una atmósfera de fin de siglo XIX.

Con respecto a la segunda pregunta, trato de familiarizar el texto, de traerlo al imaginario mexicano, sin embargo respetando el origen. Nunca se verá como un texto mexicano, pero sí se podrá identificar la experiencia de enajenación, de no pertenecer, de incomodidad respecto a los roles asignados. El cuento se mueve en dos dimensiones: una doméstica y familiar, monótona y rutinaria, y otra totalmente alucinada y ajena, fuera de la realidad palpable. La historia se mueve entre el día y la noche, entre la claridad y la oscuridad, entre el deber ser y lo que sí es, entre la conformidad y la inconformidad, entre lo cierto y lo incierto. Por eso hay elementos fácilmente familiarizables y otros que no son tanto extranjerizantes como alienantes.

La respuesta a la tercera pregunta también incluye ambos elementos. Se moderniza la lengua, no se traduce al español del siglo XIX, pero se conservan ciertos elementos que remiten a la época, como el uso del término “~~embarneciendo~~”. El propósito de modernizar la lengua es el de acercar a los lectores actuales al texto. La postura feminista en esta traducción existe porque la autora lo era y es parte del respeto a su texto. En este caso, la traducción evita las generalizaciones masculinas, caso muy concreto que se vio con el uso del pronombre neutro “~~one~~” que se trasladó a “~~una~~”.

Conuerdo con Eco que una traducción literaria tiene que crear el mismo efecto en quien lo lea que quien lo creó en el original. Por esto es labor de quien traduce interpretar el texto y elaborar un análisis literario previo. Los puntos literarios resumen los resultados del análisis literario. Éste es la interpretación previa a la traducción del cuento. Este capítulo comienza con la discusión de la decodificación/lectura del papel tapiz. Hace un análisis del significado de leer que tanto en español como en inglés implica entender e interpretar. Analiza la historia del papel tapiz y la que va surgiendo

dentro de él, el significado tanto del papel tapiz como del cuento en sí, y el destino feroz de quienes no siguen el papel impuesto.

También analiza los diferentes papeles en “The Yellow Wallpaper”: el papel como tal en el diario y el tapiz; el papel impuesto a los géneros, es decir, los roles asignados; el papel del tapiz, como decoración; como espacio de prisión y aniquilación; como pretexto y como maligno personaje antagónico, hasta llegar a la alegoría de la sociedad norteamericana de finales del siglo XIX que reprimía y alienaba a quienes se salían del rol asignado, convirtiéndose en una lectura e interpretación de su época.

El papel tal cual dentro de la historia funge como un contrario al tapiz. El papel es un alivio mientras que el tapiz es un rompecabezas. En el papel la narradora se descarga, se expresa. El tapiz le exige una interpretación, una decodificación.

En el apartado de ruptura del capítulo referente al análisis literario se estudia cómo la gramática rompe esquemas al igual que el contenido. Se ve claramente la relación entre ambos. Desde el uso constante del pospretérito indicando inconformidad hasta el uso de oraciones que se sostienen solas o párrafos cortos que le dan una presentación fragmentada al cuento/diario interrumpido por asteriscos. Estos párrafos cortos u oraciones solas le dan un estilo telegráfico, como quien envía un SOS. El uso constante de *and* exige desesperadamente atención. El modo en que se sirve de los diálogos narrados y directos para burlarse de su esposo (siempre igual, ubicado como una autoridad) y para ella poder usar diferentes voces y lenguajes (público-sumiso y privado-rebelde), diferentes tonos al relatar su verdad que requiere que les mienta a los demás personajes de la historia. El ritmo siempre cambiante impuesto por los tiempos verbales (presente y pasado narrativos, perífrasis aspectual imperfectiva, ante-presente y ante-copretérito), que también usa para jugar con las acciones finales en el cuento. El lenguaje del papel tapiz también es público y privado: público porque está a la vista de

todos y privado porque su mensaje es sólo para quienes lo quieran interpretar. También existe la falta del nombre de la narradora contra lo común de los otros nombres, hecho que la distingue de la vulgar normalidad de los otros. Ella es la mujer nueva que nada tiene que ver con las otras que siguen imbuidas en el siglo XIX, que no se dan cuenta que esos roles están cambiando, que es hora de cambiar de espacio.

En el apartado de los espacios y sus implicaciones se analizan los espacios en el cuento desde los jardines a la entrada hasta llegar al punto culminante de la casa: el papel tapiz. Los jardines son descuidados y desordenados, la casa es grande y vieja y totalmente apartada de cualquier contacto humano. La recámara, donde la protagonista está recluida, está hasta arriba, rodeada de ventanas desde donde se ve el jardín y donde no hay ventanas, las paredes están cubiertas por el papel tapiz siempre cambiante, pero siempre con motivos vegetales, como una continuación artificial y amarilla del jardín. Tanto en el papel como en el jardín hay mujeres que se arrastran. Ambos esconden y ambos atrapan. Ambos impiden ver claramente la verdad.

En el último apartado del análisis literario se ve cómo a veces para que salga a relucir la verdad hay que valerse de la mentira y cómo la mentira da origen a la ficción. No se trata de moralizar, sino de hablar de lo que realmente sucede y para quién. La verdad, o en este caso, la realidad, no parece la misma para todos los personajes del cuento. Es otro caso de interpretación de evidencias de parte de cada quien. ¿Será que cada quién ve lo que quiere ver?

Todos los puntos analizados en este capítulo apuntan hacia rasgar el papel tapiz para liberar a la mujer que hay dentro. Es casi una interpretación literal de lo que sucede, rasgar el rol asignado para dejar salir a la nueva mujer. Desde la introducción, en la biografía de Gilman se ve cómo se iba preparando para ella misma romper el molde e incitar a varias a hacerlo. Desde el abandono de su padre por temor a matar a su madre

por un nuevo embarazo, el padecimiento de la misma por su constante debilidad que la llevó a depender de sus parientes y no de sí misma, Gilman aprendió el valor de la independencia, de ser su propia fuente de ingresos y de la importancia de la salud física y mental. Pero en el fondo también existía ese miedo al rechazo, a la dependencia, fuera esta emocional o económica; de ahí su rechazo al matrimonio y a la maternidad que resultaron en su terrible depresión posparto y en la desastrosa cura del reposo. En su biografía se ve cómo, al separarse de su marido, su creatividad literaria floreció. Los procesos que cada quien necesita para recuperarse son tan distintos como los que se llevan a cabo en cada traducción.

Los puntos concernientes al proceso de traducción se refieren al desarrollo mientras se trabajaba el texto. El proceso de la traducción fue largo, interrumpido, muchas veces fallido, otras veces atinado, siempre aprendiendo nuevas lecciones para el próximo intento. Se tradujo el cuento alrededor de tres veces a lo largo de 15 años y todavía en el último momento se afinaron detalles.

Algo significativo en el proceso fue cómo primero mi asesora, Charlotte Broad, revisó la traducción por páginas y corregía cotejando lo que ella sabía muy bien con el resto de los compañeros en el Seminario de Tesis. Después, se fueron analizando detalladamente los párrafos que se usaban para ejemplificar el capítulo referente a los problemas y soluciones de traducción titulado “Negociaciones” y se fue afinando aún más la traducción del cuento.

Y a pesar de todo, con mi interpretación para entender el efecto y luego poder transmitirlo, sí le fui fiel al texto. No tuve que hacer muchas negociaciones, no siento que haya habido pérdidas significativas, ni que haya añadido gran cosa al texto —fuera de la nota a pie de página que explica el caso de intertextualidad— siento que lo respeté

porque mi intención fue siempre transmitir el efecto de enajenamiento de la protagonista, su despertar y su cambio.

Finalmente, los puntos resolutivos argumentan las decisiones que se tomaron al llevar a cabo la traducción. Es importante reflexionar sobre el proceso personal para apreciar los logros y estudiar concienzudamente los fallos. Para mí, este capítulo resultó muy estimulante pues me di cuenta cómo enfrenté ciertos problemas y salí adelante. No siempre se explican problemas sino puntos interesantes entre lenguas, como el uso de grafemas, entre otros. Se analizaron problemas léxicos, sintácticos y estilísticos principalmente. El centro de toda traducción son las palabras, sus significados (denotativos, connotativos y según su contexto) y su ubicación en la oración. Básicamente los problemas de traducción se encontraron a nivel palabras —su significado denotativo, connotativo y contextual— y en la sintaxis. Se resolvieron con el uso de diccionarios, manuales de gramática en inglés y en español y un libro de estilística. En el análisis se buscaron los efectos que había que lograr. En la traducción se intentó provocarlos. En este capítulo se debe aceptar si se lograron o no, discutir qué se perdió y qué se ganó y qué se mantuvo. Pérdidas: “¡Quería representar una ayuda para John, un verdadero alivio y consuelo, y heme aquí hecha una carga!” Perdió una palabra si vemos el original: “I meant to be such a help to John, such a real rest and comfort, and here I am a comparative burden already!” (48) Por otro lado, hay una ganancia en la explicación al pie de página de la intertextualidad que fue necesaria porque hoy en día no es tan obvia la referencia como tal vez pudo haberlo sido en su época.

Para evaluar si se logró el efecto varias personas ajenas a la facultad y al cuento leyeron la traducción. Los comentarios siempre fueron respecto al horror que les causaba el cuento. Algunos opinaron que la protagonista era caprichosa, hubo quienes



se quedaron totalmente confundidos con el final, hubo quien me comentó que yo no tenía la culpa, pero que el cuento no le había gustado por la desazón que le había producido. Hubo quienes lo consideraron muy divertido. Creo que las opiniones hablan por sí mismas.

La traducción como arte ha pasado por varios procesos, varias creencias. En la traducción, como en la literatura, no hay recetas, hay intuición, se siguen reglas y se rompen. Aparte del proceso descrito por Nida, que es un intento de ordenar este ejercicio, existen otras posturas. Varios autores han tratado de darle distintas explicaciones, la han tratado de definir de distintos modos. Se ha tratado de metodizar, esquematizar y actualmente hay una serie de discusiones sobre lo que es. Como diría Eco:

La fidelidad es, más bien, la tendencia a creer que la traducción es siempre posible si el texto fuente ha sido interpretado con apasionada complicitad, es el compromiso a identificar lo que para nosotros es el sentido profundo del texto, y la capacidad de negociar en todo momento la solución que nos parece más justa.

Si consultan cualquier diccionario, verán que entre los sinónimos de *fidelidad* no está la palabra *exactitud*. Están, más bien, *lealtad*, *honradez*, *respeto*, *piedad*. (472)

Me atrevería a decir que cada traductor enfrenta cada texto de un modo distinto. Cada traductor resuelve los problemas que se le presentan de modos distintos cada vez, porque el traductor cambia con el tiempo, cambian sus procesos y su modo de enfrentar incluso un mismo texto. Lo importante es no obsesionarse con la fidelidad léxica, aceptar que habrá pérdidas y ganancias y que al final, el texto y su mensaje sobrevivirán. La traducción es un proceso siempre vivo y cambiante.

APENDICE I  
**El tapiz amarillo**

Es raro que gente común y corriente como nosotros consiga una antigua y señorial casa de campo para pasar el verano.

Una mansión colonial, una propiedad heredada, diría que una casa embrujada, para alcanzar así el colmo de la felicidad, ¡pero eso sería pedirle mucho al destino!

Aún así, con orgullo declararé que hay algo inquietante en ella.

¿Si no, por qué dejámosla tan barata? ¿Y por qué tanto tiempo desocupada? John se burla de mí, por supuesto, pero bueno, una espera eso del matrimonio.

John es extremadamente práctico. La fe lo exaspera, la superstición lo aterra y se burla abiertamente de cualquier charla de cosas que no se sientan ni se vean ni se puedan contabilizar.

John es un médico y *tal vez* —no se lo diría a ningún ser viviente, por supuesto, pero esto es papel inanimado y un gran alivio para mi mente— *tal vez* esa sea una razón por la que no me recupero más pronto.

¡Es que, ni siquiera cree que esté enferma!

¿Y una qué puede hacer?

¿Si un médico prestigiado, que además es el marido, asegura a amigos y parientes que realmente no pasa nada sino una depresión nerviosa temporal —una ligera tendencia histérica— qué puede una hacer?

Mi hermano también es médico, y también tiene buena reputación, y dice lo mismo.

Así que tomo fosfatos o fosfitos —lo que sea— y tónicos, y paseos, y aire, y ejercicio y tengo absolutamente prohibido “trabajar” hasta que esté bien otra vez.

Personalmente, no estoy de acuerdo con sus ideas.

Personalmente, opino que trabajar a gusto, con un poco de emoción y cambio, me haría bien.

¿Pero una qué puede hacer?

Sí escribí un tiempo a pesar de ellos pero *sí* me cansó mucho, eso de tener que ser tan sigilosa o tener que soportar su pesada oposición.

A veces me imagino que en mi situación, si enfrentara menos oposición y tuviera más compañía y estímulo...pero John dice que lo peor que puedo hacer es pensar en mi condición y debo confesar que eso siempre me causa malestar.

Así que mejor dejo eso y hablo de la casa.

¡Qué sitio tan hermoso! Está muy sola, está situada muy lejos de la carretera, a unas tres millas del pueblo. Me recuerda esos sitios ingleses de los que se lee, porque hay setos y paredes y rejas que se cierran, y muchas casitas aparte para los jardineros y la gente.

¡Tiene un jardín *exquisito*! Jamás había visto uno semejante, tan grande y frondoso, lleno de caminos rodeados de setos y cercado por largos emparrados de vides con bancas debajo.

Había invernaderos, también, pero están todos destruidos ahora.

Hubo un problema legal, creo, algo de los herederos y coherederos; como sea, el lugar ha estado vacío durante años.

Eso estropea mi ilusión fantasmal, me temo, pero no me importa —hay algo raro en torno a la casa— lo siento.

Incluso se lo dije a John una noche de luna, pero me contestó que lo que sentía era una *corriente de aire* y cerró la ventana.

A veces me enojo por nada con John. Estoy segura que yo no era tan susceptible. Supongo que se debe a esta condición nerviosa.

Pero John dice que si me siento así, descuidaré el debido autocontrol; así que hago hasta lo imposible por controlarme, por lo menos delante de él, y eso me cansa mucho.

No me gusta nuestra recámara ni un poco. ¡Quería una abajo que se abría a una veranda y tenía rosas por toda la ventana y preciosos y antiguos cortinados de chintz! Pero John ni siquiera quiso discutir el asunto.

Alegó que sólo había una ventana y que no había espacio suficiente para dos camas, ni un cuarto cerca por si él quería irse a otro.

Es muy atento y cariñoso, apenas deja que me mueva sin una orden específica.

Tengo mis recetas programadas para cada hora del día; John ve que no me preocupe de nada, y por eso mismo, me siento una ingrata de lo peor por no valorarlo más.

Dijo que habíamos venido sólo por mi bien, para que pudiera descansar y respirar todo el aire que quisiera. —Mira cariño, el ejercicio que hagas depende de tu ánimo —me dijo—, y tu alimentación, en parte, de tu apetito; pero aire, puedes respirar todo el que quieras. Así que nos instalamos en la habitación de los niños en la parte superior de la casa.

Es un cuarto muy amplio y ventilado, ocupa casi todo el piso, tiene ventanas que dan a todas partes, y le entra aire y sol a más no poder. Por lo que veo, primero lo ocuparon como cuarto de niños y luego como sala de juegos y gimnasio, porque las ventanas tienen barrotes para niños pequeños y de las paredes cuelgan aros y otras cosas.

Por el papel y la pintura parece que lo ocupó una escuela de varones. Está todo arrancado —el papel— en grandes jirones alrededor de la cabecera de mi cama, hasta donde puedo alcanzar, y en otro gran sitio de la habitación cerca del suelo. Jamás había visto papel tan horrible en toda mi vida.

Es uno de esos diseños todos desparpajados y extravagantes que cometen todo pecado estéticamente concebible.

Es un diseño tan aburrido que confunde la vista al tratar de seguirlo, tan pronunciado que irrita constantemente e incita a estudiarlo, y cuando pretendes seguir todas esas curvas retorcidas y desviadas por un tramo, de repente se suicidan, se lanzan en ángulos exorbitantes, se destruyen provocando contradicciones inimaginables.

El color es repulsivo, casi repugnante, un amarillo inquietante y sucio, extrañamente difuminado por el lento paso del sol.

Es de un matiz anaranjado insípido pero ardiente en algunas partes, y de un insufrible tinte sulfuroso en otros.

¡Con razón los niños lo odiaban tanto! Yo misma lo odiaría si tuviera que vivir en este cuarto durante mucho tiempo.

Bueno, ahí viene John y debo esconder esto, odia que escriba.

\* \* \* \* \*

Ya llevamos dos semanas aquí, y no había tenido ganas de escribir antes, desde ese primer día.

En este momento estoy sentada junto a la ventana, aquí arriba en esta espantosa habitación para niños, y no hay nada que me impida escribir lo que se me antoje, salvo la falta de fuerza.

John está fuera todo el día, e incluso algunas noches cuando sus casos son serios.

¡Me alegra que mi caso no sea serio!

Pero este asunto de los nervios es terriblemente deprimente.

John no tiene idea de cuánto sufro. Sabe que no hay razón para sufrir y eso lo satisface.

Claro que es sólo nerviosismo. ¡Me pesa tanto no cumplir con mi deber!

¡Quería significar una ayuda para John, un verdadero alivio y consuelo, y heme aquí hecha una carga!

Nadie creería qué esfuerzo implica hacer lo poco que puedo, vestirme, entretenerme y ordenar las cosas.

Es una suerte que Mary sea tan buena con el bebé. ¡Es tan tierno!

Y sin embargo, no *puedo* estar con él, me pone de nervios.

Supongo que John jamás fue nervioso. ¡Se muere de risa cuando me quejo del papel!

Al principio tuvo la intención de retapizar la recámara pero luego me dijo que estaba dejando que el papel me dominara y que no había nada peor para una paciente nerviosa que consentirle sus caprichos.

Alegó que después de cambiar el papel, sería la pesada base, luego los barrotes de las ventanas y luego la puerta de la escalera y de ahí en adelante.

—Bien sabes que este sitio te está haciendo bien— me dijo—, y la verdad, cariño, no quiero renovar la casa sólo por tres meses de alquiler.

—Bueno, entonces vámonos abajo — le contesté—, hay cuartos tan bonitos ahí.

Entonces me tomó en sus brazos, me llamó su bendita burrita, y me dijo que se iría hasta el sótano, si yo quería, y que haría que lo incluyeran como parte del contrato.

Pero tiene razón en cuanto a la cama y las ventanas y todo lo demás.

Sí es un cuarto lo suficientemente cómodo y ventilado, y bueno, no sería tan tonta como para incomodarlo tan sólo por un capricho.

Es más, ya me está gustando el cuarto grande, todo excepto ese horrible papel.

Desde una de las ventanas puedo ver el jardín, esos misteriosos y frondosos emparrados, todas esas desordenadas flores anticuadas y los arbustos y árboles retorcidos.

Desde la otra puedo ver una linda vista de la bahía y de un pequeño muelle privado que pertenece a la propiedad. Hay un precioso camino sombreado que va desde la casa hasta allá. Siempre me imagino personas paseando por todos esos caminos y emparrados, pero John me advirtió que no me entregara a mis fantasías en lo más mínimo. Dice que con mi imaginación y mi costumbre de inventar cuentos, lo más seguro es que un padecimiento nervioso como el mío me llevará a todo tipo de fantasías perturbadoras y que debería usar mi sentido común y mi fuerza de voluntad para controlar esa tendencia. Así que lo intento.

A veces pienso que si estuviera lo suficientemente bien para escribir un poco eso aliviaría la presión de ideas y podría descansar.

Pero resulta que me canso mucho cuando trato.

Es tan desalentador no recibir ni consejo ni compañía relacionados con mi trabajo. John dice que cuando me recupere totalmente vamos a invitar al primo Henry y a Julia a que pasen una larga temporada. Pero dice que primero pone cohetes en la funda de mi almohada antes de permitir que esas personas tan estimulantes vengan a verme ahora.

Cómo quisiera recuperarme pronto.

Pero no debo pensar en eso. ¡Este odioso papel me mira como si *supiera* la perversa influencia que ejerce sobre mí!

Hay un motivo recurrente en el que el diseño cuelga como un cuello roto y dos ojos protuberantes te miran fijamente de cabeza.

Realmente me enfurece su impertinencia y su inmutabilidad. Arriba, abajo y a los lados, se arrastran, y esos absurdos ojos siempre abiertos están por todos lados. Hay un tramo en que dos dibujos no concuerdan y los ojos siguen de largo por arriba y por abajo de la línea, uno un poco más arriba que el otro.

Jamás había visto tanta expresión en un objeto inanimado, ¡y ya sabemos lo expresivas que pueden llegar a ser las cosas! Cuando era niña, me quedaba despierta de noche, me entretenía y me aterrorizaba más con las simples paredes y los muebles que cualquier otro niño en una juguetería.

Recuerdo qué guiño tan amable tenían las manijas de nuestra vieja y enorme cómoda y había una silla que siempre parecía una amiga fuerte.

Solía pensar que si cualquier otra cosa adquiría un aspecto demasiado feroz, siempre podía saltar a la silla y estar a salvo.

Sin embargo, los muebles en este cuarto exceden lo inarmónico porque tuvimos que traer todo del piso de abajo. Supongo que cuando usaron esto como salón de juegos tuvieron que sacar todo del cuarto de los niños y ¡con razón! Nunca había visto tales estropicios como los que los niños hicieron aquí.

Ya había dicho que el papel está rasgado en algunas partes, y se pega como lapa<sup>17</sup>, debieron haber tenido perseverancia así como odio.

Además el piso está arañado y rajado y astillado, el yeso mismo está agujerado aquí y allá, y esta camota pesada, que es todo lo que encontramos en el cuarto, se ve como si hubiera visto muchas guerras.

Pero eso no me incomoda en lo más mínimo, sólo el papel.

---

<sup>17</sup> En el cuento original Perkins Gilman dice, *and it sticketh closer than a brother* hacienda referencia a la cita bíblica de *Proverbios 18:24* que según la versión en español *Reina Valera de la Biblia* protestante dice:

El hombre *que tiene* amigos, ha de mostrarse amigo: Y amigo hay más conjunto que el hermano. (680)

Y corresponde muy bien con la versión *King James Bible*:

A man that hath friends must shew himself friendly: and there is a friend that sticketh closer than a brother.<sup>17</sup>

Sin embargo, en la misma página consultada para la versión *King James Bible*, se comparan diferentes versiones de la Biblia, entre las que se encontró la siguiente, que es la *American Standard Versión*:

He that maketh many friends doeth it to his own destruction; But there is a friend that sticketh closer than a brother.

¿A qué versión hacía referencia Gilman y cuál era su intención? Según el resto de la historia que refleja su inconformidad, es hacer referencia al texto patriarcal por excelencia en el sentido en que más se asemeja a su propósito de denunciar una sociedad que la agobia. Hasta cierto punto, es hacer burla de la religión como medio de opresión representado en un papel que se adhiere insistentemente.



Ahí viene la hermana de John. ¡Una chica tan querida y tan cuidadosa conmigo!  
No debo dejar que me sorprenda escribiendo.

Es un ama de casa perfecta y entusiasta y no ambiciona mejor carrera. ¡En verdad estoy convencida de que cree que escribir fue lo que me enfermó!

Pero puedo escribir mientras esté afuera y verla hasta una gran distancia desde estas ventanas.

Hay una que domina el camino, un lindo y sombreado camino en espiral, y otra que sólo ve hacia el campo. Un campo lindo también, rebosante de grandes olmos y de praderas aterciopeladas.

Este papel tiene una especie de sub-diseño en un tono diferente, uno particularmente irritante, puesto que sólo se puede ver bajo cierta luz y ni así se ve muy bien.

Pero en las partes en las que no está desvanecido y donde pega el sol, puedo ver un tipo de figura extraña, provocadora y amorfa que parece escurrirse detrás de ese tonto y ostentoso diseño principal.

¡Ahí viene la hermana por las escaleras!

\* \* \* \* \*

¡Vaya! ¡Por fin pasó el cuatro de julio! Ya se fue toda la gente y estoy exhausta. John pensó que me haría bien un poco de compañía, así que invitó a mamá y a Nellie y a los niños una semana.

Por supuesto que no hice nada. Jennie se encarga de todo ahora.

Pero me cansé de todos modos.

John dice que si no me recupero pronto me va a mandar con Weir Mitchell en otoño.

Pero simplemente no quiero ir allá. Tengo una amiga que una vez estuvo en sus manos y dice que es justo como John y mi hermano, ¡sólo que peor!

Además, es toda una hazaña ir tan lejos.

No siento que valga la pena mover la mano para nada, y me estoy volviendo terriblemente irritable y beligerante.

Lloro por nada y lloro casi todo el tiempo.

Claro que no lo hago cuando John o alguien más está presente, sino cuando estoy sola.

Y últimamente estoy sola mucho tiempo. Muy a menudo John se queda en la ciudad atendiendo casos serios, y Jennie es buena y me deja sola cuando se lo pido.

Así que camino un poco en el jardín o por la linda vereda, me siento en el porche bajo las rosas y me recuesto aquí un buen rato.

De hecho le estoy cobrando afecto al cuarto a pesar del papel. Quizá *debido* al mismo papel.

¡Me obsesiona tanto!

Me acuesto aquí en esta gran cama inamovible —está clavada, supongo— y sigo ese diseño por hora. Es tan bueno como la gimnasia, en serio. Comienzo, digamos, por la parte baja, por la esquina de allá abajo donde no ha sido tocado, y me propongo por milésima vez que *voy* a estudiar ese diseño sin sentido hasta llegar a un tipo de conclusión.

Sé un poco sobre los principios del diseño y sé que esa cosa no sigue ninguna ley de radiación, ni de alternancia, ni de repetición, ni de simetría, ni de cualquier otra cosa de la que haya oído hablar.

Se repite, claro, en cada lienzo, pero nada más.

Vista de cierto modo, cada hoja es independiente, cada curva hinchada y cada arabesco —un tipo de “románico corriente” mezclado con algo de *delirium tremens*— se convulsionan hacia arriba y hacia abajo a lo largo de columnas aisladas de fatuidad.

Pero, por otro lado, se conectan en diagonal y sus contornos desparpajados huyen en grandes ondas inclinadas de horror óptico, como algas marinas revolcándose a toda prisa.

Toda la cosa va horizontalmente, también, o al menos eso parece, y me canso tratando de distinguir el orden que lleva en esa dirección.

Usaron una hoja horizontal como cenefa y eso se suma maravillosamente a la confusión.

Hay un lado del cuarto en donde se mantiene casi intacto, y ahí, cuando las luces cruzadas se desvanecen y el sol, ya bajo, pega directamente sobre él, casi tengo la impresión que hay radiación después de todo; ese eterno grotesco parece formarse alrededor de un centro común y lanzarse en intempestivos clavados de igual confusión.

Me cansa seguirlo. Creo que mejor me duermo una siesta.

\* \* \* \* \*

No sé por qué debería escribir esto.

No quiero.

No me siento capaz.

Y sé que John lo creería absurdo. Pero *debo* decir lo que siento y lo que pienso de algún modo; ¡es un alivio tal!

Pero el esfuerzo que requiere resulta mayor que el alivio que otorga.

Me paso de floja la mitad del día y me acuesto otro tanto.

John dice que no debo perder mi fuerza y me obliga a tomar aceite de hígado de bacalao y un montón de tónicos y cosas, y ni hablar de la cerveza y del vino y de la carne cruda.

¡Querido John! Me quiere mucho y odia que esté enferma. El otro día traté de sostener una charla seria y razonable con él y decirle cómo me gustaría que me dejara visitar al primo Henry y a Julia.

Pero dijo que no era capaz ni de ir ni de resistirlo una vez que llegara ahí; y no defendí bien mi caso porque antes de terminar ya estaba llorando.

Se está convirtiendo en toda una proeza pensar claro. Supongo que a causa de esta debilidad nerviosa.

Y mi querido John me sostuvo en sus brazos y me cargó hasta el cuarto donde me dejó en la cama, se sentó junto a mí y me leyó hasta que me aturdió.

Me dijo que era su amor y su solaz y todo lo que él tenía y que debía cuidarme por él y mantenerme sana.

Dice que nadie más que yo misma puedo ayudarme a salir adelante, que debo utilizar mi fuerza de voluntad y auto-control y no dejar volar mi imaginación a lo tonto.

Hay una ventaja, el bebé está bien y contento y no tiene por qué ocupar esta habitación con este papel.

¡Si no la hubiéramos tomado, esa bendita criatura estaría aquí! ¡Qué escape tan afortunado! ¡Vaya, no me gustaría que un hijito mío, una cosita impresionable, tuviera que habitar semejante cuarto, por nada en el mundo!

No lo había pensado antes, pero qué bueno que John me mantuvo aquí después de todo, claro, puedo soportarlo más fácilmente que un bebé.

Por supuesto que ya no lo menciono —soy muy sabia— pero de todos modos lo mantengo vigilado.

Hay cosas en ese papel que nadie, excepto yo, sabe o sabrá.

Detrás del diseño principal, las siluetas difusas se vuelven más claras cada día.

Siempre es la misma silueta, sólo que hay muchas.

Y es como una mujer agachada y deslizándose detrás de ese diseño. No me gusta ni un poco. Me pregunto, comienzo a pensar, ¿desearía que John me sacara de aquí!

Es tan difícil hablar con John sobre mi caso, porque es tan sabio, y porque me quiere tanto.

Pero anoche lo intenté.

Había luna. La luna brilla por todos lados al igual que el sol.

A veces odio verla, se desliza tan lentamente, y siempre aparece por una u otra ventana.

John estaba dormido y no quería despertarlo, así que me quedé muy quieta y observé la luz de la luna sobre ese papel ondulante hasta que sentí escalofrío.

Pareció como si la débil figura de atrás sacudiera el diseño, como si quisiera salir.

Me levanté de puntitas y fui a sentir y ver si el papel *realmente* se movía y cuando volví John estaba despierto.

—¿Qué pasa, chiquita?—dijo. —No andes caminando así por ahí, atraparás un resfriado. Se me hizo un buen momento para hablar, así que le dije que realmente no estaba mejorando aquí y que deseaba que me sacara de aquí.

—¡Por favor, cariño!—dijo. —Nuestro alquiler vence en tres semanas y no veo cómo irnos antes.

—Todavía no acaban de reparar la casa y me es imposible dejar la ciudad justo en este momento. Claro que, si estuvieras en peligro, podría y lo haría, pero de veras, estás mejor cariño, lo notes o no. Lo sé, cariño, soy un doctor. Estás embarneciendo y ya tienes color, tu apetito está mejor, me siento más tranquilo respecto a ti.”

—¡No peso ni un gramo más! —respondí. —¡Y mi apetito estará mejor en la tarde, cuando vienes, pero está peor por las mañanas cuando no estás!

—¡Bendice su corazoncito!—exclamó con un fuerte abrazo. —¡Estará tan enferma como quiera! ¡Pero hay que aprovechar y dormir para estar frescos en el día, y hablamos de eso en la mañana!

—¿Y no te vas a ir? —pregunté deprimida.

—¿Por qué, cómo podría, cariño? Tres semanas más y nos vamos de viaje durante unos días mientras Jennie arregla la casa. ¡Créeme, cariño, estás mejor!

—Tal vez físicamente...—comencé, y me callé, porque en eso se incorporó y me dirigió una mirada tan severa y tan reprobatoria, que no pude emitir otra palabra.

—Cielo—, me dijo—, te lo ruego, por mí y por nuestro hijo, así como por ti misma, que nunca, ni por un instante ¡dejes que esa idea se apodere de ti! No hay nada tan peligroso, tan fascinante, para un temperamento como el tuyo. Es una idea tonta y falsa. ¿No puedes confiar en mí como médico cuando te lo aseguro?

Así que claro, ya no insistí sobre el tema y nos volvimos a dormir cuanto antes. Pensó que me dormí primero, pero no me dormí, y me quedé acostada horas tratando de decidir si el diseño anterior y el posterior realmente se movían juntos o separados.

\* \* \* \* \*

A la luz del día, en un diseño como éste hay una falta de secuencia, un desafío a la ley, que es una constante irritación para una mente normal.

El color es lo suficientemente odioso, lo suficientemente inconstante, y lo suficientemente enfadoso, pero el diseño es una tortura.

Crees que ya lo dominaste, pero una vez que ya avanzaste en su seguimiento, da un salto hacia atrás y ahí te deja. Te abofetea, te noquea y te aplasta. Es como un mal sueño.

El diseño exterior consta de arabescos florales que recuerdan a una seta. Basta con imaginarse setas venenosas enramadas, una interminable hilera de setas venenosas, creciendo y retoñando en circunvoluciones sin fin, sí, eso suena bastante parecido.

¡Bueno, a veces!

Este papel tiene una peculiaridad marcada, algo que nadie, más que yo, parece notar, y es que cambia con la luz.

Cuando el sol entra radiante por la ventana éste —siempre observo ese primer rayo largo y recto— cambia tan rápido que casi no lo creo.

Pero siempre lo observo.

A la luz de la luna —la luna brilla toda la noche cuando se asoma— no sabría que se trata del mismo papel.

En la noche, bajo cualquier luz, del crepúsculo, de una vela, de una lámpara, o la peor de todas, la de la luna, ¡se convierte en barrotes! Me refiero al diseño exterior, y la mujer detrás se vuelve de lo más nítida.

Durante mucho tiempo no me di cuenta de qué era lo que se veía detrás, ese oscuro sub-diseño, pero ahora estoy muy segura que es una mujer.

A la luz del día permanece sumisa, quieta. Imagino que es el diseño lo que la mantiene tan sometida. Es tan desconcertante. Me deja quieta hora tras hora.

Últimamente permanezco acostada mucho rato. John dice que es bueno para mí, y también dormir todo lo que pueda.

De hecho él comenzó el hábito mandándome a descansar<sup>18</sup> durante una hora después de cada comida.

Es muy mal hábito, estoy convencida, porque es que, no duermo.

Y eso fomenta el engaño porque yo no les digo que me la paso en vela, ¡ah, no!

---

<sup>18</sup> N.T. En el original dice *to lie down* y *lie* tiene el doble significado de mentir y de recostarse a descansar.

Es más, ya me está dando miedo John.

A veces me parece muy raro y hasta Jennie tiene una mirada inexplicable.

De repente se me ocurre, como una mera hipótesis científica, ¡que tal vez sea por el papel!

He observado a John cuando no se da cuenta y de repente entro al cuarto con las excusas más inocentes y varias veces lo he sorprendido ¡*mirando el papel!* Y Jennie también. Una vez descubrí a Jennie pasándole la mano.

No se había dado cuenta que yo estaba en el cuarto y cuando le pregunté en voz baja, muy baja, de la manera más tranquila posible, qué hacía con el papel, se volvió como si la hubiera atrapado robando y con una mirada furiosa me preguntó por qué la espantaba de esa manera.

¡Luego alegó que el papel manchaba todo lo que tocaba, que había encontrado manchones amarillos por toda mi ropa y la de John y que quisiera que fuéramos más cuidadosos!

¿No sonó eso ingenuo? ¡Ah, pero yo sé que estaba estudiando el diseño y tengo el firme propósito de que nadie lo descubra salvo yo!

\* \* \* \* \*

La vida es mucho más emocionante ahora de lo que solía ser. Es que, tengo algo más que esperar, algo que anhelar, que aguardar. Ahora sí como mejor y estoy más quieta que antes.

¡John está tan contento de ver cómo progreso! Se rió un poco el otro día y me dijo que estaba floreciendo a pesar de mi papel tapiz.

Lo evadí con otra risa. No tenía la menor intención de decirle que era precisamente *debido* al papel, se habría burlado de mí. Incluso me habría querido sacar de ahí.



No me quiero ir ahora, hasta que lo descubra. Todavía nos queda una semana y creo que eso será suficiente.

\* \* \* \* \*

¡Me siento mucho mejor ahora! No duermo mucho de noche, pues es tan interesante observar qué hay de nuevo; pero duermo gran parte del día.

De día resulta cansado y complicado.

Siempre hay brotes nuevos en el hongo y nuevos matices de amarillo por todo el papel. No puedo llevar la cuenta, aunque traté de llevarla muy meticulosamente.

¡Es de un amarillo de lo más raro, ese papel! Me recuerda todas las cosas amarillas que he visto, pero no las bonitas, como los ranúnculos, sino las cosas amarillas viejas, inmundas y malas.

Pero todavía hay otra cosa acerca del papel, ¡su olor! Lo noté en cuanto entramos al cuarto, pero con tanto aire y sol no era tan malo. Ya llevamos una semana de lluvia y niebla y aunque las ventanas estén abiertas, el olor no se va.

Se desliza por toda la casa.

Lo encuentro suspendido en el comedor, encubriéndose en el recibidor, escondido en la sala, acechándome en las escaleras.

Se mete entre mis cabellos.

Hasta cuando voy a montar, si de repente volteo y lo sorprendo, ¡ahí está ese olor!

¡Además es tan extraño! Me he pasado horas tratando de analizarlo, para descubrir a qué huele.

No es malo, al principio, y es muy suave, pero sí es el olor más sutil y persistente que he conocido.

En este clima húmedo es terrible, me despierto a medianoche y me lo encuentro suspendido, justo ahí, encima de mí.

Al principio me molestaba. Llegué a pensar en quemar la casa, sólo para acabar con ese olor.

Pero ahora ya me acostumbré. ¡Lo único que se me ocurre es que es igual al *color* del papel! Un olor amarillo.

Hay una marca curiosa en esta pared, hasta abajo, cerca del zoclo. Una raya que corre por todo el cuarto. Pasa por detrás de cada mueble, salvo la cama, es una *mancha* larga y recta, como si la hubieran frotado una y otra vez.

Me pregunto cómo es que está ahí y quién la hizo y para qué. Alrededor y alrededor y alrededor —alrededor y alrededor y alrededor— ¡me marea!

\* \* \* \* \*

Por fin he descubierto algo.

De tanto observarlo de noche, cuando cambia así, por fin me he dado cuenta.

El diseño exterior *sí* se mueve, ¡y con razón! ¡La mujer que está atrás lo mueve!

A veces pienso que hay un buen número de mujeres detrás, y a veces sólo una, y se mueve por ahí, muy rápido, y su movimiento lo sacude todo.

Pero en las partes muy iluminadas se queda quieta, y en las que están más oscuras se aferra a los barrotes y los sacude fuertemente.

Y todo el tiempo trata de trepar a través de él. Pero nadie puede salir de ese diseño, estrangula tan fuerte; creo que por eso hay tantas cabezas.

Lo atraviesan, y entonces el diseño las estrangula y las voltea al revés y ¡deja sus ojos en blanco!

Si cubrieran esas cabezas o las quitaran, no estaría ni la mitad de mal.

\* \* \* \* \*

¡Creo que la mujer sale de día!

¡Y déjame decirte por qué —aquí entre nos— la he visto!

¡La puedo ver desde cualquiera de mis ventanas!

Es la misma mujer, lo sé, porque siempre se arrastra y la mayoría de las mujeres no se arrastran durante el día.

La veo arrastrándose por el largo camino bajo los árboles y cuando pasa un carruaje se esconde detrás de los arbustos de zarzamoras.

No la culpo ni un poco. ¡Ha de ser muy humillante que la vean arrastrarse a plena luz del día!

Yo siempre me encierro cuando me arrastro a la luz del día. De noche no puedo porque sé que John sospecharía algo de inmediato.

Y John está tan raro ahora que no quiero molestarlo. ¡Quisiera que se fuera a otra recámara! Además ya no quiero que nadie saque a esa mujer en la noche más que yo.

A menudo me pregunto si la podré ver desde todas las ventanas al mismo tiempo.

Pero, aunque me voltee tan rápido como pueda, sólo puedo ver por una a la vez.

¡Y aunque siempre la veo *puede* que se arrastre más rápido de lo que yo volteo!

A veces la he visto por allá a campo abierto, arrastrarse tan rápido como la sombra de una nube en un viento alto.

\* \* \* \* \*

¡Si tan solo pudiera separar el diseño de encima del de abajo! Tengo el propósito de hacerlo, poco a poco.

Sólo quedan dos días para quitar ese papel y creo que John se está dando cuenta. No me gusta esa mirada en sus ojos.

Oí cuando le hizo a Jennie una serie de preguntas profesionales acerca de mí.

Tenía un buen reporte que dar.

Dijo que dormía mucho durante el día.

¡John sabe que no duermo muy bien en la noche, por muy quieta que me quede!

Me formuló todo tipo de preguntas, también, y fingió ser muy cariñoso y bueno.

¡Cómo si no supiera sus intenciones!

De todos modos, no me sorprende que actúe así, después de tres meses durmiendo con ese papel.

A mí sólo me interesa, pero estoy segura que John y Jennie han sido afectados por él.

\* \* \* \* \*

¡Viva! Este es el último día, pero es suficiente. John se quedará en la ciudad toda la noche y no regresará sino hasta la tarde.

Jennie quería dormir conmigo, la muy astuta; pero le dije que no había duda, que descansaría mucho mejor si dormía sola.

Eso fue ingenioso, ¡porque en realidad nunca estuve sola! En cuanto salió la luna y la pobre criatura comenzó a arrastrarse y a sacudir el diseño, me levanté y fui a ayudarlo.

Yo tiraba y ella sacudía, yo sacudía y ella tiraba, y antes de la mañana ya habíamos despegado varios metros de ese papel.

Una tira casi tan alta como mi cabeza y de la mitad de la recámara.

Y luego cuando salió el sol y ese espantoso diseño comenzó a burlarse de mí, sentencí que acabaría con él ¡hoy mismo!

Nos vamos mañana y están bajando los muebles para dejar las cosas tal y como las encontramos.

Jennie se le quedó viendo a la pared con asombro pero le dije alegremente que lo había hecho por puro despecho contra la cosa maligna.

Se rió y dijo que no le importaría hacerlo ella misma pero que yo no debía cansarme.

¡Cómo se echó de cabeza esa vez!

Pero aquí estoy y ninguna persona tocará este papel excepto yo, ¡no mientras viva!

Trató de sacarme de la recámara, ¡fue muy obvia! Pero le dije que ahora que estaba tan tranquilo y vacío y limpio mejor me iba a acostar y a dormir mientras pudiera y que no me despertara ni para comer, que yo la llamaría cuando despertara.

Y así que se fue, y los sirvientes se fueron, y las cosas se fueron, y no queda nada salvo esa base clavada al suelo con el colchón de lona que encontramos ahí.

Dormiremos abajo esta noche y mañana tomaremos el barco a casa.

Disfruto mucho el cuarto, ahora que está vacío de nuevo.

¡Cómo hicieron estropicios los niños por aquí!

¡Y de qué modo está roída la cama!

Pero debo volver a trabajar.

Cerré la puerta con llave y la tiré al camino principal.

No quiero salir y no quiero que nadie entre hasta que llegue John.

Quiero asombrarlo.

Tengo una cuerda aquí que ni Jennie pudo descubrir. ¡Si esa mujer sale y trata de escapar, la puedo amarrar!

¡Pero se me olvidó que no puedo alcanzar muy alto si no tengo en qué subirme!

¡Esta cama *no* se moverá!

Traté de levantarla y empujarla, hasta que me quedé coja, luego me enfadé tanto que le mordí un pedacito a la orilla, pero me lastimé los dientes.

Entonces arranqué todo el papel que pude parada en el piso. ¡Se pega horriblemente y el diseño sólo lo disfruta! ¡Todas esas cabezas estranguladas y esos ojos bulbosos y esos brotes de hongos revolcándose sólo se burlan a carcajadas!

Me estoy enfureciendo como para hacer algo desesperado. Saltar por la ventana sería un ejercicio admirable pero los barrotes están demasiado afianzados como para tratar.

Además no lo haría. Claro que no. Sé muy bien que un paso como ese es inapropiado y sería malinterpretado.

Ni siquiera me quiero asomar por las ventanas, hay tantas mujeres que se arrastran y se arrastran con tanta rapidez.

Me pregunto si todas salieron del papel tapiz, como yo.

Pero ahora estoy atada muy segura con mi cuerda bien escondida, ¡a mí nadie me saca a la carretera!

¡Supongo que tendré que volver detrás del diseño cuando venga la noche, y eso es difícil!

¡Es tan agradable estar en esta gran recámara y arrastrarme a mi antojo!

No quiero salir. No lo haré, ni aunque Jennie me lo pida.

Porque afuera tienes que arrastrarte en el suelo y todo es verde en vez de amarillo.

Pero aquí puedo arrastrarme suavemente en el piso, y mi hombro embona perfectamente en este largo manchón alrededor de la pared, así que no puedo perder mi camino.

¡Pero si ahí está John en la puerta!

¡Es inútil, joven, no podrás abrirla!

¡Cómo llama y golpea!

Ahora pide a gritos un hacha.

¡Sería una pena destruir esa hermosa puerta!

—¡John, querido! —Dije con mi voz más suave. —¡La llave del cuarto se encuentra por las escaleras principales, bajo una hoja del llantén!

Eso lo calló por unos segundos.

Luego dijo, muy quieto —¡Abre la puerta, mi vida!

—No puedo—, dije —. La llave está allá abajo cerca de la puerta principal debajo de la hoja del llantén.

Y luego lo dije de nuevo, varias veces, muy amablemente y despacio, y lo dije tantas veces que tuvo que ir a ver, y la trajo por supuesto, y entró. Se detuvo en seco cerca de la puerta.

—¿Pero qué pasa aquí? —chilló. —¡Por el amor de Dios! ¿Qué haces?

Seguí arrastrándome de todos modos, pero lo miré por encima del hombro.

—Por fin logré salir—, le contesté. —A pesar de ti y de Jane. ¡Y he arrancado la mayor parte del papel, para que no me puedan regresar!

No me explico por qué se desmayó el hombre. ¡Pero se desmayó y justo en medio de mi camino por la pared, de modo que tuve que arrastrarme por encima de él una y otra vez!

## BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena, 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa
- Bloom, Harold, 2002. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou. México: Compactos Anagrama
- Bolton, David y Noel Goodey, 1996. *English Grammar in Steps*. Londres: Richmond Publishing
- Chopin, Kate. 1997. *The Awakening*. Ed. Constante González Groba. Salamanca: Ediciones Colegio de España. Col. Clásicos Anglística núm. 5.
- Cohen, Sandro. 1998. *Redacción sin dolor*. México: Planeta.
- Domínguez, Adolfo. 2006 (1975). *El diálogo y la crónica*. México: Trillas y ANUIES, Serie: Temas Básicos núm. 19.
- Eco, Umberto, 2008 (2003). *Decir casi lo mismo*. Trad. Helena Lozano Miralles. México: Lumen.
- Evler, Mescal (Director). *Elements of Language. Grammar, Usage, and Mechanics. Language Skills Practice*. Austin: Holt, Rinehart and Winston
- González Peña, Carlos, 1987 (1952). *Manual de gramática castellana*. México: Editorial Patria.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar, 1984 (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Ninetenth-Century Literary Imagination*. Nueva Haven y Londres: Yale University Press.
- Jakobson, Roman, 1959. “On Linguistic Aspects of Translation” en *On Translation*. Reuben A. Broker (Ed.). Cambridge, Massachussets: Harvard University Press. p.232-239
- Maqueo, Ana María. 2003. *Redacción*. México: Limusa
- Nida, Eugene, A. 1975. *Language Structure and Translation*, SUP.
- Paredes Cavaría, Elia Acacia. 2005. *Prontuario de lectura, lingüística, redacción, comunicación oral y nociones de literatura*. México: Limusa
- Perkins Gilman, Charlotte, “The Yellow Wallpaper” en Solomon, Barbara H. 1978. *The Experience of the American Woman*. Chicago: Signet. p. 46-61
- Pimentel, Luz Aurora, 2001. *El espacio en la ficción. La Representación de l espacio en los textos narrativos*. México: SigloXXI y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
- Saussure, Ferdinand de, 1988 (1986). *Curso de lingüística general*. México: Fontamara.



Showalter, Elaine, 1993 (1985). *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres: Virago Press.

Steiner, George, 1980. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón. México: FCE.

Thomson A.J. & A.V. Martinet, 1986. *A Practical English Grammar. 4ª Edición*, Inglaterra: Oxford University Press.

Vallejo, Fernando, 1983. *LOGOI. Una gramática del lenguaje literario. 1ª Edición*. México: FCE

[www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2455/is\\_2\\_34/ai\\_57564374](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_2_34/ai_57564374)

Zavala Ruiz, Roberto. 2003. *El libro y sus orillas*. México:UNAM.

## DICCIONARIOS

García-Pelayo y Gross, Ramón. 1983. *Larousse. Gran diccionario English-Spanish*. México: Ediciones Larousse

1985 (1958). *The New American Roget's College Thesaurus in Dictionary Form*, Rev. Philip Morehead. Chicago: A Signet Book

1995. *The Oxford Desk Dictionary. American Edition*. Ed. Laurence Urdang. New York –Oxford: Oxford University Press

1996. *El pequeño Larousse en color. Diccionario enciclopédico. 3ª reimpresión*. México: Ediciones Larousse

Sainz de Robles, Federico Carlos. ,1992. *Diccionario español de sinónimos y antónimos. 3ª reimpresión*, México: Aguilar México

1997. *Webster's Universal Collage Dictionary*. New York: Gramercy Books