



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Treball de fi de màster Acadèmic

La traducción de unidades léxicas disfóricas en dos traducciones al castellano de *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath

Nom i Cognoms Rosa Segarra Montero

Màster en Estudis de Traducció

Edició: 2021-2022

Director/a: Dra. Montserrat Cunillera Domènech

Any de defensa: 2022

Col·lecció: Treballs de fi de màster

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge

Resumen

En esta disertación, analizaré la manifestación de una enfermedad mental, la depresión, en *The Bell Jar* (1963), de Sylvia Plath, a través del estudio de una selección de unidades léxicas disfóricas. Así pues, efectuaré un seguimiento de las unidades léxicas disfóricas que sean indicativas del estado psíquico de la protagonista y de su progresivo deterioro psicológico. Para poder llevar a cabo dicha investigación, me centraré en dos traducciones al castellano de la obra, una realizada por Elena Rius (1998) y otra por Eugenia Vázquez Nacarino (2019), para averiguar si el léxico presente en la obra original resulta similar o divergente en los textos de llegada. Asimismo, también examinaré si en la traducción de este léxico, el efecto que este produce, el grado de intensidad semántica y el mundo afectivo de la protagonista, así como su punto de vista, varían dependiendo de la elección léxica de la traductora. El propósito principal de este estudio es, por lo tanto, investigar la repercusión de la selección léxica de las traducciones de *The Bell Jar* en el punto de vista de la protagonista, el rol que esta adopta, su caracterización y, por consiguiente, en la percepción que obtiene la lectora de la obra.

Palabras clave: *The Bell Jar*; Sylvia Plath; depresión; unidades léxicas disfóricas; traducción; efecto; grado de intensidad semántica; mundo afectivo; punto de vista; caracterización; percepción.

Abstract

In this dissertation, I will analyse the manifestation of a mental illness, depression, in Sylvia Plath's *The Bell Jar* (1963) through the study of a series of dysphoric lexical units. Thus, I will monitor the dysphoric lexical units that are indicative of the protagonist's mental state and her progressive psychological deterioration. In order to carry out this research, I will focus on two Spanish translations of the novel, one by Elena Rius (1998) and the other by Eugenia Vázquez Nacarino (2019), so as to discover whether the lexicon of the original novel turns out to be similar or divergent in the target texts. I will also examine whether in the translation of this lexicon, the effect it produces, the degree of semantic intensity and the affective world of the protagonist, as well as her point of view, vary depending on the lexical choices of the translator. This study aims to explore the impact of the lexical selection of the translations of *The Bell Jar* on the protagonist's point of view, the role she adopts, her characterisation and, consequently, the reader's perception of the novel.

Key words: *The Bell Jar*; Sylvia Plath; depression; dysphoric lexical units; translation; effect; degree of semantic intensity; affective world; point of view; characterisation; perception.

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Objetivos..... | 4 |
| 2. Marco teórico..... | 5 |
| 2.1. La obra y sus traducciones..... | 5 |
| 2.2. La ‘muerte’ de la autora, la visibilidad de la traductora y el concepto de fidelidad abusiva..... | 6 |
| 2.3. El punto de vista en la ficción literaria..... | 8 |
| 2.4. Lenguaje y estilo..... | 9 |
| 2.4.1. Estilo de la mente..... | 9 |
| 2.4.2. El lenguaje y la Psicología..... | 10 |
| 2.4.3. El lenguaje de los estados afectivos..... | 10 |
| 3. Análisis estilístico-léxico y comparación de traducciones..... | 12 |
| 3.1. Delimitación del objeto de estudio: léxico y depresión..... | 12 |
| 3.2. Unidades léxicas que serán objeto de análisis..... | 13 |
| 3.3. Análisis de las unidades léxicas disfóricas del TO..... | 14 |
| 3.4. Análisis y comparación de traducciones..... | 18 |
| 4. Conclusiones..... | 37 |
| 5. Bibliografía..... | 39 |
| 6. Anexo: Corpus con las unidades léxicas analizadas..... | 41 |

1. Objetivos

El ámbito en el que se inscribe mi estudio es el análisis textual de un texto literario y el análisis comparativo descriptivo de traducciones. Los objetivos de este trabajo son: 1) realizar un análisis léxico-estilístico de las unidades y selecciones léxicas disfóricas del texto de partida; 2) llevar a cabo un estudio comparativo de dos traducciones al castellano para averiguar si el léxico de la obra original y el punto de vista que este vehicula resulta similar o diferente en los textos de llegada. Toda unidad léxica vehicula unas instrucciones semánticas que son muy relevantes porque orientan a la lectora en su interpretación. El uso de una unidad u otra incide en la construcción del sentido y en el punto de vista de la protagonista de la obra. Por lo tanto, se espera que en una traducción estas unidades se recuperen por otras en la lengua de llegada con un sentido similar.

Sylvia Plath (1932-1963) es considerada una de las poetisas más eminentes de la literatura norteamericana. Su obra, que no solo abarca el género poético sino también el narrativo, es uno de los mayores referentes del feminismo y la poesía confesional del siglo XX. En la poesía confesional, los detalles más íntimos de la vida de las escritoras son de gran relevancia para la construcción de su narrativa personal. Así pues, cuestiones relacionadas con la sexualidad, la edificación de la identidad femenina o las enfermedades mentales componen los temas principales a retratar en este tipo de poesía. Entre las obras más notables de Plath, cabe destacar su novela semiautobiográfica *The Bell Jar* (escrita en 1961 y publicada en 1963) y sus poemas “A Birthday Present”, “The Hanging Man”, “Daddy”, “Lady Lazarus”, “Metaphors”, “Tulips”, “Poppies in July”, “Child” y “Edge”, basados en experiencias personales como el deterioro psicológico, la depresión, el suicidio, la muerte, la feminidad y la opresión masculina.¹ Tras múltiples ingresos en hospitales psiquiátricos y episodios depresivos, Sylvia Plath se suicidó el 11 de febrero de 1963.

1. Véase *Through the waves: Images of the self in the confessional poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton, Sharon Olds, and Kim Addonizio*, de Michelle Aube, o *Sylvia Plath: Method and Madness: A Biography*, de Edward Butscher, para un análisis detallado de la influencia autobiográfica de Plath en su obra.

2. Marco teórico

2.1. La obra y sus traducciones

The Bell Jar (1963) gira en torno a la vida de Esther, una joven norteamericana de diecinueve años que trabaja como becaria en una prominente revista de moda, cosmética y literatura de Nueva York. En posesión de una trayectoria académica imaculada y un futuro prometedor, Esther se ve incapaz de decidir qué es aquello que quiere conseguir en la vida. Esta incertidumbre tan desalentadora se ve acrecentada por su reticencia a participar en la feminidad normativa de mediados del siglo XX: toda una vida dedicada al matrimonio y a la maternidad.² La ansiedad que le produce a Esther ser desconocedora de su verdadera identidad y de sus ambiciones se intensifica de forma alarmante tras recibir una carta de rechazo de la Universidad de Harvard, donde deseaba realizar un curso de escritura. Su aparente fracaso en lo que creía que era su fuerte, el plano académico, la conduce a un progresivo deterioro psicológico y emocional, lo que culmina en varios intentos de suicidio y su ingreso final en un hospital psiquiátrico.

Las traducciones de *The Bell Jar* que trataré en esta disertación son las realizadas por Elena Rius en 1998 y Eugenia Vázquez Nacarino en 2019. Elena Rius es una escritora, editora y traductora española autora de *El Síndrome del Lector* (2017). Su traducción al castellano de *The Bell Jar*, publicada en numerosas editoriales, es la más extendida en España con diferencia. Eugenia Vázquez Nacarino, por otro lado, es una traductora española ganadora del XIV Premio de Traducción Esther Benítez por su traducción de *Una noche en el paraíso*, de Lucia Berlin. Su traducción de *The Bell Jar*, innovadora a la par que radical, adopta un punto de vista feminista, acorde con la esencia de la obra original, que acerca a Sylvia Plath a nuestros tiempos.

2. Véase “Mad Woman in *The Bell Jar*: Esther’s Struggle for Literary Authenticity within the Patriarchal Narrative”, de Courtney Kratz, o “The Mother, the Self, and the Other: The Search for Identity in Sylvia Plath’s *The Bell Jar*”, de Yōko Sakane, para un análisis riguroso sobre el tema de la feminidad en esta obra.

2.2. La ‘muerte’ de la autora, la visibilidad de la traductora y el concepto de fidelidad abusiva

“Translation is an active production of a text which resembles, but nonetheless transforms, the original” (Venuti, 1986: 181).

En este primer apartado del marco teórico explicaré tres prismas, entrelazados entre sí, que considero fundamentales en el entendimiento del papel de la traductora como figura potencialmente activa en la transformación del significado de la obra literaria original: la ‘muerte’ de la autora, la visibilidad de la traductora y el concepto de fidelidad abusiva.³

En su ensayo “The Translator as Author: Two Quixotes”, Anthony Pym lleva a cabo un estudio comparativo de dos traducciones al inglés de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, para así poner de relieve hasta qué punto las traductoras, figuras de absoluta visibilidad y autoridad en el proceso traductológico, adquieren la autoría de la obra original a través de sus traducciones. Tal y como afirma Pym, “the story [“Pierre Menard, autor del Quijote”, relato de Jorge Luis Borges] turns on the inevitable aging of the original, and the insight that an old text in a new context must imply new authorship of some kind. Texts change over distance, translation is one way of reacting to that change, and strongly authored translations react in rather auspicious ways” (2005: 71).

Las obras originales, así pues, necesitan de la traducción para perdurar en el tiempo y convertirse, en cierto modo, en creaciones ‘inmortales’, una postura también adoptada por los deconstruccionistas, con Jacques Derrida a la cabeza. De hecho, de acuerdo con Derrida, “if the text is by no means a static object, but a fluidity of possible meanings that can ebb and flow with each change of context, which each ‘iteration,’ the translator’s effort to signify the original by substituting a substantially different signifying chain entails the creation of an entirely new context which [re]constitutes and constrains, and thereby can change, the meaning of the original” (Venuti, 1986: 183).

3. Debo añadir que, a lo largo de mi disertación, utilizaré el género femenino (e.g. la traductora) puesto que la obra que nos atañe, *The Bell Jar*, y sus dos traducciones al castellano, son producto de tres mujeres y, asimismo, son obras, unas más que otras, claramente feministas.

La traducción es, por ende, una herramienta fundamental en la ‘mejora’ y el ‘progreso’ de una obra literaria y su significado, una serie de transformaciones en las que la traductora participa activamente.

En este proceso de transformación que constituye la traducción, las discrepancias que se originan entre la obra original y su traducción son, tal y como afirma Venuti, inevitables: “they erupt in the translation from the irreducible disjunction that exists between two semiotic contexts [the source- and target-languages] and between the two social contexts in which they are situated; the translation is the unstable reconciliation of two different, sometimes conflicting, sets of cultural determinations” (1986: 208-209). Ahora bien, la lectora de toda obra literaria también es partícipe en la creación de significado de esta última. La lectora lleva consigo determinados preconceptos o prejuicios, constitutivos de su realidad histórica, que se convierten en una condición de la comprensión de la obra (Sobre poética, 2011). El proceso de lectura tiene una función fundamental en la creación de significado, y en este proceso, la lectora, quien proyecta sus exigencias y necesidades en la obra, condiciona sus posibles interpretaciones. En *La muerte del autor* (1968), Roland Barthes plantea que la desaparición o ‘muerte’ de la autora da paso al nacimiento de la lectora, quien es, en última instancia, la figura que construye el significado de la obra (Barthes citado en Arrojo, 1997: 23). La experiencia estética, textual e histórica de la autora, en un primer momento inherente a la obra literaria, se sustituye por la experiencia de la traductora. Ambas, lectora y traductora, desempeñan una función activa en la creación e interpretación creativas de la obra literaria.

Por otro lado, y en relación con la visibilidad de la traductora, encontramos la noción de fidelidad abusiva (*abusive fidelity*), un concepto acuñado por Philip Lewis que Rosemary Arrojo saca a colación en su artículo “The ‘Death’ of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility” (1997). Según Arrojo, la traductora de Lewis “seems to presuppose that her interference may be a fully conscious option, and that she knows exactly what the original is about and thus can decide what should be respected, or abused” (1997: 25-26). Sin embargo, “Lewis’s aggressive translator is still cautious to exercise her authorial thrust and apparently hides her intervention under the guise of a paradoxically abusive fidelity” (Arrojo, 1997: 26). Puesto que la traductora también es, inevitablemente, lectora, su interpretación de la obra original es aquello que plasma en su traducción: la traductora actúa tanto como lectora como intérprete y escritora, así que

decide qué es lo que quiere enfatizar, respetar, ‘violar’ o transgredir de la obra original, lo que, al mismo tiempo, responde a una ideología que se muestra patente en el producto final (Arrojo, 1997: 26).

2.3. El punto de vista en la ficción literaria

En esta sección, introduciré brevemente el enfoque de Pierre-Yves Raccah propuesto en su teoría denominada Semántica de los Puntos de Vista (en adelante, SPV), puesto que esta aproximación se ha revelado útil para los estudios discursivos y traductológicos (por ejemplo, Andújar y Cunillera, 2008; Cunillera, 2009; Andújar, 2017) porque permite explicar la repercusión de la presencia de una unidad léxica en el sentido de un enunciado o un texto, y también comparar las instrucciones de distintas unidades mostrando sus semejanzas o divergencias.

Raccah, en su enfoque, pone el énfasis en cómo las unidades léxicas de una lengua condicionan la construcción del sentido. En otros términos, el contenido semántico de una unidad léxica y la estructura de la que forma parte imponen una serie de constricciones en la edificación del sentido, algo que repercute directamente en el punto de vista de la interlocutora (Raccah, 2005: 25). Por lo tanto, este enfoque permitirá explicar si las traductoras, al escoger unas determinadas unidades léxicas, expresan el mismo grado de intensidad semántica que la unidad original y, en consecuencia, mantienen “la orientación argumentativa de los enunciados” y el punto de vista de la protagonista de la obra (Cunillera, 2009: 212). De la SPV también tomaré la pareja conceptual ‘eufórico’ – ‘disfórico’: el término ‘disfórico’ hace referencia a aquellas unidades o selecciones léxicas que presentan un punto de vista negativo; el concepto ‘eufórico’, en cambio, alude a aquellas unidades o selecciones léxicas que vehiculan un punto de vista positivo.

En relación con el concepto de punto de vista, otros autores interesados en la traducción literaria, como Josep Marco, analizan la relación entre el estilo y la traducción. En “Translating style and styles of translating” (2004), Josep Marco analiza la relación entre el estilo y la traducción desde dos perspectivas distintas: por un lado, la desaparición del estilo de la obra original en su traducción y, por otro lado, la plasmación del estilo propio, o poética, de una traductora, o grupo de traductoras, en la traducción de la obra. Para llevar a cabo dicha tarea, Marco investiga cómo en las traducciones al catalán de dos obras inglesas, *The Turn of the Screw*, de Henry James, y “The Fall of the House of

Usher”, de Edgar Allan Poe, las traductoras bien se desvían del original o bien utilizan calcos estructurales en el orden de palabras o en la transitividad. El sentido de las unidades y estructuras léxicas originales puede, pues, modificarse y repercutir en el punto de vista que estas vehiculan. El propósito principal del autor es recalcar la complejidad que supone el proceso de trasvase estilístico, un cometido de lo más laborioso que responde tanto a las exigencias de la obra de origen como de la propia lengua de llegada y que se ha de tomar en consideración.

2.4. Lenguaje y estilo

A continuación, introduciré una serie de conceptos del libro *Sylvia Plath and the Language of Affective States: Written Discourse and the Experience of Depression* (2015), de Zsófia Demjén, una de las autoras que más ha estudiado el estilo de Sylvia Plath. Este libro es fruto de un análisis meticuloso de los patrones lingüísticos, indicativos de depresión e ideación suicida, presentes en el *Smith Journal*, uno de los diarios personales de Sylvia Plath. La autora se centra, así pues, en el lenguaje de los estados afectivos, prestando mayor atención a los estados afectivos negativos. Este libro es, por lo tanto, de gran utilidad para el análisis textual de la obra que llevaré a cabo en la segunda parte de esta disertación, puesto que su aproximación y conceptos teóricos, que aplicaré en mi estudio posterior, me brindan un conocimiento profundo del idiolecto de Plath.

2.4.1. Estilo de la mente

Demjén, en el marco teórico de su estudio, pone de relieve la noción de ‘estilo de la mente’ (*mind style*), un concepto acuñado por Roger Fowler en 1977, y promovido por el campo de la Estilística, que hace referencia a “any distinctive linguistic representation of an individual mental self” (Fowler citado en Demjén, 2015: 20). Más tarde, Leech and Short definieron *mind style* como la materialización del punto de vista narrativo, y lo relacionaron con la figura de la autora implícita, puesto que “it is a commonplace that a writer’s style reveals his habitual way of experiencing and interpreting things” (Leech and Short citados en Demjén, 2015: 20). *Mind style*, así pues, podría definirse como aquellos patrones lingüísticos y textuales propios de una autora y de su estilo que nos proporcionan información sobre su estado cognitivo, sus procesos psicológicos y, por ende, su punto de vista respecto a la realidad. Demjén introduce las siguientes características lingüísticas del *mind style*: la estructura de una oración, el sobreuso o el desuso de un campo semántico concreto, el lenguaje figurado, la transitividad, el uso de

la lógica (formal), el estilo conversacional, y el uso de la negación y de las expresiones deícticas (2015: 21). El concepto de *mind style* es, por consiguiente, de gran importancia ya que, tal y como afirma la autora, establece una conexión entre el lenguaje y los estados afectivos (Demjén, 2015: 22).

2.4.2. El lenguaje y la Psicología

Demjén explica que desde el ámbito de la Psicología también se ha investigado cómo se relacionan el lenguaje, y el estilo lingüístico de un individuo, y las enfermedades mentales. Pennebaker y King (2003), haciendo uso de LIWC (*Linguistic Inquiry and Word Count*), llegaron a las siguientes conclusiones: las personas que sufren de neuroticismo hacen un uso excesivo de términos negativos para designar sus emociones y del pronombre de primera persona del singular; aquellas que sufren de ansiedad hacen un uso elevado del pronombre de primera persona del singular y de conjunciones explicativas; aquellas que sufren de enfado o ira recurren a términos disfóricos y a preguntas retóricas; mientras que aquellas personas que sufren de autoengaño hacen un uso abundante de términos negativos para designar sus emociones y de palabras exclusivas carentes de complejidad cognitiva (Demjén, 2015: 26). Asimismo, Stirman y Pennebaker (2001) descubrieron que poetisas con ideación suicida hacían un uso desmesurado de la primera persona del singular, de referencias a la muerte y de términos negativos para describir sus emociones, lo que denotaba un interés excesivo en ellas mismas y en la muerte, además de ser un indicador de depresión (Demjén, 2015: 26-27).

Por otro lado, Demjén saca a colación un estudio llevado a cabo por Fekete en 2002, del que se extraen los siguientes resultados sobre los mecanismos psicológicos que esconde el uso del lenguaje, los cuales serán de gran conveniencia para mi estudio posterior: el grupo depresivo se caracterizaba por un uso elevado y frecuente de referencias personales, del pronombre *I*, de la negación, de expresiones para designar sentimientos y apreciaciones que iban desde el agrado al odio, de intensificadores adverbiales, de categorías emocionales, estructuras dicotómicas, y conjunciones explicativas y adversativas (Demjén, 2015: 28).

2.4.3. El lenguaje de los estados afectivos

Demjén define los estados afectivos como todas aquellas circunstancias emocionales, indicadoras de un estado psicológico, en las que se encuentra una persona. Demjén se centra en las referencias directas a estados afectivos presentes en el *Smith*

Journal y en cómo Sylvia Plath se describe o evalúa a sí misma. Con “referencias directas”, Demjén se refiere a términos o expresiones literales que manifiestan algo sobre los estados afectivos de Plath (2015: 71). Demjén presenta una tabla con una serie de categorías en relación con los siguientes campos semánticos: estados afectivos y emociones (‘miedo’, ‘feliz’, ‘triste’, ‘interesada’, ‘preocupada’, ‘contenta’, ‘aburrida’, ‘enfadada/violenta’, ‘tranquila’, ‘descontenta’); descripciones de ella misma (‘egoísta’, ‘débil’, ‘capaz/inteligente’, ‘confiada’, ‘incapaz/no inteligente’, ‘fuerte’, ‘valiente’), descripciones físicas (‘hermosa’ y ‘fea’); y descripciones del comportamiento (‘tonta’, ‘fracaso’, ‘éxito’) (Demjén, 2015: 72). Según Demjén, los estados afectivos (emociones) más mencionados en la tabla son el miedo, la felicidad y la tristeza (2015: 74). De estos tres, hay el doble de referencias a estados afectivos negativos que a positivos, lo que sugiere que Plath escribe más sobre el miedo o la tristeza (sentirse triste, deprimida, celosa, avergonzada, desesperada y arrepentida) que sobre la felicidad, un aspecto que también podemos observar en *The Bell Jar* (Demjén, 2015: 74).

Cabe destacar que el miedo es una emoción que necesita un desencadenante, ya sea físico o mental, aunque, en ocasiones, Plath no menciona cuál es el detonante de dicha afección (Demjén, 2015: 74). Ahora bien, en varios momentos del *Smith Journal*, Plath sí expresa explícitamente que es aquello que la asusta. Demjén, por ende, introduce diferentes causas del miedo que siente Plath, de las que enfatizaré solo aquellas que sean pertinentes para mi objeto de estudio: enfrentarse a ella misma; ser dominada por su futuro esposo; el matrimonio y el amor; ser abandonada por las personas de su alrededor; no tener tiempo suficiente para hacer todo lo que ella quiere; fracasos tanto del pasado como del futuro (2015: 74-75). En cuanto a descripciones o evaluaciones de la persona de Plath, esta parece referirse a ella misma con unidades léxicas negativas más que positivas, lo que denota una autoestima baja: “*I am not strong; I feel stifled, weak, pallid; I am weak; I felt too vulnerable; I am jealous, not content, naïve, weak, obsessed, not sure, ugly, lost, frightened, not yet the smart woman*” (Demjén, 2015: 76-77).

Tras un estudio riguroso de las diferentes entradas del diario de Plath, y como conclusión, Demjén afirma que, en general, Plath hace uso de unidades léxicas negativas para referirse tanto a ella y a sus estados afectivos como a todo lo que la rodea, hasta el punto de aludir abiertamente al odio que siente hacia ella misma (*self-hatred*) y a sus deseos suicidas (2015: 84).

3. Análisis estilístico-léxico y comparación de traducciones

3.1. Delimitación del objeto de estudio: léxico y depresión

Cabe introducir un breve apunte sobre el uso de determinadas unidades léxicas que evolucionan en consonancia con el estado cognitivo y psicológico de la protagonista. Al principio de la novela, cuando la protagonista no parece sufrir de depresión, el léxico que utiliza, normalmente como parte de metáforas, es positivo o eufórico y esperanzador (e.g. *I felt pure*). Conforme su salud mental se deteriora, la protagonista es mucho más explícita y directa a la hora de describir sus sentimientos y estados de ánimo, frecuentemente relacionados con la muerte, la naturaleza, el vacío, la asfixia, la inercia y la repugnancia. Es también curioso observar cómo el uso de este léxico coincide con sus primeros episodios de despersonalización. Ahora bien, ya desde un inicio la protagonista siente una rara atracción por las cosas mórbidas o grotescas (e.g. bebés muertos en frascos de cristal). Arrastra estas referencias, como parte de metáforas, a lo largo de la novela. Solo al final de la novela, durante su recuperación psicológica, la narradora vuelve a utilizar un léxico más eufórico (e.g. *I felt completely free*). El presente estudio se centrará tan solo en las unidades léxicas disfóricas.

Las unidades léxicas disfóricas que utiliza la narradora-protagonista para describir su mundo y estado afectivo son unidades que expresan una idea de malestar físico y psíquico, y una valoración negativa sobre ella misma, como consecuencia de su estado de ánimo y sentimientos. Estas unidades léxicas disfóricas vehiculan un sentimiento de absoluta tristeza y desesperanza, fruto de un trastorno patológico que experimenta gradualmente la narradora-protagonista a lo largo de la obra: depresión.⁴

Marina y López (1999: 120) definen la depresión como una consecuencia directa del sentimiento inherente al valor semántico de la palabra inglesa *helplessness*. Este término hace referencia a un sentimiento “que acaba inhibiendo la motivación, recluyendo al sujeto en una pasividad desesperada” (Marina y López, 1999: 120). Los mismos autores lo explican de la siguiente manera:

Actuamos cuando tenemos la esperanza de que el comportamiento producirá un fin previsto y satisfactorio.

4. Véase “Shattering the Bell Jar: Metaphor, Gender, and Depression”, de Charteris-Black, para un análisis detallado de la presencia de la depresión en la obra.

Cuando una persona o un animal aprenden que el resultado es aleatorio, independiente de la respuesta, lo más probable es que prefiera la pasividad a la incertidumbre. La impotencia para cambiar la situación o el estado de ánimo puede degenerar en *hopelessness*, en desesperanza sobre la vida misma. Entonces puede estar abierto el camino de la *depresión*. Como dice un experto: «En la *depresión* se siente desesperanza acerca del valor de la vida y se desea morir». Cuando el abatimiento es profundo, y va acompañado de falta de ánimo, pesimismo, sentimiento de impotencia y falta de estímulos, se denomina *depresión* (Marina y López, 1999: 270).

La depresión es así pues, un estado de ánimo de absoluto rechazo y pasividad, lo que puede culminar en ideación suicida (Marina y López, 1999: 205). La ideación suicida (IS), también llamada pensamientos o ideas suicidas, es otro trastorno patológico experimentado por la protagonista a lo largo de la novela, por lo que constituye un tema central en la obra. La ideación suicida es un término amplio para describir una serie de contemplaciones, deseos y preocupaciones sobre la muerte y el suicidio (Harmer, 2021).

3.2. Unidades léxicas que serán objeto de análisis

Las unidades o formulaciones léxicas que analizaré son las utilizadas por la narradora para describirse a ella misma física o mentalmente y aludir a su estado anímico (afectivo), y también las unidades léxicas utilizadas por otros personajes para describir el estado psicológico de la narradora. Estas unidades y selecciones léxicas indican que la protagonista sufre de depresión, un trastorno patológico que se agrava progresivamente conforme transcurre la obra y que se ve reflejado en el léxico utilizado por esta. Si aplicamos las conclusiones extraídas por Demjén (2015) del estudio sobre la depresión llevado a cabo por Fekete en 2002, extraeremos los mismos resultados: la protagonista hace uso de expresiones para designar sentimientos y apreciaciones que van desde el agrado al odio, de intensificadores adverbiales y de categorías emocionales.

Estas unidades en su mayoría son adjetivos que califican directamente al sujeto, la narradora, y acompañan sobre todo al verbo *feel*, o adjetivos que califican una parte del sujeto y comparaciones con las conjunciones *like*, *the way* o *as*. Se trata de unidades léxicas que indican bien una condición y malestar psíquico o físico, o bien ambos.

A) Adjetivos referidos al sujeto:

- *very still and very empty; blank and stopped; dull and flat; overstuffed; dreadfully inadequate; dumb and subdued; very low; silly and superfluous; simple-minded; stupid; lonely and weak; limp and betrayed; disgusting and ugly; very depressed;*

flat and full of shattered visions; disappointed; terrible; lousy; too unsettled; upset; crazy; unmaternal and apart

B) Adjetivos referidos a partes del sujeto:

- *my mind glided off into a large empty space, and pirouetted there, absently; my mind went dead; I didn't have a brain in my head; my numb, dumb face*

C) Comparaciones:

- *like a numb trolleybus; the way the eye of a tornado must feel, moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo; like the skin shed by a terrible animal; as a dead baby; as a loon; like a heel of the worst sort; like hell; like a skater*

3.3. Análisis de las unidades léxicas disfóricas del TO

A continuación, efectuaré un análisis de las unidades léxicas disfóricas que he seleccionado del texto de partida para así poder, en el apartado posterior, llevar a cabo un estudio comparativo con sus respectivas traducciones al castellano. Podemos agruparlas en el campo semántico de los “estados afectivos negativos”, que Zsófia Demjén (2015) también menciona en su estudio, en función del valor semántico que vehiculan, del efecto producido, de la imagen construida y de la idea expresada.

Estados afectivos negativos (emociones):

Demjén (2015) define los estados afectivos como todas aquellas circunstancias emocionales, indicadoras de un estado psicológico o psíquico, en las que se encuentra una persona. Los estados afectivos negativos, en particular, hacen referencia a aquellas condiciones psicológicas que sugieren la presencia de algún tipo de afección o trastorno mental que impacte en los sentimientos, estados de ánimo y emociones de una persona. Así pues, los estados afectivos negativos se plasman discursivamente a través de unidades léxicas que vehiculan un punto de vista psicológico negativo o disfórico. En *The Bell Jar*, son numerosas las referencias directas, términos o expresiones literales que manifiestan algo sobre los estados afectivos negativos de la protagonista-narradora. De estas referencias directas, he seleccionado las más pertinentes al presente estudio, pues presentan casos interesantes de traducción.

Los estados afectivos negativos experimentados y expresados por la protagonista-narradora son emociones vinculadas con el miedo, la tristeza, la preocupación, el desconsuelo, la desesperanza, la decepción, la soledad y la angustia. Todas estas emociones insinúan la presencia de una enfermedad mental sufrida por la narradora a lo largo de la obra: depresión. El *mind style* o estilo de la mente de la protagonista se caracteriza, así pues, por el sobreuso del campo semántico de los estados afectivos negativos y por una serie de patrones lingüísticos que sugieren la existencia de un trastorno patológico expresado a través de unidades léxicas con una gran carga emocional negativa. He incluido en esta categoría unidades léxicas que, en su mayoría, acompañan al verbo *feel*. Las emociones negativas mencionadas se articulan mediante unidades o selecciones léxicas disfóricas que vehiculan:

- una idea de pasividad, inercia e inmovilidad ya sea de manera directa (sensaciones físicas, psíquicas o ambas): *very still and very empty; blank and stopped; dull and flat; overstuffed and dull; dreadfully inadequate; dumb and subdued; my mind went dead; very low; weak; limp; silly and superfluous; my numb, dumb face*; o de manera indirecta a través de símiles basados en agentes inanimados (cosificación o deshumanización): *like a numb trolleybus; the way the eye of a tornado must feel, moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo; like the skin shed by a terrible animal; as a dead baby*

Con pasividad, inercia e inmovilidad, me refiero tanto al efecto que producen ciertas formulaciones léxicas como a la imagen que construyen de la narradora. Esta se retrata como un agente inactivo y despersonalizado, es decir, una figura carente de movimiento y agencia que permanece en un segundo plano y que posee un rol más bien pasivo. Fijémonos en cómo el léxico incorporado en esta categoría alude a un estado de entumecimiento, quietud y reposo, una circunstancia que no parece estar bajo el control de la protagonista.

- una idea de vacío e incapacidad e inactividad mental: *very still and very empty; blank and stopped; dumb and subdued; my mind went dead; silly; as a dead baby; I didn't have a brain in my head; simple-minded; silly; stupid; crazy as a loon*

En consonancia con la idea de pasividad, inercia e inmovilidad, podemos observar cómo determinadas unidades léxicas hacen referencia a un estado de enajenación o abstracción mental, hasta el punto de sugerir la falta de contenido mental e intelectual e introducir una idea de muerte.

- una idea de despersonalización y fragmentación o desmembración física: *very still and very empty; blank and stopped; my mind went dead; like the skin shed by a terrible animal; my mind glided off, like a skater, into a large empty space, and pirouetted there, absently; I didn't have a brain in my head; my numb, dumb face*

La despersonalización (síntoma de depresión, histeria, TOC, ansiedad) hace referencia a un trastorno mental disociativo en el que la persona sufridora, que se encuentra desconectada de sí misma, tiene una sensación persistente de desrealización (Ghalib, 2021: 2592). Los individuos que sufren de despersonalización observan el mundo, y a ellos mismos, desde una perspectiva extraña, distorsionada, surrealista, de forma automática o mecánica (Ghalib, 2021: 2592). Así pues, la despersonalización de la protagonista plasmada mediante recursos discursivos refleja la despersonalización que experimentan los individuos que sufren trastornos mentales como la depresión. En este sentido, las descripciones o imágenes con las que la narradora se despersonaliza son verosímiles y responden a la experiencia personal de Sylvia Plath con este trastorno.

La fragmentación o desmembración física, una consecuencia directa de la despersonalización, es la desvinculación de la protagonista de su cuerpo y mente, lo que provoca que la narradora se describa a sí misma, y a los que la rodean, a través de la mención de extremidades divididas, y no como elementos que conforman un todo (e.g. *Doctor Gordon reached for the hand that hung at my right side and shook it*).⁵

5. Según Marjorie G. Perloff, los constantes intentos de Esther de adoptar la personalidad de las mujeres que la rodean son indicativos de un “false-self system” que resulta en un yo cada vez más incorporado y fragmentado. Esta fragmentación es la culminación de una serie de intentos fallidos de renacer y existir como su propia mujer (Perloff, 1972: 509-510). Véase “Images of Madness and Retrieval”, de Susan Coyle, o “The Disabled Female Body”, de Marilyn Boyer, para un análisis detallado de las nociones de desvinculación, despersonalización, fragmentación y otredad en *The Bell Jar*.

- una idea de distorsión, devastación o destrucción, desolación y debilidad: *very low; lonely and weak (like a heel of the worst sort); limp and betrayed (like the skin shed by a terrible animal); full of shattered visions; superfluous; my numb, dumb face; disgusting and ugly*

La narradora se describe como una figura vulnerable, afligida, solitaria y destruida, lo que responde a una visión distorsionada de ella misma. En otros términos, la protagonista presenta o interpreta emociones y hechos, deformándolos de modo inconsciente hasta experimentar una visión distorsionada de la realidad, una consecuencia directa de su estado psicológico.

Cabe destacar que esta visión distorsionada también afecta a cómo la protagonista describe su físico. Esta utiliza unidades léxicas disfóricas para describir su físico, algo que concibe como ‘feo’. Por lo tanto, esta recurre a adjetivos de un grado de intensidad semántica elevado que evocan imágenes de repugnancia, fealdad, entumecimiento y estupidez: *my numb, dumb face; disgusting and ugly* (refiriéndose a sus piernas).

- una idea de malestar psíquico: *very low; very depressed; dull and flat and full of shattered visions; dull and disappointed; terrible; like hell; lousy; too unsettled; upset; dumb and subdued; my mind went dead; blank and stopped as a dead baby*

Con malestar psíquico, me refiero a un estado de detrimento y deterioro psicológico a raíz de la inestabilidad y dolencia emocional sufrida por la protagonista.

Con *blank and stopped as a dead baby* también se suma una idea de asfixia. Con asfixia, me refiero a una sensación de ahogo, parálisis o tullimiento. Puesto que la protagonista se compara con un bebé muerto, alude a una dificultad para respirar y, en última instancia, para vivir. Asimismo, esta sensación de asfixia se acentúa con la imagen angustiada que sugiere el término *bell jar*, una campana de cristal bajo la que se encuentra la protagonista y que no le permite escapar o acceder al exterior (e.g. *I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air; The air of the bell jar waddled round me and I couldn't stir*).

- una idea de distancia respecto a las demás: *dreadfully inadequate; like a heel of the worst sort; unmaternal and apart; superfluous; disgusting and ugly*

La protagonista se compara constantemente con las mujeres que la rodean y afirma que, a diferencia de estas, ella no reúne las cualidades necesarias para ser una mujer competente y capaz, ya sea en el plano físico, intelectual o del comportamiento. Entre estas cualidades la protagonista incluye: belleza, sensualidad, inteligencia, devoción por los hombres, instinto maternal y afecto.

Cabe añadir que la línea que separa las descripciones que realiza la protagonista de su comportamiento y de ella misma es mínima, puesto que su comportamiento, y cómo lo concibe ('tonta', 'fracaso'), desencadena las evaluaciones que efectúa sobre ella misma ('incapaz', 'no inteligente', 'débil', 'incompetente', 'irrelevante'). Cómo la protagonista-narradora se describe a sí misma y a su conducta responde a una tendencia autodestructiva y de autoodio (*self-hatred*) que no solo advierte la existencia de ciertos indicios de depresión (falta de ánimo, pesimismo, falta de estímulos y sentimiento de impotencia) e ideación suicida (se considera 'superflua'), sino también de una autoestima baja.

3.4. Análisis y comparación de traducciones

Las unidades léxicas disfóricas de las categorías anteriores se han recuperado: 1) por unidades que expresan la misma idea y con una intensidad semántica similar; 2) por unidades con una intensidad semántica menor o mayor; y 3) por unidades que expresan un sentido diferente.

1) Por unidades que expresan la misma idea y con una intensidad semántica similar:

En ocasiones, las traducciones de las unidades y selecciones léxicas disfóricas del TO han optado por unidades y selecciones léxicas que no presentan variaciones semánticas notables. Es decir, son unidades que recuperan y expresan de forma muy similar el contenido semántico esencial de las unidades léxicas originales y que, por tanto, preservan fielmente el punto de vista negativo de la protagonista, su caracterización y mundo afectivo. Además de conservar también las ideas de pasividad, vacío mental, fragmentación física, despersonalización y malestar psíquico mencionadas anteriormente. Algunos ejemplos son: *muy quieta* y *muy vacía* como traducción de *very still and very*

empty; vacía y detenida como traducción de *blank and stopped*; y *entumecido y estúpido rostro* como traducción de *numb, dumb face*.

| | |
|--|--|
| <p>(1A) Only I wasn't steering anything, not even myself. I just bumped from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work like a numb trolleybus. I guess I should have been excited the way most of the other girls were, but I couldn't get myself to react. I felt very still and very empty, the way the eye of a tornado must feel, moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo. [BJ: 2-3]</p> | <p>(1C) Solo que yo no manejaba nada, ni siquiera mi propio rumbo. Me limitaba a ir de mi hotel al trabajo y a las fiestas y de las fiestas a mi hotel y de vuelta al trabajo, dando bandazos como un tranvía. Supongo que debería de haberme sentido igual de emocionada que la mayoría de las otras chicas, pero no conseguía reaccionar. Me sentía muy quieta y muy vacía, como el ojo de un huracán, avanzando a duras penas en medio de la vorágine. [CC, EV: 20-21]</p> |
|--|--|

2) Por unidades de una intensidad semántica distinta (menor o mayor):

Las traducciones de las unidades y selecciones léxicas disfóricas del TO han optado:

2a) bien por unidades y selecciones léxicas de un grado de intensidad semántica distinta (menor o mayor) a la del original (añaden o suprimen matices y precisiones), pero no alteran el punto de vista y la caracterización de la protagonista porque encajan con el contexto de la obra y, por lo tanto, expresan una idea global similar: *vacía e inerte; muy baja de ánimos; llena de sueños destruidos; llena de ilusiones rotas; de pena; lela; cara inerte y alelada; sola y frágil; una traidora de la peor especie; tan poco maternal y distinta; tan poco maternal y distante*

2b) o bien por unidades y selecciones léxicas que presentan una intensidad semántica distinta (menor o mayor) a la del original, y alteran el punto de vista y la caracterización de la protagonista porque no encajan con el contexto de la obra y, por lo tanto, no expresan una idea global similar: *dando bandazos como un tranvía; con ruido sordo; a duras penas; deprimida; me llevé una desilusión; alicaída; fatal; débil; lánguida; deprimida; embotada; torpe; pesada; defraudada; tremendamente inepta; a morir; demasiado trastornada; trastornada*

2a) Unidades y selecciones léxicas con un grado de intensidad semántica menor o mayor que expresan una idea global similar:

Las unidades léxicas *blank and stopped* de (2A) se han recuperado en (2B) por *vacía y detenida* y en (2C) por *vacía e inerte*. Las unidades léxicas originales (*blank and stopped*) expresan: una idea de pasividad, inercia e inmovilidad; una idea de vacío e incapacidad e inactividad mental; una idea de despersonalización; y una idea de asfixia.

| | | |
|--|--|--|
| (2A) To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream. [BJ: 227] | (2B) Para la persona encerrada en la campana de cristal, vacía y detenida como un bebé muerto, el mundo mismo es la pesadilla. [CC, ER: 328] | (2C) Para quien está en la campana de cristal, vacía e inerte como un bebé muerto, el mundo es la pesadilla. [CC, EV: 257] |
|--|--|--|

En (2B), con *detenida*, se ha optado por una formulación léxica que evoca una imagen similar a la original. En cambio, en (2C) se ha escogido el adjetivo *inerte*, más negativo y con un grado de intensidad semántica superior a *detenida* y al original *stopped* porque alude a un sujeto sin vida e introduce la idea de muerte. A pesar de este matiz, *inerte* encaja con el contexto de la novela y la caracterización de la narradora, ya que esta muestra una morbosa obsesión por la muerte y se compara en el mismo enunciado con un bebé muerto. Debo añadir, por otro lado, que el uso de *encerrada* en (2B) también añade un matiz negativo que no se encuentra en el fragmento original aunque está en consonancia con la sensación de asfixia, opresión y parálisis que experimenta la protagonista.

En cuanto a la selección léxica *full of shattered visions*, tanto *llena de sueños destruidos* de (5B) como *llena de ilusiones rotas* de (5C) presentan una imagen semántica similar a la selección léxica original, si bien el adjetivo *rotas* en (5C) es de un grado de intensidad semántica inferior a *shattered*, que significa romper o destruir algo de forma muy violenta. La formulación léxica original (*full of shattered visions*) expresa: una idea de distorsión y destrucción; y una idea de malestar psíquico.

| | | |
|--|--|--|
| (5A) I felt dull and flat and full of shattered visions . I had imagined Buddy would fall in love with me that weekend and that I wouldn't have to worry about what I was doing on any more Saturday nights the rest of the year. [BJ: 57] | (5B) Me sentía embotada y pesada y llena de sueños destruidos . Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí aquel fin de semana y que no tendría que preocuparme sobre qué hacer los sábados por la noche durante el resto del año. [CC, ER: 89] | (5C) Me sentía torpe y chafada y llena de ilusiones rotas . Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí ese fin de semana y que no tendría que preocuparme más de lo que haría los sábados por la noche el resto del año. [CC, EV: 79] |
|--|--|--|

En los ejemplos (13A) y (14A) la narradora hace alusión, explícitamente, a sus aptitudes intelectuales y a su físico, los cuales describe con unidades léxicas disfóricas (*simple-minded; my numb, dumb face*) que responden a una inclinación autodestructiva, o lo que Demjén (2015) denomina *self-hatred*. He seleccionado estos dos ejemplos porque presentan casos interesantes de traducción. No obstante, en el anexo se pueden observar otros ejemplos en los que la narradora también hace referencia a su falta de inteligencia y a su apariencia (19A, 20A, 21A, 22A, 23A).

En el ejemplo (13A), la protagonista se describe como *simple-minded*, que es un término peyorativo que se refiere a una persona que no posee la habilidad de usar la razón y comprender o gestionar una situación (Diccionario de Cambridge). Esta unidad léxica, por tanto, expresa una idea de vacío mental.

| | |
|---|--|
| (13A) Now I was simple-minded it seemed I attracted clean, handsome people. [BJ: 128] | (13C) Ahora que era lela , por lo visto atraía a personas ingenuas y nobles. [CC, EV: 152] |
|---|--|

La traducción (13C) recurre al adjetivo *lela* (“dícese de alguien que no se entera de lo que ocurre o de lo que se dice por distracción, falta de viveza o falta de inteligencia”), un término igualmente peyorativo que contiene un grado de intensidad semántica similar a *simple-minded* (Lexico, n.d.). Con la unidad léxica *lela* se mantiene, así pues, la tendencia autodestructiva de la narradora y la evaluación negativa que realiza sobre sus aptitudes intelectuales.

En el ejemplo (14A) (*my numb, dumb face*), la narradora describe su rostro como un miembro aterido, paralizado, estólido y estúpido, un vivo reflejo de su estado psicológico. Esta formulación léxica, además, expresa: una idea de pasividad; y una idea de despersonalización y fragmentación física.

| | | |
|--|---|--|
| (14A) I had hoped they would send me to a ward with some really gruesome cases, who would see through my numb, dumb face . [BJ: 155] | (14B) Había abrigado la esperanza de que me mandaran a una sala con algunos casos realmente horribles, quienes verían a través de mi entumecido y estúpido rostro . [CC, ER: 225] | (14C) Esperaba que me mandaran a una sala con casos truculentos de verdad, que verían buenas intenciones en mi cara inerte y alelada . [CC, EV: 180] |
|--|---|--|

La traducción (14B) opta por una traducción de tipo literal y recurre a los adjetivos *entumecido* y *estúpido*, de un grado de intensidad semántica similar a las unidades léxicas

originales. La traducción (14C), en cambio, hace uso de las unidades *inerte* y *alelada*. *Inerte*, al contrario de *entumecido*, es un adjetivo que suele asociarse con sujetos que no presentan ni vida ni movimiento, por lo que contiene un grado de intensidad semántica superior a *numb*, pero que, debido a la fijación de la protagonista con la muerte y la pasividad que esta muestra, se ajusta a su caracterización. En cuanto a *alelada*, considero que es una opción adecuada teniendo en cuenta que ya se ha utilizado consistentemente en otros pasajes de la novela. Ahora bien, el adjetivo *lela* suele utilizarse para hacer referencia a una carencia intelectual, y no tanto a un aspecto físico; en todo caso sería *cara de lela*. Sin embargo, puesto que la narradora alude a su físico para sugerir su estado psíquico, el adjetivo *alelada* cumple una función similar.

En el ejemplo (16A), la narradora alude explícitamente a su estado físico y mental haciendo uso de unidades léxicas disfóricas (*lonely and weak*) que expresan una idea de desolación y debilidad. Este efecto se acentúa con la introducción de un símil basado en unidades disfóricas (*like a heel of the worst sort*) que presenta el sufrimiento de la narradora con un grado de intensidad elevado y que expresa una idea de distancia respecto a las demás. El adjetivo *weak* intensifica el rol pasivo e inactivo de la protagonista, ya que significa no estar fuerte físicamente (Diccionario de Cambridge).

| | | |
|--|--|--|
| <p>(16A) As I lay there in my white hotel bed feeling lonely and weak, I thought of Buddy Willard lying even lonelier and weaker than I was up in that sanatorium in the Adirondacks, and I felt like a heel of the worst sort. [BJ: 52]</p> | <p>(16B) Mientras estaba allí tendida en la blanca cama del hotel sintiéndome sola y débil, pensé en Buddy Willard, solo y más débil que yo, en aquel sanatorio de los montes Adirondack, y me sentí una traidora de la peor especie. [CC, ER: 82]</p> | <p>(16C) Tumbada en mi cama blanca del hotel sintiéndome sola y frágil, pensé en Buddy Willard, tumbado aún más solo y frágil que yo en aquel sanatorio de las montañas de Adirondack, y me sentí una desalmada de la peor especie. [CC, EV: 73]</p> |
|--|--|--|

La traducciones (16B) y (16C), en cuanto al término *weak*, han optado por unidades léxicas cuyos significados abarcan el plano de la debilidad física y mental (*débil*, *frágil*). Ambos adjetivos evocan la misma imagen de debilidad que la unidad léxica original, aunque *frágil* (“que puede deteriorarse con facilidad”) es de un grado de intensidad semántica superior a *weak* (DRAE). No obstante, puesto que la protagonista sufre un deterioro psicológico gradual, la unidad *frágil* no se aleja de su punto de vista y caracterización. Por lo que concierne al símil que se introduce posteriormente (*like a heel of the worst sort*), en ambas traducciones se omite la palabra *like*, que indica que se trata de una comparación. La unidad léxica *heel* hace referencia a una persona que trata a otra

indebida o injustamente (Diccionario de Cambridge). Tanto *traidora* como *desalmada* contienen las mismas implicaciones negativas que *heel*, aunque *traidora* es de un grado de intensidad semántica superior, puesto que se refiere a alguien que quebranta la fidelidad o lealtad que se debe guardar o tener (DRAE). A pesar de ello, *traidora* encaja en el contexto de la obra, pues la protagonista se siente culpable al no haber visitado a un amigo suyo, antiguo pretendiente, que se encuentra en un sanatorio tratándose de tuberculosis.

Por último, y en relación con la selección léxica *so unmaternal and apart*, este es un ejemplo crucial en el desarrollo psicológico, emocional y sexual de la narradora. Tras su progresiva recuperación en un hospital psiquiátrico, esta decide dar paso a su despertar sexual y, por ende, enfrentarse a una de sus más angustiosas pesadillas: quedarse embarazada y lidiar con una vida que no desea. Es por este motivo por lo que decide acudir a un especialista y colocarse un diafragma, un dispositivo anticonceptivo. En la sala de espera de ginecología, la protagonista se ve rodeada de una plétora de mujeres con sus bebés, lo que desencadena una reflexión interna. La narradora se describe a ella misma y a su naturaleza con dos unidades aparentemente disfóricas (*unmaternal* y *apart*) si tomamos en consideración lo que se estimaba el deber de una mujer en el siglo XX por parte de la sociedad más conservadora. El significado de *unmaternal* es lo suficientemente claro, pero el de *apart* da cabida a la ambigüedad. *Apart* (*separate, isolated*) se refiere a la distancia física o temporal entre dos objetos o sujetos, por lo que puede entenderse como ser *distinta, diferente* (en comparación con otras mujeres) o ser *distante, apartada* (en lo que respecta a su relación con los bebés) (Diccionario de Cambridge). Estas unidades léxicas (*so unmaternal and apart*), por ende, expresan una idea de distancia respecto a las demás.

| | | |
|---|--|---|
| (18A) How easy having babies seemed to the women around me! Why was I so unmaternal and apart ? [BJ: 212] | (18B) ¡Qué fácil les parecía tener hijos a las mujeres que me rodeaban! ¿Por qué yo era tan poco maternal y distinta ? [CC, ER: 306] | (18C) ¡Qué desenvoltura tenían con los bebés las mujeres a mi alrededor! ¿Por qué yo era tan poco maternal y distante ? [CC, EV: 241] |
|---|--|---|

Tanto (18B) como (18C), en cuanto al término *apart*, han optado por unidades léxicas (*distinta* y *distante*) de una intensidad semántica similar que encajan con el contexto del pasaje. Ahora bien, se trata de términos con significados muy diferentes que pueden repercutir en el punto de vista de la narradora y en su caracterización. Para evitar

decantarnos por una unidad léxica u otra, lo más adecuado sería recurrir a un término que abarque los dos sentidos de *apart* (ser *diferente* y ser *distante*): Una opción es ¿*por qué yo era tan poco maternal y apartada*? *Apartada* significa bien retirada, distante, remota o bien diferente, distinta, diversa, por lo que cumple una función similar a *apart* (DRAE). A pesar de este matiz, las unidades léxicas *distinta* y *distante* contribuyen a construir una imagen semántica global similar a *apart*.

2b) Unidades y selecciones léxicas con un grado de intensidad semántica menor o mayor que no expresan una idea global similar:

En el ejemplo (1A), la protagonista evalúa su estado físico y psíquico, y su comportamiento, haciendo uso de símiles basados en agentes inanimados (*like a numb trolleybus; the way the eye of a tornado must feel, moving dully...*). Estas imágenes metafóricas o poéticas expresan: una idea de pasividad; una idea de despersonalización; y una idea de deshumanización o cosificación.

| | | |
|---|--|---|
| <p>(1A) Only I wasn't steering anything, not even myself. I just bumped from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work like a numb trolleybus. I guess I should have been excited the way most of the other girls were, but I couldn't get myself to react. I felt very still and very empty, the way the eye of a tornado must feel, moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo. [BJ: 2-3]</p> | <p>(1B) Sólo que yo no conducía nada, ni siquiera a mí misma. No hacía más que saltar de mi hotel al trabajo y a fiestas y de las fiestas al hotel y de nuevo al trabajo, como si fuera un tranvía entumecido. Creo que tenía que estar tan emocionada como la mayoría de las demás chicas, pero no lograba reaccionar. Me sentía muy tranquila y muy vacía, como debe de sentirse el ojo de un tornado que se mueve con ruido sordo en medio del estrépito circundante. [CC, ER: 11]</p> | <p>(1C) Solo que yo no manejaba nada, ni siquiera mi propio rumbo. Me limitaba a ir de mi hotel al trabajo y a las fiestas y de las fiestas a mi hotel y de vuelta al trabajo, dando bandazos como un tranvía. Supongo que debería de haberme sentido igual de emocionada que la mayoría de las otras chicas, pero no conseguía reaccionar. Me sentía muy quieta y muy vacía, como el ojo de un huracán, avanzando a duras penas en medio de la vorágine. [CC, EV: 20-21]</p> |
|---|--|---|

El adjetivo *dully*, como parte del segundo símil, puede significar “in a way that shows no interest or feeling” o “in a way that is boring and not exciting” (Diccionario de Cambridge), por lo que acentúa el rol pasivo e impasible de Esther. Sin embargo, la formulación léxica de (1B) *con ruido sordo* modifica la unidad disfórica original al tratarse de una selección léxica que significa “que suena poco o sin timbre claro” (DRAE). La selección terminológica de (1B) presenta, así pues, un cierto grado de imprecisión que

altera el punto de vista y la caracterización de la protagonista, puesto que es de un grado de intensidad semántica simplificado y menos sugerente.

Tal y como ocurre con la traducción (1B), respecto a los símiles incorporados en el texto de partida, en (1C) también se modifica el grado de intensidad de las unidades léxicas originales. Por ejemplo, *dando bandazos*, aunque pone de relieve la ausencia de control que posee Esther sobre sí misma, presenta connotaciones distintas a *numb*, que significa bien ‘no ser capaz de sentir ninguna emoción o de pensar con claridad, porque te encuentras asustada o en un estado de *shock*’, o bien ‘no ser capaz de sentir alguna parte de tu cuerpo porque se ha entumecido’ (Diccionario de Cambridge). En cuanto a *a duras penas*, contiene las mismas implicaciones que *dully* (*lentamente, con gran esfuerzo o dificultad*), pero es de un grado de intensidad inferior puesto que omite el sentido de entumecimiento emocional que presenta la unidad original (DRAE). Por no mencionar que las comparaciones que construye la autora tienen como propósito causar sorpresa y romper con las expectativas de la lectora, por lo que no es muy adecuado estandarizarlas.⁶

En ambas traducciones se desvanece, de forma parcial, el rol pasivo, inmóvil e impersonal de Esther y, por lo tanto, su punto de vista como una adolescente que se percibe débil, asustada, triste e incompetente. Así pues, las traducciones del ejemplo (1A), en el que la sensación de pasividad, despersonalización y deshumanización viene sugerida por imágenes metafóricas y poéticas, optan por una atenuación o minimización de su intensidad semántica.

En el ejemplo (4A), la protagonista alude directamente a un estado afectivo negativo relacionado con la depresión (*I felt very depressed*), el detonante del cual es la observación de los órganos sexuales externos masculinos y la decepción que siente al contemplarlos. Fijémonos en el uso del intensificador adverbial *very*, que acentúa el grado de intensidad semántica que presenta la unidad léxica *depressed*. Así pues, esta formulación léxica expresa una idea de malestar psíquico.

6. Véase “Searching for Connotations and Connections: Sylvia Plath’s *The Bell Jar*, Paul Ricoeur, and the Language of Madness”, de Jessica Louise Phillips, o “Trapped in Language: Aspects of Ambiguity and Intertextuality in Selected Poetry and Prose by Sylvia Plath”, de Andrea Gerbig y Anja Müller-Wood, para un análisis riguroso del uso metafórico del lenguaje de Sylvia Plath.

| | | |
|---|--|--|
| <p>(4A) Then he just stood there in front of me and I kept staring at him. The only thing I could think of was turkey neck and turkey gizzards and I felt very depressed. [BJ: 64]</p> | <p>(4B) Luego, simplemente se quedó parado frente a mí y yo seguí mirándolo. No pude pensar más que en el pescuezo y la molleja de un pavo y me sentí deprimida. [CC, ER: 99]</p> | <p>(4C) Luego se plantó delante de mí y seguí mirándolo. No pude pensar en nada más que en el cuello y las barbas de un pavo, y me llevé una desilusión. [CC, EV: 87]</p> |
|---|--|--|

Tanto en (4B) como en (4C) se atenúa el grado de intensidad semántica de la selección léxica original bien a través de la omisión del intensificador adverbial *very*, o bien a través de una formulación léxica distinta a la original (*me llevé una desilusión*). Asimismo, en (4A), al igual que en (4B), se utiliza *deprimida* en sentido metafórico pero en consonancia con el estado anímico de la narradora, y a la vez se consigue una formulación que causa más sorpresa a la lectora. En cambio, *me llevé una desilusión* es una construcción más banal por previsible, teniendo en cuenta la situación que causa el sentimiento de la narradora.

El resultado de ambas traducciones es la alteración del punto de vista disfórico y del grado de intensidad emocional de la protagonista, lo que repercute directamente en la percepción que tendrá la lectora sobre el estado anímico y psíquico del personaje.

En el ejemplo (9A), la protagonista expresa su estado afectivo negativo en dos ocasiones, una indirectamente con *you're feeling like hell* y otra directamente con *I feel lousy*. El primer estado afectivo negativo es de un grado de intensidad semántica elevado por el uso de la comparación *like hell*, que suele incorporarse para recalcar o enfatizar tu condición cuando te encuentras cansada o enferma. Esta selección expresa, por ende, una idea de malestar psíquico.

| | |
|--|---|
| <p>(9A) "And how are you feeling this morning, Miss Greenwood?" I tried to decide which one of them had spoken. I hate saying anything to a group of people. When I talk to a group of people I always have to single out one and talk to him, and all the while I am talking I feel the others are peering at me and taking unfair advantage. I also hate people to ask cheerfully how you are when they know you're feeling like hell and expect you to say "Fine." "I feel lousy." [BJ: 170]</p> | <p>(9C) -¿Y cómo se encuentra esta mañana, señorita Greenwood? Intenté decidir cuál de todos había hablado. Odio decir nada a un grupo de gente. Cuando hablo con un grupo de gente siempre tengo que elegir a uno y dirigirme a él, y mientras hablo siento que los demás están observándome y juegan con una ventaja injusta. También detesto que la gente pregunte alegremente cómo estás cuando saben que te encuentras fatal y esperan que digas «Bien». -Me encuentro de pena. [CC, EV: 196]</p> |
|--|---|

En (9C) se opta por el adjetivo *fatal*, que, pese a contener la mismas implicaciones que *like hell*, es de un grado de intensidad semántica inferior. En su lugar hubiese sido quizá más afortunado emplear la formulación léxica *sentirse a morir* que se ha utilizado en (8C) (infra), pues presenta una fuerza y vehemencia similar a *like hell*.

En el ejemplo (17A), la narradora alude explícitamente a su estado físico y mental haciendo uso de unidades léxicas disfóricas que crean un efecto de desolación y debilidad (*limp and betrayed*). El adjetivo *limp* intensifica el rol pasivo de la protagonista, pues se utiliza para hablar de alguien que anda lentamente y con dificultad a causa de una lesión en la pierna o en el pie, o bien de algo que no es firme o rígido (Diccionario de Cambridge). Así pues, *limp* combina un estado de debilidad y poca resistencia a raíz de una dolencia física. Este efecto se acentúa con la introducción de un símil basado en unidades disfóricas (*like the skin shed by a terrible animal*) que presenta el sufrimiento de la narradora con un grado de intensidad elevado. Este símil intensifica el efecto de fragmentación física: la protagonista se identifica con la muda de piel de un reptil, que, llegado el momento indicado, debe separarse del cuerpo de su dueño. La narradora, así pues, sugiere que está perdiendo el control de su propio cuerpo.

| | | |
|--|--|--|
| <p>(17A) When I lifted my head, the photographer had vanished. Jay Cee had vanished as well. I felt limp and betrayed, like the skin shed by a terrible animal. It was a relief to be free of the animal, but it seemed to have taken my spirit with it, and everything else it could lay its paws on. [BJ: 98]</p> | <p>(17B) Cuando levanté la cabeza el fotógrafo se había esfumado. Jota Ce también se había esfumado. Me sentí débil y traicionada, como la piel mudada por un terrible animal. Era un alivio estar libre del animal, pero parecía haberse llevado con él mi espíritu, y todo aquello sobre lo cual había podido poner sus garras. [CC, ER: 145]</p> | <p>(17C) Cuando levanté la cabeza, el fotógrafo se había desvanecido. Jay Cee se había desvanecido también. Me sentí lánguida y traicionada, como la muda de piel de un animal espantoso. Era un alivio haberme librado del animal, pero parecía haberse llevado mi espíritu y todo cuanto me había podido arrebatarse. [CC, EV: 120]</p> |
|--|--|--|

Las traducciones (17B) y (17C) de *limp* han recurrido a dos adjetivos, *débil* y *lánguida*, que transmiten la misma imagen de la narradora como una figura frágil y negligida, pero descartan la acepción más prominente de este término: estado de dolencia física a raíz de una lesión. Por lo que tanto *débil* como *lánguida* son unidades léxicas de una intensidad semántica inferior a *limp*. Una opción que expresaría más fielmente el valor semántico de *limp* sería *vulnerable*, pues significa “que puede ser herida o recibir lesión, física o moralmente” (DRAE).

En el ejemplo (3A), podemos atisbar, de nuevo, una cierta inclinación de la protagonista a describir su comportamiento como una conducta que siempre culmina en la inmovilidad y la pasividad (*I was letting up, slowing down, dropping clean out of the race*), lo que denota una autoestima baja. La protagonista describe su estado anímico y psíquico mediante la unidad léxica disfórica *low* (*I felt very low*), acompañada del intensificador adverbial *very*, que insinúan la existencia de indicios de depresión. Por lo tanto, esta formulación léxica expresa: una idea de desolación y debilidad; una idea de malestar psíquico; y una idea de pasividad.

| | |
|--|--|
| <p>(3A) I felt very low. I had been unmasked only that morning by Jay Cee herself, and I felt now that all the uncomfortable suspicions I had about myself were coming true, and I couldn't hide the truth much longer. After nineteen years of running after good marks and prizes and grants of one sort and another, I was letting up, slowing down, dropping clean out of the race. [BJ: 26-27]</p> | <p>(3B) Me sentía deprimida. Había sido desenmascarada esa misma mañana por la propia Jota Ce y sentía ahora que todas las incómodas sospechas que tenía sobre mí misma se confirmaban y que no podría ocultar la verdad por mucho más tiempo. Al cabo de diecinueve años de correr tras buenas calificaciones y premios y becas de una u otra clase, estaba abandonando, disminuyendo la velocidad, saliéndome abiertamente de la carrera. [CC, ER: 47-48]</p> |
|--|--|

La unidad léxica (*deprimida*) por la que ha optado (3B) es de un grado de intensidad semántica superior a la original, lo que afecta a la construcción del punto de vista de la protagonista, su caracterización y la percepción de la lectora en cuanto al mundo afectivo del personaje. Al tratarse de la primera parte de la novela, el estado anímico de la protagonista todavía no es tan extremo. Se está atenuando, pues, la evolución anímica y psicológica del personaje.

En el ejemplo (5A) con *dull and flat and full of shattered visions* y en (6A) con *overstuffed and dull and disappointed*, la protagonista utiliza selecciones léxicas de un grado de intensidad semántica elevado reforzado por el uso del polisíndeton, que les confiere mucha más fuerza e intensidad. Fijémonos, asimismo, en la utilización del adjetivo *dull* que acentúa el rol pasivo e inactivo de la narradora. Así pues, estas formulaciones léxicas expresan: una idea de pasividad; y una idea de malestar psíquico.

| | | |
|---|---|---|
| <p>(5A) I felt dull and flat and full of shattered visions. I had imagined Buddy would fall in love with me that weekend and that I wouldn't have to worry</p> | <p>(5B) Me sentía embotada y pesada y llena de sueños destruidos. Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí aquel fin de semana y que no tendría que preocuparme sobre</p> | <p>(5C) Me sentía torpe y chafada y llena de ilusiones rotas. Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí ese fin de semana y que no tendría que preocuparme más de lo que haría</p> |
|---|---|---|

| | | |
|--|--|--|
| about what I was doing on any more Saturday nights the rest of the year. [BJ: 57] | qué hacer los sábados por la noche durante el resto del año. [CC, ER: 89] | los sábados por la noche el resto del año. [CC, EV: 79] |
|--|--|--|

En (5B) se ha recurrido al adjetivo *embotada* como traducción de *dull*. El término *embotamiento* designa “la ausencia temporal de la reacción a estímulos de intensidad normal, que da lugar a un funcionamiento psíquico amortiguado e insuficiente en sus reacciones ante los estímulos ambientales” (Diccionario médico de la Universidad de Navarra). De acuerdo con el DRAE, el verbo *embotar* significa “enervar, debilitar o hacer menos activo y eficaz algo”. Ambas definiciones tienen en común un factor de pasividad e inactividad inherente al sujeto en cuestión, la narradora. Sin embargo, *embotada* es de un grado de intensidad semántica superior a *dull*, que en este fragmento significa, más bien, *desanimada* o *desganada*.

En (5C), por otro lado, se ha optado por *torpe* como traducción de *dull*. El adjetivo inglés *dull* puede significar *torpe*, al igual que puede significar también *embotada* (5B), pero, como ya he mencionado anteriormente, parece que la unidad léxica original se introduce para recalcar la *desilusión* o *tristeza* que siente la protagonista al creerse rechazada por un posible pretendiente. En consecuencia, *torpe* no encaja en el contexto y modifica el punto de vista de la protagonista.

En (6B) se utiliza el adjetivo *pesada* como traducción de *overstuffed*, que, a pesar de hacer referencia al mismo estado de pesadez tras una comida abundante y a la misma sensación física, es de un grado de intensidad semántica superior. Por otra parte, al igual que ocurre en (5B), se recurre al adjetivo *embotada* como traducción de *dull*.

| | |
|---|--|
| (6A) It was the day after Christmas and a gray sky bellied over us, fat with snow. I felt overstuffed and dull and disappointed , the way I always do the day after Christmas. [BJ: 83] | (6B) Era el día siguiente al de Navidad y un cielo gris se hinchaba entre nosotros, lleno de nieve. Me sentí pesada y embotada y defraudada , como me siento siempre el día que sigue al de Navidad. [CC, ER: 125] |
|---|--|

Debido al contexto y al estado psicológico de la protagonista, veo más conveniente utilizar adjetivos como *apagada*, *desganada* o *desanimada*, pues acentúan más el estado afectivo negativo de la narradora, en lugar de *embotada*, que puede resultar ambiguo. Respecto a la unidad léxica *defraudada*, vehicula un punto de vista más negativo que *disappointed*, puesto que el verbo *defraudar* exige la presencia de un

segundo agente en una situación conflictiva, es decir, alguien que haya frustrado la confianza o la esperanza que le había otorgado otra persona (DRAE).

Lo que es común a las traducciones de (5A) y (6A) es un cierto grado de confusión con el adjetivo *dull*, que puede explicarse porque, al tratarse de un término polisémico, permite un mayor margen de interpretación y difícilmente puede saberse con certeza su significado en ciertos pasajes. Bien es cierto que las traducciones han optado por la actualización de sentidos concretos al escoger las unidades *embotada* y *torpe*. En las traducciones, por lo tanto, se ha tenido que escoger, concretar, y, pese a que el resultado no ha sido el más conveniente, esto no supone un error de traducción, sino una desviación voluntaria del sentido de las unidades léxicas originales, lo que responde a los conceptos de visibilidad de la traductora y fidelidad abusiva mencionados en el marco teórico de este estudio.

En el ejemplo (7A), se expresa un estado afectivo negativo (*inadequate*) que se refuerza con el intensificador adverbial *dreadfully*, por lo que esta formulación léxica adquiere un grado de intensidad semántica elevado. La narradora, con esta selección léxica, no solo está manifestando un estado afectivo negativo, sino que también se está describiendo a ella misma, de una forma un tanto implícita, como ‘no suficientemente inteligente o capaz’, otro campo semántico distinguido por Demjén (2015). Esta formulación léxica, por lo tanto, expresa: una idea de pasividad; y una idea de distancia respecto a las demás.

| | |
|--|---|
| <p>(7A) For the first time in my life, sitting there in the soundproof heart of the UN building between Constantin who could play tennis as well as simultaneously interpret and the Russian girl who knew so many idioms, I felt dreadfully inadequate. The trouble was, I had been inadequate all along, I simply hadn't thought about it. [BJ: 72]</p> | <p>(7C) Por primera vez en mi vida, sentada en el corazón insonorizado de las Naciones Unidas entre Constantin, que sabía jugar al tenis tan bien como hacía de intérprete simultáneo, y la chica rusa, que sabía tantas expresiones, me sentí tremendamente inepta. El problema era que siempre había sido una inepta, solo que no me había parado a pensarlo. [CC, EV: 94]</p> |
|--|---|

En (7C) se ha recurrido al término *inepta* como traducción de *inadequate*. El adjetivo *inepta*, pese a que preserva la evaluación negativa señalada por la narradora, es de un grado de intensidad semántica superior a *inadequate*, pues añade un matiz negativo: *inepta* no solo significa ‘incapaz’ o ‘carente de ciertas aptitudes’, sino también ‘necia’ o ‘falta de inteligencia’ (DRAE). A pesar de que, como he afirmado anteriormente, la

protagonista no cree ser lo suficientemente inteligente, esta utiliza *inadequate*, y no un adjetivo tan explícito como *inept*, el equivalente de *inepta*. Por lo que la traducción (7C) está modificando el punto de vista de la narradora y su caracterización.

En el ejemplo (8A), con la selección léxica *I felt terrible*, el estado psicológico de la protagonista no solo sugiere la presencia de indicios de depresión (falta de ánimo y pesimismo), sino que la protagonista también se retrata como una figura débil y afligida. Esta selección léxica expresa, por ende, una idea de malestar psíquico.

| | |
|--|---|
| <p>(8A) “How do you feel?” “All right.” But I didn’t. I felt terrible. [BJ: 139]</p> | <p>(8C) -¿Cómo te encuentras? -Bien. Pero no era cierto. Me sentía a morir. [CC, EV: 163]</p> |
|--|---|

La traducción (8C) utiliza una selección léxica mucho más explícita y de un grado de intensidad semántica superior (*me sentía a morir*). Una opción que podría ser más adecuada es *me sentía (o encontraba) fatal*.

Los ejemplos (10A) y (11A) son de gran relevancia puesto que, pese a contener unidades léxicas disfóricas completamente distintas (*unsettled* y *upset*), las traducciones (10B) y (11B) han optado por la misma unidad léxica (*trastornada*), que es de un grado de intensidad semántica superior a las unidades léxicas originales. En (10A), la narradora describe su estado afectivo recurriendo al adjetivo *unsettled*, que, acompañado por el intensificador adverbial *too*, presenta un grado de intensidad elevado. *Unsettled*, en este fragmento, significa *inquieta, intranquila, aturdida o preocupada*. En (11A) es un psiquiatra quien evalúa el estado afectivo de la protagonista, y utiliza el adjetivo *upset*, que significa *descontenta o disgustada*. Ambas unidades léxicas, por tanto, expresan una idea de malestar psíquico.

| | |
|---|--|
| <p>(10A) I wasn’t sure if Irwin had done what he planned to do, or if my virginity had obstructed him in some way. I wanted to ask him if I was still a virgin, but I felt too unsettled. [BJ: 219]</p> | <p>(10B) No estaba segura de si Irwin había hecho lo que tenía pensado, o si mi virginidad se lo había impedido de alguna forma. Quería preguntarle si seguía siendo virgen, pero me sentía demasiado trastornada. [CC, ER: 316]</p> |
|---|--|

En la traducción (10B), se ha empleado el adjetivo *trastornada*, cuyo equivalente al inglés sería *deranged (mad, insane)*. Pese a que el DRAE define el verbo *trastornar* como *inquietar*, lo cierto es que *trastornada* presenta un matiz negativo, pues se suele

utilizar, de forma ofensiva, para hacer referencia a alguien cuya mente se considera ‘perturbada’. El DRAE, de hecho, introduce esta oración como ejemplo: *Se trastornó tanto que parecía loco. Trastornada* presenta una negatividad e intensidad semántica no presente en *unsettled* que modifica el punto de vista de la protagonista, su caracterización y la percepción que tendrá la lectora.

| | |
|---|---|
| (11A) Doctor Gordon twiddled a silver pencil. “Your mother tells me you are upset .” [BJ: 123] | (11B) El doctor Gordon le daba vueltas a un lápiz de plata. -Su madre me dice que está usted trastornada . [CC, ER: 180] |
|---|---|

En (11B) ocurre lo mismo que en (10B): se utiliza el adjetivo *trastornada*, de un grado de intensidad semántica superior a *upset*. Debido a las connotaciones negativas que comporta el término *trastornada*, su introducción en (11B) repercute desfavorablemente no solo en la caracterización y punto de vista de la protagonista, sino también del psiquiatra y de la madre de la narradora. La lectora percibirá al psiquiatra y a la madre de la protagonista como figuras insensibles, incompasivas e intransigentes.

3) Por unidades que expresan un sentido diferente:

Las traducciones de las unidades y selecciones léxicas disfóricas del TO han optado por unidades y selecciones léxicas que expresan un sentido diferente ya sea porque son más o menos positivas, o porque aluden a otros sentimientos y emociones, o crean imágenes distintas: *pesada; llena de sueños destruidos; llena de ilusiones rotas; espesa; desdichada; estúpida y vencida; mansa; candorosa; en blanco; se me fundieron los plomos*. De esta forma, se demuestra la hipótesis de la SPV de Racciah: el contenido semántico de una unidad léxica y la estructura de la que forma parte imponen una serie de constricciones en la edificación del sentido, algo que repercute directamente en el punto de vista de la interlocutora y en su caracterización.

En el ejemplo (5A) con *dull and flat and full of shattered visions*, la protagonista intensifica su estado afectivo negativo mediante el uso de adjetivos negativos, combinados con el polisíndeton. Estas unidades léxicas expresan: una idea de pasividad; una idea de malestar psíquico; y una idea de distorsión, devastación o destrucción.

| | | |
|---|--|---|
| (5A) I felt dull and flat and full of shattered visions . I had imagined Buddy would fall in love with me that weekend and | (5B) Me sentía embotada y pesada y llena de sueños destruidos . Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí | (5C) Me sentía torpe y chafada y llena de ilusiones rotas . Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí ese fin de |
|---|--|---|

| | | |
|--|---|--|
| that I wouldn't have to worry about what I was doing on any more Saturday nights the rest of the year. [BJ: 57] | aquel fin de semana y que no tendría que preocuparme sobre qué hacer los sábados por la noche durante el resto del año. [CC, ER: 89] | semana y que no tendría que preocuparme más de lo que haría los sábados por la noche el resto del año. [CC, EV: 79] |
|--|---|--|

Aunque *llena de sueños destruidos* y *llena de ilusiones rotas* tengan un sentido similar al original, las unidades que se han elegido para traducir *visions* introducen ciertos cambios. En el proceso de trasvase, *visions* se ha convertido bien en *sueños* (5B) o bien en *ilusiones* (5C). Con este cambio se pierde el efecto de distorsión visual de la unidad léxica original, que expresa la sensación que experimenta la narradora debido a su estado psicológico. Por lo que concierne al adjetivo *flat*, la traducción (5B) ha recurrido a la unidad *pesada*. El adjetivo *flat* hace referencia a la pérdida de toda confianza, emoción u optimismo, por lo que *pesada*, que puede significar “dicho de la cabeza: que sufre aturdimiento” (DRAE), es una unidad léxica diferente a la original que alude a otro tipo de emoción, crea una imagen distinta y, por ende, altera el punto de vista negativo que adopta la protagonista.

En el ejemplo (6A), la unidad léxica *dull* se introduce para acentuar el sentimiento de desánimo y desgana que experimenta la protagonista. Esta unidad, por tanto, expresa una idea de malestar psíquico.

| | |
|--|---|
| (6A) It was the day after Christmas and a gray sky bellied over us, fat with snow. I felt overstuffed and dull and disappointed, the way I always do the day after Christmas. [BJ: 83] | (6C) Era el día después de Navidad, y un cielo gris se combaba sobre nosotros, cargado de nieve. Me sentía empachada y espesa y alicaída, como siempre me ocurre el día después de Navidad. [CC, EV: 105] |
|--|---|

En la traducción (6C) se ha optado por el término *espesa*, que es una unidad léxica con un significado distinto al de *dull*. De hecho, el DRAE la define como *pesada*, *impertinente*, *molesta*. Por lo tanto, con este término, se alude a un sentimiento y a un estado de ánimo diferentes del de la unidad léxica original, que no está en consonancia con la condición psicológica de la protagonista.

En el ejemplo (9A), la protagonista expresa su estado afectivo negativo en dos ocasiones, una indirectamente mediante el símil *you're feeling like hell*, que ya he comentado en el apartado anterior, y otra directamente mediante el verbo *feel* acompañado del adjetivo *lousy*. *Lousy* es una palabra polisémica que, en este fragmento,

significa sentirse *pésima*, *muy mal* o *fatal*, por lo que expresa una idea de malestar psíquico.

| | |
|--|--|
| <p>(9A) “And how are you feeling this morning, Miss Greenwood?” I tried to decide which one of them had spoken. I hate saying anything to a group of people. When I talk to a group of people I always have to single out one and talk to him, and all the while I am talking I feel the others are peering at me and taking unfair advantage. I also hate people to ask cheerfully how you are when they know you’re feeling like hell and expect you to say “Fine.” “I feel lousy.” [BJ: 170]</p> | <p>(9B) -¿Y cómo se siente esta mañana, señorita Greenwood? Traté de decidir cuál había hablado. Odio decirle algo a un grupo de personas. Cuando le hablo a un grupo de personas siempre tengo que escoger una y hablarle a ésa, y mientras hablo siento constantemente que los otros me están mirando y aprovechándose injustamente. También odio que la gente pregunte alegremente cómo está uno cuando sabe que se siente infernalmente, y espera que uno diga «muy bien». -Me siento desdichada. [CC, ER: 245-246]</p> |
|--|--|

En (9B) se recurre al adjetivo *desdichada* como traducción de *lousy*, una unidad léxica distinta a la original porque expresa más bien un sentimiento de tristeza e infelicidad, lo cual repercute en el punto de vista que la narradora expresa al hablar de sus propios sentimientos.

El ejemplo (12A) corresponde a una coyuntura crucial en el deterioro psicológico de la narradora: esta acaba de recibir su primera terapia electroconvulsiva en un hospital psiquiátrico privado, una experiencia aterradora que resulta en múltiples intentos de suicidio. Tras dicha vivencia, la protagonista describe su estado afectivo haciendo uso de dos adjetivos disfóricos, *dumb* y *subdued*. *Dumb*, por un lado, bien hace referencia a un estado temporal en el que la persona sufridora se muestra incapaz de o reticente a hablar a causa de una sorpresa o un *shock*, o bien significa *estúpida*. Por lo tanto, esta unidad léxica puede evocar ora una imagen más positiva ora más negativa según el contexto. *Subdued*, por otro lado, significa bien estar más callada, distraída y pensativa de lo usual o bien mostrar un comportamiento contenido o reprimido (Diccionario de Cambridge). Lo cierto es que la línea que separa ambas acepciones es más bien fina, siendo la primera una consecuencia directa de la segunda. Estas unidades léxicas expresan: una idea de pasividad; una idea de vacío e incapacidad e inactividad mental; y una idea de malestar psíquico.

| | | |
|---|--|---|
| <p>(12A) Sitting in the front seat, between Dodo and my mother, I felt dumb and subdued. Every time I tried to concentrate, my</p> | <p>(12B) Sentada en el asiento delantero entre Dodo y mi madre, me sentía estúpida y vencida. Cada vez que trataba de</p> | <p>(12C) Encajada en el asiento de delante, entre Dodo y mi madre, me sentía ausente y mansa. Cada vez que intentaba concentrarme,</p> |
|---|--|---|

| | | |
|--|---|---|
| mind glided off, like a skater, into a large empty space, and pirouetted there, absently. [BJ: 140] | concentrarme, mi mente se deslizaba como un patinador hacia un gran espacio vacío, y allí hacía piruetas, ausente. [CC, ER: 204] | mis pensamientos resbalaban, como un patinador, hacia un espacio inmenso y vacío, y hacían piruetas, distraídamente. [CC, EV: 164-165] |
|--|---|---|

Tanto (12B) como (12C) evocan un sentimiento de angustia y sometimiento en consonancia con la situación que atañe a la protagonista y la tristeza que esta experimenta. No obstante, (12B), con *estúpida* y *vencida*, transmite una imagen más negativa que la original y, en cambio, (12C), con *ausente* y *mansa*, vehicula una imagen más positiva. La unidad léxica *estúpida*, pese a estar en consonancia con la inclinación autodestructiva de la protagonista, que suele describirse como ‘no inteligente’, es de un grado de intensidad semántica superior a *dumb*, que hace referencia, más bien, a un estado de vacío mental. De hecho, la narradora explica su condición psíquica a continuación: *Every time I tried to concentrate, my mind glided off, like a skater, into a large empty space, and pirouetted there, absently*. Por ello, más que *estúpida*, la protagonista, a causa de la terapia electroconvulsiva, se encuentra en un estado de enajenación o abstracción mental.

En cuanto a la unidad léxica *subdued*, considero que tanto (12B) como (12C) han utilizado unidades léxicas con significados muy distintos: *vencida* transmite un sentimiento de abatimiento y desesperanza; *mansa*, por otro lado, se dice de un animal que no es bravo o de una cosa insensible, apacible, sosegada, tranquila (DRAE). Al final de la novela, y a partir de esta terapia médica, la estabilidad psicológica de la protagonista sufre un gran deterioro, pues empieza a sufrir de ideación suicida. Por tanto, *mansa* transmite un sentimiento de tranquilidad y sosiego que la narradora del TO no expresa en ningún momento. Desde mi punto de vista, *subdued* debería traducirse por *sometida*, *reprimida* o incluso *apagada*.

En el ejemplo (13A), la protagonista se describe como *simple-minded*, que es un término peyorativo ya que expresa una idea de vacío, incapacidad e inactividad mental.

| | |
|---|--|
| (13A) Now I was simple-minded it seemed I attracted clean, handsome people. [BJ: 128] | (13B) Ahora que yo era candorosa , atraía gente limpia, bien parecida. [CC, ER: 187] |
|---|--|

La traducción (13B) ha optado por la unidad léxica *candorosa*, que, debido a su significado (*inocente, ingenua, pureza del ánimo*), presenta un grado de negatividad

inferior a la unidad léxica original (DRAE). De hecho, *candorosa* podría considerarse una unidad léxica eufórica más que disfórica, ya que transmite una imagen más positiva.

Por último, el ejemplo (15A) es un caso interesante de los efectos de pasividad y fragmentación que producen determinadas selecciones léxicas. La narradora, con la formulación léxica hiperbólica *my mind went dead*, personifica su mente mostrándola como un agente activo que opera de forma independiente, lo que la convierte a ella en un agente pasivo. La narradora está, así pues, desvinculando su mente del resto de su cuerpo. El uso del adjetivo *dead* puede interpretarse como un anuncio del futuro cercano de la protagonista, en el que, debido a su primera terapia electroconvulsiva, experimentará un deterioro psicológico, hasta el punto de describir su condición médica como una enfermedad cerebral o un vacío mental (e.g. *I didn't have a brain in my head; When she left I would simply lapse into the old blankness*). La narradora está, por lo tanto, transmitiendo un sentimiento de pesimismo extremo. Esta formulación léxica expresa: una idea de pasividad; una idea de vacío e incapacidad e inactividad mental; una idea de despersonalización y fragmentación física; y una idea de malestar psíquico.

| | | |
|--|---|---|
| (15A) My mind went dead . [BJ: 32] | (15B) Mi mente se puso en blanco . [CC, ER: 55] | (15C) Y se me fundieron los plomos . [CC, EV: 53] |
|--|---|---|

En la traducción (15B) se ha optado por la formulación léxica *en blanco*, que mantiene el sentimiento de vacío mental que experimenta la protagonista y el efecto de pasividad que esto conlleva, pero presenta un grado de intensidad semántica inferior puesto que desaparece la idea de “muerte”. En (15C), por otro lado, la formulación léxica *se me fundieron los plomos* es menos explícita que la original, ya que indica, más bien, un estado de agotamiento mental y no tanto la acción de morir. Asimismo, al no mencionar explícitamente el sustantivo *mente*, se desvanece el efecto de fragmentación física mencionado anteriormente. Debe tomarse en consideración, no obstante, que la formulación léxica original no presenta un equivalente al castellano que pueda sonar natural, por lo que en ambas traducciones se ha recurrido a expresiones comunes en la lengua castellana. Si quisiésemos conservar las connotaciones del adjetivo *dead*, una opción que expresa más fielmente el valor de la selección léxica original podría ser *y mi mente exhaló su último suspiro*.

4. Conclusiones

En el apartado 1) las traducciones consiguen recuperar una idea similar a las unidades léxicas disfóricas originales con unidades de un mismo contenido semántico que se ajustan al punto de vista y a la caracterización de la protagonista. Estas selecciones léxicas son, pues, muy respetuosas con las elecciones de la autora. En el apartado 2a) también se opta por unidades y selecciones léxicas que transmiten una idea similar a las unidades originales, aunque sean de una intensidad semántica mayor o menor. En cambio, en las categorías, 2b) y 3), observamos las siguientes consecuencias:

- Parece ser que se atenúan las imágenes de pasividad, fragmentación física, distorsión, destrucción y debilidad del texto de partida.
- Se estandarizan o normalizan los símiles basados en agentes inanimados que sorprenden a la lectora.
- Se recurre a unidades y selecciones léxicas de un grado de intensidad inferior o superior a las unidades originales, normalmente cuando se trata de unidades que expresan una idea de malestar psíquico, que no se ajustan al contexto de la obra y que modifican el punto de vista de la protagonista.
- Se hace uso de unidades léxicas de sentidos diferentes a las originales que cambian el punto de vista de la protagonista, su estado psicológico y su mundo afectivo.

Por lo que concierne a los conceptos sacados a colación en el marco teórico, se han mostrado útiles en el análisis de las traducciones. En primer lugar, y respecto al papel visible de la traductora, podemos observar cómo las traductoras han adoptado un papel activo en la producción de un texto que se parece al original pero que, no obstante, lo transforma. Esto puede enlazarse con el concepto de fidelidad abusiva: las traductoras han decidido qué destacar, ocultar o modificar del texto original. En la traducción de Eugenia Vázquez Nacarino (2019), se ha adoptado un método de traducción interpretativo-comunicativo que transgrede o ‘viola’ más la obra original, si empleamos el léxico de Arrojo (1997). En cambio, parece ser que la traducción de Elena Rius (1998) está más dirigida al polo de origen y presenta un método de traducción de corte o tipo literal.

También se confirma la hipótesis de Racciah en su teoría denominada Semántica de los Puntos de Vista: el contenido semántico de una unidad léxica y la estructura de la

que forma parte imponen una serie de constricciones en la edificación del sentido. Las traductoras, al escoger unas determinadas unidades léxicas, pueden bien expresar el mismo grado de intensidad semántica que la unidad original y el punto de vista de la protagonista de la obra, o bien expresar un grado de intensidad semántica menor o mayor y modificar el punto de vista de la protagonista, su caracterización, mundo afectivo y la percepción que tendrá la lectora.

En cuanto a las limitaciones del estudio: se ha reducido al máximo el corpus de textos a tratar para así centrarme en casos concretos de traducción, pero se podría haber enriquecido aún más el análisis al incluir también traducciones al catalán; no se han analizado unidades léxicas disfóricas que sugieren indicios de ideación suicida y que forman parte de símiles basados en campos semánticos como la muerte o la naturaleza (e.g. *I crawled between the mattress and the padded bedstead and let the mattress fall across me **like a tombstone**; The thought that I might kill myself formed in my mind coolly **as a tree or a flower***).

Por otro lado, sería interesante investigar también: las unidades léxicas eufóricas de la obra ya que también vehiculan un punto de vista importante en la maduración y desarrollo psicológico y emocional de la protagonista; y la idea de la narradora sospechosa. En relación a esta última idea, la protagonista, al sufrir de depresión, transmite una imagen de ella misma que puede no ceñirse a la realidad, lo que repercute en su punto de vista: ¿Hasta qué punto la lectora puede fiarse de la narradora y forjar una opinión verosímil sobre ella?

Cabe destacar, por último, que el propósito de este estudio léxico-estilístico ha sido poner de relieve cómo las decisiones traductológicas de una traductora, cuando se trata de léxico disfórico, pueden repercutir en el producto final. Bien es cierto que las traductoras de ambas traducciones, puesto que cumplen su función como lectoras e intérpretes, han interpretado la obra original y han tomado decisiones que son válidas y lícitas. Asimismo, en una serie de ejemplos analizados en la sección práctica de esta disertación, he propuesto opciones de traducción que considero que se ajustan más al sentido de las unidades léxicas originales, pero que de ninguna forma invalidan las decisiones de traducción de Elena Rius y Eugenia Vázquez Nacarino.

5. Bibliografía

- Andújar, Gemma y Cunillera, Montserrat. (2008). “Gradualidad semántica e intervención traductora: la traducción al catalán y al castellano de la unidad léxica esprit en un corpus de textos literarios”, en PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. [eds.] Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*. Barcelona 22-24 de marzo de 2007. Barcelona: PPU. Vol. n.º 2, 77-88.
- Andújar Moreno, G. (2017). “La traducción al castellano y al catalán de algunos adjetivos sentimentales en *The Catcher in the Rye*. Una aproximación a las divergencias de punto de vista e intensidad semántica”. *TRANS. Revista De Traductología*, (13), 163-183.
- Arrojo, Rosemary. (1997). “The ‘Death’ of the Author and the Limits of the Translator’s Visibility”. *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress, Prague 1995*, Edited by Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová and Klaus Kaindl, 21-32.
- Atef Ghalib, Shanti Chandran, & Imad Ibrahim. (2021). “Sylvia Plath Revisited in the Lens of Depersonalization”. *Turkish Journal of Computer and Mathematics Education*, 12(11), 2592–2597.
- Aube, Cory Michelle. (2010). “*Through the Waves: Images of the Self in the Confessional Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton, Sharon Olds, and Kim Addonizio*”. ProQuest Dissertations Publishing.
- BOYER. (2004). “The Disabled Female Body as a Metaphor for Language in Sylvia Plath’s *The Bell Jar*”. *Women’s Studies*, 33(2), 199–223.
<https://doi.org/10.1080/00497870490272812>
- Butscher, Edward. (2003). “*Sylvia Plath: Method and Madness: A Biography*”. Schaffner Press. Cambridge University Press. (n.d.). En *Cambridge dictionary*.
<https://dictionary.cambridge.org/es/>
- Charteris-Black. (2012). “Shattering the Bell Jar: Metaphor, Gender, and Depression”. *Metaphor and Symbol*, 27(3), 199–216.
- Clínica Universidad de Navarra. *Diccionario médico*.
<https://www.cun.es/diccionario-medico>
- Coyle, Susan. (1984). “Images of Madness and Retrieval: An Exploration of Metaphor in *The Bell Jar*”. *Studies in American Fiction*, 12(2), 161–174.
- Cunillera, M. (2009). “La Tristeza en *La plaça del Diamant*: Una Aproximación Discursiva y Traductológica”, 16, 211-226.
- Demjén, Zsófia. (2015). *Sylvia Plath and the Language of Affective States: Written Discourse and the Experience of Depression / Zsófia Demjén*. New York,
<https://doi.org/10.5040/9781474212694>.
- Harmer, B., Lee, S., Duong, T., & Saadabadi, A. (2021). *Suicidal Ideation*. In *StatPearls*. StatPearls Publishing.
- Kratz, Courtney. (2019). “Mad Woman in *The Bell Jar*: Esther’s Struggle for Literary Authenticity within the Patriarchal Narrative”. *Furman Humanities Review: Vol. 30*, Article 7, 89-110.
- Marco, Josep. (2004). “Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan”. *Language and Literature (Harlow, England)*, 13(1), 73-90.
- MARINA, José Antonio, LÓPEZ, Marisa. (1999). *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona : Anagrama. Oxford University Press. (n.d.). En *Lexico Dictionary*.
<https://www.lexico.com/about>
- Perloff, Marjorie G. (1972). “A Ritual for Being Born Twice’: Sylvia Plath’s *The Bell Jar*”. *Contemporary Literature*, Autumn, Vol. 13, No. 4, 507-522.
- Plath, & Rius, E. (1998). *La Campana de Cristal; traducción de Elena Rius*. Espasa-Calpe.
- Plath, Sylvia. (2005). *The Bell Jar*. Faber and Faber.
- Plath, & Vázquez Nacarino, E. (2019). *La campana de cristal / Sylvia Plath; traducción de Eugenia Vázquez Nacarino; prólogo de Aixa de la Cruz* (Primera edición). Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
- Pym, Anthony. (2005). “The Translator as Author: Two Quixotes”. *Translation and Literature*, 14, 71-81.
- Racah, Pierre-Yves. (2005). “La Pista de los Puntos de Vista: Teoría, Descripciones y Pruebas en Semántica”. *Letras de Hoje*, 139, 23-50.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea].
<<https://dle.rae.es>>
- Sakane, Yōko. (1998). “The Mother, the Self, and the Other: The Search for Identity in Sylvia Plath’s *The Bell Jar* and Takahashi Takako’s *Congruent Figure*”. *U.S.-Japan Women’s Journal. English Supplement*, No. 14, 27-48.

Sobre poética (Peri poietikés). (2011, 7 de diciembre). *Estética de la recepción*.

<https://peripoietikes.wordpress.com/2011/12/07/24-estetica-de-la-recepcion/#:~:text=Gadamer%20parte%20de%20Hegel%20y,la%20comprens%C3%B3n%20de%20la%20obra>.

Venuti, Lawrence. (1986). "The Translator's Invisibility". *Criticism*, Vol. 28, No. 2, 179-212.

6. Anexo: Corpus con las unidades léxicas analizadas

| | | |
|--|--|--|
| <p>(1A) Only I wasn't steering anything, not even myself. I just bumped from my hotel to work and to parties and from parties to my hotel and back to work like a numb trolleybus. I guess I should have been excited the way most of the other girls were, but I couldn't get myself to react. I felt very still and very empty, the way the eye of a tornado must feel, moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo. [BJ: 2-3]</p> | <p>(1B) Sólo que yo no conducía nada, ni siquiera a mí misma. No hacía más que saltar de mi hotel al trabajo y a fiestas y de las fiestas al hotel y de nuevo al trabajo, como si fuera un tranvía entumecido. Creo que tenía que estar tan emocionada como la mayoría de las demás chicas, pero no lograba reaccionar. Me sentía muy tranquila y muy vacía, como debe de sentirse el ojo de un tornado que se mueve con ruido sordo en medio del estrépito circundante. [CC, ER: 11]</p> | <p>(1C) Solo que yo no manejaba nada, ni siquiera mi propio rumbo. Me limitaba a ir de mi hotel al trabajo y a las fiestas y de las fiestas a mi hotel y de vuelta al trabajo, dando bandazos como un tranvía. Supongo que debería de haberme sentido igual de emocionada que la mayoría de las otras chicas, pero no conseguía reaccionar. Me sentía muy quieta y muy vacía, como el ojo de un huracán, avanzando a duras penas en medio de la vorágine. [CC, EV: 20-21]</p> |
| <p>(2A) To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream. [BJ: 227]</p> | <p>(2B) Para la persona encerrada en la campana de cristal, vacía y detenida como un bebé muerto, el mundo mismo es la pesadilla. [CC, ER: 328]</p> | <p>(2C) Para quien está en la campana de cristal, vacía e inerte como un bebé muerto, el mundo es la pesadilla. [CC, EV: 257]</p> |
| <p>(3A) I felt very low. I had been unmasked only that morning by Jay Cee herself, and I felt now that all the uncomfortable suspicions I had about myself were coming true, and I couldn't hide the truth much longer. After nineteen years of running after good marks and prizes and grants of one sort and another, I was letting up, slowing down, dropping clean out of the race. [BJ: 26-27]</p> | <p>(3B) Me sentía deprimida. Había sido desenmascarada esa misma mañana por la propia Jota Ce y sentía ahora que todas las incómodas sospechas que tenía sobre mí misma se confirmaban y que no podría ocultar la verdad por mucho más tiempo. Al cabo de diecinueve años de correr tras buenas calificaciones y premios y becas de una u otra clase, estaba abandonando, disminuyendo la velocidad, saliéndome abiertamente de la carrera. [CC, ER: 47-48]</p> | <p>(3C) Me sentía muy baja de ánimos. Esa misma mañana Jay Cee, ni más ni menos, me había desenmascarado, y ahora parecía que todas las señales de desconfianza en mí misma se confirmaban y que no podría ocultar la verdad mucho más tiempo. Después de diecinueve años persiguiendo buenas notas y premios y becas de una u otra clase, de pronto me rendía, frenaba, abandonaba la carrera de golpe. [CC, EV: 47]</p> |
| <p>(4A) Then he just stood there in front of me and I kept staring at him. The only thing I could think of was turkey neck and turkey gizzards and I felt very depressed. [BJ: 64]</p> | <p>(4B) Luego, simplemente se quedó parado frente a mí y yo seguí mirándolo. No pude pensar más que en el pescuezo y la molleja de un pavo y me sentí deprimida. [CC, ER: 99]</p> | <p>(4C) Luego se plantó delante de mí y seguí mirándolo. No pude pensar en nada más que en el cuello y las barbas de un pavo, y me llevé una desilusión. [CC, EV: 87]</p> |

| | | |
|---|---|---|
| <p>(5A) I felt dull and flat and full of shattered visions. I had imagined Buddy would fall in love with me that weekend and that I wouldn't have to worry about what I was doing on any more Saturday nights the rest of the year. [BJ: 57]</p> | <p>(5B) Me sentía embotada y pesada y llena de sueños destruidos. Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí aquel fin de semana y que no tendría que preocuparme sobre qué hacer los sábados por la noche durante el resto del año. [CC, ER: 89]</p> | <p>(5C) Me sentía torpe y chafada y llena de ilusiones rotas. Había imaginado que Buddy se enamoraría de mí ese fin de semana y que no tendría que preocuparme más de lo que haría los sábados por la noche el resto del año. [CC, EV: 79]</p> |
|---|---|---|

| | | |
|--|---|---|
| <p>(6A) It was the day after Christmas and a gray sky bellied over us, fat with snow. I felt overstuffed and dull and disappointed, the way I always do the day after Christmas. [BJ: 83]</p> | <p>(6B) Era el día siguiente al de Navidad y un cielo gris se hinchaba entre nosotros, lleno de nieve. Me sentí pesada y embotada y defraudada, como me siento siempre el día que sigue al de Navidad. [CC, ER: 125]</p> | <p>(6C) Era el día después de Navidad, y un cielo gris se combaba sobre nosotros, cargado de nieve. Me sentía empachada y espesa y alicaída, como siempre me ocurre el día después de Navidad. [CC, EV: 105]</p> |
|--|---|---|

| | | |
|--|--|---|
| <p>(7A) For the first time in my life, sitting there in the soundproof heart of the UN building between Constantin who could play tennis as well as simultaneously interpret and the Russian girl who knew so many idioms, I felt dreadfully inadequate. The trouble was, I had been inadequate all along, I simply hadn't thought about it. [BJ: 72]</p> | <p>(7B) Por primera vez en mi vida, sentada allí, en el corazón aislado acústicamente del edificio de las Naciones Unidas, entre Constantino, capaz de jugar tenis tan bien como interpretar simultáneamente, y la chica rusa que sabía tantos modismos, me sentí terriblemente inadecuada. El problema era que yo siempre había sido inadecuada, simplemente no había pensado en ello. [CC, ER: 110-111]</p> | <p>(7C) Por primera vez en mi vida, sentada en el corazón insonorizado de las Naciones Unidas entre Constantin, que sabía jugar al tenis tan bien como hacía de intérprete simultáneo, y la chica rusa, que sabía tantas expresiones, me sentí tremendamente inepta. El problema era que siempre había sido una inepta, solo que no me había parado a pensarlo. [CC, EV: 94]</p> |
|--|--|---|

| | | |
|---|---|--|
| <p>(8A) "How do you feel?" "All right." But I didn't. I felt terrible. [BJ: 139]</p> | <p>(8B) -¿Cómo se siente? -Bien. Pero no era así. Me sentía terriblemente. [CC, ER: 203]</p> | <p>(8C) -¿Cómo te encuentras? -Bien. Pero no era cierto. Me sentía a morir. [CC, EV: 163]</p> |
|---|---|--|

| | | |
|--|--|--|
| <p>(9A) "And how are you feeling this morning, Miss Greenwood?" I tried to decide which one of them had spoken. I hate saying anything to a group of people. When I talk to a group of people I always have to single out one and talk to him, and all the while</p> | <p>(9B) -¿Y cómo se siente esta mañana, señorita Greenwood? Traté de decidir cuál había hablado. Odio decirle algo a un grupo de personas. Cuando le hablo a un grupo de personas siempre tengo que escoger una y hablarle a ésa, y mientras hablo siento constantemente que los</p> | <p>(9C) -¿Y cómo se encuentra esta mañana, señorita Greenwood? Intenté decidir cuál de todos había hablado. Odio decir nada a un grupo de gente. Cuando hablo con un grupo de gente siempre tengo que elegir a uno y dirigirme a él, y mientras hablo siento que los demás están</p> |
|--|--|--|

| | | |
|---|--|--|
| <p>I am talking I feel the others are peering at me and taking unfair advantage. I also hate people to ask cheerfully how you are when they know you're feeling like hell and expect you to say "Fine." "I feel lousy." [BJ: 170]</p> | <p>otros me están mirando y aprovechándose injustamente. También odio que la gente pregunte alegremente cómo está uno cuando sabe que se siente infernamente, y espera que uno diga «muy bien». -Me siento desdichada. [CC, ER: 245-246]</p> | <p>observándome y juegan con una ventaja injusta. También detesto que la gente pregunte alegremente cómo estás cuando saben que te encuentras fatal y esperan que digas «Bien». -Me encuentro de pena. [CC, EV: 196]</p> |
|---|--|--|

| | | |
|--|---|---|
| <p>(10A) I wasn't sure if Irwin had done what he planned to do, or if my virginity had obstructed him in some way. I wanted to ask him if I was still a virgin, but I felt too unsettled. [BJ: 219]</p> | <p>(10B) No estaba segura de si Irwin había hecho lo que tenía pensado, o si mi virginidad se lo había impedido de alguna forma. Quería preguntarle si seguía siendo virgen, pero me sentía demasiado trastornada. [CC, ER: 316]</p> | <p>(10C) No estaba segura de si Irwin había hecho lo que se proponía o por alguna razón mi virginidad se lo había impedido. Quise preguntarle si ya no era virgen, pero me sentía demasiado turbada. [CC, EV: 248]</p> |
|--|---|---|

| | | |
|---|---|--|
| <p>(11A) Doctor Gordon twiddled a silver pencil. "Your mother tells me you are upset." [BJ: 123]</p> | <p>(11B) El doctor Gordon le daba vueltas a un lápiz de plata. -Su madre me dice que está usted trastornada. [CC, ER: 180]</p> | <p>(11C) El doctor Gordon jugueteaba con un lápiz plateado. -Me dice tu madre que estás disgustada. [CC, EV: 147]</p> |
|---|---|--|

| | | |
|---|---|--|
| <p>(12A) Sitting in the front seat, between Dodo and my mother, I felt dumb and subdued. Every time I tried to concentrate, my mind glided off, like a skater, into a large empty space, and pirouetted there, absently. [BJ: 140]</p> | <p>(12B) Sentada en el asiento delantero entre Dodo y mi madre, me sentía estúpida y vencida. Cada vez que trataba de concentrarme, mi mente se deslizaba como un patinador hacia un gran espacio vacío, y allí hacía piruetas, ausente. [CC, ER: 204]</p> | <p>(12C) Encajada en el asiento de delante, entre Dodo y mi madre, me sentía ausente y mansa. Cada vez que intentaba concentrarme, mis pensamientos resbalaban, como un patinador, hacia un espacio inmenso y vacío, y hacían piruetas, distraídamente. [CC, EV: 164-165]</p> |
|---|---|--|

| | | |
|---|---|---|
| <p>(13A) Now I was simple-minded it seemed I attracted clean, handsome people. [BJ: 128]</p> | <p>(13B) Ahora que yo era candorosa, atraía gente limpia, bien parecida. [CC, ER: 187]</p> | <p>(13C) Ahora que era lela, por lo visto atraía a personas ingenuas y nobles. [CC, EV: 152]</p> |
|---|---|---|

| | | |
|---|--|---|
| <p>(14A) I had hoped they would send me to a ward with some really gruesome cases, who would see through my numb, dumb face. [BJ: 155]</p> | <p>(14B) Había abrigado la esperanza de que me mandaran a una sala con algunos casos realmente horribles, quienes verían a través de mi entumecido y estúpido rostro.</p> | <p>(14C) Esperaba que me mandaran a una sala con casos truculentos de verdad, que verían buenas intenciones en mi cara inerte y alelada. [CC, EV: 180]</p> |
|---|--|---|

| | | |
|---|---|---|
| | [CC, ER: 225] | |
| (15A) My mind went dead . [BJ: 32] | (15B) Mi mente se puso en blanco . [CC, ER: 55] | (15C) Y se me fundieron los plomos . [CC, EV: 53] |
| (16A) As I lay there in my white hotel bed feeling lonely and weak , I thought of Buddy Willard lying even lonelier and weaker than I was up in that sanatorium in the Adirondacks, and I felt like a heel of the worst sort . [BJ: 52] | (16B) Mientras estaba allí tendida en la blanca cama del hotel sintiéndome sola y débil , pensé en Buddy Willard, solo y más débil que yo, en aquel sanatorio de los montes Adirondack, y me sentí una traidora de la peor especie . [CC, ER: 82] | (16C) Tumbada en mi cama blanca del hotel sintiéndome sola y frágil , pensé en Buddy Willard, tumbado aún más solo y frágil que yo en aquel sanatorio de las montañas de Adirondack, y me sentí una desalmada de la peor especie . [CC, EV: 73] |
| (17A) When I lifted my head, the photographer had vanished. Jay Cee had vanished as well. I felt limp and betrayed , like the skin shed by a terrible animal. It was a relief to be free of the animal, but it seemed to have taken my spirit with it, and everything else it could lay its paws on. [BJ: 98] | (17B) Cuando levanté la cabeza el fotógrafo se había esfumado. Jota Ce también se había esfumado. Me sentí débil y traicionada , como la piel mudada por un terrible animal. Era un alivio estar libre del animal, pero parecía haberse llevado con él mi espíritu, y todo aquello sobre lo cual había podido poner sus garras. [CC, ER: 145] | (17C) Cuando levanté la cabeza, el fotógrafo se había desvanecido. Jay Cee se había desvanecido también. Me sentí lánguida y traicionada , como la muda de piel de un animal espantoso. Era un alivio haberme librado del animal, pero parecía haberse llevado mi espíritu y todo cuanto me había podido arrebatarse. [CC, EV: 120] |
| (18A) How easy having babies seemed to the women around me! Why was I so unmaternal and apart ? [BJ: 212] | (18B) ¡Qué fácil les parecía tener hijos a las mujeres que me rodeaban! ¿Por qué yo era tan poco maternal y distinta ? [CC, ER: 306] | (18C) ¡Qué desenvoltura tenían con los bebés las mujeres a mi alrededor! ¿Por qué yo era tan poco maternal y distante ? [CC, EV: 241] |
| (19A) I felt silly in my sage-green volunteer's uniform, and superfluous , unlike the white-uniformed doctors and nurses. [BJ: 155] | (19B) Me sentía tonta con mi uniforme verde salvia de voluntaria, y superflua , a diferencia de los doctores y enfermeras con uniformes blancos. [CC, ER: 224] | (19C) Me sentía ridícula , con aquel uniforme de voluntaria de color verde salvia, y superflua , a diferencia de los médicos y las enfermeras con uniformes blancos. [CC, EV: 180] |
| (20A) The woman didn't stir, just stared up at the ceiling. I felt hurt. I thought maybe Valerie or somebody had told her when she first came in how stupid I was. | (20B) La mujer no se inmutó, simplemente levantó la vista al techo. Me sentí herida. Pensé que era probable que Valerie o alguien le hubiese dicho, nada | (20C) La mujer no se movió, siguió mirando el techo. Me sentí dolida. Pensé que quizá Valerie o alguien le había advertido nada |

| | | |
|-----------|---|---|
| [BJ: 183] | más llegar, lo estúpida que yo era. [CC, ER: 263] | más llegar de lo estúpida que yo era. [CC, EV: 209] |
|-----------|---|---|

| | | |
|---|--|--|
| (21A) Once they'd even brought the minister of the Unitarian church, whom I'd never really liked at all. He was terribly nervous the whole time, and I could tell he thought I was crazy as a loon , because I told him I believed in hell, and that certain people, like me, had to live in hell before they died. [BJ: 194-195] | (21B) Una vez habían traído inclusive al ministerio de la Iglesia Unitaria, quien nunca me había caído verdaderamente bien. Pasó todo el rato terriblemente nervioso y pude darme cuenta de que pensaba que yo estaba loca de atar , porque le dije que creía en el infierno antes de morir. [CC, ER: 280] | (21C) Una vez incluso habían traído al párroco de la iglesia unitaria, que de hecho nunca me había gustado ni un pelo. Se pasó todo el rato nerviosísimo, y vi que pensaba que estaba loca de atar , porque le conté que creía en el infierno, y que cierta gente, como yo, tenía que vivir en el infierno antes de morir. [CC, EV: 221] |
|---|--|--|

| | | |
|--|--|---|
| (22A) I didn't want to go at first, because I thought Jody would notice the change in me, and that anybody with half an eye would see I didn't have a brain in my head . [BJ: 149] | (22B) Al principio no quería ir, porque pensaba que Jody notaría el cambio en mí, y que cualquiera que tuviese medio ojo vería que no tenía sesos en la cabeza . [CC, ER: 216] | (22C) Al principio me resistí, porque pensaba que Jody me notaría el bajón que había pegado, y que hasta un tuerto veía que tenía la cabeza hueca . [CC, EV: 174] |
|--|--|---|

| | | |
|--|---|--|
| (23A) I had meant to cover my legs if anybody came in, but now I saw it was too late, so I let them stick out, just as they were, disgusting and ugly . "That's me," I thought. "That's what I am." [BJ: 167] | (23B) Había tenido la intención de cubrirme las piernas si alguien entraba, pero ahora estaba claro que era demasiado tarde, así que las dejé a la vista tal como estaban, repugnantes y feas . «Así soy yo -pensé-. Eso es lo que soy.» [CC, ER: 240-241] | (23C) Había pensado cubrirme las piernas si entraba alguien, pero me di cuenta demasiado tarde y las dejé estiradas, tal cual, repugnantes y feas . «Soy así -pensé-. Así es como soy.» [CC, EV: 192] |
|--|---|--|