

UNIVERSIDAD NACIONAL  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL  
LENGUAJE

**LA CASA POSEÍDA**  
DE SHIRLEY JACKSON

Traducción y Memoria

Trabajo de graduación para aspirar al grado de  
Licenciada en Traducción  
(Inglés - Español)

presentado por

ANA MARÍA DIANDA MARTÍNEZ

1999



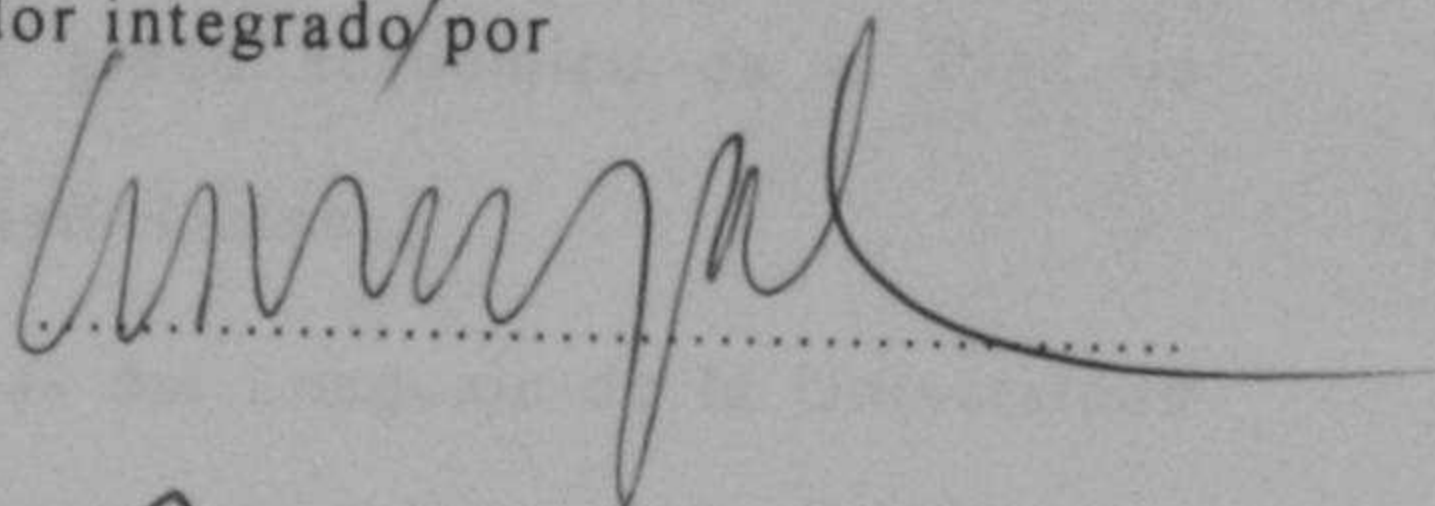
Hoja del tribunal

LA CASA POSEIDA, de Shirley Jackson. Traducción y Memoria  
Trabajo de Graduación para aspirar al grado de  
Licenciada en Traducción (Inglés-Español)  
Presentado por Ana María Dianda Martínez  
el día

.....de.....de.....

ante el tribunal calificador integrado por

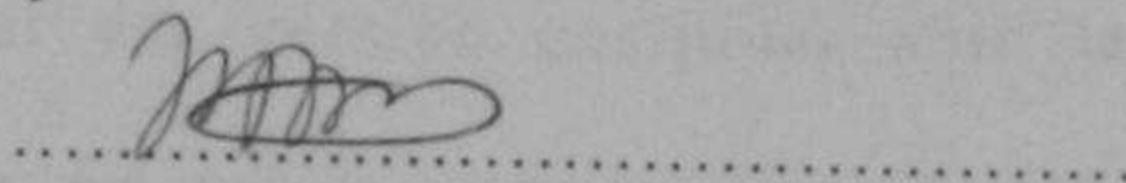
Licdo. Gastón Gaínza  
Representante del Decano  
Facultad de Filosofía y Letras



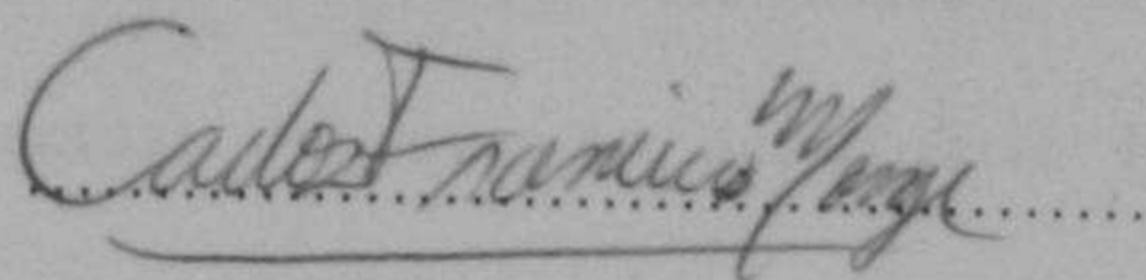
M. L. Rafael Pérez Miguel  
Director  
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje



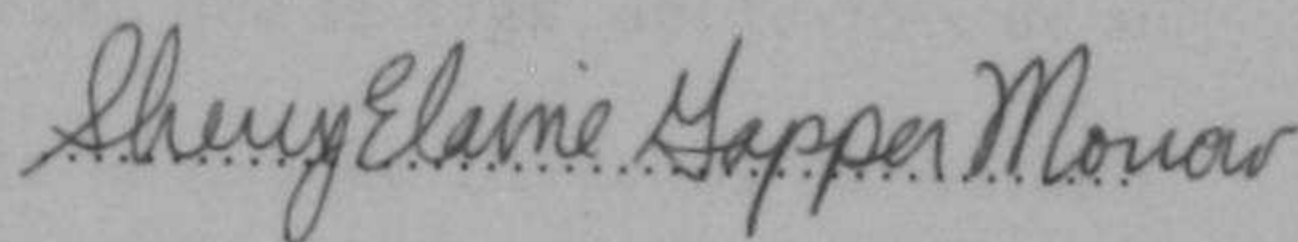
M. L. Rocío Miranda V.  
Profesora Guía



Dr. Carlos Francisco Monge  
Lector



M. A. Sherry Gapper Morrow  
Lectora



Postulante:

Ana María Dianda Martínez

.....



La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico en el Plan de Licenciatura en Traducción, de la Universidad Nacional.

Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni la traductora, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar esa versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositaria la traductora. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.



A don José Bogarin.



## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera podido llegar a su término sin la generosa colaboración de profesores y familiares. Quiero destacar la mano que me guió, con firmeza pero sin coartar mi libertad, en esta investigación: la profesora Rocío Miranda. Con ella la elaboración de la Memoria fue en realidad un curso de cómo abordar la investigación para traducir acertadamente un texto literario. Sin embargo, lo fundamental fue el estímulo y el apoyo de mi familia. Ellos valoraron mi esfuerzo, me alentaron, confiaron en mí y me apoyaron incondicionalmente. Sin ellos no hubiera podido seguir adelante cuando –en varias ocasiones– me creí incapaz de lograr esta meta. La comprensión y la fe de un compañero excepcional como Luis, pero sobre todo la paciencia y generosidad de todos me dieron la fuerza que necesitaba. Gracias.



## INDICE GENERAL

PRÓLOGO.	viii
Argumento	ix
TRADUCCIÓN:	1
LA CASA POSEIDA.	2
Capítulo 1.	3
Capítulo 2.	39
Capítulo 6.	65
MEMORIA.	82
Introducción.	83
Capítulo I: Antecedentes y características.	89
Lo literario: indefinible.	91
Marco teórico.	92
Macroestructura:	95
La autora y su obra.	95
El contexto histórico-literario.	98
La publicación.	104
El género literario y sus implicaciones temáticas.	106
El gótico: definición y características estructurales.	107
La crítica literaria y el gótico.	110
La perspectiva femenina.	115
Intertextualidades.	119
Simbolismo en <i>The Haunting of Hill House</i> .	126
Conclusión.	129
Capítulo II: En búsqueda del estilo de Shirley Jackson.	131
Consideraciones preliminares.	132
Marco teórico.	134
Metodología.	136
Análisis:	139
El título.	139
El primer párrafo y su importancia.	140
Capítulo 1	146
Capítulo 2	166
Capítulo 6.	176
La función estética del lenguaje:	
análisis de algunas expresiones en este último capítulo.	181
- Metáforas.	182
- Personificación.	184
- Símil.	185
- Aliteración.	185
Conclusión.	186
Capítulo III: Los diálogos como unidad de análisis.	194
El diálogo: unidad y parte integrante de una totalidad.	195
Definición, funciones y características	195
Un método para la traducción al español.	198



Análisis:	199
Los recursos expresivos de nuestra lengua.	199
a. Formas de apelar al interlocutor.	199
b. Formas de asentir.	204
c. Formas de negar.	205
d. Formas de explicar o rectificarse.	206
e. Formas de rematar una réplica.	207
f. Formas de intensificación afectiva.	208
g. Formas de economizar.	210
h. Formas de cambiar de tema o eludirlo.	213
i. Formas de reflejar emociones: las interjecciones.	214
El diálogo y sus funciones.	215
Lo implícito en la entonación.	219
El voseo: una opción para lograr el efecto equivalente.	221
Conclusión.	230
Conclusiones.	232
BIBLIOGRAFIA.	240
APÉNDICE: Texto original	249



## PRÓLOGO

Se presenta a continuación el Trabajo de graduación para acceder al grado de Licenciatura en Traducción (Inglés). Consta de la traducción de los capítulos I, II y VI de la novela *The Haunting of Hill House*<sup>1</sup>, de la escritora estadounidense Shirley Jackson; de la Memoria correspondiente y de la versión original de la obra. La Memoria está compuesta por la Introducción, donde se hace una presentación general del trabajo, el Capítulo I, en el que se ubica al texto en su macroestructura histórico-cultural; el Capítulo II, donde analizamos aspectos lingüísticos y literarios de la microestructura de los tres capítulos traducidos para descubrir aquellos elementos que permitan identificar estilísticamente a la autora; y el Capítulo III que considera la relevancia de los diálogos como unidades de análisis y traducción en este texto literario, tanto por las características lingüísticas específicas de la lengua coloquial como por la función que cumplen dentro de la novela. Finalmente, en la Conclusión se reconoce la necesidad de considerar la traducción de un texto literario como un proceso complejo que debe realizarse en etapas sucesivas, que requiere la investigación específica de aspectos del contexto histórico y cultural de la obra a traducir, así como la observación cuidadosa de cómo se conjugan los elementos lingüísticos y aquellos propios de una obra de

---

<sup>1</sup> Jackson, Shirley, *The Haunting of Hill House*, Nueva York: Penguin Books, 1984.



ficción para lograr determinados efectos. El cumplimiento de este proceso brindó a la traductora el respaldo necesario para interpretar el sentido del texto.

Con el propósito de facilitar la comprensión de la totalidad de la novela y su organización interna, así como el papel que en esa totalidad desempeñan los capítulos escogidos, exponemos a continuación su argumento. Hemos hecho coincidir cada párrafo con un capítulo, por lo tanto la historia está desglosada en nueve párrafos. La narración es, ex profeso, detallada para permitir la interrelación con elementos del gótico femenino y de las tendencias literarias contemporáneas a la novela.

### Argumento

Hill House, la vieja casa victoriana, oscura y cerrada durante muchos años, guarda para sí, celosamente, sus secretos. A ella es invitada Eleanor Vance, soltera de treinta y tantos años, para participar de una investigación parapsicológica. Luego de la muerte de su madre paralítica, a quien cuidó por largos años y sin más familiares que una hermana mezquina, sin hogar ni profesión y sin afectos ni futuro, acepta la invitación. Se lleva el auto que comparte con su hermana, y siguiendo las instrucciones precisas del Dr. Montague, filósofo y antropólogo a cargo del experimento, parte hacia Hill House llena de expectativas y de dudas. Eleanor ha sido escogida tras una rigurosa selección, por haberse visto involucrada durante su adolescencia en un



extraño e inexplicable fenómeno *poltergeist*. Además del Dr. Montague, profesional mediocre que busca ganar prestigio, los otros participantes son Theodora, escogida por sus dones telepáticos, alegre, segura de sí misma y totalmente opuesta a Eleanor, y Luke, futuro heredero de Hill House, joven vividor y mentiroso cuya presencia fue impuesta al doctor por la familia. Durante el viaje de Eleanor a Hill House se producen tres encuentros significativos: el primero antes de iniciar el viaje, otro en las cercanías de Ashton, y en Hillsdale el último.

Enfrentarse a Hill House representa el primer conflicto importante para Eleanor. El ambiente es inhóspito igual que el matrimonio que cuida la vieja casa victoriana de aspecto sobrecogedor. Nadie ha llegado todavía. Al rato, lo hace Theodora. La comunicación y empatía entre ambas es inmediata, y juntas dan un paseo hasta un arroyo cercano. Cuando regresan, el Dr. Montague y Luke las están esperando.

Ya instalados, se rompe el hielo y los cuatro personajes principales conversan espontáneamente. Después de la cena, el Dr. Montague cuenta la historia de la casa, de su primitivo dueño, Hugh Crain y sus dos hijas y la extraña coincidencia de que sus posteriores inquilinos nunca se quedaron el tiempo estipulado, marchándose siempre precipitadamente. Explica por qué los trajo: a Luke para evitar que se reaviven antiguos escándalos y a ellas para intensificar las fuerzas extrañas que ahí se manifiestan. Theodora y Eleanor recuerdan la infancia y se identifican.



La mañana siguiente amanece gris y sombría. Pese a ello, Eleanor se siente inexplicablemente bien. Luego durante el día, al recorrer la casa con el grupo, Eleanor empieza a mostrarse inquieta. La casa ha sido extrañamente diseñada, la luz casi no alumbra su interior y las puertas se cierran solas. Con sus habitaciones dispuestas en círculos concéntricos, distorsión y aberración son sus características. Al llegar a la biblioteca que está en una torre, Eleanor dice que no puede entrar. En el salón principal hay un inmenso grupo escultórico que la impresiona: un hombre desnudo, unas ninfas a su alrededor y un árbol. Después, cuando visitan el cuarto de los niños, el grupo descubre una corriente de aire frío que Eleanor percibe como un aviso. Esa noche, entre sueños oye unos golpes y, confundida, cree que es su madre llamándola. Corre al cuarto de Theodora y juntas experimentan algo extraño, golpes en las puertas, como si alguien las buscara y quisiera entrar y un frío intenso. Cuando los hombres acuden en su ayuda dicen haber visto como un animal saliendo de la casa, pero no escucharon nada dentro. Evidentemente ese algo quería separarlos de las jóvenes.

Es la segunda mañana en Hill House y Eleanor se siente increíblemente feliz; los demás también están alegres y excitados. Después del desayuno descubren un descomunal graffiti en las paredes del vestíbulo: "Ayuden a Eleanor a venir a casa". Eleanor se siente afectada, en especial cuando Theodora bromea atribuyéndole el hecho. Todo transcurre normalmente hasta la hora de la siesta. Cuando Theodora entra a su cuarto encuentra toda la ropa



manchada de sangre, y en la pared la leyenda "Ayuden a Eleanor a venir a casa Eleanor" escrita con sangre. Ahora tendrán que compartir el cuarto y la ropa de Eleanor. Esta vez no está asustada, pero sí muy molesta con Theodora. Esa noche antes de acostarse reflexionan sobre qué es el miedo y a qué le temen. Más tarde, en lo que parece una terrible pesadilla, Eleanor oye murmullos en la habitación de al lado y los tristes lamentos de una criatura pidiendo que no la lastimen.

La tarde siguiente, en el jardín, Eleanor conversa a solas con Luke y se siente defraudada. Luego, el grupo azorado revisa un texto escrito por el primitivo dueño de la casa para prevenir a su hija sobre los pecados de este mundo. El trabajo parece el fruto de una mente perversa. Después de la cena, Eleanor, molesta con Theodora, sale precipitadamente, Theodora la sigue y sin darse cuenta se internan en la oscuridad por el sendero que conduce al arroyo. Una con miedo, la otra culpable, se sienten confundidas sobre sus sentimientos. El trayecto se torna alucinante. De repente, la visión de un jardín soleado -una familia, un picnic, risas- las deslumbra, pero deben huir de algo espantoso que las persigue. Todo se vuelve oscuridad y desesperadas logran regresar a la casa. Incoherentes, no pueden explicar lo sucedido.

El día que llega la señora del Dr. Montague, Eleanor se siente totalmente feliz. La recién llegada es incómoda, intransigente y supersticiosa y viene acompañada de un director de escuela, Arthur, prejuicioso e insoportable. La señora Montague confía en comunicarse afectivamente con los espíritus que



habitan la casa con métodos que contrarian la vocación científica de su esposo y recibe mensajes escritos similares. Esa noche vuelve a manifestarse un fenómeno inexplicable. El doctor y los tres jóvenes viven la terrible experiencia, aunque sólo Eleanor parece estar perdiendo contacto con la realidad.

Durante el desayuno se enteran de que ni la señora Montague ni Arthur sintieron nada. Eleanor, como embelesada, resuelve intempestivamente irse a vivir con Theodora cuando termine el experimento. Theodora la rechaza y con Luke se burlan de Eleanor; pero ella, aislada en sus propias fantasías, parece ignorarlo. Luke alude al repulsivo carácter maternal de la casa. Los tres hacen un paseo al arroyo; Theodora coquetea con Luke. Eleanor tiene un encuentro con un espíritu invisible que la abraza y conforta y luego la deja nuevamente. Theodora coquetea con Arthur. Eleanor, sola, se dedica a escuchar a escondidas si los demás hablan de ella, sin embargo, nadie la menciona. Eleanor distante percibe las actitudes de los demás pero se mantiene aislada. De nuevo una presencia invisible e inaudible canta y se le acerca. Nadie lo nota, excepto Eleanor y ella es feliz.

Eleanor se levanta en la noche sin hacer ruido. Quiere ir a la biblioteca, pero se detiene: es prohibido entrar ahí. Una voz la llama desde arriba. ¿Es su mamá? Bailando y cantando va golpeando las puertas de los cuartos. Sabe que nadie va a abrir; sin embargo Theodora se da cuenta de que no está en la habitación. La buscan. Baila feliz con la estatua de Hugh Crain. Acorralada



decide subir a la torre. Cuando está en lo alto de la escalera se despierta y trata de salir. Finalmente Luke la rescata arriesgándose. Molestos todos deciden que debe irse. No quiere, esa es su casa, su hogar. Por fin sube al auto y de repente enfila hacia el gran árbol y acelera. El auto se estrella y Eleanor muere. Todos vuelven a su vida de siempre y Hill House, la vieja casa victoriana, oscura y cerrada durante muchos años, guarda para sí, celosamente, sus secretos.



TRADUCCION

LA CASA POSEIDA

WIRLEY JACKSON



LA CASA POSEÍDA

SHIRLEY JACKSON



## Capítulo 1

Ningún organismo vivo puede seguir existiendo durante mucho tiempo sin perder la cordura bajo condiciones de realidad absoluta, algunos suponen que hasta las alondras y chicharras sueñan. Hill House, sin cordura, se erguía solitaria contra las colinas, abrigando dentro de sí la oscuridad; había permanecido así por ochenta años y podría continuar ochenta más. Dentro, las paredes seguían erguidas, los ladrillos se juntaban con armonía, los pisos eran sólidos y las puertas se mantenían evidentemente cerradas como correspondía. El silencio se adhería a las maderas y piedras de Hill House y lo que ahí caminara, caminaba en soledad.

John Montague era doctor en filosofía; se había graduado en antropología con la confusa idea de que en este campo podría acercarse a su verdadera vocación: el análisis de los fenómenos sobrenaturales. Era escrupuloso con respecto al uso de su título porque, siendo sus investigaciones, indiscutiblemente, tan poco científicas, esperaba obtener de su educación un aire de respetabilidad, aún más, de autoridad escolástica. Le había costado una buena cantidad de dinero y de orgullo, ya que no le gustaba andar mendigando nada, alquilar Hill House por tres meses, pero esperaba que todas estas molestias se vieran compensadas por la sensación que iba a provocar cuando publicara el trabajo final sobre las causas y efectos de los disturbios siquicos en



una casa con fama de "embrujaada". Había estado buscando una casa embrujada de verdad durante toda su vida. Cuando oyó de Hill House, se mostró al principio lleno de dudas, luego esperanzado y después incansable; no era el tipo de hombre que iba a dejar escapar Hill House una vez que la había encontrado.

Las intenciones del doctor con respecto a la casa estaban inspiradas en los métodos usados por los intrépidos cazadores de fantasmas del siglo XIX. Iba a ir y a vivir en Hill House y a ver qué pasaba. Al principio, su intención fue seguir el ejemplo de la dama anónima que fue a quedarse en Ballechin House, y preparó una fiesta para escépticos y creyentes que duró todo el verano, en la que ofreció como máximas atracciones jugar al croquet y contemplar espectros. Pero tanto los escépticos como los crédulos o los buenos jugadores de croquet son difíciles de encontrar hoy en día, y el Dr. Montague se vio obligado a contratar ayudantes. Quizás el carácter ocioso de la vida victoriana se prestaba más para los artificios de las investigaciones psíquicas, o quizás, la verificación concienzuda de los fenómenos ha desaparecido en gran medida como forma de determinar la realidad. Lo cierto es que el doctor no sólo tuvo que contratar a varios ayudantes, sino que también buscarlos.

Como se consideraba a sí mismo prudente y escrupuloso, se tomó bastante tiempo para escogerlos. Rastreó los registros de las sociedades psíquicas, los viejos archivos de los diarios sensacionalistas, los informes de parapsicólogos y armó una lista de nombres de personas que se hubieran visto, de una u otra forma, en alguna u otra ocasión, no importa cuán breve o incierta, envueltas en



acontecimientos anormales. De esta lista eliminó primero los nombres de quienes habían muerto. Luego de haber tachado a aquellos que le parecían gente deseosa de publicidad, de inteligencia inferior o inapropiados por mostrar una clara tendencia a llamar la atención, le quedaron más o menos una docena. Cada una de estas personas recibió una carta del Dr. Montague en la que les extendía una invitación para pasar todo el verano, o parte de él, en una confortable casa de campo, vieja pero perfectamente equipada con instalaciones sanitarias, electricidad, calefacción central y camas limpias. El propósito, decían las cartas con claridad, era observar y examinar varias historias desagradables relacionadas con la casa que habían estado circulando durante gran parte de sus ochenta años de vida. Lo que no decían, con todas las letras, era que Hill House estaba embrujada, porque él era un hombre de ciencia y hasta que no hubiera experimentado en realidad alguna revelación siquica, no confiaría demasiado en su suerte. Por lo tanto sus cartas tenían un cierto grado de dignidad ambigua, calculada para despertar la imaginación de un tipo especial de lector. De la docena de cartas obtuvo cuatro respuestas; los más o menos ocho candidatos restantes se presume que podrían haberse mudado sin dejar la nueva dirección o, posiblemente, habrían perdido interés en lo supranormal o incluso, quizás nunca habían existido. A los cuatro que respondieron, el doctor les volvió a escribir designando el día específico en que la casa podría considerarse oficialmente lista para ser ocupada, e incluyó instrucciones detalladas para llegar, dado que, como se vio obligado a



explicar, era extremadamente difícil obtener información sobre cómo encontrarla, en particular de la comunidad rural que la rodeaba. El día antes de que partiera para Hill House, lo persuadieron para que incluyera en su selecta compañía a un representante de la familia propietaria de la casa y llegó un telegrama de uno de los candidatos echándose atrás con una excusa evidentemente elaborada. Otro de ellos nunca llegó ni escribió, quizás porque surgió algún problema personal urgente. Los otros dos llegaron.

## 2

Eleanor Vance tenía treinta y dos años cuando vino a Hill House. La única persona en el mundo a quien realmente odiaba, ahora que su madre había muerto, era su hermana. Su cuñado y su sobrina de cinco años le desagradaban, y no tenía amigos. Esto se debía, en gran medida, a los once años que había pasado cuidando a su madre inválida, que le habían dejado cierta preparación como enfermera y una incapacidad para enfrentar la luz del sol sin pestañear. No recordaba haber sido verdaderamente feliz alguna vez en su vida adulta; los años junto a su madre habían sido contruidos, con devoción, alrededor de pequeñas culpas y reproches, cansancio constante y una desesperación interminable. Aunque nunca quiso volverse reservada y tímida, había pasado tanto tiempo sola, sin nadie a quien amar, que le era difícil conversar con otra persona, aun de modo casual, sin experimentar cierto embarazo y una incómoda incapacidad para encontrar las palabras adecuadas



Su nombre había aparecido en la lista del Dr. Montague porque un día, cuando tenía doce años y su hermana dieciocho, y no hacía ni siquiera un mes desde que su padre había muerto, una lluvia de piedras había caído sobre su casa, sin ningún aviso o indicación de qué la motivaba o cuál era la razón de tal fenómeno. Caían de lo alto, rodaban estruendosamente por las paredes, rompían las ventanas y golpeaban en el techo hasta enloquecer. Continuaron cayendo, en forma intermitente durante tres días. Mientras, Eleanor y su hermana estaban aterrorizadas, no tanto por las piedras como por los vecinos y mirones que se amontonaban cada día frente a la puerta de la casa, y por su madre, quien afirmaba con histérica y ciega insistencia que todo se debía a la gente del barrio, maliciosa y calumniadora, que desde que llegó había estado tomándosela con ella. Después de tres días, se llevaron a las dos hermanas a casa de unos amigos, las piedras dejaron de caer y nunca más retornaron, a pesar de que Eleanor, su hermana y su madre volvieron a vivir en la casa y el pleito con todo el vecindario no cesó. Todos, excepto aquellos a quienes consultó el Dr. Montague, se habían olvidado de la historia. También la habían olvidado Eleanor y su hermana pues, en el momento, cada una había supuesto que la otra era la responsable.

Durante toda su vida, desde que tenía memoria pero sin ser consciente de ello, Eleanor estuvo esperando algo como Hill House. Mientras cuidaba a su madre, levantaba a esa señora vieja y malhumorada de la silla a la cama, alistaba infinitos tazones de sopa y cereal, y se hacía insensible a las ropas



repugnantes que tenía que lavar, se había aferrado firmemente a la idea de que algún día pasaría algo. Había aceptado a vuelta de correo la invitación para ir a Hill House, a pesar de que su cuñado había insistido en llamar a algunas personas para asegurarse de que el tal doctor no estaba tratando de iniciar a Eleanor en ritos salvajes, de algún modo vinculados con prácticas que la hermana de Eleanor consideraba impropias para una mujer joven y soltera. Quizás, susurraba la hermana en la privacidad del cuarto matrimonial, quizás el Dr. Montague –si es que *ése* era en verdad su nombre, a pesar de todo–, quizás ese doctor *usaba* a esas mujeres para algunos, bueno, *experimentos*. Vos sabés, *experimentos* de los que acostumbran. Y se explayaba con lujo de detalles sobre lo que había oído que hacían estos doctores. Eleanor no pensaba así, o si lo pensaba, no tenía miedo. En resumidas cuentas, Eleanor hubiera ido a cualquier parte.

Theodora –ese era todo el nombre que usaba, pues sus bocetos los firmaba "Theo" y tanto en la puerta de su departamento como en la vidriera de su negocio, en la agenda telefónica, en su papelería de color claro y al pie de su encantadora foto, sobre la chimenea, el nombre era sólo Theodora, siempre– Theodora no se parecía en nada a Eleanor. Para Theodora, deber y conciencia eran atributos propios de las Niñas exploradoras. El suyo era un mundo de placer y colores delicados; había venido a integrar la lista del Dr. Montague porque, al entrar al laboratorio riéndose y trayendo consigo una ráfaga de



perfume de flores, había podido de algún modo, entre divertida y entusiasmada por sus habilidades increíbles, identificar los naipes que sostenía un asistente lejos de su vista, y sin que pudiera escuchar nada. Había acertado dieciocho veces de un total de veinte, quince de un total de veinte y diecinueve de un total de veinte. El nombre de Theodora resplandecía en los registros del laboratorio y así, inevitablemente, llamó la atención del Dr. Montague. Le había divertido la primera carta que el doctor le mandó y la contestó por curiosidad (quizás la clarividencia que le permitió adivinar los nombres de los símbolos de los naipes fue lo que la incitó a seguir el camino de Hill House), no obstante, tenía el firme propósito de rechazar la invitación. Sin embargo —quizás de nuevo la misma sensación perturbadora y apremiante— cuando llegó la carta del Dr. Montague confirmando la oferta, había sido tentada y de cierta forma se había precipitado, ciega y desenfrenadamente, en una violenta discusión con la persona con quien compartía el departamento. Se dijeron cosas que sólo el tiempo podría borrar; Theodora había destrozado sin compasión, deliberadamente, la adorable escultura que su amiga había hecho de ella, y ésta con toda crueldad había hecho trizas el volumen de Alfred de Musset, regalo de cumpleaños que le había dado Theodora, ensañándose, en especial, con la página que tenía la afectuosa y provocativa dedicatoria de Theodora. Por supuesto, lo sucedido sería difícil de olvidar y el tiempo debería transcurrir antes de que ambas pudieran reír juntas al recordarlo. Esa misma noche Theodora había escrito aceptando la invitación del Dr. Montague, y



partió al día siguiente con frialdad y en silencio.

Luke Sanderson era un mentiroso. También era un ladrón. A su tía, la dueña de Hill House, le gustaba hacer notar que su sobrino tenía la mejor educación, las mejores ropas, el más exquisito gusto y las peores compañías que había visto en su vida. Ella hubiera cazado al vuelo cualquier oportunidad de ponerlo a salvo por unas semanas. Así, logró que su abogado persuadiera al Dr. Montague de que la casa de ninguna manera se le alquilaría para los fines previstos sin que un miembro de la familia permaneciera también en ella durante su estancia. Quizás ya la primera vez que lo vio, el doctor percibió en Luke un tipo de fortaleza o instinto gatuno de supervivencia que lo hizo sentirse ansioso –casi tanto como la señora Sanderson– de tenerlo en la casa con él. De todos modos a Luke le divertía, su tía estaba agradecida y el Dr. Montague más que satisfecho. La señora Sanderson le dijo al abogado de la familia que, de todos modos, no había en realidad nada en la casa que Luke pudiera robarse. Es cierto que la platería antigua era de algún valor, admitió, pero representaba una dificultad insuperable para Luke: se necesitaba energía para robarla y transformarla en efectivo. La señora Sanderson no le hacía justicia. Luke era totalmente incapaz de huir con la platería de la familia, con el reloj del Dr. Montague o la pulsera de Theodora; su deshonestidad se limitaba en su mayor parte a tomar el menudo de su tía y a hacer trampa con las cartas. También era capaz de vender los relojes de pulsera y cigarreras que,



con cariño y bastante ruborosas, le daban las amigas de su tía. Algún día Luke heredaría Hill House, pero nunca había imaginado encontrarse viviendo en ella.

3

—Es que no creo que ella tenga que llevarse el auto, es todo —dijo obstinado el cuñado de Eleanor.

—La mitad del auto es mía —intervino Eleanor—. Yo ayudé a pagarlo

—Simplemente, no creo que deba llevárselo y punto —insistió el cuñado y agregó enseguida dirigiéndose a su esposa—. No es justo que tu hermana disponga del auto todo el verano y nosotros tengamos que arreglárnosla sin nada.

—Carrie lo usa todo el tiempo y yo ni siquiera puedo sacarlo del garaje —contestó Eleanor—. Además ustedes van a estar en la montaña todo el tiempo y *ahí* no lo pueden usar. Mirá Carrie, vos sabés que no lo vas a usar en la montaña.

—Pero ¿y si Linnie pobrecita se enferma o le pasa algo y lo necesitamos para llevarla al médico?

—La mitad del auto es mía —repitió Eleanor— y me lo voy a llevar.

—¿Y que tal si es *Carrie* la que se descompone? ¿Suponete que no podemos conseguir un médico y tenemos que llevarla al hospital?

—De todas maneras me lo voy a llevar.



—No lo creo —y Carrie prosiguió lenta y deliberadamente.

—No sabemos dónde vas a ir, ¿no? No te hemos visto muy decidida a contarnos mucho que digamos de todo este asunto, ¿verdad? No creo que me sienta muy dispuesta a prestarte mi auto.

—La mitad del auto es mía.

—No —dijo Carrie—, me temo que no.

—Tiene razón —dijo el cuñado de Eleanor, asintiendo con la cabeza—, lo necesitamos como dice Carrie.

Carrie sonrió levemente.

—Nunca me perdonaría Eleanor, si te prestara el auto y pasara algo ¿Cómo sabemos que podemos confiar en el doctorcito ése? Todavía sos joven y el coche vale mucha plata.

—Bueno, Carrie, pero yo *sí* llamé a Homer a la oficina de referencias y dijo que este tipo tenía una buena posición en una universidad o algo así.

Carrie todavía sonriendo agregó:

—Por supuesto que *no hay* razones para dudar de que sea una persona decente. Pero Eleanor prefiere no decirnos adónde va o cómo comunicarnos con ella si queremos que nos devuelva el auto; podría pasar algo y nosotros nunca lo sabríamos. Aun si Eleanor —continuó con delicadeza mirando su taza de té—, aun si *Eleanor* estuviera preparada para huir hasta el fin del mundo respondiendo a la invitación de cualquier hombre, *todavía* no hay razón para permitirle que se lleve mi auto.



—La mitad del auto es mía.

—Te imaginás que Linnie, pobrecita, se enferme, allá arriba en la montaña, sin nadie cerca, sin médico?

—De todas formas, Eleanor, estoy segura de que estoy haciendo lo que para mamá hubiera sido lo mejor. Mamá confiaba en mí y nunca, en realidad, habría aprobado que te dejara ir corriendo como una loca, Dios sabe adónde, en mi auto.

—Fijate que hasta *yo* me puedo descomponer allá arriba en...

—Estoy segura de que mamá estaría de acuerdo conmigo, Eleanor.

—Además —agregó el cuñado, a quien se le había ocurrido una idea de repente—, ¿cómo sabemos que lo va a traer en buenas condiciones?

Tiene que haber una primera vez para todo, se dijo Eleanor. Era de mañana, muy temprano. Se bajó del taxi temblando porque en ese momento, quizás, su hermana y su cuñado podían estar despiertos y sintiendo inquietos los primeros débiles aguijonazos de sospecha; sacó rápido la maleta mientras el chofer le alcanzaba la caja de cartón que había traído en el asiento delantero. Eleanor le dió más propina de la debida y se preguntó si la estarían siguiendo, si quizás ahora mismo estaban doblando la esquina y diciéndose uno al otro: "Ahí está, justo como pensábamos, ahí está la ladrona". Se volvió apurada para entrar al garaje inmenso donde estaba guardado el auto, mirando nerviosamente a cada lado de la calle y se llevó por delante a una señora



mayor muy bajita. Los paquetes salieron volando para todos lados y vio con desesperación una bolsa que se volcaba y rompía desparramando todo sobre la vereda: un trozo de tarta de queso, rodajas de tomate y un bollo de pan duro.

—¡Maldita seas! ¡Maldita seas! —gritó la viejita encarándola—. Me lo llevaba a casa ¡maldita seas!, ¡maldita seas!

—¡Ay lo siento!, discúlpeme —dijo Eleanor agachándose pero parecía imposible recoger los trozos de tomate y de tarta y meterlos de nuevo, de alguna manera, dentro de la bolsa rota. La vieja ya estaba inclinada frunciendo el ceño y levantando apresuradamente los otros paquetes antes de que Eleanor pudiera alcanzarlos. Al fin Eleanor se irguió y dijo sonriendo en una suerte de disculpa convulsiva:

—Lo lamento sinceramente.

—Maldita seas —repitió la viejita, ya más calmada—. Me lo llevaba a casa para almorzar y ahora gracias a *usted*...

—¿Podría pagárselo? —dijo Eleanor y sacó su billetera, mientras la anciana permanecía en silencio y pensativa.

—No podría tomar el dinero así porque sí —dijo por fin—. Usted ve que las cosas no son compradas; son sobras—. Y apretó los labios enojada—. Debí haber visto el jamón que había —dijo—, pero *alguien* se lo llevó. Y la torta de chocolate, la ensalada de papas, los dulces en las bandejitas de papel. Llegué demasiado tarde para *todo* y ahora...

Las dos echaron una mirada al revoltijo que había en la vereda y la señora



dijo:

—Ya ve no podría tomar la plata, no podría aceptársela, así nomás, por algo que son sobras.

—Entonces, ¿podría comprarle algo para reponerlas? Estoy muy apurada pero si pudiéramos encontrar algún lugar abierto...

La viejita sonrió traviesa y dijo:

—Todavía tengo *esto* de todas maneras —y apretó entre sus brazos un paquete—. Me puede pagar el taxi a casa —añadió—. Así nadie *más* me va a llevar por delante.

—Claro, con mucho gusto —dijo Eleanor y se volvió al chofer del taxi que, a todo esto, había estado esperando interesado—. ¿Puede llevar a esta señora a su casa?

—Con dos dólares está bien —dijo la viejita—, sin incluir la propina de este caballero, por supuesto. Siendo tan bajita como soy —explicaba con elegancia—, es bastante arriesgado, de verdad, bastante arriesgado, que la gente lo ande atropellando a uno en la calle. Sin embargo, es un verdadero placer encontrar a alguien tan amable como usted como para reparar el daño. A veces la gente lo golpea y ni siquiera se vuelve para ver.

Con la ayuda de Eleanor, subió al taxi con los paquetes. En seguida Eleanor extrajo dos dólares y medio de su bolsillo y se los entregó a la anciana, en cuya pequeña mano quedaron firmemente guardados.

—Bueno, abuela, ¿adónde vamos? —preguntó el chofer.



La viejita, sonriendo contenta para sí, le contestó:

—Cuando arranque se lo digo —y luego, dirigiéndose a Eleanor

—Buena suerte, querida, y de ahora en adelante tenga cuidado de no ir por ahí derribando a la gente.

—Adiós —dijo Eleanor—, y lo siento mucho, se lo juro.

—Está bien —contestó la anciana mientras saludaba con la mano y el taxi se alejaba—. La voy a tener presente en mi oraciones, queridita.

Bueno, pensó Eleanor, con la mirada fija en el taxi, de todas maneras alguien va a rezar por mí. Una persona al menos.

4

Era el primer día de verano realmente espléndido; una época del año que siempre le traía a Eleanor dolorosos recuerdos de su primera infancia, cuando parecía que iba a ser verano por siempre. No recordaba ningún invierno antes del día frío y húmedo en que murió su padre. Últimamente, durante todos estos años que se habían ido tan rápido, se había estado preguntando qué se habían hecho todos esos días de veranos desperdiciados. ¿Cómo los había dejado pasar de un modo tan irresponsable? Soy una tonta, se decía cuando empezaba cada verano, soy muy tonta. Ahora soy adulta y sé apreciar las cosas. Estaba persuadida de que nada se desperdiciaba del todo, ni siquiera la propia niñez. Pero entonces, cada año, en una mañana de verano, vendría el viento cálido por la calle por donde caminaba y un frío, breve pensamiento la haría



estremecer: dejé escapar más tiempo. Esta mañana, sin embargo, mientras conducía el pequeño auto que les pertenecía a ella y a su hermana, todavía temerosa de que pudieran darse cuenta de que, después de todo, había venido y se lo había llevado, mientras iba dócilmente avanzando por la calle y dejándose llevar por las señales de tránsito, deteniéndose cuando se lo indicaban y doblando cuando podía, le sonreía al sol que se inclinaba sobre la calle y pensaba: ¡Lo hice, lo hice, por fin me animé!

Antes, siempre que su hermana la dejaba conducirlo, iba con cautela, se desplazaba con muchísimo cuidado para evitar el más pequeño rasguño o daño que pudiera irritarla; pero hoy, con la caja en el asiento de atrás, la maleta en el piso, los guantes, la cartera y el abrigo liviano al lado, el auto le pertenecía por completo. Un pequeño mundo privado todo de ella. Y pensaba: lo hice de verdad.

En el último semáforo de la ciudad, antes de dar vuelta para entrar a la autopista que salía del centro, se paró y mientras esperaba deslizó la carta del Dr. Montague de la cartera. Ni siquiera voy a necesitar un mapa, pensó, debe de ser un hombre muy cuidadoso. La carta decía: "...ruta 39 a Ashton y entonces doble a la izquierda y tome la ruta 5 hacia el oeste. Siga por ésta casi treinta millas hasta llegar al pequeño poblado de Hillsdale. Cruce el pueblo y cuando llegue a la esquina donde hay a la izquierda una estación de servicio y una iglesia a la derecha, doble a la izquierda, y tome un camino angosto, aparentemente rural, que la llevará hacia las colinas, camino que está en mal



estado. Siga hasta que se acabe, más o menos seis millas, y habrá llegado a la entrada de Hill House. Le doy instrucciones tan detalladas porque no es aconsejable detenerse a preguntar en Hillsdale. Ahí la gente es grosera con los extraños y abiertamente hostil con quienquiera que pregunte sobre Hill House."

"Estoy complacido de que nos acompañe en Hill House, y tendré un gran placer en conocerla el próximo jueves 21 de junio...."

La luz del semáforo cambió; tomó la autopista y dejó la ciudad. Nadie, pensó, puede agarrarme ahora; ni siquiera saben para dónde voy

Nunca antes había conducido tan lejos sola. La idea de dividir su encantador viaje en millas y horas era ridícula; así lo veía mientras llevaba el auto con precisión entre la línea divisoria del camino y la fila de árboles junto a la carretera, como una travesía de momentos, cada uno nuevo, que la llevaban, transportándola a través de un sendero de novedades increíbles hasta un lugar desconocido. El viaje en sí mismo era lo real; el lugar de destino, incierto, increíble, quizás inexistente. Pensaba saborear cada recodo del camino, disfrutar la carretera, los árboles, las casas y los poblados insignificantes e insípidos, engañándose a sí misma con la idea de que podía ocurrirsele parar donde quisiera y no irse nunca de ahí. Podría detenerse a la orilla de la autopista —aunque no estaba permitido, se dijo; además podrían ponerle una multa si lo hacía de verdad— y abandonar el auto mientras se alejaba, perdiéndose más allá de los árboles, internándose en las praderas suaves y acogedoras que se divisaban a lo lejos. Podría andar por ahí hasta extenuarse,



perseguir mariposas, seguir el curso de un arroyo y entonces, al caer la noche, llegar a la cabaña de algún humilde leñador que le ofrecería abrigo. Quizás podría quedarse a vivir para siempre en East Barrington, en Desmond o en Berk, el pueblito aledaño. Podría no abandonar nunca el camino y seguir y seguir corriendo, hasta que las gomas se hicieran hilachas y hubiera llegado hasta el fin del mundo.

Y, pensó, podría seguir hasta Hill House nada más, ahí me esperan y voy a encontrar refugio, un cuarto y comida, y una pequeña paga como reconocimiento por haber dejado mis compromisos y obligaciones en la ciudad y haberme escapado a conocer el mundo. Me pregunto cómo será el Dr. Montague, cómo será Hill House y quién más vivirá allí.

Ahora estaba ya bastante lejos de la ciudad y buscaba cómo tomar la ruta 39, ese hilo mágico que era el camino que el Dr. Montague había escogido, entre todos los caminos del mundo, para que ella llegara segura hasta él y Hill House. Ningún otro camino podía conducirla desde donde se hallaba hasta donde quería ir. El Dr. Montague estaba en lo cierto, era infalible: debajo de la señal que indicaba la dirección hacia la ruta 39, había otro que decía: ASHTON 121 MILLAS.

El camino, su amigo íntimo ahora, se doblaba y sumergía, yendo aquí y allá por recodos donde aguardaban sorpresas —una vaca que la miraba por encima de una cerca, un perro indiferente— y bajaba a valles que cobijaban pequeños poblados más allá de campos y huertas. En la calle principal de un



pueblecito pasó frente a una inmensa casa, con columnas y rodeada de muros, con celosías en las ventanas y dos leones de piedra custodiando la escalinata. Pensó que quizás ella podría vivir ahí y todas las mañanas les quitaría el polvo y palmearía con cariño sus cabezas al saludarlos por las noches. El tiempo empieza esta mañana de junio, se dijo infundiéndose ánimos, pero es una época extrañamente nueva y única. En estos pocos segundos, he vivido toda una vida en una casa con dos leones al frente. Todas las mañanas barria la entrada y desempolvaba a los leones y todas las tardes les daba las buenas noches palmeando sus cabezas y una vez por semana les lavaba la cara, la melena y las garras con agua tibia y bicarbonato y les limpiaba entre los dientes con una esponjita. Dentro, las habitaciones eran altas y luminosas, con pisos brillantes y ventanas con cristales resplandecientes. Una anciana menudita y delicada me cuidaba, moviéndose toda tiesa y almidonada al ir y venir con el servicio de plata para el té en una bandeja, y trayéndome por mi salud una copa de vino de saúco todas las tardes. Cenaba sola en el comedor largo y silencioso, sentada a la mesa reluciente. Las paredes blancas reverberaban a la luz de las velas y yo cenaba ave, rabanitos de la huerta y una compota casera de ciruelas. Cuando me dormía, lo hacía en una cama con doseles de organdí blanco y una luz que permanecía encendida toda la noche me cuidaba desde la antecámara. En el pueblo, las personas se inclinaban para saludarme cuando pasaba, porque se sentían muy orgullosas de mis leones. Al morirme ...

Ahora ya había dejado atrás el pueblo y pasaba frente a puestos de comida



sucios y cerrados y señales destruidas. Había habido una feria en algún lado cerca de aquí alguna vez, hace tiempo, con carreras de motos. En los carteles todavía se leían palabras incompletas. En uno de ellos se leía "DARE" y en otro "EVIL"<sup>1</sup> y se rió de sí misma al darse cuenta de que buscaba presagios en todos lados. La palabra es "DAREDEVIL", Eleanor, se refiere a conductores temerarios, y disminuyó la velocidad porque estaba manejando demasiado rápido y así iba a llegar a Hill House antes de lo previsto.

Al llegar a un punto, se detuvo junto al camino para contemplar maravillada e incrédula. A todo lo largo, quizás durante un cuarto de milla, había venido pasando cautivada junto a una hilera de soberbias adelfas cubiertas de flores rosadas y blancas, formadas como centinelas. Ahora había llegado a la entrada que custodiaban, pero los árboles seguían más allá. La entrada no era más que un par de pilares de piedra en ruinas con un camino que se alejaba y conducía a un terreno vacío. Podía notar que los árboles de adelfas se abrían a ambos lados del camino formando un gran cuadrado y alcanzaba a divisar todo hasta el fondo, donde otra fila de ellos parecía ir paralela a un pequeño río. Dentro del cuadrado no había nada, ni casa ni construcciones, nada más que el camino recto que lo atravesaba y terminaba en el arroyo. Pero, ¿qué hubo aquí? se preguntó. ¿Qué hubo aquí que ya no está, o qué iba a ser que nunca fue? ¿Iba a haber una casa, un jardín o una huerta? ¿Se los llevaron de aquí para siempre, o van a volver? Las adelfas son venenosas recordó,

---

<sup>1</sup> N. de T. Juego de palabras: *dare*: atreverse y *evil*: mal (atreverse a pecar).



¿podrían estar aquí resguardando algo? ¿Voy, pensó, voy a salir del auto y a atravesar los pilares en ruinas y entonces, una vez dentro del cuadrado mágico de las adelfas, me voy a dar cuenta de que me he extraviado en un país de ensueño, protegido por un maleficio de las miradas de la gente? Una vez que haya puesto un pie entre los mágicos pilares, ¿descubriré que pasé la barrera protectora y el hechizo está roto? Entraré a un jardín fragante, con fuentes, bancas bajas y rosas que trepan por las glorietas y encontraré un sendero —repujado, quizás, de esmeraldas y rubíes, tan suave como para que la hija de un rey camine sobre él llevando sandalias en sus diminutos pies— que me llevará directo al palacio que está bajo el influjo de un hechizo. Subiré los pequeños peldaños de piedra, pasaré más allá de los leones vigilantes y entraré al gran patio donde una fuente canta mientras la reina espera, sollozando, que la princesa retorne. Dejará caer su bordado al verme, y llamará a viva voz a los sirvientes de palacio —que despiertan al fin de su largo letargo— para preparar una gran fiesta, porque el sortilegio ha terminado y el palacio es el mismo de nuevo. Y viviremos felices para siempre.

No, por supuesto, pensó, comenzando a arrancar el auto de nuevo; una vez que el palacio se haga visible y se rompa el hechizo, *todo* el sortilegio se habrá roto y toda esta campiña fuera de las adelfas volverá a su apariencia normal, desvaneciéndose poblados, carteles y vacas en un paisaje verde y delicado como en un cuento de hadas. Entonces, vendrá un príncipe cabalgando colina abajo, deslumbrante en su traje verde y plateado, con cien arqueros tras él, con



los gallardetes al viento, los caballos corcoveando y todo el esplendor de sus joyas...

Rió y se volvió con una sonrisa para decir adiós a las mágicas adelfas. Otro día, se dijo, otro día, voy a volver y romperé el hechizo.

Después de haber conducido durante cien y una millas, se detuvo a comer algo. Encontró un restaurante, que se anunciaba como un viejo molino y se halló sentada, increíblemente, en una terraza sobre un arroyo torrentoso, contemplando las piedras húmedas y el brillo rutilante y embriagador del agua. Frente a ella, en la mesa, un tazón de vidrio tallado lleno de queso crema y en una servilleta palitos de maíz. Porque este era el momento y el lugar en que los encantos se hacían y deshacían rápidamente, quería demorarse en la mesa, sabiendo que Hill House siempre la iba a esperar al final del día. Había una familia y sus miembros eran lo únicos que estaban también en el comedor: la madre, el padre, un niño pequeño y una nena. Hablaban entre ellos con suavidad, amablemente, y una vez la nena se volvió, miró a Eleanor con evidente curiosidad y pasado un minuto le sonrió. El brillo del arroyo tocaba el cielo raso y las mesas lustrosas y resplandecía entre los rulos de la chiquilla cuando su madre dijo:

—Quiere la taza de estrellas.

Eleanor levantó la vista sorprendida; la criatura se echaba para atrás en su silla y rechazaba la leche enojada, mientras su papá fruncía el ceño, su hermanito se reía sin ton ni son y su mamá decía tranquila:



—Quiere la taza de estrellas.

De verdad, sí, pensó Eleanor. De verdad, yo también. Una taza de estrellas, por supuesto.

—Su tacita —explicaba la mamá, disculpándose con una sonrisa con la mujer que los atendía, que estaba espantada de sólo pensar que la leche pura y recién ordeñada que servían en el molino no era lo suficientemente buena para la nena.

—Tiene estrellas en el fondo y en casa siempre toma la leche en ella. Le dice su tacita de estrellas, porque puede ver las estrellas mientras la toma.

La camarera asintió con la cabeza, pero no estaba convencida y la mamá le dijo a la chiquilla:

—Esta noche, cuando lleguemos a casa, vas a tomar tu leche en la tacita de estrellas. Pero ahora sólo para que vean que sos una chiquita muy buena, ¿tomás un poquito de este vaso?

No lo hagas, le dijo Eleanor a la nena; insistí en que querés la taza de estrellas. Una vez que caigas en la trampa y seas como todo el mundo nunca más volverás a ver la taza de estrellas. No lo hagas. La pequeña la miró y le sonrió con una sonrisa sutil, llena de comprensión, que mostraba sus hoyuelos, al tiempo que sacudía obstinadamente la cabeza frente al vaso. Una criatura valiente, pensó Eleanor. Inteligente y valiente.

—Estás malcriándola —le dijo el papá—. No se le deben consentir esos caprichos.



—Sólo esta única vez —rogó la mamá, poniendo el vaso de leche en la mesa y tocándole la mano a la nena con suavidad—. Comete el helado.

Al irse, la pequeña le dijo adiós con la mano, y Eleanor le devolvió el saludo, y se quedó a terminar el café disfrutando de su soledad, mientras el arroyo corría tumultuoso y alegre bajo sus pies. No falta mucho, pensó Eleanor. Ya hice más de la mitad del camino. Es el fin del viaje, pensó, y muy lejos allá en su mente, brillando igual que el pequeño arroyo, la última frase de una tonada pasó danzando, trayéndole desde lejos algo así como una palabra. "No hallaréis plenitud en la espera", pensó, "No hallaréis plenitud en la espera".

Justo al salir de Ashton, estuvo a punto de detenerse para siempre, porque se encontró con una casita pequeñita escondida en un jardín. Podría vivir aquí totalmente sola, pensó bajando la velocidad para mirar cómo daba vueltas el sendero en el jardín hasta llegar a la pequeña puerta azul del frente que lucía — ¡qué perfección!— un gato blanco sentado en el umbral. Nadie me encontraría aquí tampoco detrás de todas esas rosas y, sólo para estar segura, plantaría adelfas junto al camino. Voy a encender el fuego en las tardes frescas y a asar manzanas en mi propia chimenea. Voy a criar gatos blancos y a coser cortinas también blancas para mis ventanas. A veces voy a salir para ir al almacén del pueblo a comprar canela, té e hilos. La gente vendrá a visitarme para que le lea la fortuna, y voy a preparar pociones de amor para doncellas tristes. Voy a tener un petirrojo... Pero la casa ya estaba lejos y era hora de buscar el camino



nuevo que tan cuidadosamente había trazado el Dr. Montague.

"Doble a la izquierda sobre la ruta 5 con dirección al oeste", decía la carta, de una manera tan eficiente e inmediata como si el doctor la hubiera estado guiando desde algún lugar remoto, controlando el volante con sus propias manos. Y así fue. Estaba en la ruta 5, yendo hacia el oeste y su viaje había casi concluido. A pesar de lo que él dijo, a pesar de eso, Eleanor pensó: voy a parar en Hillsdale durante un minuto para tomar una taza de café, porque no soporto que mi viaje termine tan rápido. No es desobedecerlo, de todas maneras. La carta decía que no era aconsejable demorarse en Hillsdale a preguntar por el camino, no que estaba prohibido detenerse a tomar café y, quizás, si yo no menciono Hill House no estaré haciendo nada malo. De todas maneras, pensó obscuramente, es mi última oportunidad.

Hillsdale cayó sobre ella sin que se diera cuenta: una mezcla desordenada y enmarañada de casas sucias y calles tortuosas. Era insignificante. Una vez que llegó a la calle principal pudo ver al final la esquina con la estación de servicio y la iglesia. Parecía haber sólo un lugar para tomarse un café y era un restaurante carente de atractivo; pero Eleanor estaba decidida a detenerse en Hillsdale, así que arrimó el auto al cordón roto de la vereda frente al negocio y se bajó. Después de pensarlo un minuto, saludando en silencio a Hillsdale, cerró el auto, consciente de la valija en el piso, y la caja en el asiento de atrás. No me voy a quedar mucho en este lugar, pensó, mirando a un lado y otro de la calle que se las arreglaba, aun a la luz del sol, para lucir oscura y desagradable.



Un perro dormía inquieto a la sombra de una pared, había una mujer que la miraba en una puerta en la vereda de enfrente y dos chicos haraganeaban recostados contra una cerca, demasiado silenciosos. Eleanor que les tenía miedo a los perros desconocidos, a las mujeres burlonas y a las pandillas, entró rápido al restaurante, apretando la cartera y las llaves del auto. En el interior había un mostrador y, detrás de él, una chica que parecía no tener mentón, de aspecto cansado; y sentado al final, un hombre comiendo. Durante un segundo y mientras contemplaba el mostrador gris y la tapa de vidrio toda untada que cubría un plato de donas, se preguntó con curiosidad cuánta hambre tendría que tener ese hombre para entrar ahí.

—Un café —le dijo a la chica del mostrador, que se dio vuelta con fastidio y volteó una taza de las que estaban apiladas en los estantes. Voy a tener que tomarme este café porque dije que lo iba a hacer, pensó Eleanor decidida, pero la próxima vez le hago caso al Dr. Montague.

El hombre que estaba comiendo y la chica del mostrador se traían alguna broma entre manos; cuando dejó el café le echó una mirada al tipo y medio se sonrió, él se encogió de hombros y entonces la chica se rió. Eleanor levantó la vista, pero la muchacha estaba inspeccionándose las uñas y el hombre, limpiando el plato con un trozo de pan. Quizás el café de Eleanor estaba envenenado; en realidad lo parecía. Determinada a sondear Hillsdale hasta sus últimas consecuencias, Eleanor le dijo a la chica:

—Me voy a comer una de esas donas también, por favor.



Y la muchacha, mirando de soslayo al sujeto, dejó caer una en una bandejita, se la puso enfrente y se rió intercambiando miradas con él.

—Es un lindo pueblito éste —le dijo Eleanor a la muchacha— ¿Cómo se llama?

La chica la miró fijo; quizás nadie había tenido antes la audacia de decir que Hillsdale era un lindo pueblito. Después de un momento la muchacha volvió a mirar al hombre como si le pidiera que lo confirmara y contestó:

—Hillsdale.

—¿Vivís acá desde hace mucho? —preguntó Eleanor y le aseguró mentalmente al Dr. Montague: No voy a mencionar a Hill House, sólo quiero pasar el rato.

—Sí.

—Debe ser lindo vivir en un lugar pequeño como este. Yo vengo de la ciudad.

—¿Ajá?

—¿Y te gusta?

—No está mal —contestó la muchacha y miró de nuevo al hombre que estaba escuchando atentamente—. No hay mucho que hacer.

—¿Es muy chico?

—Bastante. ¿Más café? —Le preguntó al hombre que estaba golpeando la taza contra el plato. Eleanor tomó, temblorosamente, el primer sorbo del suyo, al tiempo que se preguntaba cómo podría ese tipo pedir más.



—¿Viene mucha gente por aquí? —preguntó, después de que la chica llenó la taza de café y se fue a recostar contra los estantes—. ¿Turistas, digo?

—¿Y para qué? —Durante un segundo los ojos de la muchacha se encendieron y le hablaron de un vacío mayor que el que Eleanor conociera jamás—. ¿Por qué querría alguien venir justo *aquí*? —y agregó, mirando sombríamente al hombre—, ni siquiera hay un cine.

—Pero las montañas son tan lindas y en casi todas hay pequeños poblados como éste a los que uno puede desviarse. Hay mucha gente que vive en la ciudad a la que le gustaría venirse a vivir por estos cerros y contruir su casa. Para vivir solos y tranquilos.

La chica comentó riéndose:

—No, *aquí* no les gustaría.

—O remodelar casas viejas...

—Vivir solos y tranquilos —repitió la muchacha y se volvió a reír.

—Es extraño —observó Eleanor, sintiendo que el tipo la estaba mirando.

—Ajá —asintió la chica—. Ni siquiera poniendo un cine.

—Pensé —intervino Eleanor con delicadeza—, que incluso me podría dar un vistazo por los alrededores. Las casas viejas suelen ser baratas, sabés, y es divertido arreglarlas.

—Acá no.

—Entonces, ¿no hay casas viejas por aquí? ¿Y más allá, por las montañas?

—No, para nada.



El tipo se levantó y sacando cambio del bolsillo habló por primera vez:

—La gente *se va* de este pueblo —dijo—. No *viene*.

Cuando la puerta se cerró detrás de él, la muchacha volvió su mirada chata hacia Eleanor, casi con resentimiento, como si Eleanor con su charla lo hubiera ahuyentado.

—Tiene razón —dijo finalmente—. La gente se va, los que tienen suerte

—¿Y vos? ¿Por qué no te vés? —le preguntó Eleanor. La chica se encogió de hombros.

—¿Estaría mejor en otro lado? —preguntó a su vez y tomó sin ganas la plata de Eleanor, y le devolvió el cambio. Entonces, echó otra de sus rápidas miradas a los platos vacíos que habían quedado al final del mostrador, e intentó sonreír.

—Él viene todos los días —dijo y le dio la espalda poniéndose a acomodar las tazas en los estantes cuando Eleanor ya le estaba devolviendo la sonrisa y comenzaba a hablar. Sintiendo que ya la había despedido, se levantó agradecida por el café y tomó las llaves del auto y la cartera.

—Adiós —dijo. La chica todavía de espaldas, le contestó:

—Que le vaya bien. ¡Ojalá encuentre la casa que quiere!

El camino que seguía más allá de la estación de servicio y la iglesia era, de



verdad, muy malo, marcado por surcos profundos y lleno de piedras. El pequeño auto de Eleanor tropezaba y rebotaba sin ánimo de seguir más por estas colinas tan poco atractivas, en las que el día parecía disolverse y llegar a su fin bajo los árboles espesos y opresivos que crecían a ambos lados. Parece que no hay mucho tránsito por aquí, pensó Eleanor con ironía, mientras giraba rápido el volante para evitar una piedra particularmente maligna que estaba más adelante; seis millas por este camino no le van a hacer nada bien al auto, y por primera vez en horas pensó en su hermana y se rió. Con toda seguridad ya sabrían que se había ido llevándose el auto, pero no sabrían adónde. Incrédulos, deben de estar diciéndose uno al otro que nunca hubieran sospechado eso de Eleanor. Yo tampoco me lo hubiera sospechado, pensó riéndose en silencio. Todo es diferente, soy una nueva persona y estoy muy lejos de casa. "No hallaréis plenitud en la espera; ...ahora gozamos, ahora reímos..." Y se quedó sin aliento porque el auto golpeó violentamente contra una piedra, se tambaleó hacia atrás atravesando el camino con un terrible sonido que raspaba abajo por algún lado y luego, recomponiéndose como un valiente, retomó, porfiado, su ruta hacia arriba. Las ramas de los árboles golpeaban el parabrisas y cada vez se hacía más oscuro. A Hill House sí que le gusta hacer una entrada espectacular, pensó. Me pregunto si brillará el sol por acá alguna vez. Al fin, con un último esfuerzo, su auto se desembarazó de una maraña de hojas muertas y ramas rotas que estaban atravesadas en el camino y llegó a un claro junto al portón de Hill House.



¿Por qué estoy aquí?, se preguntó de repente desesperada. ¿Por qué estoy aquí? El portón era alto, pesado y siniestro, enclavado de manera imponente dentro de un muro de piedra que continuaba a través de los árboles. Aun desde el auto podía ver el candado y la cadena que se retorcia alrededor de los barrotes atravesándolos. Más allá del portón, sólo veía que el camino continuaba y doblaba haciéndose más sombrío entre los árboles que crecían a ambos lados, oscuros y silenciosos.

Como las rejas estaban evidentemente cerradas, —cerradas y requetecerradas, encadenadas y con cerrojos, se preguntó: ¿quién, pondría tanto empeño en entrar?— no hizo ningún intento de salir del auto, sólo tocó la bocina y los árboles y el portón se estremecieron y se echaron levemente atrás por el ruido. Al rato, volvió a tocarla y entonces divisó a un hombre que venía hacia ella desde adentro; era tan oscuro y poco acogedor como el candado y antes de acercarse más al portón la escrudiñó a través de las rejas frunciendo el ceño.

—¿Qué quiere? —Y su voz sonó cortante y malhumorada.

—Quiero entrar, por favor. ¿Puede abrir el portón?

—¿Quién dice?

—Porque... —tartamudeó—. Se supone que debo entrar —dijo por fin.

—¿Para qué?

—Me esperan —¿O es que ...? se preguntó de repente. ¿Sólo hasta aquí debía llegar?



—¿Quién la espera?

Sabía, por supuesto, que él disfrutaba abusando de su autoridad, como si una vez que se moviera para abrir el portón fuera a perder la poquita superioridad pasajera que creía tener. ¿Y cuál es mi superioridad?, se preguntó. Después de todo estoy afuera. Veía ya que si perdía el control —lo que no sucedía con frecuencia, porque tenía tanto miedo de no lograr nada— sólo obtendría que él se alejara dejándola ahí, protestando inútilmente. Hasta podía prever aún su inocencia si lo reprendían más tarde por esta arrogancia: el gesto intencionalmente inexpresivo, los ojos abiertos, enormes, la voz quejumbrosa, insistiendo en que él la *hubiera* dejado pasar, que él tenía *pensado* dejarla entrar, pero, ¿cómo podía estar seguro? Le habían dado órdenes, ¿no es cierto? Y él tenía que cumplir lo que le ordenaban, ¿no? ¿Acaso no era él quien iba a estar en problemas si dejaba entrar a alguien indebido? También lo veía encogiéndose de hombros y al hacerlo se rió y fue, quizás, lo peor que pudo haber hecho.

Al verla reír, el hombre se alejó del portón.

—Mejor vuelve otro día —le dijo y le dio la espalda, dándose aires de corrección y triunfo.

—¡Espere! —lo llamó Eleanor, tratando todavía de no parecer enojada. — Soy una de las personas invitadas por el Dr. Montague. Me está esperando en la casa, ¡por favor, *escúcheme!*

El sujeto se dio vuelta y le sonrió con suficiencia.



—No creo que puedan estar precisamente *esperándola* —dijo—, en vista de que usted es la *única* que ha llegado hasta ahora.

—¿Quiere decir que no hay nadie en la casa?

—No. Que *yo* sepa no. Puede ser que mi esposa esté preparando la casa para recibir visitas... Así que nadie puede estar *esperándola* exactamente, ¿no cree?

Eleanor se recostó en el asiento y cerró los ojos. Hill House, ni que fueras el cielo, pensó ¡Qué difícil es entrar aquí!

—¿Supongo que usted sabe lo que se está *buscando* al venir aquí? ¿Me imagino que se lo dijeron allá en la ciudad? ¿No oyó *nada* sobre este lugar?

—Oí que había sido invitada por el Dr. Montague a venir aquí como uno de sus huéspedes. Cuando abra los portones voy a entrar.

—Los voy a abrir; ya los voy a abrir. Sólo quiero estar seguro de que sabe lo que le espera ahí adentro. ¿Estuvo aquí antes? ¿De la familia, quizás?

Ahora la miraba a través de las rejas, y su cara burlona era una barrera más que se sumaba al candado y a las cadenas. —No la puedo dejar pasar hasta que *yo* no esté seguro, ¿no? ¿Cómo dijo que se llamaba?

Eleanor suspiró.

—Eleanor Vance.

—Me temo que no es de la familia, entonces. ¿Escuchó algo alguna vez sobre este lugar?

Esta es mi oportunidad, supongo, pensó. Me dan una última oportunidad.



Podría darme la vuelta justo aquí y ahora, frente a estos portones, e irme y nadie me podría culpar. Todos tenemos el derecho a huir. Sacó la cabeza por la ventanilla del auto y dijo con furia:

—Mi nombre es Eleanor Vance y me esperan en Hill House. Abra esos portones inmediatamente.

—Está bien, está *bieeeen* —Con deliberación, haciendo un despliegue completamente innecesario, puso la llave y la hizo girar, abrió el candado, aflojó las cadenas y entreabrió los portones apenas lo suficiente como para que el auto pudiera pasar. Eleanor movió el auto lentamente, pero la vivacidad con que él brincó a un lado del camino la hizo pensar, por un minuto, que había percibido el impulso fugaz que pasó por su mente. Se rió y en seguida se detuvo, porque el hombre —a salvo— se acercaba desde un costado.

—No le va a gustar —dijo—. Va a lamentar que le haya abierto.

—Quítese de mi camino, por favor. Ya me ha demorado bastante.

—¿Piensa acaso que ellos podrían conseguir otra persona que les abriera esta entrada? ¿Usted cree que alguien más estaría por aquí tanto tiempo, excepto yo y mi esposa? ¿Usted se cree que no podemos hacer las cosas como queremos mientras estemos por aquí y tengamos arreglada la casa y abiertos los portones para todos los que vienen de la ciudad como usted? ¿Se cree que se las sabe todas?

—Por favor, apártese del auto —No se atrevió a admitir que él la asustaba por miedo de que se pudiera dar cuenta. Su proximidad, así recostado contra el



auto, era espantosa y le intrigaba su enorme resentimiento. Es verdad que había logrado que le abriera las puertas, pero, ¿creía este hombre que la casa y los jardines eran suyos? Le vino a la mente un nombre de la carta del Dr. Montague y le preguntó con curiosidad:

—¿Usted es Dudley, el casero?

—Sí, soy Dudley, el casero —contestó remedándola—. ¿Quién otro se pensó que podría andar por aquí?

El viejo y honesto criado de la familia, pensó, orgulloso, leal y completamente desagradable.

—¿Usted y su esposa solos cuidan la propiedad?

—¿Y quién más? —Fue su respuesta jactanciosa, su maldición y cantinela.

Avanzó inquieta, temerosa de alejarse de él de forma demasiado obvia, pero deseando, con pequeños intentos de arrancar el auto, que se hiciera a un costado.

—Estoy segura de que harán lo posible para que nos sintamos muy cómodos, tanto usted como su esposa. —dijo Eleanor poniendo un punto final en su voz—. Por lo pronto, me muero por llegar a la casa cuanto antes.

Dudley se rió con desdén, de manera desagradable, y comentó:

—Bueno, también yo, tampoco a mí me gusta andar dando vueltas por aquí una vez que oscurece.

Con una sonrisa falsa y satisfecho de sí mismo, se apartó del auto y Eleanor, agradecida pero incómoda, arrancó mientras él la miraba. Quizás se



me va a seguir apareciendo a cada momento por el camino, pensó, en realidad parece el odioso Gato de Cheshire gritando que yo debería sentirme feliz de encontrar a alguien dispuesto a quedarse hasta tarde rondando por este lugar sin hacer nada. Para demostrar que no le afectaba en absoluto imaginarse la cara de Dudley, el cuidador, apareciendo entre los árboles, comenzó a silbar, un poco molesta al darse cuenta de que todavía le estaba dando vueltas en la cabeza la misma tonada: "Ahora gozamos, ahora reimos..." Y se dijo a si misma contrariada que debería hacer de verdad un esfuerzo para pensar en algo diferente. Estaba segura de que el resto de las palabras debían de ser de lo más inapropiadas para que se escaparan así, con tanta obstinación, de su memoria y, quizás, completamente inadecuadas para que la sorprendieran cantándolas al llegar a Hill House.

Ocasionalmente, sobre los árboles y entre ellos y las colinas, podía ver por momentos lo que debían de ser los tejados y, quizás, la torre de Hill House. Cuando Hill House fue construida, se hacían las casas tan extrañas, pensó. Les ponían torres y torretas y contrafuertes y adornos de madera encima, a veces hasta gárgolas y chapiteles góticos. Nada quedaba jamás sin decorar. A lo mejor, Hill House tiene una torre o una cámara secreta o aun un pasadizo que lleve a las colinas y usado probablemente por contrabandistas; aunque, ¿qué podrían contrabandear por estos montes solitarios? Quizás me encuentre de repente con uno endiabladamente buen mozo y...

Dio la vuelta, y tomó el último tramo del camino que la condujo



directamente, cara a cara con Hill House; con un movimiento involuntario, presionó el freno para detener el auto y se quedó sentada con la mirada fija.

La casa era despreciable. Se estremeció y pensó, mientras las palabras irrumpían sin control en su mente: Hill House es vil, morbosa; andate de aquí ya mismo.



## Capítulo 2

No hay ojo humano que pueda aislar la desafortunada coincidencia de diseño y lugar que nos sugiere el mal, al ver la fachada de una casa; y aun así, una yuxtaposición de delirio y violencia, un ángulo torcido, algo casual en la forma en que el techo y el cielo se tocaban, hacían de Hill House un lugar desesperante que asustaba aún más porque parecía despierta, acechante con sus ventanas vacías y un aire de triunfo marcado en las cejas de su cornisa. Casi cualquier casa, tomada desprevenida o desde un ángulo extraño, puede trocarse para quien la observa en una expresión llena de gracia. Hasta una pequeña y traviesa chimenea o una ventanita en el tejado, semejante a un hoyuelo, puede provocar en quien la contemple una sensación amistosa; pero una casa arrogante y resentida, que nunca baja la guardia, sólo puede ser perversa. Esta casa, que de alguna forma parecía haberse hecho a sí misma, sus partes volando y uniéndose hasta formar su poderoso diseño bajo las manos de anónimos constructores, acomodándose en su propia construcción de líneas y ángulos, erguía hacia atrás su grandiosa cabeza contra el cielo sin hacer concesiones a la humanidad. Era una casa sin amabilidad, jamás diseñada para habitar en ella, tampoco un lugar apropiado para personas, ni para el amor ni la esperanza. El exorcismo no puede alterar el semblante de una casa y Hill House permanecería como estaba hasta que la destruyeran.



Debí haber regresado en la entrada, pensó Eleanor. La casa había hecho que le volviera esa atávica sensación en la boca del estómago. Siguió con la vista las líneas de los tejados, tratando de localizar, infructuosamente, a la maldad donde quiera que morara; sus manos se volvieron frías, nerviosas y a tientas, trató de buscar un cigarrillo, pero más que nada tenía miedo, escuchaba una voz enfermiza que, desde sus adentros, le susurraba: *Andate de aquí, andate.*

Pero esto es lo que vine a buscar tan lejos, se dijo. No me puedo volver. Además, Dudley se reíría de mí si trato de regresar por esos portones.

Tratando de no mirar la casa –y ni siquiera hubiera podido decir cuál era su color, su estilo o tamaño, excepto que era enorme y oscura y la contemplaba desde lo alto– volvió a encender el auto y lo condujo hasta el último tramo del camino, justo frente a las escaleras que la llevaban, de una manera directa y sin escapatoria, a la galería y apuntaban a la puerta principal. El camino doblaba a ambos lados y rodeaba la casa, y probablemente más tarde podría llevar el auto atrás y buscar algún lugar donde guardarlo. Por ahora sentía, con cierta incomodidad, que no quería desligarse del todo de aquello que le permitiría abandonar el lugar. Estacionó, poniéndolo a un costado, para que no entorpeciera el paso de los que llegaran más tarde –sería una lástima, pensó con amargura, que alguien se llevara una primera impresión de la casa con algo tan reconfortante como un artefacto humano estacionado al frente– y se bajó tomando la valija y el abrigo. Bueno, pensó tontamente: aquí estoy.



Representaba un acto de fortaleza moral levantar un pie y ponerlo en el primer escalón y pensó que la profunda aversión que sentía por tocar Hill House por primera vez provenía, directamente, de esa viva sensación de que la estaba esperando, perversa pero pacientemente. Al fin de la jornada se unen los amantes, pensó, recordando por fin la canción y se rió, parada en la escalinata de Hill House, al fin de la jornada se unen los amantes, y puso su pie con firmeza, y subió hasta la galería y la puerta principal. Hill House la envolvió de repente, y se vio rodeada de sombras, y el sonido de sus pies sobre la madera ultrajó al silencio, como si nadie hubiera estampado sus huellas sobre esos tablones desde hacía mucho tiempo. Alzó su mano hasta la pesada aldaba de hierro que mostraba el rostro de una criatura; estaba determinada a hacer más y más ruido, así Hill House podría estar bien segura de que ella estaba ahí, pero entonces la puerta se abrió sin previo aviso y apareció una mujer que —si quienes se parecen alguna vez merecieron parecerse— sólo podía ser la esposa del hombre de la entrada.

—¿La señora Dudley? —preguntó, conteniendo la respiración—. Soy Eleanor Vance. Me esperan.

Sin decir una palabra la mujer se hizo a un lado. Aunque su delantal estaba limpio y su pelo arreglado, había en ella un aire de suciedad indefinido que concordaba bastante con el de su esposo, y el malhumor desconfiado de su rostro hacía juego con la petulancia maliciosa de él. No, se dijo Eleanor, esto es porque por un lado todo parece muy oscuro y por otro porque esperaba que



la esposa de ese tipo fuera horrible. ¿Sería tan injusta con esta gente si no hubiera visto Hill House? Después de todo, sólo la cuidan.

El vestíbulo donde se encontraban, recargado de maderas oscuras profusamente talladas, estaba en penumbras bajo una pesada escalera que se recostaba al fondo. Arriba parecía haber otro pasillo que se extendía a todo lo ancho de la casa; alcanzaba a ver un amplio rellano y luego, a través del vano de la escalera, las puertas cerradas a lo largo de toda la galería superior. A cada uno de los costados de Eleanor había enormes puertas dobles, talladas con frutas, espigas y unos seres indefinidos. Todas las puertas que podía ver en esa casa estaban cerradas.

Cuando intentó hablar, su voz se ahogó en el silencio oscuro y tuvo que intentarlo nuevamente para así emitir algún sonido.

—¿Puede llevarme a mi habitación? —preguntó por fin, señalando la maleta que estaba en el suelo y observando el reflejo tembloroso de su mano que bajaba y bajaba hasta las profundidades sombrías del lustroso piso

—Me parece que soy la primera en llegar. ¿Usted... usted dijo que era la Sra. Dudley, *verdad?* —Creo que voy a llorar, pensó, sollozar y gemir como un chico, *no me gusta estar aquí...*

La señora Dudley se dio vuelta y comenzó a subir; Eleanor tomó la valija y la siguió, apresurándose tras cualquier cosa viva que hubiera en esa casa. No, pensó, no me gusta estar aquí. La señora Dudley llegó arriba y dobló a la derecha, y Eleanor observó que, con una extraña intuición, quienes



construyeron la casa habían desistido de su empeño en mantener un estilo —probablemente después de darse cuenta de lo que la casa iba a ser, quisieran o no— y en este primer piso habían hecho un pasillo recto y largo para acomodar las puertas de los dormitorios; tuvo una rápida visión de los constructores terminando apresuradamente la primera y segunda plantas con una especie de prisa indecente, ansiosos de acabar el trabajo sin demorarse en embellecerlo, apresurados por irse de allí, siguiendo el diseño más simple posible para los dormitorios. En el extremo izquierdo del pasillo había una segunda escalera que, con toda seguridad, conducía de los cuartos de los sirvientes, que estaban en la segunda planta, a las habitaciones de servicio que estaban abajo. En el extremo derecho del pasillo habían hecho otro dormitorio quizás, ya que estaba en la punta, para que recibiera el máximo de luz y de sol. Con excepción de los revestimientos de maderas oscuras y lo que parecía una serie de tallas hechas con poco esmero y distribuidas con exactitud y desamor a lo largo del pasillo en ambas direcciones, nada interrumpía las líneas rectas excepto la serie de puertas, todas cerradas.

La señora Dudley atravesó el pasillo y abrió una puerta, quizás al azar

—Este es el cuarto azul —señaló.

Por la vuelta que daba la escalera, Eleanor pensó que la habitación estaría al frente de la casa. Hermana Anne, hermana Anne, pensó y se movió agradecida hacia la luz que venía del cuarto.

—Qué lindo —dijo, parándose en la entrada, pero sólo por instinto de que



debía decir algo; no era lindo en absoluto, apenas tolerable, y encerraba la misma chocante falta de armonía que distinguía a Hill House en su totalidad.

La señora Dudley se hizo a un lado para dejar pasar a Eleanor y habló como si lo hiciera a la pared.

—La cena va a estar lista en el comedor a las seis en punto. Estará dispuesta sobre el aparador. Ustedes se podrán servir solos. Yo retiro el servicio por la mañana. El desayuno va a estar listo a las nueve. Así es como acordé hacerlo. No puedo arreglar las habitaciones como a ustedes les gustaría, pero no se puede conseguir a nadie más para que me ayude. No estoy para servir a la gente. Lo que yo acordé no significa que esté para atender a las visitas.

Eleanor asintió con la cabeza mientras permanecía insegura a la puerta de la habitación.

—No me quedo en la casa después de servir la cena —prosiguió la señora Dudley—. Ni después de que oscurezca. Me voy antes de que se haga de noche.

—Comprendo —asintió Eleanor.

—Vivimos al otro lado del pueblo, a unas seis millas.

—Sí —dijo Eleanor, acordándose de Hillsdale.

—Así que no va a haber nadie por aquí si necesita ayuda.

—Entiendo.

—Ni siquiera vamos a poder oírla en la noche.

—Bueno, no supongo que...



—Nadie podría. No hay nadie que viva por acá. El pueblo es lo más cercano. Nadie se animaría más cerca.

—Lo sé —aceptó cansada Eleanor.

—De noche —agregó la señora Dudley y sonrió sin reservas— En la oscuridad —especificó y cerró la puerta detrás de ella.

Eleanor casi rió involuntariamente imaginándose a sí misma gritando ¡Ay! Señora Dudley, necesito que me ayude, está oscuro. Entonces, tembló.

2

Se quedó sola, parada junto a su maleta, su abrigo todavía colgando del brazo, totalmente miserable, diciéndose a sí misma, desconsolada, al fin de la jornada se unen los amantes y deseando poder regresar a casa. Detrás de ella, la escalera oscura, y el vestibulo brillante, y la gran puerta de entrada, y la señora Dudley, y Dudley riéndose en el portón, y los candados, y Hillsdale, y el chalet con flores, y la familia en la posada, y el jardín de adelfas, y la casa con leones de piedra al frente, y todos la habían traído, bajo el ojo infalible del Dr. Montague, hasta el cuarto azul de Hill House. Es espantoso, pensó, sin voluntad para moverse, pues cualquier movimiento podía implicar aceptación, tomar posesión, es espantoso y no quiero quedarme; pero, no había ningún otro lado a donde ir; la carta del Dr. Montague la había traído hasta aquí y no la podía llevar más lejos. Después de un momento, suspiró, y sacudió la cabeza, y atravesó la habitación para poner la valija sobre la cama.



Aquí estoy en el cuarto azul de Hill House, dijo a media voz, aunque era de verdad e incuestionablemente una habitación azul. Había unas cortinas de algodón, azules y gruesas, que cubrían las dos ventanas que daban al tejado de la galería hacia el jardín, y una alfombra con dibujos azules sobre el piso y una colcha azul sobre la cama y un edredón también azul a los pies. Las paredes, revestidas de maderas oscuras hasta la altura de los hombros, estaban empapeladas, con pequeñas florcitas azules, entrelazadas, juntas y delicadas. Quizás alguien tuvo la intención alguna vez de alegrar el aire triste de este cuarto con un papel tapiz refinado, sin darse cuenta de cómo se evaporaría tal intención en Hill House, dejando apenas una lánguida huella de su existencia, como el eco casi inaudible de un sollozo a lo lejos... Eleanor se estremeció y se puso a contemplar el resto del dormitorio. Tenía un diseño increíblemente defectuoso que lo hacía aparecer confuso y desagradable en todas sus dimensiones, de tal forma que las paredes siempre aparentaban ser un poco más largas en una dirección de lo que el sentido de la proporción podía soportar, mientras que en la otra, tenían un poco menos del largo que a simple vista era posible tolerar. ¿Aquí es donde quieren que *duerma?*, se preguntó con incredulidad; ¿qué pesadillas me están esperando, escondidas en las sombras de esos elevados rincones, qué aliento de espanto enloquecido escapará de mi boca?... y se estremeció de nuevo. *¡Por favor!*, se dijo, *¡por favor!* Eleanor.

Abrió la valija sobre la cama, que era demasiado alta, se quitó esos zapatos elegantes pero tan tiesos, y agradecida por el alivio, comenzó a



desempacar, con la profunda convicción, como toda mujer, de que la mejor manera de aliviar una mente preocupada era poniéndose unos zapatos cómodos. Ayer, al hacer la valija en la ciudad, había escogido las ropas que creyó apropiadas para llevar en una casa de campo bastante aislada. Hasta había salido a último momento para comprar —exaltada por su propio atrevimiento— dos pares de pantalones de sport, algo que ni se acordaba cuánto tiempo hacía que no se ponía. Mi madre se pondría *furiosa*, había pensado al meterlos en la maleta, y por eso los acomodó en el fondo; así no había necesidad de sacarlos ni nadie iba a saber nunca que los tenía, en caso de que no se animara. Ahora, en Hill House, ya no parecían tan nuevos. Desempacó con descuido, colgando de cualquier manera los vestidos en las perchas, tirando los pantalones en el fondo de un cajón de la cómoda, que era alta y con el sobre de mármol, y echando los zapatos de vestir en un rincón del amplio guardarropas. Ya estaba aburrida de los libros que había traído; de todas maneras no creo que me vaya a quedar, pensó, y cerró la valija vacía y la acomodó en el fondo del ropero; no me va a tomar ni cinco minutos volver a empacar. Descubrió que había estado tratando de poner la maleta en el suelo sin hacer ruido y entonces se dio cuenta de que mientras guardaba sus cosas había estado caminando descalza, tratando de moverse lo más silenciosamente posible, como si la quietud fuera vital en Hill House. Recordó que la señora Dudley también había caminado sin hacer ruido. Cuando se quedó quieta en medio de la habitación, el silencio opresivo de Hill House volvió a rodearla nuevamente. Me siento como si fuera una



criatura pequeña tragada entera por un monstruo, pensó, y que el monstruo siente dentro de sí cada uno de mis pequeños movimientos.

—No —dijo en voz alta, y esa única palabra resonó como un eco. Cruzó el cuarto con rapidez y abrió las cortinas azules, pero el sol se filtraba apenas pálidamente por los gruesos cristales de las ventanas y sólo podía ver el tejado de la galería y un pedazo del jardín más lejos. En algún lugar de allá abajo estaba su autito que podía llevársela de nuevo. Al fin de la jornada se unen los amantes, pensó. Fue mi propia decisión venir. Entonces se dio cuenta de que tenía miedo de volver a cruzar la habitación.

Se hallaba de espaldas a la ventana y su mirada iba de la puerta al guardarropa, a la cómoda, a la cama, y decía para sus adentros que no tenía miedo en absoluto, cuando desde abajo le llegó el ruido lejano de la puerta de un auto al cerrarse y luego escuchó unos pasos apurados, casi como pasos de baile que subían y atravesaban la galería y luego, sorpresivamente, el golpe de la gran aldaba de hierro. ¡Bueno!, pensó, hay otra gente que también va a venir; no voy a estar acá sola. Casi riéndose, cruzó la habitación y el pasillo para asomarse por la escalera y mirar abajo, al vestíbulo.

—Gracias a Dios que está aquí —dijo, buscando a través de la oscuridad—, gracias a Dios que hay alguien aquí. Se dio cuenta, sin sorprenderse, de que estaba hablando como si la señora Dudley no la pudiera escuchar, a pesar de que estaba erguida y pálida, en el vestíbulo.

—Suba —añadió—, va a tener que cargar usted misma las maletas—. Le



faltaba el aire, pero parecía incapaz de dejar de hablar, su acostumbrada timidez se había desvanecido al sentirse aliviada.

—Me llamo Eleanor Vance —se presentó— y estoy muy contenta de que estés acá.

—Theodora. Theodora nomás. ¡Qué horror! Esta casa me hiela la sangre...

—Es igual de espantosa aquí arriba. Subi y hacé que te dé el dormitorio que está al lado del mío.

Theodora siguió a la señora Dudley por la pesada escalera, mirando incrédula los vitrales de colores de la ventana del descanso, el nicho en la pared con una urna de mármol, los dibujos de la alfombra. Su valija era considerablemente más grande que la de Eleanor y bastante más lujosa. Eleanor se adelantó para ayudarla, contenta de que sus cosas estuvieran ya guardadas y nadie las viera.

—Ya vas a ver los dormitorios —le advirtió Eleanor—. Creo que el mío era el cuarto de embalsamar.

—Es la casa de mis sueños —dijo Theodora—. Un poco escondida, así puedo estar a solas con mis pensamientos. En especial, si tengo la suerte de que mis pensamientos sean sobre asesinatos, suicidio o...

—El cuarto verde —dijo con frialdad la señora Dudley, y Eleanor sintió, con un poco de aprensión, que hablar con ligereza sobre la casa o criticarla le molestaba, de algún modo, a la señora Dudley. Puede ser que crea que la casa nos puede oír, pensó Eleanor y enseguida lamentó haberlo pensado. Quizás se



estremeció, porque Theodora se volvió y le sonrió con rapidez, tocándole el hombro con delicadeza para reconfortarla. ¡Qué encantadora es!, pensó Eleanor devolviéndole la sonrisa, no es para nada el tipo de persona que pertenezca a un lugar como éste, melancólico, oscuro; pero entonces, quizás yo tampoco calzo aquí. No soy el tipo de persona para Hill House, pero no puedo pensar en nadie que lo sea. Y se rió al ver la expresión de Theodora en la puerta del cuarto verde.

—¡Dios mío! —exclamó, mirando de reojo a Eleanor—. Es realmente adorable. Un auténtico refugio romántico.

—La cena va a estar lista en el comedor a las seis en punto. Estará dispuesta sobre el aparador. Ustedes se podrán servir solos. Yo retiro el servicio por la mañana. El desayuno va a estar listo a las nueve. Así es como acordé hacerlo.

—Estás asustada —dijo Theodora, mirando a Eleanor.

—No puedo arreglar las habitaciones como a ustedes les gustaría, pero no se puede conseguir a nadie más que me ayude. No estoy para servir a la gente. Lo que yo acordé no significa que esté para atender a las visitas.

— Sólo cuando creía que estaba completamente sola —dijo Eleanor.

—No me quedo después de las seis. Ni después de que oscurezca.

—Ya estoy aquí —dijo Theodora—, así que todo está bien.

—El baño se comunica con ambos dormitorios —siguió Eleanor de manera absurda. —Nuestras habitaciones son igualitas.



Unas cortinas de algodón, verdes y gruesas, cubrían las ventanas de la habitación de Theodora, el empapelado estaba decorado con guirnaldas verdes, la colcha y el edredón eran verdes, la cómoda con sobre de mármol y el inmenso guardarropa eran iguales.

—¡Nunca en mi vida había visto lugares tan horribles! —exclamó Eleanor.

—Como en los mejores hoteles —agregó Theodora —o en una buena residencia de verano para chicas.

—Me voy antes de que se haga de noche —continuó la señora Dudley.

—Nadie te puede oír si gritas de noche —le contó Eleanor a Theodora y se dio cuenta de que estaba aferrándose a la manija de la puerta y, ante la mirada intrigada de Theodora, aflojó los dedos y caminó con firmeza a través del cuarto.

—Vamos a tener que encontrar la forma de abrir estas ventanas —siguió

—Así que no va a haber nadie por aquí si necesita ayuda —dijo la señora Dudley—. Ni siquiera vamos a poder oírla en la noche. Nadie podría.

—¿Está todo bien ahora? —preguntó Theodora y Eleanor asintió con un gesto.

—No hay nadie que viva por acá. El pueblo es lo más cercano. Nadie se animaría más cerca.

—Es probable que estés hambrienta nada más —dijo Theodora—. Yo estoy que me muero de hambre.

Puso su valija sobre la cama y se quitó los zapatos.



—*Nada* me saca más de quicio que tener hambre. Refunfuño y me pongo rabiosa y me saltan las lágrimas —decía mientras sacaba de la maleta un par de finos pantalones sport, hechos a medida.

—De noche —dijo la señora Dudley. Sonrió—. Cuando está oscuro —terminó, y cerró la puerta al irse.

Luego de un momento Eleanor comentó:

—También camina sin hacer ruido.

—¡Qué vieja encantadora! —y Theodora se dio vuelta para contemplar su cuarto—. Retiro lo que dije sobre los mejores hoteles, en realidad se parece un poco a un internado al que fui durante un tiempo.

—Vení a ver el mío —la llamó Eleanor, abriendo la puerta del baño y entrando en su cuarto azul.

—Cuando llegaste ya había vaciado la valija y estaba pensando en empacar de nuevo.

—¡Pobre criatura! Te estás muriendo de hambre. Lo único que *yo* pude pensar cuando le eché un vistazo al lugar desde afuera fue que sería divertido contemplar como lo devora el fuego. Quizás antes de irnos...

—¡Fue espantoso! ... estar aquí sola.

—Debías haber visto ese internado mío en vacaciones.

Theodora volvió a su habitación y Eleanor se reanimó con la sensación de movimiento y el ruido en ambos cuartos. Arregló mejor su ropa en las perchas y acomodó con cuidado sus libros en la mesa de luz.



—¿Sabés una cosa? —prosiguió en voz más alta Theodora desde el otro cuarto—, en realidad es un poco como el primer día de clase; todo es horrible y extraño, no conocés a nadie y tenés miedo de que los demás se vayan a reír de tu ropa.

Eleanor, que había abierto el cajón de la cómoda para sacar unos pantalones, se detuvo, y luego rió mientras los tiraba en la cama.

—¿Entendí bien? —siguió Theodora—, ¿la señora Dudley no va a venir si gritamos de noche?

—No, así lo acordó. ¿Te encontraste con el viejo y amistoso guarda de la entrada?

—Tuvimos una charla encantadora. Dijo que yo no podía entrar y le contesté que sí y entonces traté de derribarlo con el auto, pero él saltó. Mirá, ¿vos creés que debemos quedarnos así sentadas en el cuarto sin hacer nada, esperando? Me gustaría ponerme algo más comfortable, a menos que nos vistamos para cenar. ¿Qué opinás?

—Yo no, si vos no...

—Yo tampoco si vos no. No pueden luchar contra las dos. Bueno, salgamos de todas modos y vámonos a explorar. Me gustaría mucho salir un poco de esta casa.

—Se hace de noche tan temprano en las montañas, con tantos árboles — Eleanor se acercó de nuevo a la ventana, pero todavía la luz del sol se inclinaba sobre el jardín.



—Tenemos casi una hora antes de que oscurezca. Quiero ir afuera y rodar por el pasto.

Eleanor eligió un suéter colorado, pensando que en ese cuarto, en esa casa, el rojo de esa prenda y el de las sandalias que había comprado para combinar chocarían casi completamente entre sí, aunque ayer en la ciudad iban bastante bien. Me lo tengo merecido, pensó, por querer ponerme estas cosas; nunca lo hice antes. Pero se veía extrañamente bien, así le pareció mientras se estuvo mirando en el espejo largo de la puerta del ropero. Casi a gusto.

—¿Tenés alguna idea de quién más va a venir? —preguntó—. ¿O cuándo van a llegar?

—El Dr. Montague —contestó Theodora—. Yo pensé que él iba a estar antes que nadie.

—¿Lo conocés desde hace mucho?

—Nunca lo ví —dijo Theodora—. ¿Y vos?

—Jamás. ¿Lista?

—Lista.

Theodora entró por la puerta del baño al cuarto de Eleanor. Es adorable, pensó Eleanor, volviéndose para mirarla; me gustaría ser adorable. Theodora traía puesta una camisa amarilla brillante; Eleanor se rió al verla y dijo:

—Parece que hubiera entrado el sol.

Theodora se acercó y mirándose con aprobación en el espejo de Eleanor dijo:



—Siento que en este lugar tan melancólico es nuestra obligación lucir tan llamativas como sea posible. Me parece muy bien tu suéter rojo; nos podrán ver a las dos de un extremo al otro de Hill House.

—¿Supongo que el Dr. Montague te escribió? —preguntó Theodora todavía mirándose al espejo.

—Sí —Eleanor estaba incómoda—. Al principio, no sabía si era una broma. Pero mi cuñado averiguó sobre él.

—¿Sabés? —dijo Theodora lentamente— creo que hasta último momento, hasta que llegué al portón de la entrada, jamás hubiera pensado que *existía* algo como Hill House. Uno no va por ahí esperando que estas cosas le pasen.

—Sin embargo, algunos vamos por ahí deseándolo —le contestó Eleanor.

Theodora rió dando vueltas frente al espejo y le tomó la mano.

—Vámonos, mi Caperucita, vámonos a explorar.

—No podemos alejarnos mucho de la casa...

—Te prometo que no vamos a ir un paso más allá de lo que vos digas. ¿Creés que tenemos que avisarle a la señora Dudley cada vez que entramos o salimos?

—De todas formas, seguro que está vigilando cada movimiento que hacemos; probablemente es parte de lo que acordó.

—¿Me pregunto con quién? ¿Con el conde Drácula?

—¿Creés que *él* viva en Hill House?

—Pienso que pasa los fines de semana aquí; juro que vi vampiros



decorando el vestíbulo. Seguí, seguí.

Bajaron corriendo, desbordantes de color y vida, contrastando con los oscuros revestimientos de madera y la luz brumosa de las escaleras y alborotando todo con el ruido de sus zapatos, mientras la señor Dudley, quieta abajo, las observaba en silencio.

—Nos vamos de exploración, señora Dudley —dijo Theodora alegremente.

—Vamos a estar por ahí afuera.

—Pero volvemos enseguida —agregó Eleanor.

—La cena va a estar dispuesta sobre el aparador a las seis en punto —explicó la señora Dudley.

Con esfuerzo, Eleanor abrió la gran puerta del frente; era tan pesada como parecía y pensó: de verdad, vamos a tener que buscar una manera más fácil de volver a entrar.

Dejala abierta —le advirtió sobre el hombro a Theodora—. Es tremendamente pesada. Poné uno de esos jarrones grandotes para que no se cierre.

Theodora hizo rodar uno de los grandes jarrones de piedra desde un rincón del vestíbulo y ambas lo pusieron en la entrada y apoyaron la puerta contra él. Afuera, la tenue luz del sol parecía radiante después de la oscuridad de la casa y el aire era fresco y dulce. Detrás de ellas, la señora Dudley corrió el jarrón a su lugar, y la gran puerta se cerró de golpe.

—¡Qué vieja adorable! —exclamó Theodora mirando la puerta cerrada.



Por un momento, se puso pálida de rabia y Eleanor pensó: ojalá nunca me mire a *mí* de esa manera, y se sorprendió porque recordó que siempre era tímida con los extraños, difícil y vergonzosa y a pesar de ello, en media hora no más, había llegado a pensar en Theodora como en alguien cercano y vital cuya rabia podría infundirle terror.

—Creo —dijo Eleanor vacilando y se relajó porque cuando habló, Theodora se dio vuelta y sonrió de nuevo—, creo que durante las horas en que haya luz, cuando la señora Dudley esté por acá, me voy a buscar alguna tarea absorbente lejos, muy lejos de la casa. Quizás, emparejar la cancha de tenis o cuidar el parral en el invernadero.

—A lo mejor podrías ayudar a Dudley a la entrada con los portones.

—O buscar tumbas sin nombre en esa parte llena de ortigas.

Estaban de pie junto a la baranda de la galería. Desde ahí podían ver todo el camino hasta el punto en que doblaba internándose de nuevo entre los árboles y sobre la suave curva de las colinas hasta la pequeña línea distante que podría haber sido la autopista principal, el camino de retorno a las ciudades de las que provenían. Excepto por los cables que venían a la casa desde algún lugar entre los árboles, no existía evidencia que demostrara que Hill House pertenecía, de alguna manera, al resto del mundo. Eleanor se dio vuelta y comenzó a recorrer la galería que, aparentemente, rodeaba toda la casa.

—¡Oh mirá! —dijo sorprendida al dar vuelta a la esquina.

Detrás de la casa, las colinas se apilaban formando un macizo imponente,



rebosante de verde, de verano, fértil y apacible.

—Por esto le pusieron Hill House —exclamó Eleanor tontamente.

—Es totalmente victoriana —comentó Theodora—. Simplemente se regodeaban dejándose llevar por este tipo de cosas aplastantes y excesivas y se enterraban a sí mismos en pliegues de terciopelo, borlas y felpas púrpuras. Cualquiera, antes o después, habría puesto esta casa justo allá arriba, *encima* de esas colinas donde pertenece en lugar de acurrucarla aquí abajo.

—Si estuviera en la cima todos podrían verla. Voto por mantenerla bien escondida donde está.

—Todo el tiempo que esté aquí voy a estar aterrorizada —dijo Theodora—, pensando en que una de esas colinas se nos va a caer encima.

—No caen así de golpe sobre uno. Se deslizan de manera silenciosa, en secreto, aplastándote cuando tratás de escapar.

—Gracias —contestó Theodora, con un hilo de voz—. Lo que la señora Dudley comenzó, vos lo terminás con un detalle precioso. Voy a empacar y a irme inmediatamente.

Creyéndola por un minuto, Eleanor se dio vuelta y la miró fijo y entonces vio su mirada divertida y pensó, Theodora es mucho más valiente que yo. Inesperadamente —aunque sería luego una nota familiar, un atributo reconocible de lo que "Theodora" iba a significar en la mente de Eleanor— Theodora captó lo que pensaba y le contestó:

—No estés tan asustada todo el tiempo —y se acercó para rozarle la



mejilla con el dedo—. Nunca sabemos de dónde viene nuestro coraje.

Luego, bajó corriendo las escaleras y rápido salió al jardín rodeado por grupos de altos árboles.

—Apurate —la llamó—, quiero ver si hay un arroyo por algún lado.

—No nos podemos alejar mucho —dijo Eleanor siguiéndola. Como dos criaturas atravesaron corriendo el jardín, recibiendo con alegría la repentina amplitud de este espacio abierto aún después de un rato tan breve en Hill House, con los pies agradecidos por el césped después de la dureza de los pisos. Guiadas por un instinto casi animal siguieron el sonido y aroma del agua.

—Por acá —dijo Theodora—, hay un pequeño sendero.

Éste las conducía tentadoramente cerca del sonido del agua, dando vueltas, retrocediendo y avanzando por entre los árboles, permitiéndoles ver ocasionalmente hacia abajo de la colina, hacia la autopista, conduciéndolas de un lado a otro fuera de la vista de la casa, a través de una pradera pedregosa y siempre hacia abajo. A medida que se alejaban de la casa y de los árboles a lugares donde el sol todavía las podía encontrar, Eleanor se sentía más tranquila, aunque lo veía descender peligrosamente adonde estaban apiñadas las colinas. Llamaba a Theodora, pero ésta sólo le respondía:

—Seguí, seguí —mientras descendía corriendo por el sendero.

De repente se detuvo sin aliento, tambaleándose sobre el borde del arroyo, que apareció brincando frente a ella casi sin aviso; Eleanor que venía más despacio detrás, asió su mano y la atrajo hacia sí y entonces, entre risas,



cayeron juntas sobre la orilla que se inclinaba bruscamente hacia el arroyo.

—Les gusta sorprender a la gente por aquí —dijo Theodora jadeando

—Si te hubieras ido al agua, te lo tendrías merecido —le dijo Eleanor—  
Por correr de esa manera.

—Es precioso ¿no es cierto?

El agua del arroyo se movía velozmente formando pequeñas ondulaciones luminosas; sobre el otro lado, el pasto crecía hasta el borde del agua y florecillas azules y oro inclinaban sus cabezas saludando. Cerca había una loma suavemente redondeada y quizás praderas más allá y, en la lejanía, las grandes colinas que todavía recibían los rayos del sol.

—¡Es perfecto! exclamó Theodora convencida.

—Sé que estuve aquí antes —afirmó Eleanor—. En un cuento de hadas, quizás.

—Es cierto. ¿Podés saltar sobre las piedras?

—Acá es donde la princesa se encuentra con el mágico pez dorado, que en realidad es un príncipe disfrazado...

—Tendría poca agua ese pez dorado tuyo, no puede haber más de tres pulgadas de profundidad.

—Hay piedras para ir cruzando y peces muy pequeños nadando, muy chiquititos ¿mojarritas?

—Todos príncipes disfrazados—. Theodora se estiró al sol sobre la orilla, bostezó y sugirió:



—¿Renacuajos?

—Mojarritas. Es demasiado tarde para renacuajos, tonta, pero te apuesto que podemos encontrar huevitos de rana. Solía atrapar mojarritas con las manos y después las dejaba escapar.

—¡Serías buena esposa para un granjero!

—Este es un lugar para venir de paseo y almorzar junto al río, con huevos duros y todo.

Theodora se rió y agregó:

—Ensalada de pollo y torta de chocolate.

—Limonada en un termo. Sal derramada.

Theodora rodó sobre el césped con placer.

—Se equivocan sobre las hormigas, ¿sabés? Casi nunca había hormigas. Vacas puede ser, pero no creo haber visto *jamás* una hormiga en un "picnic"

—¿No había siempre un toro en un terreno cerca? ¿Y siempre alguien que decía: Pero no podemos cruzar ese campo, porque ahí hay un toro?

Theodora abrió un ojo.

—¿Vos no tenías un tío medio cómico que a todos hacía reír siempre, dijera lo que dijera? ¿Y que decía que no tuvieras miedo del toro, si te seguía todo lo que tenías que hacer era agarrarlo por la argolla de la nariz y hacerlo dar vueltas sobre tu cabeza?

Eleanor arrojó una piedra al arroyo y vio claramente cómo se hundía hasta el fondo.



—¿Vos tenías muchos tíos?

—Un montón. ¿Y vos?

Después de un minuto, Eleanor dijo:

—Sí, claro. Grandotes y chiquitos, gordos y flacos...

—¿No tenías una tía Edna?

—La tía Muriel.

—¿Un poco flaca? ¿Con lentes sin armazón?

—Con un prendedor con un granate —agregó Eleanor.

—¿Que siempre se ponía una especie de vestido rojo oscuro para las fiestas de familia?

—Con puños de satén...

—Entonces creo que debemos de ser parientes —concluyó Theodora y siguió:

—¿No usabas aparatos en los dientes?

—No, yo tenía pecas.

—Yo iba a un colegio particular donde me enseñaban a hacer reverencias

—Y yo siempre estaba resfriada todo el invierno. Mi madre me hacía poner medias de lana.

—La *mía*... hacía que mi hermano me llevara a las fiestas y yo tenía la costumbre de hacer reverencias como loca. Mi hermano todavía me odia.

—Yo me caí en el desfile de la ceremonia de graduación.

—Y a mí se me olvidó parte del texto en la opereta.



—A mí me gustaba escribir poemas.

—Sí —asintió Theodora—, estoy segura de que somos primas.

Se incorporó riendo y entonces Eleanor dijo:

—Quedate quieta, hay algo moviéndose ahí.

Heladas, pegadas hombro con hombro, se quedaron mirando fijo, contemplando el lugar de la ladera del otro lado del arroyo en donde el pasto se movía, observando como algo invisible cruzaba despacio la colina verde y brillante y hacía estremecer a la luz del sol y al pequeño arroyo bailarín.

—¿Qué es? musitó Eleanor, y Theodora la sujetó de la muñeca con fuerza.

—Ya se fue —dijo Theodora con claridad y el sol volvió y el aire se hizo tibio de nuevo—. Era un conejo.

—No pude verlo —se lamentó Eleanor.

—Lo vi justo cuando vos hablabas —dijo Theodora con voz firme—. Era un conejo; subió por la colina y desapareció.

—Hemos estado afuera bastante rato —observó Eleanor mirando con ansiedad al sol que ya tocaba las crestas de las colinas. Se levantó de prisa y se dio cuenta de que sus piernas estaban entumecidas por haber estado arrodillada en el pasto húmedo.

—¿Te imaginás dos estupendas chicas como nosotras, acostumbradas a ir a “picnics” de los de antes, asustadas de un conejo?

Eleanor se inclinó extendiéndole la mano para ayudarla a levantarse



—Mejor que nos apuremos a volver —dijo y como no entendía que era lo que le hacía sentir esa apremiante ansiedad, agregó:

—A lo mejor los demás ya llegaron.

—Vamos a tener que volver pronto de paseo —reflexionó en voz alta Theodora mientras subía cuidadosamente por el empinado sendero—. En serio, vamos a tener que hacer un buen “picnic” de los de antes junto a ese riachuelo ahí abajo.

—Le podemos pedir a la señora Dudley que nos cocine unos huevos duros.

Eleanor se detuvo sin darse vuelta.

—Theodora —dijo—, no creo que pueda, ¿sabés? No creo que yo sea realmente capaz de hacerlo.

—Eleanor —Theodora pasó el brazo sobre sus hombros—. ¿Vas a dejar que nos separen ahora? ¿Ahora que descubrimos que somos primas?



## Capítulo 6

Estoy aprendiendo a conocer los senderos del corazón, pensó con cierta gravedad Eleanor, y entonces se preguntó qué significaría pensar tal cosa. Era la tarde, estaba sentada al sol en las gradas de la glorieta junto a Luke y pensó, éstos son los silenciosos senderos del corazón. Sabía que estaba pálida, ojerosa y todavía agitada, pero el sol era tibio y acogedor, las hojas se movían suavemente sobre ellos y Luke, a su lado, se recostaba perezoso contra los peldaños.

—¿Luke? —preguntó con lentitud por miedo al ridículo—, ¿por qué las personas desean conversar? Quiero decir, ¿qué es lo que la gente siempre quiere descubrir en los demás?

—¿Qué querés saber de mí, por ejemplo? —El se rió.

Eleanor pensó: ¿Por qué no le pregunto que quiere saber *él* de *mí*? Es tan vanidoso... se rió a su vez y dijo:

—¿Podré saber *alguna vez* algo de vos además de lo que veo?

*Veo* era la palabra menos indicada de las que podía haber escogido, pero la más segura. Decime algo que sólo yo pueda saber, esto era quizás lo que quería pedirle o ¿qué me vas a dar para que te recuerde? o incluso: nada, ni siquiera lo más insignificante ha sido mío nunca; ¿me podés ayudar? Luego, asombrada de sus propios pensamientos, se preguntó si no habría sido tonta o atrevida, pero Luke sólo miraba fijo la hoja que sostenía entre sus manos y



arrugaba un poco la frente como alguien que está completamente ensimismado en un problema.

Está tratando de buscar las palabras adecuadas para impresionarme más, pensó Eleanor (ahora voy a saber lo que opina de mí por su respuesta) ¿Cuál es la imagen que se muere por mostrarme? ¿Pensará que me voy a conformar con un poco de misticismo o se va a esforzar por parecer único? ¿Va a tratar de ser seductor? Sería humillante porque entonces me demostraría que sabe que me encanta que traten de conquistarme. ¿Será misterioso? ¿Insensato? ¿Y cómo voy a recibir ésto que ya siento va a ser una confidencia, aunque no sea verdad? Supongamos que Luke me toma por lo que valgo o, por lo menos, que yo no note la diferencia. Que él sea prudente o yo ciega. Concretamente, que yo no sepa con certeza lo que piensa de mí.

Y entonces Luke la miró así, fugazmente, y sonrió de un modo que Eleanor estaba empezando a reconocer, como reprochándose a sí mismo. Se preguntó, ¿Theodora? y rechazó la idea, ¿Theodora lo conoce así de bien?

—Nunca tuve una madre —dijo por fin Luke y el impacto fue enorme.

¿Es *eso* lo que piensa de mí, es ésta su opinión de lo que quiero oírle? ¿Voy a explayarme en una confidencia para hacerme así merecedora de secretos mayores? ¿Voy a suspirar? ¿Murmurar? ¿Alejarme caminando?

—Nadie me quiso nunca sólo porque le perteneciera —dijo Luke—  
¿Supongo que podés entenderlo?

No, pensó Eleanor no me vas a agarrar de una manera tan baja, no



entiendo lo que decís y no voy a aceptar tus palabras a cambio de mis sentimientos. Este hombre habla por hablar. Le voy a decir que nunca voy a poder entender eso, que poniéndose sensiblero y teniéndose lástima no me conmueve. No voy a ser una tonta dándole ánimos para que se burle de mí.

—Sí, entiendo —contestó.

—Pensé que ibas a hacerlo —dijo Luke.

Ya, sinceramente, Eleanor quería darle una bofetada.

—Pienso que tenés que ser una persona espléndida, Nell —continuó y entonces lo arruinó agregando—, honesta y de buen corazón. Después, cuando te vayas a tu casa...

Su voz fue desvaneciéndose mientras Eleanor pensaba: o está empezando a contarme algo demasiado importante o está matando el tiempo hasta que esta conversación pueda terminar de manera apropiada. No hablaría de este modo sin una razón; ni se expondría así, espontáneamente. ¿Es que piensa que un gesto humanitario, afectuoso podría conquistarme y hacer que me arroje como loca en sus brazos? ¿Tiene miedo de que no me pueda comportar como una dama? ¿Qué sabe de mí, de cómo pienso y siento? ¿Siente lástima de mí?

—Al fin de la jornada se unen los amantes —dijo Eleanor.

—Sí —asintió Luke—. Como te decía, nunca tuve una madre. Ahora me doy cuenta de que todos los demás han tenido algo que a mí me faltaba —sonrió—. Soy un completo egoísta —dijo con tristeza—, siempre estoy deseando que alguien me diga como portarme, que se haga responsable de mí y



me ayude a ser adulto.

Es totalmente egoísta, pensó Eleanor algo sorprendida, el único hombre con el que alguna vez me siento y converso a solas y estoy impaciente; en realidad no es muy interesante.

—¿Por qué no madurás vos solo? —le preguntó y se cuestionó cuántas personas, cuántas mujeres, le habrían preguntado ya lo mismo.

—Sos inteligente.

¿Y cuántas veces habría contestado él de esa manera?

Esta conversación tiene que ser en gran medida instintiva, pensó divertida y dijo con amabilidad:

—Debés de ser una persona muy solitaria.

Todo lo que quiero es un poco de ternura y aquí estoy hablando estupideces con un hombre egoísta.

—Tenés que sentirte de verdad muy solo.

Luke le tocó la mano, sonrió de nuevo y le dijo:

—Vos sí que tuviste suerte. Tuviste una madre.

2

—Lo encontré en la biblioteca —dijo Luke—. Juro que lo encontré en la biblioteca.

—Increíble —exclamó el doctor.

—Miren —dijo Luke y puso el gran libro sobre la mesa volviendo a la



portada—. Lo hizo él mismo, miren, el título está escrito en tinta  
RECUERDOS, *para SOPHIA ANNE LESTER CRAIN; Legado de su afectuoso  
y devoto padre, HUGH DESMOND LESTER CRAIN, para su educación y  
esclarecimiento a lo largo de la vida; 21 de junio de 1881.*

Se apiñaron alrededor de la mesa los tres, Theodora, Eleanor y el doctor  
mientras Luke levantaba y daba vuelta la primera gran página del libro.

—Vean —dijo Luke—, la pobrecita va a tener que aprender humildad. Es  
evidente que este hombre recortó una cantidad de libros antiguos, estupendos,  
para hacer este álbum de recortes. Me parece que reconozco algunas de las  
pinturas y están todas pegadas.

—¡En qué vanidades se empeñan los hombres! —dijo el doctor con  
tristeza—. Piensen en los libros que Hugh Crain despedazó para hacer esto.  
Aquí hay un grabado de Goya; algo horrible para poner a una niña a meditar  
sobre ello.

—Y debajo escribió —dijo Luke—, debajo de este dibujo repugnante:  
"Honrad a vuestro padre y a vuestra madre, hija, son ellos los autores de  
vuestra existencia, sobre quienes ha recaído una pesada responsabilidad, siendo  
ésta guiar a su hija a través del angosto y peligroso sendero que conduce a la  
bienaventuranza eterna para finalmente devolvérsela al Señor transformada en  
un alma piadosa y colmada de virtudes. Reflexionad, hija, en la Gloria de los  
Cielos mientras las almas de estas pequeñas criaturas se elevan a las alturas,  
sin haber conocido el pecado ni la falta de fe y haced que sea vuestro incesante



deber permanecer tan pura como ellos".

—Pobre criatura —balbuceó Eleanor, con la voz entrecortada mientras Luke pasaba la página.

La segunda lección moral de Hugh Crain era una lámina a colores de una cueva de serpientes, que pintadas llamativamente se retorcían de dolor y se enroscaban a lo largo de toda la hoja y sobre el mensaje prolijamente escrito en letras de molde y adornos de oro que decía: "La condenación eterna es el sino de la humanidad; ni las lágrimas, ni el propósito de enmienda pueden contra la herencia del pecado original. Hija, manteneos alejada de este mundo, que sus concupiscencias e ingraticudes no os corrompan. Hija, resguardaos del pecado".

—Ahora viene el Infierno —dijo Luke—. No lo vean si se impresionan.

—Creo que mejor me salto el Infierno —dijo Eleanor—, pero leémelo.

—Sabia decisión la suya —dijo el doctor—. Es una ilustración de Foxe; una de las muertes menos atractivas según siempre he pensado; aunque, ¿quién puede desentrañar el comportamiento de los mártires?

—¡Miren lo que es esto! —señaló Luke—. Quemó una esquina de la página y vean lo que dice: "Hija, ¡si pudierais oír sólo por un momento la agonía, los gritos, los llantos espantosos y el arrepentimiento de esas pobres almas condenadas a las llamas eternas! ¡Si pudieran vuestros ojos abrasarse sólo un instante en el rojo enceguecedor de esas tierras desoladas ardiendo por siempre! ¡Pobres, seres miserables sumidos en el dolor eterno! Hija,



vuestro padre ha acercado en este momento la esquina de esta página a la vela y ha visto como este frágil papel se ha marchitado y enroscado en la llama. Considerad, hija, que el calor de esta vela es, con relación al fuego eterno, como un grano de arena al desierto inmenso y así como este papel se consume en su débil llama, así vuestra alma se consumirá por siempre en un fuego mil veces más vivo".

—Me imagino que se lo leía todas las noches antes de que se durmiera — dijo Theodora.

—Esperen —interrumpió Luke—. No han visto el Cielo todavía, aun *vos* podés mirarlo, Nell. Es un Blake, un poco duro, creo, pero, obviamente, mejor que el Infierno. Escuchen: "¡Santo, Santo, Santo! En el resplandor immaculado de los Cielos los ángeles alaban al Señor y cantan sus alabanzas sin cesar. Hija, Aquí es donde os buscaré".

—¡Qué obra de amor! —dijo el doctor—. Horas y horas sólo planeándolo y la letra es tan delicada y el dorado...

—Y ahora, los siete pecados capitales —dijo Luke—, creo que nuestro viejo amigo los dibujó él mismo.

—De veras que puso todo para dibujar la gula —dijo Theodora—. No creo que vuelva a tener hambre en mi vida.

—Esperá a que veas la lujuria —advirtió Luke a Theodora—. El viejo se pasó.

—En serio, creo que no quiero mirar nada más —dijo Theodora—. Me voy



a sentar aquí con Nell y si te topás con algunos preceptos morales que sean particularmente edificantes y pensás que me puedan hacer bien, leémelos en voz alta.

—Esto *sí* que es lujuria —dijo Luke—. ¿Alguna vez fuiste mujer con este amor amada?

—¡Cielos! —dijo el doctor—. ¡Cielo Santo!

—Él *mismo* debe de haber dibujado ésto —dijo Luke.

—¿Para una *criatura*? —El doctor se sentía ultrajado.

—Su propio álbum de recortes. Fijense aquí: Orgullo, la pura imagen de nuestra Nell.

—¿Qué? —dijo Eleanor despabilándose.

—Está molestando —dijo el doctor conciliador—. No venga a mirar querida; la está fastidiando.

—Y ahora: Pereza —dijo Luke.

—Envidia —continuó el doctor—. ¿Cómo se iba a animar la pobre criatura a desobedecer...?

—La última página es la más bonita, creo. Esta, señoras, es la sangre de Hugh Crain. Nell, ¿quieres ver la sangre de Hugh Crain?

—No, gracias.

—¿Theo? ¿No? De todos modos insisto, por el bien de ustedes dos, en leer lo que Hugh Crain tiene que decir para terminar su libro: "Hija, los pactos sagrados se firman con sangre y he tomado aquí y ahora, de mi propia muñeca,



este fluido vital por el que os comprometo. Vivid virtuosamente, sed piadosa, confiad en vuestro Redentor y en mí, vuestro padre y os juro que estaremos juntos de ahora en adelante en la gloria infinita. Aceptad estos preceptos de vuestro devoto padre, quien con humildad de espíritu ha hecho este libro. Ojalá que cumpla sus fines, éste mi débil esfuerzo y salve a mi Criatura de las trampas de este mundo y la conduzca segura a los brazos de su padre en los Cielos". Firmado: "Vuestro amantísimo padre en este mundo y en el próximo, autor de vuestra existencia y guardián de vuestra virtud, con el más piadoso amor, Hugh Crain".

Theodora temblaba. —¡Cómo debe de haberlo disfrutado! —dijo—, firmando con su propia sangre; puedo verlo riendo como loco.

—No es algo normal, no es para nada la obra normal de un hombre —dijo el doctor.

—Pero debe de haber sido muy pequeña cuando su papá abandonó la casa —dijo Eleanor—. Me pregunto si él alguna vez se lo leyó.

—Estoy segura de que lo hizo, recostándose sobre la baranda de la cuna y escupiendo, una a una, cada palabra para que quedaran grabadas para siempre en su cabecita. Hugh Crain —dijo Theodora—, fuiste un viejo cochino e hiciste una casa vieja y sucia, y si podés oírme dondequiera que estés me gustaría decirte en la cara que sinceramente deseo que pases toda la eternidad en ese lugar inmundo y horrible del dibujo y que nunca dejés de quemarte ni por un minuto.



Theodora recorrió la sala con ademanes entre desenfrenados y burlones y durante un instante, todos se quedaron en silencio pensando, como esperando la respuesta y entonces cayeron las brasas en el fuego y crujieron suavemente, el doctor miró su reloj y Luke se levantó.

—¡Ya alumbra el sol sobre el palo mayor! —dijo el doctor feliz.

3

Enrollada junto al fuego, Theodora miraba perversamente a Eleanor. En el otro extremo del salón las pequeñas figuras de ajedrez se movían sigilosamente, chirriando con pequeños ruiditos contra el tablero y entonces Theodora, amable, habló con sarcasmo.

—¿Te lo vas a llevar a tu departamentito, Nell, y le vas a dar de tomar de tu taza de estrellas?

Eleanor miró hacia el fuego sin contestarle. Fui tan tonta, pensó, fui una idiota.

—¿Tenés lugar para los dos? ¿Y él iría con vos si se lo pidieras?

Nada puede ser peor que esto, pensó Eleanor; fui una idiota.

—Quizás él ha estado soñando con vivir en un nidito, algo más pequeño que Hill House, por supuesto. Quizás se vaya a vivir con vos.

Una idiota, una ridícula idiota.

—Con tus cortinas blancas, tus leoncitos de piedra.

Eleanor la miró, casi con amabilidad.



—Pero, *tuve* que venir —dijo y se puso de pie, dándose vuelta como a ciegas para huir. Sin escuchar las voces alarmadas que la llamaban a sus espaldas, sin mirar adónde ni cómo, caminó atontada hacia la puerta grande del frente y salió a la noche tibia y suave.

—*Tuve* que venir, —le contó al mundo que la esperaba afuera.

Miedo y Culpa son hermanas. Theodora la alcanzó en el jardín. Calladas, irritadas, heridas, se alejaron de Hill House caminando juntas, una al lado de la otra, la una triste por la otra. Alguien disgustado, muy alegre, aterrizado o celoso caerá obstinadamente en conductas extremas e inesperadas en otras circunstancias. Así, ni Eleanor ni Theodora reflexionaron siquiera un minuto sobre la imprudencia de alejarse caminando de Hill House cuando ya había oscurecido. Cada una estaba tan ensimismada en su propia desesperación que escapar hacia la oscuridad era vital y caminaron juntas como autómatas, reprimiéndose a sí mismas bajo esa coraza imposible, apretada y vulnerable que es la furia. Cada una dolorosamente consciente de la otra, cada una resuelta a ser la última en hablar.

Por fin, Eleanor habló primero. Se había lastimado el pie contra una piedra y, orgullosa, trató de fingir que no lo había sentido, pero luego de un minuto, con su pie doliéndole, dijo, con voz apretada e intentando parecer serena:

—No puedo imaginarme por qué pensás que tenés derecho a inmiscuirte en mis asuntos —su tono era formal para evitar un torrente de recriminaciones o inmerecidos reproches, ¿acaso no eran extrañas? ¿no eran primas?— Estoy



segura de que nada de lo que yo haga te interesa.

—Tenés razón —dijo sin misericordia Theodora—. Nada de lo que vos hagas me interesa.

Caminamos separadas por una barrera, pensó Eleanor, pero yo también tengo derecho a vivir y desperdicié una hora con Luke en la glorieta tratando de comprobarlo.

—Me lastimé el pie —dijo.

—Lo siento —Theodora parecía afligida en serio—. Sabés lo bestia que es —vaciló un momento y agregó un poco divertida—, es un mujeriego.

—En realidad, para mí, lo que él es no significa nada.

Luego, como después de todo eran dos mujeres peleándose, agregó:

—Como si a vos te importara de todos modos.

—El no tendría que salirse con la suya —dijo Theodora.

—¿Salirse con *qué*? —preguntó Eleanor con delicadeza exquisita.

—Te estás poniendo en ridículo —dijo Theodora.

—Supongamos que no. ¿Y qué? ¿Te importaría mucho si fuera que esta vez estás equivocada? ¿Te importaría?

La voz de Theodora sonó cansada y cinica.

—Si estoy equivocada, te deseo lo mejor, de todo corazón. ¡Qué tontos!

—Difícilmente podrías afirmar otra cosa.

Caminaban por un sendero que conducía al arroyo. En la oscuridad, sus



pies sentían que iban descendiendo por la colina y cada una, privada y perversamente, acusaba a la otra de tomar, de manera deliberada, un camino que ya habían andado alguna vez juntas y en momentos felices.

—De todas maneras —razonó Eleanor—, no significa nada para vos, pase lo que pase. ¿Por qué te tendrías que preocupar si hago una tontería?

Theodora se quedó callada y siguió caminando en la oscuridad. De repente Eleanor se sintió absurdamente segura, aún sin verla, de que Theodora le había extendido la mano.

—Theo —dijo Eleanor con torpeza—, no soy buena para hablar con nadie ni para decir nada.

Theodora se rió.

—¿Y para *qué* sos buena? —le reclamó—. ¿Para escapar?

Nada irrevocable se había dicho hasta ahora, sólo les quedaba, apenas, el mínimo margen de protección, cada una de ellas bordeando, con delicadeza, las orillas de una pregunta directa. Una pregunta como: ¿me querés? que una vez formulada nunca podría ser contestada u olvidada. Caminaban despacio, meditando, reflexionando sorprendidas, mientras el sendero descendía bajo sus pies y ellas seguían, una junto a la otra, compartiendo en la intimidad la ansiedad de la espera. Habían terminado los temores y dudas, sólo podían esperar, con pasividad, una respuesta. Cada una sabía, casi al mismo tiempo, lo que la otra estaba pensando y lo que quería decir; la una casi sollozaba por la otra. Sentían, simultáneamente, un cambio en el camino y cada una tenía



conciencia de que la otra lo sabía; Theodora tomó el brazo de Eleanor y, temerosas de detenerse, siguieron lentamente, muy juntas. Delante de ellas el sendero se ensanchaba, se hacía más oscuro y se desviaba.

Eleanor contuvo la respiración, y la mano de Theodora la apretó con fuerza, como avisándole que se quedara quieta. A ambos lados, los árboles silenciosos abandonaban su color oscuro para tornarse pálidos, transparentes, blancos y lívidos contra el cielo negro. La hierba descolorida, el sendero ancho y negro; no había nada más. Los dientes de Eleanor castañeteaban y el temor hacía que las náuseas la retorcieran casi hasta doblarse; su brazo temblaba de modo incontrolable bajo la presión de la mano de Theodora, ahora casi convertida en una garra y sentía que cada paso lento que daba era un acto deliberado, la loca insistencia de poner con precisión un pie después del otro era la única decisión cuerda. Sus ojos doloridos lloraban al estrellarse contra el resplandor negro e hiriente del sendero y la blancura temblorosa de los árboles y pensó, tomando plena conciencia de las palabras que brillaban en su mente hasta quemarle: ahora sí tengo miedo.

Siguieron; el camino se desplegaba frente a ellas, los árboles blancos se destacaban inmutables a los costados. Cubriéndolo todo, el cielo se extendía, negro e impenetrable, sobre sus cabezas; sus pies se tornaban de un blanco tembloroso al tocar el sendero; la mano de Theodora era pálida y luminosa. Más adelante, el sendero se torcía y desaparecía, caminaban lentamente, moviendo sus pies con precisión porque este era el único acto físico posible



para ellas, lo único que les quedaba para evitar hundirse en la terrible oscuridad o en la blancura, en la luz resplandeciente y maligna. Ahora sí tengo miedo, pensó Eleanor; y las palabras estaban escritas con fuego. Todavía podía sentir, remotamente, la presión de la mano sobre su brazo, pero Theodora estaba distante, encerrada en sí misma; todo era de un frío amargo, sin vestigios de calidez, sin nadie cerca. Ahora sí tengo miedo, pensó Eleanor, y movía sus pies uno delante del otro estremeciéndose cada vez que tocaban el sendero, estremeciéndose con un frío absurdo.

El camino se extendía; quizás las estaba llevando a algún lado, voluntariamente, ya que ninguna de ellas podía desviarse ni un paso de él y sumergirse, a sabiendas, en la blancura de la hierba que cubría los costados. El sendero se retorció negro y resplandeciente y ellas seguían. La mano de Theodora la apretó y la respiración de Eleanor quedó atrapada en un breve sollozo, ¿se había movido algo, ahí adelante, algo más blanco aún que los árboles blancos? ¿Haciendo señas, desvaneciéndose entre las ramas, observándolas? ¿Se movía algo junto a ellas, imperceptible en la noche silenciosa? ¿Se movían junto a ellas pasos invisibles en la blanca hierba? ¿Dónde estaban?

El sendero las conducía a su destino final y moría bajo sus pies. Eleanor y Theodora miraron el jardín, con los ojos enrojecidos por la luz del sol y los espléndidos colores. Era increíble, había un picnic en el jardín. Podían escuchar las risas de los niños y las voces cariñosas y divertidas de los padres; la hierba



era verde, rica y gruesa, las flores rojas, naranjas y amarillas, el cielo azul y oro; una niña llevaba un delantal color grana y su voz se alzaba de nuevo riendo mientras brincaba persiguiendo a un cachorrito por el jardín. Había un mantel a cuadros extendido, y la madre, sonriendo, se inclinaba para tomar un plato con frutas deslumbrantes; en ese momento Theodora gritó.

—¡No mirés atrás! —gritó, aterrorizada—. ¡No mirés atrás, no mirés, corré!

Corriendo, sin saber por qué lo hacía, Eleanor pensaba que se iba a enganchar el pie con el mantel; tenía miedo de tropezar con el perrito, pero mientras corrían a través del jardín no había más que malezas que crecían negras en la oscuridad y Theodora todavía gritando, pisoteaba los arbustos donde había habido flores y tropezaba, sollozando, sobre las piedras medio enterradas y lo que podría haber sido una taza quebrada. Al poco tiempo estaban golpeando y arañando con violencia el muro blanco de piedras en el que las enredaderas trepaban negras, todavía gritando y rogando que las dejaran salir, hasta que un portón de hierro oxidado se abrió y corrieron llorando y jadeando. Sin saber cómo seguían tomadas de la mano, atravesaron el jardín de Hill House, abriéndose paso por la puerta trasera e irrumpiendo en la cocina para ver a Luke y al doctor que corrían hacia ellas.

—¿Qué pasó? —dijo Luke, sujetando a Theodora. ¿Estás bien?

—Casi nos volvemos locos —dijo el doctor agotado—. Estuvimos horas afuera buscándolas.



—Había un picnic —dijo Eleanor. Se había dejado caer en una silla de la cocina y se miraba las manos rasguñadas que sangraban, y temblaban sin que lo notara—. Tratamos de salir —añadió, y extendió sus manos para que las vieran—. Había un picnic. Los niños...

Theodora se reía con una risa pequeña y continua; reía y reía, con una risa tenue y decía a través de su risa:

—Miraba atrás y seguía y miraba detrás de nosotras ... —y continuaba riendo.

—Los niños... y un cachorrito...

—Eleanor —Theodora se dio vuelta impetuosamente y apoyó su cabeza en Eleanor—. Eleanor. Eleanor.

Y, sosteniendo a Theodora, Eleanor levantó la vista hacia donde estaban Luke y el doctor, sintió que la cocina daba vueltas enloquecida y el tiempo, así como lo había conocido siempre, se detuvo.



## INTRODUCTION

## MEMORIA



## INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen presentamos la Memoria del Trabajo de Graduación sobre la traducción parcial de la novela *The Haunting of Hill House*. En ellas se refleja el desarrollo del proceso de traducción de un texto literario. Este proceso está dividido en tres etapas de investigación, que corresponden a los capítulos de la Memoria. En cada una de ellas cotejamos lo investigado con las características peculiares del texto. El proceso es acumulativo. En el primer paso, investigamos el ámbito histórico-cultural dentro del que se escribió y publicó la obra; esto implicó la investigación de datos biográficos de la autora, características de sus obras, particularidades del género al que pertenece esta novela, el papel de las intertextualidades, la perspectiva femenina y el simbolismo presente en ella. En el segundo, nos propusimos descubrir elementos que permitieran identificar características del estilo de Shirley Jackson; con este fin incorporamos al análisis de los elementos lingüísticos, el análisis de rudimentos propios de la ficción, como la voz del narrador, la organización interna de la novela y la función que cumplen en el texto determinados detalles. En la tercera y última etapa, tomamos los diálogos como unidad de análisis y proponemos un método para su traducción, este incorpora, además de las macro y microestructuras ya mencionadas, la investigación conjunta de la función que desempeñan los diálogos dentro de la



novela y de aspectos característicos del lenguaje coloquial, tratados por la psicología lingüística. Este proceso amplió considerablemente la comprensión de la novela y proporcionó los conocimientos necesarios para fundamentar las decisiones de traducción.

El texto original, traducido como *La casa poseída*, fue escrito en la década de 1950. La obra consta de nueve capítulos y fue publicada por primera vez en 1959. La presentación de la edición de 1984 destaca la maestría con que la autora se desenvuelve en el género de terror, aunque no menciona la recurrente atmósfera femenina en que Shirley Jackson sumerge al lector. Tampoco menciona la compleja red de intertextualidades y simbolismos presentes y la consiguiente multiplicidad de temas aludidos. Es significativa la situación de soledad, frustración y dependencia del personaje principal, Eleanor, quien busca, desesperadamente, un hogar, un lugar en la sociedad y no lo encuentra. El análisis permitirá demostrar que la historia es en sí una excusa para que la autora trate asuntos considerados tabú en ese momento y más aún si eran abordados por una mujer.

Diferentes razones justificaron la elección de los tres capítulos traducidos. El primero, porque además de permitirnos analizar el primer párrafo, clave para desentrañar pautas de contenido y de forma en el resto de la novela, nos presenta a la protagonista y a los personajes principales y nos anticipa la historia que va a narrar; además proporciona al lector antecedentes valiosos sobre el lugar donde van a transcurrir los hechos. En el segundo,



porque a través de elaboradas descripciones se muestra la relación conflictiva de la protagonista con Hill House, se manifiesta también el "fluir de la conciencia" de Eleanor y esto contrasta con la narración vivaz del encuentro con Theodora, el paseo de ambas por el bosque y los frescos diálogos. Por último el capítulo sexto, además de incluir un texto antiguo y pseudo-religioso, interesante desde el punto de vista de la traducción y cómo se resolvió, nos muestra el mismo paseo, pero en circunstancias muy diferentes. En él se llega a un climax afectivo para Eleanor a través de extensos párrafos descriptivo-narrativos que son el vehículo para introducir lo fantástico, lo ambiguo, y nos permiten ver como Shirley Jackson pide la colaboración del lector para la construcción de significados.

A finales del siglo XX, cuando el beneficio económico y los fines prácticos aparentan justificar toda actividad profesional, parece anacrónico dedicar un esfuerzo a una traducción cuya posterior publicación no está garantizada. Sin embargo, la temática femenina y la prosa sugestiva, cargada de múltiples mensajes e intertextualidades, impulsaron este proyecto. Y aunque durante el transcurso de la licenciatura se nos recomendara reiteradamente no asumir la traducción de un texto literario pues ello entrañaba grandes dificultades, esta iniciativa contó con el apoyo de los profesores y el proyecto se pudo llevar a cabo.

Tradicionalmente la traducción valiosa de textos literarios ha estado en manos de escritores de renombre y tanto teóricos como literatos no cesan de



enumerar, dificultades y limitaciones. Para este trabajo, no sólo se han considerado los lineamientos que proponen Christiane Nord, S. Bassnet-McGuire, Newmark, los planteamientos y definiciones fundamentales de M. Bajtín con relación a la complejidad de los géneros discursivos, las distinciones y comentarios de Nida sobre el lenguaje poético, las pautas esclarecedoras de la *Teoría del Sentido*, y en especial, dentro del enfoque multidisciplinario conocido como "poly system theory", los postulados de A. Lefevere expresados en *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context* (11-18), sino que ha sido decisiva la experiencia y la autoridad de algunos grandes escritores latinoamericanos. Ellos han señalado la ruta a seguir y algunos de sus trabajos han servido de textos paralelos. Me refiero a Octavio Paz, Borges, Benedetti, Cortázar e, ineludiblemente, Joaquín Gutiérrez.

El propósito general de este esfuerzo es servir de vínculo entre una autora estadounidense y una virtual lectora latinoamericana, traduciendo no sólo las palabras, sino lo que los sentidistas llaman los "complementos cognitivos" (Sáez Hermosilla 45), tratando de transmitir la complejidad de relaciones sociales, culturales y psicológicas a las que alude Shirley Jackson y que conforman el sentido total de la novela.

Nos proponemos demostrar que las características peculiares del texto literario requieren que el traductor realice un trabajo de investigación que trascienda lo lingüístico y profundice en aspectos relacionados con el hecho literario. Así, la incorporación de conocimientos de historia de la literatura,



teoría literaria e historia de la cultura permitirá al traductor reconocer la importancia de ciertos elementos léxicos, sintácticos, estructurales o gráficos, desentrañar su sentido, interpretarlo y traducirlo. Lo investigado aporta de esta forma conocimientos imprescindibles que, confrontados con aquello que en un principio fue traducido intuitivamente, posibilitarán correcciones o confirmaciones, pero, ahora sí, sobre una base racional que dará fundamento a las decisiones tomadas. Se trata de hacer explícito por qué los escritores han sido tradicionalmente excelentes traductores: porque saben cómo "funciona" la ficción, cuáles son sus elementos más efectivos y porque siempre han sido excelentes lectores. La traducción literaria hace énfasis en el rol de lector del traductor.

Esta importancia que se asigna a la lectura la explica adecuadamente Leo Spitzer en *Lingüística e historia literaria*. Para él la comprensión de un texto literario tropieza con una dificultad que radica en "la naturaleza de la expresividad artística en sí" (52) y aclara: "El artista presta a un fenómeno externo del lenguaje una significación interna y *qué clase* de fenómenos elegirá el artista para dar cuerpo a sus ideas es arbitrario para el "usufructuario". [Para superar esto] el lector debe tratar de colocarse también él en el centro creador del artista mismo y de re-crear el organismo artístico" (52). Para resolver esta dificultad, continúa, la respuesta está en leer y releer, aunque leer es mucho más que leer, es "haber leído" (51). Alusión indiscutible a un bagaje de conocimientos lingüísticos y literarios adquiridos a lo largo de su vida, cuya



utilidad Spitzer alguna vez se cuestionó y que ahora le brinda esa profunda satisfacción de comunión con un autor. El traductor que se aventure a explorar lo literario tendrá que apoyarse forzosamente en la investigación.

La organización interna de los capítulos es la siguiente. Comenzamos con el Capítulo I, "Antecedentes y características", que después de la introducción y de referirse a lo literario, define el marco teórico y analiza los distintos aspectos que relacionan *The Haunting of Hill House* con lo exterior al texto y que llamamos su macroestructura, comenta lo investigado y lo relaciona con el texto. Estos conocimientos se van a incorporar ahora al análisis intralingüístico. En el Capítulo II, "En búsqueda del estilo de Shirley Jackson", después de la presentación inicial, consideramos la complejidad de la novela como género, definimos conceptos, el marco teórico y la metodología y analizamos el título, el primer párrafo y los tres capítulos traducidos combinando los aspectos lingüísticos con la teoría literaria. La información obtenida, sumada a la que se obtuvo en la etapa anterior, servirá ahora para revisar los diálogos. Esto lo abordamos en el Capítulo III, "Los diálogos como unidad de análisis". Aquí, después de la presentación introductoria, definimos y caracterizamos lo que entendemos por diálogo y proponemos nuestro método aplicar en el análisis aspectos de la psicología lingüística conjugándolos con lo que dice la teoría literaria sobre su construcción y funciones. Finalmente pasamos de las conclusiones de este capítulo a las generales y hacemos algunas recomendaciones.



## Capítulo I

### Antecedentes y características

Refiriéndose a Macbeth y hablando de la complejidad del mensaje que encierra, como gran obra de arte, dice don Joaquín Gutiérrez, en el prólogo de su traducción: "... hay además un núcleo que escapa a todo intento de explicación racional,..." (14). Salvando las distancias, creo que la advertencia es válida para la comprensión cabal de cualquier texto literario.

Siempre va a haber algo que no logramos aprehender y que muchas veces nos hace volver una y otra vez sobre sus páginas, porque nos atrae y nos dice más de lo que racionalmente podemos captar. El análisis de un texto literario, en este caso la novela *The Haunting of Hill House*, con miras a su posterior traducción entraña una tarea más exigente y minuciosa que la que reclama un texto que no lo es. Las razones surgen de las mismas complejidades de lo literario. La teoría y la práctica de la traducción literaria han abordado, durante los últimos treinta años, estas dificultades y dentro de los principales enfoques contemporáneos hemos encontrado aquellos que guiaron este análisis y posibilitaron la traducción.

A pesar de su complejidad, la traducción literaria, tarea fundamental para el desarrollo de la literatura y por ende de las culturas de los pueblos y del conocimiento del ser humano, ha sido abordada de manera ejemplar -muchas



veces- en Latinoamérica y el resto del mundo. Los artífices de esas traducciones-recreaciones reconocidas y prestigiosas han marcado las pautas: unas veces elaborando teorías, otras a través de prólogos o comentarios críticos, enriqueciendo así la lectura del texto traducido, por medio del análisis de la obra y de su relación con el contexto cultural en que se produjo, tanto en un sentido espacial como diacrónico.

En esta ocasión, la observación minuciosa de factores externos relacionados con la producción de la novela (la autora y su obra, autores que presumiblemente la influenciaron, el momento y el medio socio-cultural en que la novela surge en la cultura de origen) ayudaron en el proceso de reconocimiento y posterior reconstrucción del texto. ¿De que manera? A través de un proceso indirecto: la investigación permitió alcanzar el conocimiento necesario para asomarnos al universo de la autora, compartir algo de su visión de mundo y también facilitó la necesaria empatía para dialogar con el texto y lograr "acomodar las piezas" en la lengua terminal, dentro de otro medio histórico y social.

Este primer capítulo comprende el análisis de la relación del texto con la macroestructura a la que pertenece y se complementa en el siguiente donde se consideran, en términos generales, los aspectos que tienen que ver con su microestructura. Para efectos prácticos se siguen los lineamientos generales que señala Christiane Nord en su obra *Text Analysis in Translation* (1991). Además de la revisión de algunos antecedentes teórico-prácticos de la



traducción literaria, el capítulo incluye información sobre la autora y su obra, y el contexto histórico social y literario, un breve análisis de las características de la publicación, información pertinente sobre el género literario al que pertenece y sus implicaciones temáticas, que incluye una definición del gótico y sus aspectos estructurales, lo que ha visto en él la crítica literaria, desde las ópticas masculina y femenina, y las intertextualidades y simbolismo presentes en la novela. Todo lo anterior teniendo siempre en mente las dificultades y problemas que se suscitan al traducir un texto de esta naturaleza.

### **Lo literario: indefinible**

Antes de examinar algunos enfoques teóricos y prácticos contemporáneos sobre la traducción literaria en que nos apoyamos y que enmarcan este trabajo, sería conveniente recordar alguna de las definiciones que se han intentado de lo literario. Richard Ohmann en su ensayo "Los actos de habla y la definición de literatura" (1987) dice que la obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que le corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética (intencionalmente imitativa) (28) y más adelante agrega que "la obra literaria crea un mundo" (33) y la literatura es retórica, dramática y autónoma, es juego y simbolismo representativo (34). Habría que agregar que su complejidad escapa a toda posibilidad de definición y depende de las normas poéticas válidas en una cultura.



### Marco teórico

Creímos necesario utilizar como marco de referencia una teoría de la traducción más abierta y en evolución, que incorpore los conocimientos lingüísticos pero posibilite la interpretación –la búsqueda de sentido– a partir del conocimiento interdisciplinario, que vea al texto como parte de un sistema cultural con relaciones diacrónicas y sincrónicas. Hallamos que André Lefevere, originalmente del grupo "Translation Studies" y que luego se incorpora junto con Itamar Even-Zohar, Theo Hermans, Susan Bassnett-McGuire y otros críticos al enfoque interdisciplinario conocido como "poly-system theory" (teoría del poli-sistema), ha venido postulando a través de los años un enfoque con estas características. Así lo señalaba en "Translation Studies: The Goal of the Discipline" (1978) (234). Más recientemente, en *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context* (1992), Lefevere comparte la perspectiva del teórico israelí Itamar Even-Zohar y ve a la traducción literaria como un proceso de aculturación, un proceso de negociación entre dos culturas, en el que "... translators decide, on their own, on the basis of the best evidence they have been able to gather, what the most effective strategy is to bring a text across in a certain culture at a certain time." Y agrega: "Students of [literary] translation need knowledge of linguistics, literary history, literary theory, and cultural history" (11-12). Lefevere dice que debemos proceder de la cultura al texto, a la estructura de ese texto, a los párrafos, líneas, frases y palabras (13) y anticipa una



metodología cuando dice que los traductores de literatura deben identificar los problemas, adoptar soluciones y confrontarlas con el texto como totalidad, con el universo del discurso (cosas y conceptos), la poética y la ideología de una cultura en una época determinada (18). Sin embargo, lo que ellos proponen no era nuevo, ya Ezra Pound había dicho que para determinar significados había que conocer la "atmósfera" en que suceden y con este término se refería tanto a "...contextual and intertextual associations." Y agregaba que había que imaginarse la "escena" en que los "hechos" tienen lugar, como lo señala Edwin Gentzler, en *Contemporary Translation Theories* (24-27).

A pesar de que sólo recientemente -1985-, según Edwin Gentzler, Lefevere reconocería que los estudios sobre traducción no podían referirse sólo a Euro-América (entendiendo por América, dentro del contexto, los Estados Unidos y Canadá únicamente), (138-142), lo que él propone -que no es tarea fácil- es lo que han venido haciendo por décadas escritores-traductores latinoamericanos como Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Joaquín Gutiérrez. Con muchos años de oficio simbiótico, en el que traductor y escritor se nutren mutuamente, ellos muestran en sus trabajos y en sus comentarios coincidencias fundamentales que nos marcaron el camino a seguir. Se reconocen como lectores que "interpretan" y dan su "lectura" de autores predilectos, admirados y estudiados profundamente (sirvan de ejemplo las traducciones de J. Gutiérrez de Macbeth, Hamlet y El Rey Lear de W. Shakespeare), con los que incluso se identifican, como en el caso de Borges y



Walt Whitman comentado ampliamente por Frances R. Aparicio (134-141) o han influido en su obra como lo ha hecho Edgar Allan Poe en la temática y el estilo de Cortázar, según Aparicio (149). A partir del estudio y análisis que hacen, es que se genera la interpretación que surge del respeto al otro. Así lo expresaba Octavio Paz en *El signo y el garabato* (1975) al decir que cuando el traductor percibe lo otro, se "obliga a reconocer que el mundo no termina en nosotros y que el hombre es los hombres" (162) y también lo señala Aparicio "Es como si el que traduce se reencarnara en el primer autor, tratando de recrear su mundo interno para transponerlo al suyo propio,..." (73). Este respeto lo manifiestan en prólogos, ensayos y notas en las que se revelan como traductores-lectores y críticos que informan al lector de la lengua meta. Respeto que se desplaza en dos direcciones: al autor y al lector. Como dice Aparicio, admiten que siempre hay pérdidas y el traductor tendrá algo que sacrificar, compensar o recrear para preservar el sentido o las sonoridades del texto (151). Así lo ejemplifica Borges cuando utiliza su conocida paradoja "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939) para demostrar que la identidad en la traducción es imposible. Aunque Lefevere considera el punto de vista hermenéutico como vago e impreciso, los escritores que tomamos como modelo traducen-interpretan conjugando un sinnúmero de conocimientos de diferentes disciplinas, lo que hace sus "interpretaciones" y posteriores recreaciones efectivas y valiosas. Este es el modelo que ha guiado nuestro trabajo, tanto en lo que debíamos hacer como en aquello que debíamos evitar, como errores de



interpretación, cambios u omisiones innecesarias, expresiones pasadas de moda, inadecuadas o ajenas, ya sea al estilo del autor, a los personajes que las emplean o al contexto y que dan como resultado productos que desmerecen al texto fuente y denotan apresuramiento y falta de investigación.

### Macroestructura

#### La autora y su obra

Antes de traducir es necesario que el traductor-lector se informe sobre el autor: estudios, experiencias de vida, qué han visto los críticos en sus trabajos y, de ser posible, que lea otras obras suyas. Esto, por cuanto el texto no existe en el vacío, sino en un determinado momento histórico: ese en que su autor vivió. Los referentes de la ficción se van a explicar mejor si conocemos algo de la visión de mundo de quien escribió la novela.

Shirley Jackson, escritora estadounidense, nacida en San Francisco en 1919 y fallecida en 1965, según señala Eric Mottram en *The Penguin Companion to Literature* (1971), realizó estudios de pre-grado en la Universidad de Syracuse; al concluirlos contrajo matrimonio con el crítico literario Stanley Edgar Hyman, y se trasladó a North Bennington, Vermont, donde él daba clases (134).

Al reseñar sus trabajos, Mottram hace la siguiente clasificación. Por un lado ubica las crónicas humorísticas, sus ensayos *Life among the Savage* (1953) y *Raising Demons* (1957), en los que describe la vida intelectual de la clase



media que frecuentaba; por otro, las novelas *Road through the Wall* (1948), *Hangsman* (1951) y *The Bird's Nest* (1954), que muestran un estado mental morboso y hechos sobrenaturales pero ambientadas de manera realista en lugares corrientes, serían el anverso oscuro de esas crónicas. En un último grupo incluye el cuento "The Lottery" (1949) y las novelas *The Sundial* (1958), *The Haunting of Hill House* (1959) y *We Have Always Lived in a Castle* (1962) en las que la pesadilla individual se entreteje con la alegoría fantástica (134). Además menciona *The Witchcraft of Salem Village* (1956) que refleja el punto de vista de las jóvenes enjuiciadas en el famoso juicio de Salem de 1690 (134), que pocos años antes (1953) había inspirado la famosa obra de Arthur Miller *The Crucible* (*Las brujas de Salem*). Finalmente, este crítico agrega que el esposo de Jackson editó dos publicaciones con trabajos póstumos de la autora: *The Magic of Shirley Jackson* (1966) y *Come Along with Me* (1968) (134).

Asimismo, Meyers y Pacheco en *The Perceptive Process* comentan: "She is a master of the gothic horror tale written in a modern way in which situations which initially appear normal and even dull result in terror" (263), y destacan que recibió elogios unánimes por su cuento "The Lottery" que fue incluido en *50 Great Short Stories*, antología editada por Milton Crane en Nueva York, en 1952, y en la que comparte honores con escritores de la talla de Poe, Shaw, Hawthorne y Steinbeck, entre otros (273).

"Is it a faint praise to call her a writer's writer?" se pregunta el escritor



Jonathan Lethem en el artículo "Monstrous Acts and Little Murders" (2) que aparece en "Internet" a raíz de la reciente publicación de una colección de cuentos inéditos de Shirley Jackson bajo el título *Just an Ordinary Day*. En él habla de la autora, sus defectos y virtudes, de sus obras y temas recurrentes. Cuenta sobre su niñez –sometida bajo una madre severa y dominante– y habla del paralelismo entre aspectos contradictorios de su personalidad y los personajes de sus obras (1). Sobre su temática dice: "She had a jeweler's eye for the microscopic degrees by which a personality creeps into madness or a relationship turns from dependence to exploitation" (2). En cuanto a su estilo destaca "...her dialogue shockingly fresh and absurd", y se refiere a uno de sus nuevos cuentos como "gem-like exhibition of her mastery of nuance and implication (2). Finalmente agrega "... she was always obsessively meticulous in what she published y reitera "It was famously said of Jackson that 'she never wrote a bad sentence,' and that's still true"(3). Comentarios que sin duda obligan, a extremar nuestro cuidado.

La información reseñada es breve, aún así, escuetamente, nos permite anticipar algunas conclusiones. En un período de quince años escribió siete novelas, algunos ensayos y dejó al fallecer, material suficiente para que su esposo Stanley E. Hyman (1919-1970) –considerado por Malcolm Bradbury, en *The Penguin Companion to Literature*, como un crítico original y profundo (130)– editara dos libros. Por otra parte, "The Lottery" fue incorporado en una antología que no sólo le permitió estar al lado de algunos de los mejores



escritores de habla inglesa de los siglos XIX y XX (dos premios Nobel incluidos) sino que lo hizo a pesar de ser mujer. Este cuento, que tiene las características de una terrible alegoría sobre una sociedad patriarcal, comparte algunas similitudes con *The Haunting of Hill House*: un personaje femenino sin salida que es escogido como chivo expiatorio, los acontecimientos que suceden también en una pequeña comunidad en una época contemporánea a la de la autora, y las circunstancias –aparentemente normales– en que se desarrolla la historia se resuelven de manera poco convencional. Hay un recurso estilístico que marca la impotencia de ambos personajes femeninos frente a decisiones injustas: Eleanor, en *The Haunting of Hill House*, repite "It's half my car" (10-12) igual que Tessie Hutchinson en "The Lottery" insiste: "It wasn't fair" (240-242) y nadie parece escucharlas. Detalles como estos debe considerar el traductor a la hora de tomar decisiones, porque pasarlos por alto alteraría la intención del texto.

"The Lottery" sin duda ayudó a Shirley Jackson a destacarse como escritora y esto no era tarea fácil en los Estados Unidos como veremos seguidamente al analizar el panorama literario de esa época.

### El contexto histórico-literario

Los acontecimientos que se vivían en los años en que la autora escribió esta novela, y lo que entonces preocupaba a los intelectuales –lo que se decía y escribía–, sin duda son factores que hay que tener en cuenta para reconocer los



temas que influncian el texto y pueden estar explícitos o meramente aludidos y habrá que considerar si culturalmente es necesario para el traductor explicarlos o no.

La década posterior a la segunda guerra mundial, nos presenta a los Estados Unidos de América convertidos en la superpotencia capitalista, propulsora del individualismo, que después de haber dado inicio a la era atómica se erige como la única gran vencedora. Internamente, según William Cahn en *A Pictorial History of American Labor*, se propiciaba el mito del "sueño americano" donde a la mujer se le asignaba el rol principal de ama de casa y madre de familia, al tiempo que el senador Joseph McCarthy (1909-1957) alentaba la "cacería de rojos". Categoría en la que incluía a todos los que criticaran el "American way of life", desde intelectuales hasta simples operarios (285). Y es posible que la literatura fuera uno de los pocos medios de expresión disponibles para criticar el sistema. A nivel internacional, y por su mismo afán de poderío, el país se enfrentaba a los gobiernos socialistas del este –entre ellos su ex aliado, la Unión Soviética–, dando inicio a un período de tensión conocido como la guerra fría, en el que el mundo fue alineado en dos bandos: este y oeste. Los intelectuales estadounidenses y los novelistas entre ellos, afirma Malcolm Bradbury en su análisis *La novela norteamericana* (1988), perciben las contradicciones que refleja la sociedad en que viven: por un lado, una bonanza interna, donde el bienestar económico, bajo la tutela de un gobierno militarista y protector, surge como la única respuesta para la



felicidad y estabilidad social y, por el otro, individuos que han sufrido las secuelas de una gran guerra, que a pesar de esa comodidad se sienten solos en una sociedad masificada e involucrados ahora en un mundo sobre el que pesa el recuerdo del holocausto y la amenaza de una guerra atómica y no consiguen aplacar sus miedos (229-230).

Jackson, permeable a esas inquietudes de los escritores de su tiempo que describe Bradbury, lo manifiesta a veces de manera implícita en el dibujo de sus personajes o en las situaciones que viven. Así vemos, por ejemplo, cómo Eleanor comparte significativas características con Willy Loman, el personaje principal de *Death of a Salesman* (1949) de Arthur Miller. Ambos son criaturas atrapadas, sin opciones, perdidas tratando de alcanzar mágicos estereotipos sociales. El automóvil representa para los dos el mismo símbolo de escape el suicidio. Eleanor y Willy se pierden, sobre todo en sus propios laberintos de miedos y mentiras. Sin embargo, las motivaciones son diferentes, Willy se mata porque lo aman, a Eleanor no la quiere nadie. De igual manera, la alucinada figura de Eleanor en su obligada partida de Hill House (240-246) evoca a Blanche, protagonista de *A Streetcar Named Desire* (1947) de Tennessee Williams, forzada a abandonar la casa de su hermana Stella. Las dos desoladas protagonistas, que llegaron en busca del Amor, hacen su último viaje y abandonan la escena con un aire de dignidad. Eleanor comparte así las soledades y angustias de otros personajes literarios de su época.

*The Haunting of Hill House* va a evidenciar también algunos de los rasgos



principales que influenciaron a la novelística de este período. Tanto Bradbury, como Alfred Kazin en "The Alone Generation" (1962) coinciden al identificar esas características, aunque, sin embargo, difieren en su valoración. En términos generales, la novela norteamericana posterior a la segunda guerra mundial y anterior a 1960 va a reflejar una incertidumbre ideológica y un distanciamiento entre el individuo y la sociedad en que vive. Se habla así de la época del hombre psicológico, como la bautiza Kazin (18), en la que el Yo se vuelve protagonista y la sociedad va a representar lo ajeno, lo extraño. La sociedad, continúa Kazin, va a ser el telón de fondo donde se destaca la soledad del protagonista (19). La sexualidad en general y la homosexualidad en particular aparecen como temas recurrentes (19-25). Las novelas se tornan un pedido de comprensión para el personaje y sus problemas y se leen y disfrutan en la medida en que el lector se identifica psicológicamente con él (20). Kazin se queja de la oscuridad, chatura y mezquindad de muchos novelistas de esos días (25) a quienes les critica principalmente una falta de inteligencia social (27). Malcolm Bradbury, por su parte, caracteriza a la novela norteamericana de estos años como multiétnica, europeizada, muy distinta a la de Hemingway, Faulkner y compañía, apartándose de las imágenes rurales y familiares anteriores (241). Para Bradbury, la nueva narrativa de posguerra esta representada por obras de fuerte realismo que hablan de los horrores urbanos y de una sociedad perdida que se traga a los individuos, "...los personajes centrales terminan como víctimas sociales o como violadores



conscientes de los valores establecidos" (233). Esta tendencia, afirma Bradbury, se une a la de un grupo de escritores, sureños en su mayoría – incluidas varias mujeres–, que mostraban una inclinación por el gótico y lo grotesco y una preocupación por la maldad humana.

Este grupo, al que le atribuye "...una enorme finura gótica". (234), se aleja formalmente del naturalismo, apartándose del marco urbano y de los moldes masculinos en lo que se refiere a atribuir el mal y la experiencia humana a condicionantes sociológicos. La acción transcurre en pequeñas comunidades y los protagonistas suelen ser "...niños o seres limitados o maltratados" (234), en cuyas mentes se mezcla lo fantástico y lo real y las experiencias personales aparecen distorsionadas por motivos sociales o emocionales. Agrega este crítico que en sus obras "...la ruptura de la comunicación y el amor fracasado son condiciones omnipresentes" (234), y cita a Carson McCullers y a su novela *The Heart is a Lonely Hunter* (1940) como ejemplo. Bradbury señala que la generación de escritores estadounidenses que se forma en esos años tiene sus raíces, por un lado, en el realismo y el naturalismo y busca cambiar la sociedad y la opresión que ejerce sobre el Yo, y por otro en el modernismo, representado por autores como Kafka, Dostoievski, Mann y Joyce (236).

Dentro de las múltiples voces de la novela estadounidense, Bradbury destaca la importancia de la narrativa judeonorteamericana (Bellow, Mailer, Malamud, Roth) y la negra (Ellison, Baldwin), esta última al denunciar el racismo; ambas, mayoritariamente humanistas, hacen énfasis en la necesidad del



individuo de separarse de una historia que lo silencia y sobre la que no puede ejercer control o bien manifiestan un liberalismo que busca su reinserción en esa sociedad, o sea se debaten entre dos tendencias: enajenación o integración. Sus protagonistas, continúa Bradbury, son héroes que tratan de darle sentido a una vida condenada al absurdo por la sociedad que es retratada con gran realismo (240). Están también, según Bradbury, los influenciados por el experimentalismo (rebelión estética radical) europeo, entre ellos Nabokov, autor de *Lolita* (1955) que altera la esencia de la novela: sus elementos: narrador, estructura, nombres de los personajes, todo se transforma en claves y acertijos, los personajes son simbólicos y la obra completa es un complejo sistema de alusiones, una parodia (277-280), influencia que también se evidencia en *The Haunting of Hill House* en una compleja red de relaciones, como veremos más adelante; los que hablan de la desorientación religiosa (Salinger, Updike) y los más radicales como Burroughs y Kerouac que en su narración *En el camino* (1957) esboza su filosofía de la deserción y habla de un viaje liberador, lejos de la ciudad tecnificada (exterior) y otro hacia una libertad emocional (interior), a través del jazz, la droga y el movimiento "beat" (236-242). Eleanor viaja también en ambos sentidos. Los novelistas de este período, en definitiva, luchaban por mantenerse dentro de las exigencias formales y al mismo tiempo por expresar la realidad histórica en que vivían que los llevaba a violar esas formas. Se debatían entre ser "hip" (liberado) o convencional (268 -271). Bradbury, después de caracterizar la novela de este



período, comentando la obras de los años 70 del escritor John Hawkes concluye: "...logra sus mejores obras cuando ... logra crear mundos de magnitud psíquica capaces de alcanzar la coherencia y la incoherencia, la significancia sin la significación directa... [utilizando] ... complejas imágenes y sistemas de signos ambiguos que bajo el dominio del artista adquieren la coherencia de un objeto artístico" (313). Muchos de los rasgos mencionados, tanto de forma como de contenido, están presentes en la novela de Shirley Jackson y revelan que la autora compartía el sentir de su época y logró expresarlo con una habilidad que, quizás, se adelantó a la de sus contemporáneos.

### La publicación

El análisis de los distintos elementos que conforman la publicación del texto –calidad de impresión, diseño de la portada, comentarios, prólogo, etc puede brindar al traductor valiosa información sobre el editor y sus intenciones con relación a los posibles lectores que busca atraer, así como sobre el autor del texto, su época, vida y obra. Así lo señala Christiane Nord en *Text Analysis in Translation* y agrega que es necesario que se confronte esta información con el texto en sí mismo que será, en definitiva, el que va a respaldar, o no, lo que de él se diga (45-50).

*The Haunting of Hill House* fue publicada por primera vez en 1959, en los Estados Unidos por Viking Penguin Inc. y en Canadá por The Macmillan



Company, y la versión rústica de la que tomamos este capítulo fue editada en 1984, por Penguin Books, y consta de 246 páginas. La portada tiene una ilustración que recrea una escena del capítulo 3 (59). Aparecen cuatro de los cinco personajes principales (el otro es la casa como veremos más adelante). Eleanor ocupa el vértice superior de un triángulo (¿amoroso?) y sus otros extremos están ocupados por Luke y Theodora. El dibujante trató de reflejar sus rasgos más evidentes: Eleanor, tímida, recelosa, aparece arrinconada en el fondo y mirando de soslayo; Luke, vanidoso, oportunista (es el único que mira al lector y de alguna manera lo involucra); Theodora, desinhibida, figura en primer plano, en el ángulo inferior derecho, está fumando y en su falda se destaca una taza o un vaso. El cuarto, el Dr. Montague, aparece de pie al lado de la chimenea. Su rostro cubierto por el encuadre del título muestra el escaso interés que reviste este dudoso personaje. Sobre la chimenea se ve un pequeño Cupido disparando su flecha. En el encuadre del título, bajo el nombre de la autora se destaca el título de la obra y bajo éste el siguiente comentario tomado del *New York Times*: "Makes your blood chill and your scalp prickle... Shirley Jackson is the master of the haunted tale." La editorial presenta la novela con un brevísimo prólogo donde menciona sus obras, el reconocimiento que recibió por "The Lottery" y caracteriza sus novelas por "...her use of realistic settings for tales that often involve elements of horror and the occult." En la presentación que hace el editor se destaca su interés en promover masivamente la novela entre los amantes del género de horror. Sin embargo no se menciona



nada sobre sus características góticas, ni con relación a las implicaciones que como literatura femenina pudiera tener.

### El género literario y sus implicaciones temáticas

Cuando al leer un texto nos preguntamos de qué está hablando el autor, no hacemos otra cosa que interrogarnos sobre su tema (Reiss, citado por Nord, 84). Este tema está, a veces, escondido detrás de recursos estilísticos. Así podemos hablar de la isotopía del texto, o sea de las líneas que guían al lector uniéndolo unidades léxicas (Nord, 87). Estas líneas se entrecruzan y entrelazan diferentes temas y subtemas. Así, dejándonos guiar por esas palabras podríamos hablar de una casa perturbada, la insostenible realidad, la soledad, la falta de afecto, los sueños inalcanzables, los miedos, el camino o el destino que llevará a la protagonista a buscar en la mansión de Hill House, lo que no tiene amor y un lugar en el mundo, en la sociedad, y al no encontrarlo, la conducirá a la muerte. Sueños o realidad son las únicas alternativas para Eleanor.

Sin embargo, al hablar del tema o temas de la obra nos vemos inmediatamente involucrados con la forma que escogió Shirley Jackson para expresarse. Ciertos elementos presentes en el texto nos permiten intuir que estamos frente a una novela que recrea el género gótico europeo del siglo XIX: la doncella que huye, la mansión embrujada, una presencia sobrenatural que la acosa, un héroe (?) que la rescata. Pero la heroína no sobrevive, todo termina bien para todos, excepto para la protagonista. La historia concluye,



pero el mal persiste y esta ambigüedad deja al lector desasosegado, horrorizado. Todo esto nos lleva a la pregunta necesaria: ¿Por qué Shirley Jackson escogió este género, subestimado por el canon literario de su época cuando todavía estaban de moda novelas de fuerte realismo como las de Ernest Hemingway?

Parece razonable entonces comenzar definiendo el género y sus características estructurales e históricas, la perspectiva masculina y femenina, y dentro de ésta, las dimensiones artística y la interior. Después, probablemente podremos abordar con más propiedad este tópico.

#### El Gótico: definición y características estructurales

Siguiendo a Tzvetan Todorov en *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, vemos que el Gótico pertenece al amplio género fantástico. Entendiendo, de acuerdo con su definición que: "[g]enres are precisely those relay points by which the work assumes a relation with the universe of literature" (8) y que "[g]enre represents ... a structure, a configuration of literary properties, an inventory of options. But a work's inclusion within a genre still teaches us nothing as to its meaning" (141). Define asimismo lo fantástico como: "... that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event" (25). Esta duda, que Todorov dice que deben experimentar un personaje y también el lector, es condición necesaria para que lo fantástico ocurra (31). En el



continuum que Todorov utiliza para definir lo fantástico, en un extremo se ubicarían aquellas historias en que los hechos se explican por leyes naturales (en lo extraño "uncanny" el hecho que se narra puede no haber sucedido del todo: si se explica por un sueño o por la locura, o sí sucedió, pero por una ilusión de los sentidos vimos algo diferente), en el centro estaría lo fantástico puro y en el otro extremo lo maravilloso, que sólo se explica por la presencia de lo sobrenatural (43). Para este autor, la novela gótica ha seguido dos tendencias: lo sobrenatural explicado racionalmente o aceptado sin explicación (41). *The Haunting of Hill House* pertenece a esta segunda tendencia: lo fantástico maravilloso.

Todorov sitúa al género fantástico entre otros dos géneros adyacentes: poesía y alegoría; menciona la compleja relación de oposiciones entre ellos y comenta que la poesía es un riesgo para lo fantástico, pues considera que lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal mientras que la poesía es representativa (61-74). Aquí Todorov se pierde desmenuzando oposiciones estructurales y se olvida del requisito primordial del género fantástico: ambigüedad, que provoca en el protagonista y en el lector la duda ("hesitation") que citábamos más arriba. Más bien lo poético y lo alegórico se entrelazan enriqueciendo lo fantástico. Y esto, que constituye lo especial y lo exquisito de algunos textos de este tipo, se aprecia particularmente en algunos pasajes de *The Haunting of Hill House*, como veremos cuando analicemos las dificultades de traducción de los párrafos narrativo-descriptivos. Por otra



parte, toda la novela puede ser considerada como una alegoría: un viaje hacia el interior de la mente femenina con sus miedos, sus compartimientos cerrados, sus deseos ocultos, su confusión y sus recuerdos. Esto es importante que lo tengamos en cuenta cuando más adelante veamos las implicaciones que la crítica literaria femenina hace del Gótico.

El discurso fantástico, dice Todorov, se sustenta en la imaginación y por tanto nace del lenguaje, se apoya en las figuras literarias, utiliza con preferencia un narrador que dice habitualmente "yo", que es un personaje y por lo tanto puede mentir y suele tener características promedio, lo que permite que el lector se identifique con él, (75-82). Hay hechos sobrenaturales que van a aparecer cuando las condiciones sean propicias, se prepara el clima; en otras palabras, se prepara al lector.

Todorov expone las características temáticas presentes en lo fantástico y su análisis nos abre el camino para comprender más claramente los posibles temas que subyacen en *The Haunting of Hill House*. Por un lado, los temas relacionados con la formación de la propia identidad: "Themes of the Self". Al igual que en la infancia o la locura, en lo fantástico se borran los límites entre lo psíquico y lo físico y como consecuencia cobran vida física múltiples personalidades, tiempo y espacio se alteran y también la percepción del mundo. Aparecen símbolos de percepción (sentido de la vista y espejos) como opuestos a lo racional que es el mundo ordinario (109-120) y los temas del otro "Themes of the Other," relacionados con el inconsciente, la sexualidad y el



deseo: incesto, homosexualidad, sadismo, necrofilia, etc., donde las fuerzas sobrenaturales posibilitan lo que la sociedad condena (109-145). Más adelante, Todorov concluye indicando que en los últimos 50 años (está hablando en 1970) los temas de la literatura fantástica se han transformado en los mismos del psicoanálisis (165).

Para Todorov la literatura de lo fantástico es un territorio angosto pero privilegiado, aun dentro de la literatura que él considera: "... itself paradoxical, constituted of words but signifying more than the words, at once verbal and transverbal" (155), y como tal, además de las funciones literaria y social tiene la de transgredir. Permite así cruzar barreras, burlar la censura institucionalizada o la que pueda autoimponerse el propio autor (159).

### La crítica literaria y el Gótico

De las diferentes lecturas del Gótico que, a través de los años, han hecho los críticos literarios, surge más información, muchas veces insospechada para el lego, que el traductor literario debe manejar pues va a ampliar las posibilidades de interpretación del sentido del texto y facilitar luego su reelaboración. Prueba de ello es que, en los últimos años, este género ha sido objeto de numerosos estudios y análisis y en muchos sentidos de una revalorización. En nuestra investigación se han considerado dos ensayos, desde una óptica masculina, que definen al Gótico y nos hablan de sus características y evolución y otras dos obras que aportan su visión desde un ángulo femenino.



Para Fred Botting, *Gothic* (1996), el Gótico es un híbrido, una forma literaria inspirada en romances medievales y en dramas de Shakespeare que ha sido marginalizada (14), y afirma: "Gothic is a mobile and specific form. For the images and figures that are reiterated constitute a place where cultural fears and fantasies are projected" (20). Esta definición surge luego de hacer un análisis de su evolución desde su aparición en el siglo XVIII hasta nuestros días, análisis que le permite distinguir los cambios que ha sufrido y lo que permanece e identificar sus peculiaridades. Así, siguiendo a Botting, los villanos que al principio eran espectros, monstruos, demonios, cadáveres, monjes, en el XIX pasan a ser científicos, padres, maridos, locos, animales o dobles monstruosos. El ambiente que en un principio era desolado, montañoso, salvaje con castillos con pasadizos y mazmorras, se transforma en la casa vieja (tanto el edificio como la familia) que va a ser el lugar donde los miedos y ansiedades vuelven en el presente. Dice Botting "... guilt and fears haunted individuals and families" (12). Este es el horror de *The Haunting of Hill House* "Fear and guilt are sisters" (172). Sin embargo, el Gótico siempre refleja ansiedades ante los cambios (1-3). Botting señala como sus rasgos característicos: la pasión, la transgresión, la ambivalencia, la presencia de mitos, leyendas y mundos mágicos, la oposición del mundo de la imaginación al de la razón (3).

Veamos mediante el análisis de Botting cómo fue percibido el Gótico y de qué manera se evidencian algunas de estas características. Durante la segunda



mitad del siglo XVIII, fue catalogado de peligroso para las mujeres (porque amenazaba a la familia) y de subversivo. Luego, a partir de la Revolución Francesa, se lo identifica con el populacho, lo radical, lo germano y anticatólico (4-5). La transgresión se hace evidente en el placer con que se cometen los crímenes, pero es justamente su carácter ambivalente lo que le permite desafiar el orden establecido y volver a restaurarlo (6-7). En el Gótico del siglo XVIII, el lector puede escapar de lo que lo aterroriza identificándose con la heroína y retornar con sus valores más firmes a la realidad del orden social y moral. El terror permite la catarsis. No obstante fue considerado una seria amenaza social y literaria (7-9). En el siglo XIX disminuye la capacidad de exteriorizar el objeto de terror y el Gótico comienza a reflejar un mundo interior de culpas, ansiedades y desesperación que se manifiesta en personajes dominados por la fantasía, la incertidumbre, las alucinaciones y la locura, que expresan deseos reprimidos y conflictos sexuales y evidencian la alienación del ser humano frente a la cultura en que está inmerso (1-12). En la novela estadounidense de este período lo que se cuestiona está enmarcado en temas como el racionalismo, la democracia y la organización religiosa y su relación con la libertad del individuo (114).

En nuestro siglo, continúa Botting, el cambio de valores y perspectivas, producto de nuevas teorías, ha variado la actitud hacia este género. En las primeras décadas algunos analistas freudianos ven en el Gótico una ficción de deseos inconscientes, y la crítica marxista, la lucha de clases (18-19). En los



Estados Unidos, el resurgimiento de las formas de deterioro, miedo y fragmentación –cultural, familiar o individual– del Gótico en la literatura femenina, refleja importantes diferencias sexuales. Así servirá para expresar miedos sobre la sexualidad y el parto (19) e implicaciones psicológicas con relación a una figura materna, fantasmal y dominante (161-167). Botting destaca como significativa la posición que identifica al Gótico como un desafío o cuestionamiento a estilos literarios impregnados de una visión patriarcal, así como a instituciones literarias y culturales (19). En rasgos generales, vemos que este crítico logra demostrar, sin tomar posiciones, su hipótesis de considerar a este género como un molde que se puede llenar con los contenidos que cada grupo, en cada época, haya querido asignarle.

Otro crítico contemporáneo, Leslie Fiedler, en *Love and Death in the American Novel* (1992), señala que en sus orígenes el adjetivo gótico era peyorativo y aludía a cualquier cosa anterior al siglo XVI pero, actualmente, el Gótico es un subgénero de la novela (126), que se origina en Inglaterra y de notable influencia en la ficción estadounidense (142). Fiedler se preocupa por marcar las constantes: trama, personajes, tema, función y símbolos que se reiteran en esta forma literaria. La historia se teje siempre a partir de la heroína que huye fuera del mundo real, mundo oscuro de miedos antiguos e infantiles y de pesadillas, pero centra su atención en el héroe-villano, sus tentaciones y sufrimientos y sus vínculos con el mal (128). Este personaje escoge ser condenado y Fiedler se pregunta qué puede significar esto. Entre las posibles



respuestas sugiere: abandono de la vida en sociedad, del matrimonio, de la familia y agrega que el pacto faustiano es esencial a la novela gótica (133). La función del Gótico, para Fiedler, es proyectar sentimientos de culpa y ansiedad (128) que identifica con los del revolucionario que, por tratar de subvertir el orden social, político y religioso occidental, teme por la desintegración de su Yo, "self"(129). Señala la presencia de símbolos cuyos significados están relacionados con la toma de conciencia del aislamiento espiritual del individuo en una sociedad cuyos valores se han transformado en fórmulas vacías de significado. Así, identifica a la doncella perseguida con el miedo a la soledad que es el precio de la libertad y al castillo "haunted" (habitado por fantasmas) lo ve como un símbolo de autoridad que pertenece al pasado y que todavía puede hacer daño (131).

Estos temas están presentes en *The Haunting of Hill House*: el miedo a la soledad persigue a Eleanor que representa a la doncella que huye y a un Fausto femenino que escoge condenarse. Recordemos los carteles rotos que encuentra en el camino: "DARE EVIL" (atreverse a pecar) (Texto original (TO):19) y las repetidas percepciones de "última oportunidad de huir" que tiene antes de llegar a Hill House. En Jackson, la casa espectral está cargada con un fuerte simbolismo, uno de cuyos significados es una figura de autoridad materna dañina (209-213). Fiedler coincide con otros autores al afirmar que personajes, ambiente e incidentes son símbolos exteriores de una realidad interior (141) y comenta que el simbolismo original se transforma en EE. UU. (al no encontrar



aristocracia ni una iglesia consolidada) en feminismo y antiintelectualismo (145). Simbolismo que se justificaría, para este crítico, por la marginación de que han sido objeto muchos renombrados autores y la segregación que ha sufrido la literatura femenina, cuyas autoras alguna vez fueron consideradas "damned female scribblers", "malditas escritoras" (510), por personalidades del canon literario americano que sin duda se veían amenazadas.

Ambos análisis coinciden en la percepción de los rasgos característicos y de su simbolismo y destacan aspectos peculiares en el Gótico femenino que surge en América en este siglo –que Fiedler trata de justificar–, pero ambas perspectivas son "desde afuera", es decir, inevitablemente masculinas. Veremos en seguida cómo la crítica y el análisis femenino nos dan una perspectiva diferente, "desde adentro", y facilitan una comprensión más acabada del Gótico femenino, su indudable complejidad y profundidad.

### La perspectiva femenina

Una de las nuevas visiones sobre el género en este siglo, la representa la obra de Terry Heller quien mediante su análisis *The Delights of Terror* (1987) estudia la función estética de la literatura de terror. Cada tipo de historia de terror proporciona al lector un placer diferente. A partir de la clasificación de Todorov, que mencionábamos anteriormente, Heller ubica al Gótico dentro de lo que ella denomina "marvelous horror thrillers" (historias de horror que introducen lo maravilloso) (193). Además del placer de la concreción, es decir



de convertir las palabras en imágenes de personajes y sucesos y con ambos construir un argumento, el Gótico ofrece un placer que se resume para Heller en dos únicas formas de gratificación psicológica: la contemplación de lo prohibido desde una posición segura y la revalidación de las represiones que llevamos a cabo en el proceso de elaboración de nuestra identidad (83). El primero es un placer estético similar al que se experimenta al contemplar un paisaje impresionante, resguardados a suficiente distancia, y que se conoce como "el placer de lo sublime" que produce atracción y miedo simultáneamente (203-204). En el Gótico se fuerza al lector a enfrentarse con monstruos sobrenaturales que pueden representar miedos psicológicos inconscientes, pero que al mismo tiempo nos atraen pues representan partes del yo que fueron desechadas en la construcción de nuestra identidad. La distancia estética proporciona la posibilidad de volver a enfrentarse, reconocer y renovar algunas de las más importantes represiones llevadas a cabo en ese proceso de maduración (191-206). "Horror thrillers are fairly careful, sometimes indeed, elaborately careful, to create and maintain psychological distance between the real reader and the terrifying images" dice Terry Heller (193). Específicamente, se refiere a *The Haunting of Hill House* como "... a more horrific adaptation of these themes, [the supernatural monster used to suggest or embody psychological evils and terror] for there Eleanor fails to escape the evil mother" (46). Estas dos citas llaman la atención sobre la estructura del texto gótico como unidad de sentido y sirven de advertencia para el traductor



sobre la intencionalidad del texto. La primera destaca la cuidadosa elaboración de las historias de horror que juegan con lo maravilloso, que habrá que ver y preservar en la traducción para lograr el efecto equivalente en los lectores de la lengua meta, mientras que la segunda hace énfasis, puntualmente, en la efectividad de Jackson para lograrlo. A modo de ejemplo es significativa la lectura del primer párrafo del capítulo segundo de *The Haunting of Hill House*, en especial el segmento: "This house...humanity" (TO: 35), por la alusión que hace a la formación de la identidad de la casa. Heller aporta no sólo elementos nuevos para apreciar el género sino aspectos que son específicamente de interés para el traductor: incorpora al lector (y sus reacciones) como parte involucrada en el texto y llama la atención sobre la complejidad de la técnica utilizada para lograr un efecto estético, efecto que necesariamente el traductor tiene que tratar de preservar. La visión se amplía mucho más para el traductor con el análisis femenino del género que hacen las críticas Gilbert y Gubar.

En *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the XIX Century Literary Imagination*, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar aportan nuevas lecturas del Gótico y descubren un intrincado trabajo de interrelaciones textuales y simbolismos. Quizás la clave para la comprensión del género y de la nueva función que asume esté en un comentario que toman de una carta de Emily Dickinson (1830-1886), cuando dice que en la poesía es ella la que habla pero en la ficción puede hacerlo con muchas voces (584). Las mujeres que



escriben en el siglo XIX perciben que "... the use of male devised plots, genres and conventions may involve a female writer in uncomfortable contradictions and tensions" (70) y luchan contra sus predecesores (masculinos y femeninos) y las imágenes femeninas heredadas de esa literatura patriarcal, tratando de definir su identidad y de lograr una creación artística propia, liberándose del mensaje tradicional que repetía los dos paradigmas extremos: Blanca Nieves o la Madrastra Malvada (48-49). Adoptan, una perspectiva exclusivamente femenina y hablan sobre experiencias femeninas. Usan una estrategia estética -palimpsesto- para esconder u oscurecer niveles de significación más profundos o socialmente cuestionados y la crítica masculina no los percibe (73). Las escritoras contemporáneas americanas retoman el Gótico femenino inglés y americano y así forman modelos propios trazando una línea de continuidad con Ann Radcliffe, Mary Shelley, las hermanas Brontë, Emily Dickinson y Virginia Woolf, línea a la que perteneció, sin duda, Shirley Jackson. Gilbert y Gubar identifican a la parodia como una de las estrategias características de las escritoras del siglo XIX y de sus sucesoras contemporáneas y así dicen que usan, abusan y subvierten las tradiciones masculinas y los géneros literarios (80). Gilbert y Gubar ven en el personaje femenino loco o con problemas mentales a una doble de la autora, imagen de su propia rabia y ansiedad que es creado para ser destruido (78). Las imágenes de encierro no aluden sólo a las formas literarias masculinas, sino al propio confinamiento femenino (87). Las escritoras buscan una salida y transforman a sus personajes en monstruos



poderosos (86). Pero, la casa asume también un simbolismo psicológico, identificándose con lo más profundo del ser. El aspecto protector se identifica asimismo con lo maternal. Se habla de un triple confinamiento femenino: intelectual, doméstico y en un cuerpo maternal (89). Vemos así que este texto aporta una luz nueva e inequívoca para la interpretación y traducción de *The Haunting of Hill House*: para una mujer es más fácil comprender este simbolismo pues lo tenemos escrito dentro nuestro. Escrito a través de muchos textos que nos han ido conformando culturalmente.

### Intertextualidades

Hablar de intertextualidad es referirse a cómo se conjugan las lecturas anteriores que ha hecho la autora y que de diversas formas incluye en su texto, y aquellas que ese mismo texto evoca en la mente de quien lo lee. Para Jonathan Culler, en *Sobre la deconstrucción* (1992), la obra literaria puede ser vista como una "...construcción intertextual –un producto de varios discursos culturales en los que se difunde para hacerse inteligible–..." (34). Roland Barthes, en *Image, Music, Text* (1977) alude a esta intertextualidad del texto literario cuando afirma: "[el texto es] "...un espacio multidimensional en el que varias escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan, chocan. El texto es un tejido de citas..." (146) y luego agrega "El lector es el espacio en el que se inscriben todas las citas que conforman una estructura..." (148). La novela de Jackson es rica en intertextualidades que surgen y se entretajan enriqueciendo



sus significados.

En *The Haunting of Hill House* hay múltiples textos cuya presencia, explícita o insinuada está íntimamente asociada al sentido total de la obra y ofrece al lector un abanico de mensajes y temas. El mito de Eros y Psique, que a su vez subyace en tantos cuentos de hadas, está presente como hilo conductor de la historia. Jackson retoma esta leyenda: Psique encuentra al Amor en la gran casa de la colina pero no puede verlo a la luz del día, ni sus hermanas pueden saber quién es; teme que sea un monstruo, pero descubre que no lo es. Eros al verse descubierto huye. Venus, celosa, somete a Psique a las más tediosas tareas, que ella ejecuta pacientemente para recuperarlo y lo logra casándose con él con la complacencia de los dioses. Pero Jackson relea la leyenda desde una óptica feminista: Eleanor viaja (viaje exterior e interior, dentro de sus miedos y su inconsciente) en búsqueda del amor y lo encontrará en Hill House, la antigua casa victoriana de la colina que perteneció a Hugh Crain y adornada con figuras de Cupido, que es la casa de Eros. Cree que encontrará al Amor en el Dr. Montague, lo busca en Luke, cree hallarlo en Theodora, pero las fuertes experiencias psíquicas que enfrentará en Hill House, la llevan a un desdoblamiento de su personalidad: por un lado, traumáticas vivencias incestuosas aparecen en sus pesadillas nocturnas; por el otro una figura invisible la abraza, le canta y la conforta. Encuentra al amor en el fantasma de Hugh Crain, que es sin duda una figura paterna (¿la suya?) Sin embargo, no podrá permanecer en esa casa, ni revelar su secreto y la parte de



ella que no lo tolera la conduce al suicidio. La imagen de Venus es asumida por el rol de la madre, que a su vez reitera el mensaje de dominación patriarcal presente no sólo en las estructuras sociales sino en las literarias, como lo mencionaban Gilbert y Gubar (70).

Este mensaje patriarcal está grabado en la mente de Eleanor y así el cuento de hadas aparece recurrentemente en su monólogo interior, no sólo su contenido, sino también formalmente. En el viaje del primer capítulo aparecen sucesivamente el buen leñador que da abrigo a la niña en el bosque cuando cae la noche -*Blanca Nieves*-, *Cenicienta* que limpia con esmero la casona y los leones y finalmente *La bella durmiente*, recreado con escenarios y personajes en el capítulo primero (TO: 19-20; Texto traducido (TT): 21-23). En el capítulo segundo se hace alusión a *Barba azul*: mentalmente Eleanor llama en su ayuda a "sister Anne" (38), igual que lo hace la protagonista del cuento y más adelante, en el capítulo 3 que no forma parte de la traducción, jugando Eleanor dice, sin querer, que ama a alguien que tiene barba, de quien comentan que vive en Bangkok y que se ocupa de "molestar a las mujeres"(61). En el mismo capítulo reiteradamente se alude al cuento de Andersen, *Las zapatillas rojas*. La metáfora que surge de este cuento tradicional representa el deseo irrefrenable por la danza -danzar hasta morir- y por extensión el arte femenino de acuerdo a Gilbert y Gubar (57). Y este amor a una actividad artística representa un sacrificio y una dedicación constante. En *The Haunting of Hill House* Eleanor piensa "con profunda satisfacción que sus pies son



hermosos en sus sandalias rojas" (red sandals), se define "desde los rojos dedos de sus pies (red toes) hasta la cabeza", "tener zapatos rojos (red shoes) va con ser Eleanor" y al rato agrega que tiene un gato que se llama "Dancer" (¿bailarín o bailarina?) (TO:83). Y el lector-traductor se pregunta qué tiene que ver esta insistencia y la respuesta se aclara sólo por la metáfora del cuento. Por un lado la protagonista se atreve a hacer lo que siempre quiso y nunca se animó, asumir su femineidad sexualidad de una manera más agresiva y también está la premonición: quien no resista la tentación de usarlos morirá, por otro, la autora juega con la intertextualidad y siempre está presente la alusión a la danza como vocación artística. Por eso al traducir las sandalias siempre tendrán que ser rojas para que la alusión al cuento permanezca.

Hay intertextualidad con *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*) y *Alicia en el país de los espejos* (*Through the Looking-Glass*) de Lewis Carroll, que se manifiesta, por ejemplo, con el primero, en la asociación mental que hace Eleanor entre la sonrisa burlona de Mr. Dudley y la del "Cheshire Cat" (TO: 32) y en el conejo que menciona Theodora en una escena similar al primer capítulo de *Alicia en el país de las maravillas* cuando ella y Eleanor están a la orilla del arroyo. Este supuesto conejo desaparece misteriosamente (TO: 54). Recordemos que Alicia estaba con su hermana en el bosque cuando persiguiendo a un conejito blanco se introduce en el mundo de la fantasía. Con *Alicia en el país de los espejos*, se insinúa en la tercera parte del capítulo 6 con Theodora enrollada junto al



fuego, las piezas de ajedrez y el laberíntico sendero que recorren Theodora y Eleanor a través del bosque. Es posible que también los huevos duros que insistentemente Eleanor quiere llevar al picnic estén asociados con el famoso Humpty Dumpty de *Alicia en el país de los espejos* y su petulante uso de las palabras. Recordemos que las dos "aventuras" de Alicia, cuyo tema central tienen que ver con el proceso de crecimiento –de niña a mujer– forman parte de las obras maestras de la literatura victoriana y fueron escritas para entretener a tres niñas. Según Horace Gregory en el prólogo a la edición de ambos cuentos de Signet Classic 1960, Lewis Carroll (en realidad el Reverendo Charles Lutwidge Dodgson), parodió a través de ellas a la literatura infantil utilizada para educar a las niñas y futuras esposas del siglo XIX. Sin represiones, dentro de los "sueños" de Alicia, Dodgson se burla en esta "...alert and critical psychological novel..." (vi) de la sociedad y ambigüedades de su época (v-x).

La canción de amor que acude mutilada y con insistencia a la memoria de Eleanor es una antigua melodía tradicional, a la que Shakespeare puso letra, incorporándola a su comedia *Noche de reyes (Twelfth Night or What you Will)*, según lo indica Manuel Angel Conejero en la edición bilingüe del Instituto Shakespeare (184), aunque las versiones difieren. Ezequiel Martínez Estrada en su prólogo a las *Comedias* afirma que ya figuraba en el *Consort Lessons* (1599) y en el *Book of Ayres* (1601) (p.XXXIV). La canta Feste, un bufón, burlándose del atildado y enamorado Sir Andrew pretendiente de Olivia. La comedia transcurre en un lugar de fantasía, Iliria, y narra desencuentros amorosos y



confusiones de género, aún mayores en la época de Shakespeare pues los personajes de las jóvenes doncellas debían ser interpretados por muchachos. El conflicto central surge cuando Viola, la protagonista, se disfraza de hombre y logra sin quererlo enamorar con apasionados versos a Olivia. Algunos críticos ven como tema central la locura, tal es el caso de Barbara Melchiori en la introducción a la edición citada del Instituto Shakespeare (30-34) y Martínez Estrada menciona como verdadero asunto al Amor (XXXIV). La clave de la relación entre ambos textos bien podría estar en el dúo Viola-Olivia, y en la alusión a la homosexualidad o a la ambigüedad sexual del amado, confirmando así lo que dice Todorov con relación a los temas del otro en la literatura fantástica (131).

Otra autora y otro texto se entrelazan con nuestra novela: la descripción del cuarto de Theodora (TO: 44) guarda bastante similitud con la que hace Elisabeth Barrett Browning (1806-1861) en su poema "Room for an adolescent" reproducido en *The Madwoman in the Attic*:

...The walls

Were green; the carpet was pure green; the straight

Small bed was curtained greenly; and the folds

Hung green about the window,... (p. 644).

que para Gilbert y Gubar representa el paraíso y simboliza la poesía (644).

Jackson parece enmarcarse en una tradición que transforma la casa encantada de la leyenda en una metáfora de la mente humana, como lo vemos



cuando hablábamos de la perspectiva femenina. Así encontramos significativas relaciones intertextuales con el siguiente poema de E. Dickinson (1830-1886):

One need not be a Chamber -to be Haunted-

One need not be a House-

The Brain has Corridors -surpassing

Material Place-

Far safer, of a Midnight Meeting

External Ghost

Than its interior confronting-

That Cooler Host.

Ourself behind ourself, concealed-

Should startle most-

Assassin hid in our Apartment

Be Horror's least

The Body-borrows a Revolver-

He bolts the Door-

O'erlooking a Superior Spectre-

Or more-

[J.670]



Poema que para Gilbert y Gubar habla del significado del Gótico, especialmente para las mujeres, brindando metáforas que reflejan los turbulentos estados psicológicos de disociación interior en que a menudo caían las escritoras del siglo XIX (p.624).

Este análisis incompleto revela, sin embargo, que investigar cada una de las complejas relaciones intertextuales sería una tarea que excede ampliamente los objetivos del trabajo y las capacidades de la traductora, no obstante proporciona importantes elementos para enriquecer la lectura y por ende la traducción. Quien traduce debe limitarse a reconocer estas presencias y a hacerlas evidentes en el texto terminal para que quien lo lea pueda encontrar los nexos, pero sin hacerlos más explícitos porque sino alteraría la magia del original: esa cierta ambigüedad que le permite hablar y sugerir muchos mensajes. Mensajes que se enriquecen aún más porque están llenos de implicaciones, de símbolos.

#### Simbolismo en *The Haunting of Hill House*

La traducción entendida como proceso de interpretación y reconstrucción de un texto en otra lengua y en otra cultura implica un reconocimiento de significaciones y símbolos en la cultura donde se produce el texto que no necesariamente son equiparables en la cultura terminal. En nuestro caso, el traducir un texto de la cultura estadounidense de los años 50 a la nuestra - latinoamericana y contemporánea-, aunque ambas se nutren de raíces



occidentales, requiere un análisis que siempre va a enriquecer las posibilidades de interpretación del sentido y su reelaboración en el texto terminal.

Repasemos los símbolos presentes en los capítulos traducidos y sus posibles significados en relación con la temática femenina que mencionan Gilbert y Gubar. Ya hemos mencionado "la casa" con una presencia tan importante que adquiere dimensiones de personaje y así forma parte del título. De acuerdo a J. A. Pérez Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos* (1994), la casa es la representación freudiana típica de la personalidad humana (115). "La madre", que según Jung representa al inconsciente colectivo, como señala Pérez Rioja (283), vimos que también involucra todo lo recibido y repetido culturalmente. "El automóvil", símbolo social de progreso, bienestar e independencia económica –también para la mujer–, es instrumento de muerte (Cf. *Death of a Salesman* y lo comentado en El contexto histórico-literario). "El camino", recordemos la relación con un viaje exterior y otro interior que vimos también en el apartado El contexto histórico-literario. "La tacita de estrellas" que con tanta ternura aparece por primera vez (TO: 21) y se repite a lo largo del texto adquiere un claro simbolismo genital femenino (ver taza en Pérez Rioja 391) que la psicología atribuye a toda forma cóncava, pero es una metáfora muy rica y sugiere más significados. El color azul del dormitorio de Eleanor, según Pérez Rioja está asociado con vivencias psíquicas, con lo espiritual, el color de la función de la mente, es un color femenino: símbolo de Venus y también "un espacio para la propia expansión" (88). "Las colinas" o



montañas se asocian, entre otros significados, con lugares sagrados (308). "Las ventanas", según Gilbert y Gubar (37) simbolizan mirar hacia afuera, tener proyectos, expectativas, mientras que "los espejos" implican mirar hacia adentro, una búsqueda interior y también conflictos en el espejo: entre madre e hija, mujer y mujer, conflictos del Yo (37). "Los árboles" y "el agua" para Jung representan lo maternal (Pérez Rioja, 73-74). "El agua" es también una de las "representaciones de la energía psíquica como fuerza pasiva femenina" y simboliza al mismo tiempo lo maternal, lo femenino y lo intrauterino (Pérez Rioja, 48-49). "El bosque" sería una representación psicológica de nuestro inconsciente y "las bellas jóvenes perseguidas en el bosque" (TO: 173-177) simbolizan nuestras malas relaciones con las figuras psíquicas interiores (Pérez Rioja, 98). "La sangre" participa de las cualidades del color rojo, y se la relaciona con el sexo y emociones de amor y odio (379). Y así la lista sería demasiado larga y tampoco agotaríamos la múltiple asociación de simbolismos. En todo caso, este aspecto, y lo indicado previamente en "Intertextualidades" parecen confirmar las investigaciones de Gilbert y Gubar con relación al Gótico femenino, su contenido y su forma. Para la traducción es un aspecto que no puede ser descuidado por las implicaciones culturales que podrían alterar los valores simbólicos en el texto meta.



## Conclusión

El análisis de los aspectos que forman la macroestructura en que se produce la novela fue indispensable para reconocer la intención del texto y para poder interpretar de manera más acabada su sentido y así reconstruirlo en la versión en nuestra lengua. La información recogida durante la investigación sobre la autora y su obra, el contexto histórico y literario, el género utilizado, y lo que han visto en él en el pasado y en la actualidad la crítica masculina y femenina, la forma en que la novela se relaciona con otros textos –mitológicos, tradicionales y contemporáneos a la autora– y los simbolismos presentes constituyen la "base de datos" indispensable para la comprensión del texto, es decir, para llevar a cabo una lectura activa como corresponde a un lector idóneo, el tipo de lector que se requiere que sea el traductor literario.

Retomando ahora la pregunta que nos hacíamos al hablar del tema y subtemas, vemos que Jackson aborda una historia de horror, y al hacerlo nos enfrenta a los conflictos de una mujer en su búsqueda de amor. Así alude a la homosexualidad y a un tema tabú: el incesto y sus consecuencias psicológicas. Pero también, con gran riqueza de recursos alude a muchos de los temas que preocupaban a sus contemporáneos, masculinos y femeninos: la disociación entre el individuo y la sociedad, los trastornos de la personalidad y sobre todo la condición femenina en general y en particular en relación con la literatura. ¿Y cómo lo hace? Con una esmerada elaboración y utilizando su texto para recrear otros, reconstruyéndolos o parodiándolos.



Esto lo veremos en el capítulo siguiente donde revisamos la microestructura de la novela, es decir, sus aspectos lingüísticos. Esto implica el análisis de su composición interna, tipos de párrafos, de oraciones y cómo se ligan entre sí, tipo de grupos nominales y léxicos. Con ello trataremos de identificar algunas características del estilo de Shirley Jackson, su forma peculiar de decir lo que intenta comunicar. Completando de esta forma, en el segundo capítulo, el análisis del texto.



## Capítulo II

### En búsqueda del estilo de Shirley Jackson

La novela como género literario complejo requiere aproximarse a ella no sólo analizando aspectos de su macroestructura -lo extralingüístico-, sino revisando su organización interna y las características lingüísticas que conforman su microestructura. Este análisis permitió identificar algunas de las peculiaridades que caracterizan al texto y corresponden a lo que tradicionalmente llamamos el estilo de un autor. Esto no significa un análisis exhaustivo de *The Haunting of Hill House*, como lo aclaran Crystal y Davy en *Investigating English Style*: "...only an attempt to isolate, define, and discuss those linguistic features which are felt to be peculiarly his" (77). Partiendo así del marco teórico que estos autores proponen (3-91) y siguiendo las recomendaciones de Christiane Nord en su obra *Text Analysis in Translation* (79 -134), así como las consideraciones de John Gardner en *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers* (1991) y de Oakley Hall en *The Art & Craft of Novel Writing* (1989), nuestra metodología ha sido buscar determinadas características lingüísticas predominantes en cuatro áreas específicas, siguiendo a Crystal and Davy (43):

- modo en que se relacionan o unen las oraciones entre sí;
- tipos de oraciones;
- tipos de grupos: nominales y verbales;



- tipos léxicos.

Y considerando los dos principios básicos que ellos mencionan: aquellos que aparecen con mayor frecuencia y los que contribuyen a destacar la singularidad del texto (21). Estas características se confrontan con las distintas situaciones en que ocurren y se consideran especialmente las desviaciones tratando de interpretar por qué suceden. Se analiza en primer término el título, luego el primer párrafo y los tres capítulos traducidos. En cada uno de estos, se describe la organización interna, se identifican distintos tipos de discurso y cómo funcionan los cuatro grupos de elementos mencionados arriba.

El análisis permitirá corroborar algunas presuposiciones, en el sentido en que las entiende C. Nord: "presuppositions comprise all the information that the sender expects (=presupposes) to be part of the recipient's 'horizon'" (96), la organización interna, el uso poético del lenguaje, la utilización frecuente de palabras temáticas, y de una técnica conocida como "stream-of-consciousness"; aspectos que ya, de manera intuitiva, habían sido percibidos en el proceso de traducción inicial. El análisis ofrece los elementos para fundamentar ciertas decisiones de traducción.

### Consideraciones preliminares

¿Qué es una novela y cómo se podría definir? Para intentar una definición son necesarias ciertas consideraciones previas. Dice Christiane Nord que, en



términos generales, cuando se piensa en las normas que rigen y definen a los distintos tipos de texto, se piensa en textos no literarios (19), textos como un formulario para solicitar la apertura de una cuenta bancaria, una receta de cocina, un memorandum, o sea, clases de textos en los que el usuario lo que hace es repetir un modelo dado, adaptándolo a sus necesidades. Los tipos de textos de Nord equivalen a lo que Bajtín denomina géneros discursivos (248). También en términos generales tradicionalmente distinguimos, siguiendo a Nida y Taber en *La traducción: teoría y práctica (1986)*, entre discurso en prosa y lenguaje poético. Dentro de la prosa podemos definir tres tipos: la narración, es decir la descripción de eventos o sucesos; la descripción propiamente dicha, que puede ser de elementos físicos, en cuyo caso habrá necesariamente una relación espacial, o abstractos: conceptos como emociones, temores o sensaciones; y finalmente la argumentación que depende del razonamiento lógico (180). El lenguaje poético, por su parte, tiene como rasgo distintivo, de acuerdo a Nida y Taber, el paralelismo: sonoro, (rima, aliteración, etc), de estructuras gramaticales, de léxico y de estructuras semánticas (180). Mencionan también como característico del lenguaje poético la existencia de al menos dos niveles de sentido y el uso abundante y audaz de las figuras de lenguaje: metáfora, símil, personificación, símbolo y demás (180-181).

Las obras literarias, sean estas en prosa o en verso, tienen un rasgo primordial: son el resultado de la creación artística de un autor. Además tienen características que permiten diferenciar un género literario de otro. Por



ejemplo, la extensión y el número de personajes y lo que Bajtín denomina la conclusividad, es decir ... "cuando el hablante dijo (o escribió) todo lo que en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir" (265), serían criterios, como señala Nord, para diferenciar un cuento de una novela (19).

Estas primeras consideraciones nos ayudan a esbozar la complejidad de un texto literario como *The Haunting of Hill House*. En él se presentan múltiples tipos de discurso (entendiendo como discurso lo que el hablante dice en una situación determinada). Se narra una sucesión de eventos en los que se describen situaciones ficticias, con múltiples personajes que dialogan entre sí y consigo mismos, se describen lugares, personas, sentimientos, costumbres. Los personajes o el narrador razonan y argumentan a favor o en contra de algo. A esta complejidad se refiere Bajtín al incluir la novela dentro de los "géneros discursivos secundarios (complejos)" (250).

### Marco teórico

Afirma Bajtín que "donde existe un estilo, existe un género" (254), y teniendo en cuenta que la novela es un género discursivo complejo, que dentro de sí alberga otros tipos de textos que la autora entreteje formando una trama de significados, podemos asumir que hablar del estilo de una novela es complejo también. Sin duda, el análisis de aspectos intralingüísticos como preferencias léxicas y de determinadas estructuras va a permitir descubrir algunos aspectos de la singularidad de la autora. En este punto es necesario



aclarar que el concepto de estilo que utilizamos coincide con el de Christiane Nord: "this concept of style is a purely descriptive one. It refers to the formal characteristics of a text, whether provided by norms and conventions or determined by the sender's intention. In either case, the style of the text tells something about the sender and his attitude and sends certain pre-signals to the recipient as to how (i.e. in what function) the text should be received" (84).

Como decíamos en la introducción, en ficción el estilo de un autor se define no sólo por sus elecciones gramaticales sino también por la manera en que organiza y selecciona los elementos que conforman su obra para lograr que el lector visualice la realidad de esa ficción. Así lo expresa John Gardner cuando afirma que, en un sentido amplio, éste no es sólo la manera en que escoge determinadas palabras o frases, el ritmo de sus oraciones o cómo construye sus párrafos, sino que "... also his style [is] in choosing details from reality or dream"(48). En lo mismo coincide Oakley Hall cuando afirma: "Fictional reality requires strong specification, rendering, dramatization. The basis of all this is detail, and the best of detail is implicative, in motion, and appealing to the senses" (3). ¿Cuáles son esos elementos? Para Hall, los más significativos son: detalles concretos, verbos de acción, detalles que apelen a los sentidos y un adecuado manejo del punto de vista (3-9). John Gardner habla de partículas de acción, características de los personajes, elementos del ambiente ("setting") y de la atmósfera, elementos que yuxtapuestos adquieren una significación más amplia y rica, como en una sinfonía, por ejemplo (52).



Cuando al principio decíamos organizar, nos referíamos a dos aspectos: la trama y la construcción de los personajes. Por trama entendemos, siguiendo a Hall, un ordenamiento de los hechos haciendo énfasis en la relación causa - efecto (60), así el desarrollo clásico de una trama, (situación, complicación, climax, desenlace y resolución), se transforma en una novela en una sucesión alternada y compleja de este esquema básico. La construcción de los personajes se lleva a cabo a través de diferentes técnicas, pero en la novela contemporánea trama y personajes están íntimamente ligados y se habla así de dos tipos de acción: una externa y otra interna en la mente de los personajes, de esta manera, la historia convencional, dice Hall citando a Henry James, queda subordinada a la historia interna psicológica (62-63) como es el caso de *The Haunting of Hill House*. Antes de pasar al análisis también sería necesario definir que se entiende en ficción por "punto de vista", es decir quién es el que cuenta la historia. Estos dos autores consultados hacen clasificaciones más o menos coincidentes de las distintas voces que suelen narrar en ficción y ambos le asignan importancia fundamental a su elección. Hall dice que es "the chief means of believability" (33), mientras que Gardner señala que cada elección tendrá sus implicaciones (75). Con estas consideraciones previas veremos qué características podemos descubrir en los capítulos traducidos.

### Metodología

En la práctica hemos intentado seguir el método de análisis que proponen



Crystal y Davy, que parece apropiado, pues según ellos mismos manifiestan "... on the subject of literature, ...our approach in many ways parallels that adopted by textual critics in general" (80), pero también incorporando en la búsqueda aquellos elementos que destacan John Gardner y Oakley Hall con relación a los textos de ficción. Crystal y Davy advierten que en el análisis lingüístico orientado a la búsqueda de rasgos de estilo, no se puede hablar rígidamente ni generalizar, y agregan que, en literatura, "the total range of conceivable linguistic forms might occur" (63). Afirman que determinados aspectos del contexto ejercen cierta influencia sobre el uso de una característica lingüística en particular y establecen así el concepto de situación que desglosan en ocho dimensiones o variables, a las que eventualmente aludiremos durante el análisis, y que son las siguientes:

A: Individualidad – Dialecto – Tiempo

B: Discurso [Medio (habla o escritura) – Participación (monólogo o diálogo)]

C: Provincia – Posición social – Modalidad – Singularidad (66)

Como traductores, adquiere importancia primordial la preservación del estilo para la misma existencia del hecho literario. La experiencia señala frecuentemente cómo una traducción descuidada desfigura -hasta hacerlos irreconocibles- muchos textos que en su lengua de origen merecieron reconocimiento por sus valores literarios. Un ejemplo, muy reciente, es la traducción de la novela de Jostein Gaarder *El mundo de Sofia*, premiada en



Europa, reconocida y apreciada por la crítica especializada y por el público en Estados Unidos y también en Costa Rica, donde Manuel Formoso la elogió en el diario La Nación. Sin embargo, la versión traducida por Kirsti Bagerthun y Asunción Lorenzo, editada en México en 1995 por la Editorial Patria-Ediciones Siruela, tiene tan poco esmero que al leerla se corre el riesgo de preguntarse por qué la premiaron. Pero una lectura más crítica pone en evidencia una traducción apresurada, que aunque se preocupó por investigar y ser fiel a la abundante información filosófica, omitió poner el mismo cuidado a la hora de escoger y organizar los elementos lingüísticos. Otro ejemplo llamativo lo ofrece Frances R. Aparicio en su texto *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte* (1991), cuando analiza los recursos de Jorge L. Borges al traducir *Orlando* de Virginia Woolf, y comenta que alteró la extensión de los –para él largos e interminables– párrafos de la autora británica de acuerdo con los cambios de enfoque del narrador, sin preguntarse cuál era el propósito de la escritora (121). Borges, continúa Aparicio con un dejo de ironía, “mejora” el estilo de Woolf y lo hace traduciendo una de sus novelas de estilo psicológico, ambiguo y subjetivo, en las que se destaca el uso de la técnica “stream of consciousness”, y desestimando la función que cumplían esos extensos párrafos (124). Borges afectó –probablemente sin quererlo– el efecto buscado por Virginia Woolf, pues justamente ese “libre fluir de la conciencia” se manifiesta en la continuidad de los párrafos que al cortarlos se destruye.



## Análisis

### El título

El título, *The Haunting of Hill House*, traducido como *La casa poseída*, tiene en inglés un efecto estético conocido como aliteración, que consiste en la repetición de un sonido /h/ con la intención de provocar en el lector (cuando se lee en voz alta) una determinada sensación: por ejemplo, la evocación del ruido del agua, un repiqueteo o, como en este caso, algo misterioso, que atemoriza y que leído en voz alta predispone para la lectura de una historia de aparecidos. La traducción trata de compensarla con otro sonido /s/. La mayor dificultad se dio en el nivel semántico y fue necesario hacer un análisis de sus componentes. La expresión "haunting", sustantivo que significa la acción del verbo "to haunt", de acuerdo a diferentes diccionarios denota obsesión, visita repetida y habitual, especialmente de fantasmas o espíritus, aparición de espectros; estar poseído, que quiere decir estar loco o controlado por un espíritu maligno. Fue esta última la que se escogió teniendo presente el contenido semántico de la totalidad de la novela y la necesidad de expresar la idea en forma concisa, por ser un título y también dado el carácter simbólico y ambiguo de la casa, la casa como la mente. Por último se mantiene la presencia de un grupo nominal pero, aunque en el texto traducido se conserva el nombre en inglés de la casa, para el título se prefirió utilizar el sustantivo "casa" precedido por un artículo determinante, por ser el genérico más explícito y conciso para el lector en español.



### El primer párrafo y su importancia

Christiane Nord hace énfasis en la importancia que tiene el primer párrafo de una obra de ficción para la interpretación de la globalidad del texto, y para lograr en la audiencia una equivalencia de efecto (202). El primer párrafo de *The Haunting of Hill House*, que transcribimos a continuación, permitió la identificación de características sintácticas, léxicas, fonéticas, de puntuación y hasta de distribución gráfica del texto en la hoja –que también tiene implicaciones lingüísticas (17)– como lo señalan Crystal y Davy en *Investigating English Style*, que anticipan rasgos estilísticos en la totalidad de la novela.

No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut, silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone. (TO: 3)

Este primer párrafo se destaca del resto del texto del primer capítulo



porque lo presentan aislado en la primera página. Está formado por tres grupos de sintagmas oracionales separados entre sí por punto y seguido. Dentro de cada grupo encontramos oraciones simples (entendiendo como tal, las formadas por sujeto, verbo, complemento y uno o más adverbios opcionales (SVC o SVCA)) coordinadas, separadas y unidas por punto y coma, relacionadas en la idea pero independientes. Hay intercalaciones no usuales de "prepositional phrases": "No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality;" "even larks and katydids are supposed, by some, to dream." Se destaca especialmente la postmodificación del sujeto "Hill House" con la frase adjetiva "not sane". Esta posición, como señalan Crystal y Davy, no es habitual en inglés y se utiliza para destacar o enfatizar contenidos (55). A esto se suma lo inesperado que resulta calificar a una casa como "not sane", es decir no cuerda y por lo tanto un organismo viviente. Es aquí, precisamente, cuando se introduce lo fantástico-maravilloso (la casa en el mundo real no puede ser un ser vivo; tampoco puede tener problemas mentales). Parafraseando lo que decía Todorov con relación a los "Themes of the Self", al igual que en la infancia o en la locura, en lo fantástico se borran los límites entre lo psíquico y lo físico y como consecuencia cobran vida física múltiples personalidades, tiempo y espacio se alteran y también la percepción del mundo (20). Y aparece el símbolo predominante: la casa, lugar de confinamiento, y sus elementos, y en ella, seres confinados. Simbolismo que se hace evidente a partir de lo investigado sobre la perspectiva femenina del



género gótico y que mencionábamos en el capítulo anterior. Dentro de esta visión la casa asume una función psicológica, se la identifica con lo más profundo del ser y se alude a un triple confinamiento femenino: intelectual, doméstico y en un cuerpo maternal, como explicaban Gilbert y Gubar en *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the XIX Century Literary Imagination* (89). Descubrimos ahora la relación intuida al traducir el texto por primera vez, es decir, cómo se conjugan elementos estructurales para hacer evidente una determinada visión de mundo –destacada ya desde el primer párrafo– y la asumimos entonces como pauta para la lectura y traducción de la obra.

Con relación a las puertas de la casa se utiliza un adverbio que es evidentemente polisémico: "doors were sensibly shut". El adverbio subrayado, deriva del adjetivo "sensible", que aparece en el *Roget's International Thesaurus* como sinónimo en doce acepciones diferentes (1064): alude a una acción que se realiza con sensibilidad física, que puede involucrar sentimientos o que se lleva a cabo con conocimiento, inteligentemente, con lógica, razonablemente, de un modo práctico. Esta última acepción la confirma *The Advanced Learner's Dictionary of Current English* con el siguiente ejemplo: "sensibly dressed for the party". También "sensible" alude a algo que puede ser percibido por los sentidos. En español, el diccionario Larousse señala que "sensiblemente" se refiere a: "de modo sensible" y el adjetivo "sensible", a que está dotado de la facultad de experimentar sensaciones, que



puede ser apreciado por los sentidos, que es fácil de observar, que es alterable por ciertos agentes naturales, etc. (819). Por su parte Fernando Corripio en el *Diccionario de ideas afines*, registra sólo el adjetivo y lo relaciona con cuatro diferentes acepciones: a) delicado, impresionable, emotivo, b) perceptible, manifiesto, evidente; c) infortunado, lamentable, deplorable y por último d) dolorido, delicado, aquejado (798). Esta polisemia, que está presente sin duda en el original, debió ser interpretada a la luz de la totalidad del texto (en la novela las puertas se cierran solas inexplicablemente, sin causa física aparente, aunque se trata de explicar por cierto "desequilibrio" de la construcción) y de la información recopilada por la traductora, como vimos en el capítulo precedente, en el apartado "La perspectiva femenina". La versión en español quedó: " las puertas se mantenían evidentemente cerradas como correspondía" pues si hubiéramos traducido "sensiblemente" habría habido un cambio semántico y habríamos incurrido en un anglicismo. El último grupo de sintagmas oracionales que comienza "Within ..." (en este caso en función de adverbio), nos brinda otro ejemplo en donde se modifica la estructura habitual de la oración en inglés, SVCA, como lo señalan Crystal y Davy: "The stylistic point to be made is that when an adverbial whose normal position is post-verbal is brought forward from this position, and put anywhere near the beginning of the clause, then it fulfils a strongly emphatic function." (182), que es lo que sucede en esta ocasión.

En todo el párrafo se hace evidente una composición poética, lo que



Crystal y Davy denominan "poetic syntax," "...in which sentence form has to be considered in the light of its relation to verse structure" (51). Esto se manifiesta en el paralelismo de estructuras: por ejemplo "No live", "not sane", "against its hills" "against the wood", "for eighty years" "for eighty more", "walked there" "walked alone". Además, el primer paralelismo mencionado - "No live" "not sane"- marca también un contraste semántico inesperado, una evidente contradicción que burla al lector y al mismo tiempo abre un interrogante: "No live organism ... Hill House, not sane ...". La elipsis de sujeto que encontramos en: "and (it) might stand for eighty more" y "(whatever) walked alone" también evidencia el mismo paralelismo estructural. La repetición léxica es otra característica: "continue" "continued", "sanely" "sane", "Hill House", "stood", "within", "eighty", "against" y "walked". Hay múltiples aliteraciones: "...not sane, stood by itself against its hills", "wall, floor, doors"; "stone" "alone" y también en "... whatever walked there walked ...". Finalmente es importante destacar que a partir de la oración que comienza "Hill House..." el resto del párrafo se repite textualmente al final de la novela, con la única diferencia de que agrega "Hill House itself, not sane,..."

El texto traducido, que se transcribe a continuación, trata de respetar las características que se encontraron en el original, dentro de las posibilidades de la lengua española.

Ningún organismo vivo puede seguir existiendo durante mucho



tiempo sin perder la cordura bajo condiciones de realidad absoluta; algunos suponen que hasta las alondras y chicharras sueñan. Hill House, sin cordura, se erguía solitaria contra las colinas, abrigando dentro de sí la oscuridad; había permanecido así por ochenta años y podría continuar ochenta más. Dentro las paredes seguían erguidas, los ladrillos se juntaban con armonía, los pisos eran sólidos y las puertas se mantenían evidentemente cerradas como correspondía. El silencio se adhería a las maderas y piedras de Hill House y lo que ahí caminara, caminaba en soledad. (TT: 3)

Se mantuvo la misma puntuación (punto y coma) en las dos primeras oraciones compuestas, pero se prefirió cambiarla por punto y seguido en la última. En el primer caso ("Ningún organismo vivo...sueñan."), formado, según lo expresa la Real Academia Española en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, por dos oraciones consecutivas en unión asindética, es decir sin nexos gramaticales de enlace (500), las oraciones yuxtapuestas que lo forman son consecutivas subordinadas (552-553), cuyo nexo podría ser "tal es así que" y el sentido del período se completa con la segunda oración, por lo tanto no podrían estar separadas por punto y seguido por no ser totalmente independientes. En la segunda oración, la relación gramatical que une a las oraciones yuxtapuestas es que comparten el mismo sujeto ("Hill House"). Por el contrario, la tercera oración compuesta del texto es más extensa y el



periodo completa su sentido al llegar a "correspondía" como lo indica la Real Academia (148). La flexibilidad del español, en contraste con la mayor rigidez estructural del inglés, permite habitualmente la movilidad de adverbios y adjetivos dentro de la oración y esto facilitó la imitación de estructuras. Asimismo, se trató de respetar o compensar el paralelismo, por ejemplo: "se juntaban", "se mantenían"; la repetición léxica, más insoportable al oído en español que en inglés, se logró con: "seguir" y "seguían", "cordura", "ochenta", "Hill House", "dentro" y "caminara" y "caminaba" y la aliteración "Hill House, sin cordura, se erguía solitaria contra las colinas", "oscuridad" y "soledad", "pisos" y "sólidos" y "cerradas" y "correspondía" (TT 3). A continuación veremos qué nos reveló el análisis de los capítulos 1, 2 y 6 y cómo se relacionan con este primer párrafo.

### Capítulo 1

El Capítulo 1 está dividido en cinco unidades. La primera comprende 4 párrafos. En el primero, como vimos, se describe la casa, Hill House, "setting" (es decir el ambiente en que se va a desarrollar la historia) y ser vivo, de alguna manera personaje de la historia también. La descripción es hecha por un narrador en tercera persona omnisciente, que todo lo sabe, que conoce su historia y parece conocer la mente de los seres vivos, entre los que incluye a la casa. Este es el primer elemento de distorsión o confusión sobre la percepción de la realidad que nos transmite el narrador y que establece la



ambigüedad y va a hacer que la casa sea vista no sólo como el lugar donde se van a desarrollar los hechos sino también como un personaje. En el segundo párrafo el mismo narrador describe al Dr. Montague ("Montage" según *The Advanced Learner's Dictionary of Current English* es un sustantivo de origen francés que significa: "selection, cutting, and arrangement of photographic film to make a consecutive whole"(633)) que sugestivamente es el personaje que prepara toda la investigación y selecciona a sus colaboradores. El narrador, que conoce sus estudios, sentimientos y deseos, comienza con un tono objetivo y, gradualmente, parece asumir la forma de pensar del mismo Dr. Montague. Aparece también el elemento que distorsiona la realidad. Hill House es "a haunted house". En este párrafo y en el siguiente vemos la "causa" que va a originar los efectos posteriores. En el tercer párrafo se describen las intenciones del Dr. Montague y se relaciona el texto con la historia del siglo XIX -"Victorian life"- . Nuevamente el narrador distorsiona su percepción (se asumen como científicas las investigaciones de casas embrujadas). Finalmente, el cuarto párrafo relata la búsqueda de asistentes. El doctor utiliza el método de investigación científico y hay un guiño al lector cuando el narrador dice que sus cartas "...had a certain ambiguous dignity calculated to catch at the imagination of a very special sort of reader". El vocabulario se hace, con el Dr. Montague, más atildado, más formal: "eliminated", "extending an invitation", "select company".

La segunda parte está formada por cuatro párrafos. Los dos primeros



corresponden a Eleanor, la protagonista. Utiliza el mismo narrador. El simbolismo parece estar presente ya desde el nombre: Eleanor Vance sugiere "Elle (en francés ella) "no advance" (no avanza, sin progreso) Este personaje está marcado por lo negativo, esto se refleja semánticamente en sentimientos ("hated", "disliked", "guilts", "reproaches", "unending despair") y situaciones ("no friends", "invalid", "inability", "not remember being truly happy") y se refuerza formalmente: abundan las construcciones que expresan negación ("Without ever wanting to become reserved and shy" -cláusula adverbial que inicia la oración, indicando un énfasis-; "nor did they ever return"); elementos léxicos de enlace -preposiciones, conjunciones- ("without", "nor") y adjetivos y adverbios ("no", "not", "never") aparecen con frecuencia, así como prefijos con significado negativo ("dis", "in", "un").

La anécdota que motiva la invitación a Eleanor (TO:7) está impregnada de un fuerte simbolismo: mujeres apedreadas = mujeres culpables de algún pecado sexual (recordando la figura de la mujer adúltera de la Biblia). Este símbolo también está presente en "The Lottery", el cuento que le dio fama a Shirley Jackson. Los detalles específicos, puntuales, aparecen en números (edades y fechas) y en una incapacidad visual específica de Eleanor que es una metáfora de su actitud frente a la vida: "an inability to face strong sunlight without blinking"(TO:6). Esta actitud se refuerza con el bloqueo mental de Eleanor (destacado al final del párrafo) con relación al hecho de su pasado que se menciona y es paralelo a las puertas cerradas de la casa del primer



párrafo de la novela.

El párrafo segundo nos muestra la actitud de Eleanor frente a la invitación. El narrador, en tercera persona y en pasado, nos habla de sus anhelos. Surge aquí la ambigüedad en su voz, marcada por el uso del adverbio "perhaps" que se repite sucesivamente tres veces, y paulatinamente parece confundirse con el pensamiento de Eleanor. Aparece así en la voz del narrador omnisciente ese aparente fluir libre del pensamiento que se conoce como "stream of consciousness", que es, en palabras de Julia Penelope y Susan Wolfe en *Consciousness as Style; Style as Aesthetic*: "a relationship between consciousness and linguistic choice [where they are] confronted, played with, and articulated as the self expressing itself in and through a language remade, reordered" (136). Aparecen elementos que caracterizan al pensamiento de Eleanor: la marcación gráfica de la entonación (que dramatiza el texto) y también el tiempo presente en un diálogo imaginario. En este párrafo se confrontan –en la voz del narrador– dos formas de ser diferentes: la de Eleanor y la de su hermana. No es casual que el narrador ponga en boca de la hermana de Eleanor la palabra "experiments", que lo repita, ni que la autora lo destaque gráficamente. Se evidencia una intención de la autora, que la traductora tuvo que reproducir por su relación con la línea temática de la novela, en particular con la sexualidad femenina y los miedos y prejuicios relacionados con ella. Se nota también la preocupación por introducir detalles concretos que apelan a los sentidos: "endless little trays of soup and



oatmeal", "the filthy laundry", o aluden al tema: "privacy of the marital bedroom". De esta forma la autora dibuja vívidamente a la protagonista a través de la relación de hechos concretos de su pasado en vez de describirla en abstracto. Este es un recurso muy efectivo, como lo señala Oakley Hall en *The Art and Craft of Novel Writing* (42) y cuya importancia se acrecienta, a la hora de considerar su traducción, por la función que desempeña en el texto.

El párrafo siguiente contrasta a Theodora con Eleanor. Aquél es un personaje "adorable" (sugerido también por su nombre a nivel fonético), todo en ella es positivo. Igual que en las descripciones de los anteriores personajes, pequeñas anécdotas de su pasado, gustos y el ambiente en que vive caracterizan a Theodora. El mismo narrador en tercera persona introduce la ambigüedad en sus motivaciones (nuevamente "perhaps" se repite). Otra importante ambigüedad de este personaje es el sexo de la persona que vive con Theodora (TO:9). Es necesario conservar esa ambigüedad, pues la autora la mantiene y no lo define. En todas las referencias se habla de "a friend" sin aclarar si es "a boy friend" o "a girl friend" y la conducta afectiva de Theodora con Eleanor y con algunos personajes masculinos es explícitamente ambivalente a lo largo de la novela. Así se hace evidente la importancia que Shirley Jackson asigna al lector como participante en la construcción de significados, importancia que la traductora debe tener presente porque si no estaríamos traicionándola y defraudando a los lectores. Como Oakley Hall dice: "Perfect cooperation between the writer's art and the reader's



imagination leads to the reader's delight and the writer's fulfillment" (117), lo que debería ser una máxima también para quienes traducen literatura. En la traducción, ante la imposibilidad de mantener la ambigüedad de género del inglés, hemos optado por que conviva con una mujer, se mantiene así la ambigüedad de la relación entre ellas, de las preferencias sexuales de Theo y se conserva el subtexto de homosexualidad presente en la obra. En la novela y en especial con relación al sexo –insiste Hall– es más efectivo lo que se insinúa, lo implícito, que lo explícito (138).

Por último el cuarto párrafo describe a Luke. El narrador lo muestra primero a través de la opinión de su tía, la señora Sanderson, pero sabe más que ella. Nuevamente la voz del narrador y la de un personaje se confunden tanto él como la señora Sanderson comparten una muletilla "at any rate". Sin embargo, las dos afirmaciones del principio "Luke Sanderson was a liar. He was also a thief," no son las únicas características de Luke. A través de la percepción del Dr. Montague y de las acciones del propio Luke, se comprende que es astuto y atractivo, un vividor que siempre obtiene lo que quiere. Con relación a la traducción, hay que destacar que los nombres propios se han dejado en la lengua original, incluyendo el nombre de la casa, siguiendo la recomendación de Christiane Nord en su obra *Text Analysis in Translation*. "If the information on the internal situation is "hidden" in certain elements of a fictional text, such as in proper names, . . . it is often extremely difficult to transmit it to the target text . . . because in a literary text it is often not



appropriate to use substitutions, explanatory translations or footnotes”(99). De todas maneras, sería extraño al texto utilizar nombres en español para personajes que pertenecen a un ámbito de habla inglesa. La pérdida de significado “escondido” en cada nombre es mínima y es algo que hay que sacrificar en aras de la fidelidad a un texto literario.

La tercera parte se subdivide en dos unidades. Y con unidades nos referimos a lo que Gardner menciona en el texto que citábamos anteriormente, cuando habla de la técnica del escritor de ficción: “[one of the first] important lessons the beginning writer learns is that fiction is made of structural units ... a passage of description, a passage of dialogue, an action...” (127). La primera unidad describe una escena, según Gardner, “... [scene is] all that is included in an unbroken flow of action from one incident in time to another” (59). En esta escena dialogan Eleanor, su hermana Carrie y el cuñado (unidad que se analiza de manera detallada en el próximo capítulo de esta memoria). Sin embargo adelantemos que tal como lo señala Oakley Hall, la autora utiliza la repetición de una palabra “car” (13 veces) para ir hilando la conversación (111). No es coincidencia que la hermana se llame “Carrie”. Aquí surge la primera complicación: no quieren prestarle el auto, auto que para Eleanor es un instrumento de independencia. Al final se introduce la incertidumbre sobre el regreso de Eleanor. Otra vez se utiliza la marcación gráfica para que el lector “vea” la entonación especial: “Or suppose even I got sick, up there in—” (TO:12) que traducido quedó: “—Fijate que hasta yo



me puedo descomponer allá arriba en..." (TT:13). Vemos que, tal como lo señala la norma en español y según lo explica la Real Academia en el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, el sujeto pronominal "yo" se hace explícito por el énfasis expresivo del original (421). Esporádicamente el narrador describe como hablan o gesticulan los personajes. La segunda unidad es una breve narración sobre un encuentro accidental con una anciana y el diálogo que se produce. El incidente además de ser una complicación es interpretado por Eleanor como un buen augurio; sin embargo, para el lector la situación no es tan clara. El narrador está dentro de la mente de Eleanor y en la escena. Dentro de su discurrir surge lo que dicen otras personas y esto está en tiempo presente. Esta unidad se analiza de manera detallada en el tercer capítulo.

La cuarta parte es más extensa y está compuesta por catorce unidades; en ella se narra la primera parte del viaje a Hill House. Dentro de esta narración se desarrollan otras. En el primer párrafo predomina el fluir de la conciencia. El verano se asocia en la memoria de Eleanor a dolorosos recuerdos –no expresados– de su infancia; el invierno, con la muerte de su padre. Los pensamientos parecen brotar espontáneamente mientras maneja. Predomina la construcción en tiempo pasado, pero cuando Eleanor dialoga consigo misma aparece el tiempo presente y la primera persona. El texto no es explícito, sugiere que algo le ha impedido hasta ahora disfrutar del verano y lo intentará. Hay una metáfora sugerente: "the warm wind would come down



the city street where she walked and she would be touched with the little cold thought..." que en el texto meta quedó: "vendría el viento cálido por la calle por donde caminaba y un frío, breve pensamiento la haría estremecer..." (hay aliteración que se pierde en la traducción y la autora omite la coma que es norma antes de la conjunción "and" cuando une dos oraciones coordinadas). En la traducción se utiliza hipérbaton, es decir, según la define Myriam Bustos Arratia en *La puntuación al alcance de todos*, se altera el orden lógico de los elementos de la oración (67-69). Al final, hay un sintagma oracional extenso –en la traducción se logró reproducir– en el que la protagonista manifiesta su optimismo por haberse decidido a actuar. Su diálogo interior comenzó con la repetición "I am foolish... "I am very foolish" y al final "I am going, I am going, I have finally taken a step," que en la versión traducida al español quedó: "¡Lo hice, lo hice, por fin me animé!" (TT:17).

Para evitar un anglicismo de estructura, particularmente lo que Vázquez Ayora en *Introducción a la Traductología. Curso Básico de Traducción*, denomina el abuso de la modificación durativa (106), se modificó la estructura estar+gerundio y también se efectuó modulación, es decir, se expresó en nuestra lengua la idea del texto original pero desde un punto de vista diferente, como lo aconseja Vázquez Ayora (289-313): "ir" (una acción determinada) por "hacer" (verbo que involucra muchas acciones). Sin embargo, se alteró el tiempo verbal pues generalmente la construcción estar



+ gerundio pasa en español al tiempo presente, de acuerdo a Vázquez Ayora (106). Esta modificación al pretérito perfecto simple se puede fundamentar considerando que la acción del pretérito perfecto compuesto (Present Perfect en inglés) de la oración "I have finally taken a step", tiene lugar en el pasado pero con consecuencias o es pertinente en el presente, como lo señalan Jorge Alfaro P. y María Eugenia Villalobos G. en *El verbo* (58). Por otro lado en esta misma oración tenemos la expresión "take a step" (dar un paso, tomar una medida) que también requirió modulación. Así, respondiendo a la pregunta que formula Vázquez Ayora "¿Cómo se dice tal cosa en nuestra lengua?" (291), y considerando la situación en que se expresa, recurrimos a lo que este autor propone para la modulación de expresiones exocéntricas estables tratando de buscar una construcción equivalente (304-309). Por último el adverbio "finally" se convierte en español en "por fin" para evitar otro anglicismo de frecuencia, como señala el mismo autor (116-119). También en esta ocasión, por la trascendencia que tiene para el personaje la decisión tomada, se incluyeron los signos de admiración como marcas gráficas de emoción.

El párrafo siguiente contrasta la actitud de la protagonista en el pasado y la actual. Se confirma el simbolismo del auto: "a little contained world all her own". De nuevo aparece la primera persona y la repetición con una ligera variante: "I am really going". El siguiente párrafo alterna la descripción del viaje con la lectura de una carta con instrucciones para llegar a Hill House. Los detalles son muy concretos y el lector puede claramente entender el



recorrido que tendrá que hacer. Aparece una señal, que no es arbitraria: "Route 39 to Ashton" y se relaciona con lo que comentábamos en el capítulo anterior, en el apartado "El contexto histórico-literario" respecto al viaje exterior e interior que realiza el personaje, pues en Ashton o cerca de ahí se brinda al lector información que es importante con relación al tema principal. Al final una advertencia sobre hostilidad que prepara al lector: "... it is inadvisable to stop in Hillsdale to ask your way. The people there are rude to strangers and openly hostile to anyone inquiring about Hill House" (TO:16). Así predispone a quien lee para estar atento en caso de que el personaje desobedezca la instrucción del Dr. Montague y hace también que el lector se pregunte el por qué de esa hostilidad. A esto se refiere Gardner cuando habla del tiempo de espera y cómo manejar el suspenso (159). Siguen dos breves párrafos de unión. El párrafo 5 es un ejemplo de cómo se producen los cambios de narrador omnisciente, indirecto en tercera persona y en tiempo pasado, a la voz en primera persona en presente: "The light changed; as she turned into the highway and was free of the city. No one, she thought, can catch me now; they don't even know which way I'm going." (TO:16). En la versión en español se lee: "La luz del semáforo cambió; tomó la autopista y dejó la ciudad. Nadie, pensó, puede agarrarme ahora; ni siquiera saben para dónde voy" (TT:18). El párrafo 6 nos muestra el viaje como metáfora: viaje exterior, real, y viaje interior, donde surge el subconsciente, miedos, dudas, irrealidades. El narrador en tercera persona mantiene la ambigüedad, habla de



un destino vago quizás inexistente que se refuerza con el uso de condicionales. El párrafo 7 mantiene la expectativa sobre Hill House. Se introduce el tiempo presente y la primera persona cuando el narrador dice "she thought". El narrador en tercera persona del párrafo anterior y este yo son dos voces de Eleanor. El párrafo 8 alude al camino como el hilo mágico que el Dr. Montague ha elegido para Eleanor y además proporciona otra clave para que el lector descifre "ASHTON, 121 MILES," así destacado en mayúsculas (nuevamente crea suspenso para que quien lee se pregunte: ¿Qué va a suceder en Ashton?). El noveno es un párrafo descriptivo-narrativo complejo. Comienza el narrador en tercera persona, y se hace uso metafórico del lenguaje que se vuelve así polisémico, sugerente e interrumpido por ironía. Luego comienza el fluir de la conciencia de Eleanor y aparece la primera persona, y surgen historias que imagina, cuentos, intertextualidades. El siguiente introduce otra pista para el lector: un juego de palabras "DARE EVIL" y "DAREDEVIL" así destacado gráficamente (En el texto traducido se incluye una nota al pie donde se traduce la primera: "DARE" "atreverse" y "EVIL" "mal" (atreverse a pecar) y la segunda no se traduce porque el texto por sí mismo la explica.

La unidad descriptiva-narrativa siguiente está compuesta por tres párrafos. La descripción del viaje se entremezcla con la imaginación. Un detalle concreto "the oleanders" (un arbusto ornamental bello y venenoso), de importancia en el texto pues se menciona ocho veces y se le atribuyen



poderes mágicos, introduce el texto de *"La bella durmiente"* y cierra la narración. Para la traducción se tuvo que utilizar igualmente el término preciso, "adelfas", y no como se lo conoce comúnmente, "laurel", pues se destaca en el texto que es una especie venenosa y eso hace imprescindible la exactitud. Aparece también la primera persona y se hace uso de aliteración "... a fountain plays and the queen waits," que en español se pierde "una fuente canta mientras la reina espera" (TT:22). Acá nos enfrentamos a la traducción del lenguaje figurado y hemos tenido que buscar una situación equivalente, que como lo señala Vázquez Ayora está relacionada con "...la experiencia humana que da a cada lengua su punto de vista característico y su símbolo propio"(316). En español no decimos que las fuentes ejecutan o tocan como sería la traducción literal de "play" sino que con frecuencia leemos que las fuentes cantan, o se habla del canto del agua. Otra opción podría haber sido: "con una fuente donde el agua juega mientras la reina espera" donde se mantiene la aliteración, pero se añade un elemento explicativo, es decir mencionamos al agua y utilizamos otra metáfora.

La unidad doce se refiere a otra escena. Es una pequeña narración que comienza cuando Eleanor se detiene después de haber conducido por "a hundred miles and a mile" (¿alusión a "Las mil y una noches" por los cuentos que ha venido contando?). Llegamos a Ashton ("ash": ceniza). Transcurre en un restaurante "which advertised itself as an old mill" (un viejo molino, ¿símbolo de la memoria?). Se introduce la metáfora "cup of stars" que en total



se menciona nueve veces y a la que hacíamos referencia en el capítulo anterior, cuando hablabamos de "Simbolismo en *the Haunting of Hill House*". El relato en pasado se actualiza al presente cuando Eleanor afirma que ella también desea su taza de estrellas. El cambio de tiempo del pasado al presente constituye un recurso reconocido para atraer la atención del lector. Al finalizar la escena vuelve el fluir del pensamiento y nuevamente la primera persona y hacen su aparición los versos de *Twelfth Night* que anticipan los anhelos de Eleanor, promesa al lector de algo por venir. La autora destaca entre comillas el verso de Shakespeare, como respetuosa marcación del discurso ajeno que irrumpe en la mente de Eleanor. Este verso, como comentábamos en el capítulo anterior, en el apartado "Intertextualidades", forma parte de la segunda estrofa de la canción que canta el bufón "Feste" en el Acto II, escena iii, y corresponde a la línea 48.

En la versión en español se optó por incorporar los versos traducidos sin ninguna referencia ni nota al pie. Los lectores sin duda se darán cuenta que están frente a un "discurso ajeno" y verán su relación con la situación en que surgen en el pensamiento de la protagonista. En todo caso, si la versión en español se publicara, en el prólogo se presentaría la relación intertextual con la comedia de Shakespeare transcribiendo a continuación el texto original de la canción y las dos versiones traducidas que se han obtenido en español, como se transcriben seguidamente:







Traducción (1870/1960)

*Bufón. (Canta) ¿Dónde vas mi bien errante,*

*Lejos de tu fiel amante?*

*Ven y escucha mi canción.*

*No te apartes, vida mía,*

*Que de amor en la porfía*

*Triunfa el firme corazón.*

*Bufón. (Canta) ¿Qué es amor? No un bien*

*[ futuro:*

*Lo presente está seguro,*

*Incierto lo porvenir.*

*Dame un beso, por tu vida;*

*Mira que la edad florida*

*Poco se tarda en morir. (223)*

Las dos traducciones corresponden a épocas muy diferentes. La primera, junto con el texto en inglés, corresponde a la edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel A. Conejero reeditada en 1995, pero publicada por primera vez en 1988. La segunda pertenece a Jaime Clark y corresponde a la edición publicada en *Comedias* de W. Shakespeare en Buenos Aires en 1960, pero según informa Bárbara Melchiori en su introducción a la edición del Instituto Shakespeare, la de Clark es la primera traducción al español publicada en España (1870-1876) y la primera en trasladar el verso de Shakespeare a nuestra lengua (61). Más de un siglo ha transcurrido pues entre



ambas versiones.

A pesar de sus méritos, no hemos podido escoger ninguna de las dos versiones para nuestro texto. Analicemos brevemente por qué. De la comparación de la canción en inglés y sus traducciones resulta evidente que no hay siempre una correspondencia verso por verso, aunque sí se conserva el sentido de cada estrofa. Ambas traducciones reflejan así que, en la primera, el amante alienta a su amada y le anuncia su encuentro con el verdadero amor y en la segunda, la urge a gozar de ese amor en el presente, pues el futuro es incierto y la juventud efímera. Por otra parte, el desconocimiento de la melodía de la tonada que acompañaba a esta canción dificulta aún más saber cual sería la traducción más apropiada con relación a la métrica, a la rima y demás aspectos del lenguaje poético. No obstante, si sabemos que los versos escogidos de forma aislada por Shirley Jackson requieren una traducción más literal, conforme con las circunstancias en que ellos se presentan en la novela. En esta ocasión, el verso "In delay there lies no plenty" (TO 22) se ha traducido como: "No hallaréis plenitud en la espera". Corresponde hacer dos comentarios con respecto al uso verbal, el primero con relación al paradigma de "vos" para un solo destinatario, es decir que usamos el verbo en la segunda persona del plural, tal como lo explica el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (339-340) como se usaba a partir del siglo XIV y de la misma manera que lo utiliza Conejero en la traducción que transcribimos en primer término. El otro se refiere al uso del tiempo futuro del modo indicativo para



traducir un verbo que en la versión inglesa está en presente. Esto es posible porque estamos utilizando, tal como lo señala el *Esbozo*, el "futuro de probabilidad" por el que "expresamos suposición, conjetura (que es nuestro caso) o vacilación referidas al presente"(471).

El pequeño párrafo trece es una aparente digresión. Eleanor vuelve a escaparse mentalmente y se ve a sí misma con poderes mágicos en una escena cargada de minuciosos detalles que apelan a los sentidos. En el párrafo catorce Eleanor decide contrariar el plan del Dr. Montague y detenerse en Hillsdale. Acude a su mente la idea de que es su última oportunidad, y esto es otro medio de mantener el suspenso. De aquí hasta terminar la cuarta parte se desarrolla una breve narración que es una complicación dentro de la trama. Eleanor desobedece las instrucciones del Dr. Montague y esto genera una pregunta en el lector ¿Será castigada? Transcurre en Hillsdale. (Hay ironía en el nombre pues el pueblo es desagradable y la terminación "dale", que quiere decir valle, se usa en lenguaje poético). El narrador en tercera persona y el yo de Eleanor coinciden en ese desagrado. La escena se desarrolla en una cafetería. Hay un énfasis en el verbo mirar y sus sinónimos (16 veces). Este es un episodio realista que contrasta con los sueños de la protagonista. La conversación confronta puntos de vista opuestos sobre Hillsdale, sin embargo sabemos que Eleanor no es sincera. Ella está incómoda, se siente observada y habla para ocultar su timidez. La protagonista es dibujada por su comportamiento, que es una forma eficaz de caracterizar a un personaje, la



mejor, como lo señala Oakley Hall (94). El detenerse ha sido frustrante, aunque al final le deseen que encuentre la casa que busca.

La parte quinta narra el último tramo del viaje: de Hillsdale a Hill House. Esta formada por un párrafo introductorio y luego la narración de la llegada de la protagonista a la casa. Jackson comienza describiendo el camino, es decir, sitúa al lector en la escena de los hechos. En la primera oración va de una generalización: "very poor indeed" a detalles concretos: "deeply rutted and rocky". Hay aliteración que tratamos de compensar. El siguiente sintagma oracional compuesto nos muestra a un auto personificado, se usan verbos que dan imágenes de movimiento: "stumbled and bounced". Estas onomatopeyas se tratan de compensar con "tropezaba y rebotaba". Estamos frente a una narración cuyo personaje principal es el auto. La imagen física de opresión aparece en las figuras simbólicas de los árboles, recordemos que para Jung los árboles simbolizan lo maternal, como citábamos en el capítulo precedente. En todo caso el adjetivo "oppressive" está en una colocación inusual que indica un uso subjetivo, poético. En seguida se intercala el pensamiento de Eleanor y el tiempo presente alterna con el pasado. Surge un detalle, otro adjetivo inusual: "a particularly vicious rock" (TO:27) (Una piedra particularmente maligna (TT:31). Vemos así el camino a través de los ojos de Eleanor y vemos también como el conflicto con el camino la lleva a pensar en la relación conflictiva con su hermana (que se interpone en sus planes, como la piedra en su camino) y se establece un paralelismo de situaciones. Sigue el "fluir de la conciencia", que



en realidad es la narración de lo que Eleanor supone y se forma una secuencia completa de suposiciones: se enteraron de lo que pasó, lo discutieron y están sorprendidos. Acá es interesante observar las posibilidades de cada lengua, el inglés utiliza el auxiliar "would" y el español en cambio nos brinda una amplia gama de matices: (sabrían, no deben saber, deben estar diciéndose, hubieran sospechado). Estas suposiciones desembocan en una afirmación en presente "everything is different, I am a new person very far from home" (TO 27) (todo es diferente, soy una nueva persona y estoy muy lejos de casa (TT 31)). Nuevamente irrumpen los versos de Shakespeare. Se reanuda la narración, otra piedra, otro conflicto, nuevamente el auto es personificado y también surgen las imágenes sonoras "car", "cracked", "rock", "reeled back across the road", "scraping" que se logran compensar con sonidos similares. Los detalles concretos, los verbos de acción, las imágenes sonoras y visuales evocan la escena. El auto es, en este párrafo, un pequeño héroe que lucha contra las ramas de los árboles y vence: hojas muertas y ramas rotas. Todavía Eleanor no ha visto la casa y ya siente su presencia. Shirley Jackson ha creado la atmósfera necesaria y deja al lector frente al portón de entrada de Hill House.

La autora introduce la narración siguiente con una pregunta en primera persona y en presente: "Why am I here?" El ambiente es sobrecogedor. Se describe con minuciosidad la forma en que las puertas están cerradas; éstas sin duda se relacionan con las del primer párrafo. Las dificultades para entrar y



la actitud del cuidador son la complicación. El cuidador tiene una forma peculiar de hablar -que se podría interpretar como el "class dialect" (67) que identifican Crystal & David en *Investigating English Style*: "What you want?" (omite el auxiliar "do") "Who say?" (omisión de "s" 3ra. persona del singular). En el texto traducido quedaron: "¿Qué quiere?" y "¿Quién dice?" La dificultad que significa introducir un equivalente de pronunciación o sintáxis de una persona no instruida, se compensa con fórmulas que también denotan poca educación. Otra señal al lector: Eleanor se pregunta si ésta es su última oportunidad de huir. ¿Miedo a enfrentar qué? En los párrafos descriptivo-narrativos, cuando tenemos acceso al pensamiento de Eleanor, es cuando surgen elementos de otros textos, en esta ocasión de *Alicia en el país de las maravillas* y nuevamente la tonada de *Twelfth Night*. Finalmente la visión de la casa acrecienta sus temores, se hace mención de adornos góticos precisos. La presentación inicial de la casa -ambigua y perturbadora- se complementa y confirma por la percepción desagradable que de ella tiene Eleanor.

## Capítulo 2

El capítulo segundo está dividido en dos partes. En la primera se describe la impresión que produce la casa, la llegada de Eleanor y como es recibida. El primer párrafo trata de hacer vivida esa primera impresión que produce Hill House. La compara con otras casas pero afirma: "...a house arrogant and



hating, never off guard, can only be evil." Se destaca una efectiva postmodificación del sustantivo "house" por medio de oraciones subordinadas, frases con formas verbales en participio continuo y frases adverbiales (TO:35). El narrador omnisciente coincide en su visión con la impresión que tuvo Eleanor al final del capítulo anterior. Esta visión negativa de la casa se refuerza con construcciones que lo enfatizan: "never off guard", "never meant to be lived in," "without concession to humanity", "without kindness", "Not a fit place..." Persiste la distorsión con relación a la percepción de lo real, distorsión que adquiere presencia física en la casa, aunque el elemento perturbador no es mencionado explícitamente. La ambigüedad de la descripción va a hacer que sea el lector el que construya las imágenes que lo atemorizan a través de sus propias experiencias. Como veíamos más arriba cuando analizábamos características similares de ambigüedad en la descripción con relación al sexo de la amiga de Theodora, quien traduce, en su doble papel de lector-traductor debe reconocer que hay ambigüedad pero nunca ir más allá ni ser más explícito que la propia autora, porque esta ambigüedad no sólo responde a su intención sino que es una característica necesaria del género, de acuerdo con la definición de Tzvetan Todorov que mencionábamos al hablar de "El Gótico: definición y características estructurales". Eleanor siente miedo y lo vemos a través de sus síntomas concretos. Al final del segundo párrafo la necesidad de huir se expresa gráficamente: "Get away" aparece repetido y en cursiva. El pequeño tercer párrafo es expresión del yo racional de Eleanor.



En el cuarto párrafo hay una promesa al lector: el auto va a ser un medio para huir y es un elemento que brinda seguridad a Eleanor. En el párrafo quinto Eleanor establece contacto físico con la casa. Se intercala nuevamente, dos veces, en el pensamiento de la protagonista otro verso de la misma canción perteneciente a *Twelfth Night*, en esta oportunidad, el que corresponde a la línea 41, pero la autora no lo destaca entre comillas, como comentábamos que sí hacía en las tres ocasiones en que cita la misma canción en el primer capítulo; quizás para indicar que el discurso ajeno se ha incorporado a la mente del personaje como propio. La autora utiliza personificación de la casa "Hill House came around her in a rush;" que en español es: "Hill House la envolvió de repente" (TT:41). En la aldaba de la puerta aparece un símbolo: "a child's face" una pista más para el lector. Mrs. Dudley recibe a Eleanor. Nuevamente el nombre del personaje nos dice algo de él: el diccionario define a "dud" como un adjetivo de uso coloquial que se atribuye a "person or thing of no use", que se confirma más adelante cuando Theo se refiere a la señora Dudley como "old body" (TO:45) y "old thing" (TO:49). Continúa la descripción del vestíbulo. Las "puertas cerradas" son palabras temáticas o palabras claves en el sentido de Nord: "Depending on the subject matter, certain semantic fields will be represented by more items than others, and the textual connection of "key words" will constitute isotopic chains throughout the text" (112), no solo de este capítulo sino de toda la novela y siempre relacionadas con las del párrafo inicial. Acá vuelven a mencionarse al final del párrafo (TO:37).



El párrafo siguiente nos muestra figuras del lenguaje que hacen énfasis en la imagen de ahogo: "her voice was drowned in the dim stillness," traducida como: "su voz se ahogó en el silencio oscuro" y unas líneas más adelante "watching the wavering reflection of her hand going down and down into the deep shadows of the polished floor," (TO: 37)(observando el reflejo tembloroso de su mano, que bajaba y bajaba hasta las profundidades sombrías del lustroso piso (TT:42)). Estas metáforas se traducen literalmente, siguiendo las recomendaciones de Peter Newmark en *A Textbook of Translation* para lo que él denomina "original metaphors" (112). También se efectúa una transposición, es decir que una idea se expresa en una y otra lengua por medio de distintas categorías (Vázquez Ayora 266-289). En este caso la transposición del grupo adjetivo + sustantivo "deep shadows" pasa a ser en español "profundidades sombrías". Al final, otra figura del lenguaje también es una promesa al lector: Eleanor piensa que va a llorar "like a child sobbing and wailing,"(TO:37), que en la versión traducida quedó: "sollozar y gemir como un chico"(TT:42). En este caso se efectuó una transposición cruzada o quiasma, en donde "sobbing and wailing" que en inglés son dos "non-finite clauses", es decir dos frases que complementan a "child" pasan en español a primer plano, confirmando lo que dice Vázquez Ayora: "Lo que el español considera como hecho principal es la acción" (282) y "like a child" pasa a segundo término, pero no se altera el sentido. Con relación a la "promesa al lector" a que nos referíamos, hay que considerar que la traductora está en una



posición ventajosa con respecto a los futuros lectores, porque sus sucesivas lecturas de la novela le permitieron conocer qué sucede en los momentos culminantes de la acción dramática (clímax) y cómo se relacionan las figuras del lenguaje (en este caso un símil que anticipa el clímax) con la línea temática. Al igual que las metáforas que citábamos al principio del párrafo y tal como lo señala Newmark, este símil contiene algo esencial del mensaje de la autora (112) que la traducción no podrá alterar, y ese algo es justamente esa relación con un momento crucial en la vida de Eleanor.

Los párrafos descriptivos de la casa incluyen imágenes evocadas por Eleanor que "explican" de la misma forma que un símil, por ejemplo: "and Eleanor saw that with some rare perception the builders of the house had given up any attempt at style..." o "she had a quick impression of the builders finishing off the second and third stories..."; y el narrador omnisciente juega siempre con la imprecisión: "probably going from..." o "...what looked like a series of poorly executed engravings..." Las puertas cerradas se destacan, una vez más, al final del párrafo. Finalmente se abre una puerta, Eleanor se enfrenta al cuarto azul; recordemos el simbolismo mencionado en el capítulo anterior. La primera parte finaliza con un extraño diálogo con la señora Dudley, cuyos parlamentos se van a repetir textualmente a medida que llegan otros huéspedes, técnica que enfatiza el carácter de "autómata" del personaje. Asimismo, su insistencia en la soledad y aislamiento y en que nadie va a venir a ayudarla en la noche, ni nadie va a escucharla crea suspenso



y recuerda la actitud autoritaria de quien no quiere que los niños molesten llamando a los adultos por la noche cuando tienen miedo porque está oscuro.

La segunda parte se inicia con Eleanor sola en el cuarto azul. En el párrafo introductorio se destaca nuevamente el verso de *Twelfth Night* y la significativa construcción “Behind her lay [...] and [...] and [...] and...” (TO:39-40). Además de la lista de vivencias que retroceden en la acción, unidas por la conjunción “and”, se da también una inversión del orden usual de la oración: Subject + Verb + Adverb. Esta es una figura literaria (polisíndeton), que según la definición de Myriam Bustos Arratia en *La puntuación al alcance de todos*, “consiste en repetir una misma conjunción entre los elementos análogos de una enumeración, ya sea para dar mayor lentitud a la expresión o para destacar aquellos términos sobre los que se desea llamar la atención” (43). En su traducción se utiliza la coma antes de cada conjunción copulativa “y”: “Detrás de ella, la escalera oscura, y el vestíbulo brillante, y la gran puerta de entrada, y la señora Dudley, y Dudley riéndose en el portón, y los candados, y . . .”(TT:45). El segundo párrafo describe el cuarto cuyos simbolismo e intertextualidades fueron comentadas en el capítulo Generalidades. Otra vez Eleanor evoca un simil que alude al llanto de un niño: “like an almost inaudible echo of sobbing far away.” Al final del párrafo se repite el recurso de anticipar miedos creando suspense.

El tercer párrafo comienza con una descripción realista, en él se destacan rasgos socioculturales del momento histórico: en la década de 1950, usar



pantalones sport era una audacia para una mujer decente de treinta y tantos años y no era bien visto. Así piensa Eleanor: "Mother would be *furious*, she had thought, packing the slacks down at the bottom of her suitcase so that she need not take them out, need never let anyone know she had them, in case she lost courage."(TO:41). (Mi madre se pondría *furiosa*, había pensado al meterlos en la maleta, y por eso los acomodó en el fondo, así no había necesidad de sacarlos ni nadie iba a saber nunca que los tenía, en caso de que no se animara.)(TT:47). Los detalles específicos ayudan a visualizar la escena. La soledad y el silencio se revelan como factores que aterrorizan a Eleanor. El párrafo cuarto anticipa la presencia de Theodora con imágenes auditivas y visuales, quien luego se presenta y exclama "This *bloody* house—" "Bloody"(TO:42), en este contexto, es sólo una expresión británica, vulgar, sin significado que denota una fuerte emoción, pero su primera acepción es "sangrante, que sangra, ensangrentada" y este significado está también presente en la mente de los lectores angloparlantes. Ante la dificultad de encontrar una interjección con esas características en español se tradujo como: ¡Qué horror! esta casa me hiela la sangre... (expresión que calza dentro del contexto y al mismo tiempo introduce la idea de "sangre"). Así se evita que la ausencia de esas connotaciones afecte el carácter premonitorio, que la palabra tiene para Theodora, pues más adelante, en el capítulo quinto, el dormitorio de Theodora y sus ropas aparecen inexplicablemente ensangrentadas. A ese hecho se asocia también el simbolismo de la sangre que se comentaba en el apartado



“Simbolismo en *The Haunting of Hill House*” del capítulo anterior. A partir de este momento se narra el encuentro de Eleanor y Theodora. A diferencia de lo que sucede con Eleanor, al lector no se le permite conocer lo que piensa Theodora; sólo tiene acceso a la información del narrador omnisciente y a lo que este personaje expresa en los diálogos. El diálogo entre ambas es interrumpido sistemáticamente por los parlamentos de la Sra. Dudley, que se va cerrando la puerta. El lector deberá tener presente que Theodora goza de ciertas facultades de leer lo que no ve y de manera irónica dice: “It’s the home I’ve always dreamed of, ... a little hideaway where I can be alone with my thoughts. Particularly if my thoughts happened to be about murder or suicide or—” que expresa el pensamiento de Eleanor y es a su vez un presagio. A Theodora le asignan el cuarto verde, –es importante recordar el carácter simbólico y las intertextualidades que hemos encontrado con él (ver el capítulo anterior)–. El contraste entre ambos personajes se manifiesta en el diálogo, por ejemplo sus actitudes hacia Hill House: Eleanor quiere huir, Theodora, destruir; la inseguridad y los temores de Eleanor se enfrentan a la actitud desenvuelta y segura de Theodora. Parte del diálogo se desarrolla frente al espejo, cuyo simbolismo comentamos en el capítulo anterior y frente a él Theodora invita a Eleanor a explorar los alrededores llamándola: “Fellow babe in the woods,” (TO:48) que fue traducido como: “—Vámonos, mi Caperucita, vámonos a explorar.”(TT:55). Esto se justifica pues la expresión idiomática “babe in the woods” es definida por el *NTC’s American Idioms*



*Dictionary* como “a naive or innocent person; an inexperienced person.” (25) y coincide con uno de los sinónimos que indica el *Thesaurus*: “dupe” (person who is deceived) y “trusting or simple soul, innocent, naif (Fr.),” que son las características que definen al personaje del cuento de Charles Perrault *Caperucita Roja* y se ajusta también al tono burlón de Theodora y al intertexto de cuento de hadas de la novela. Durante el diálogo también se hacen alusiones a elementos góticos: el conde Drácula, vampiros.

Finaliza el capítulo con el paseo por el bosque, lleno de símbolos y la descripción utiliza detalles que apelan a los sentidos. Al llegar junto al arroyo la autora hace un guiño al lector cuando Eleanor dice: “I’m sure I’ve been here before, ... In a book of fairy tales, perhaps.” Y Theodora contesta: “I’m sure of it.” (la autora anticipa así que más adelante va a recrear la primera escena de *Alicia en el país de las maravillas*). Cuando como traductores hablamos de “un guiño al lector” estamos haciendo referencia a lo que enfatiza Susan Bassnett McGuire en su obra *Translation Studies* al citar a Wolfgang Iser con relación al principio básico que debe tener en mente el traductor de una novela: “...sentences within a literary text ‘are always an indication of something that is to come, the structure of which is foreshadowed by their specific content’. If the translator, then, handles sentences for their specific content alone, the outcome will involve a loss of dimension” (115). Incluso es pertinente aquí destacar lo que la misma autora señala más adelante al respecto: “Every prime text is made up of a series of interlocking systems,



each of which has a determinable function in relation to the whole, and it is the task of the translator to apprehend these functions" (118). Siempre el traductor de una novela deberá confrontar las características formales del original, la función que cumplen en el texto esas particularidades que detecte con las posibilidades estructurales de la lengua meta para expresarlas.

Finalizando el capítulo, en una breve descripción, aparece el elemento perturbador que atemoriza pero no es explícito, el miedo se transmite al lector por sensaciones físicas: "Frozen, shoulders pressed together, they stared, watching the spot of hillside across the brook where the grass moved, watching something unseen move slowly across the bright green hill, chilling the sunlight and the dancing little brook." (TO:54). Se destaca la postmodificación del verbo "stared" con frases adverbiales introducidas por verbos en participio y la postmodificación del grupo nominal "something unseen" con la frase de participio "chilling...." La versión traducida quedó: "Heladas, pegadas hombro con hombro, se quedaron mirando fijo, contemplando el lugar de la ladera del otro lado del arroyo en donde el pasto se movía, observando como algo invisible cruzaba despacio la colina verde y brillante y hacía estremecer a la luz del sol y al pequeño arroyo bailarín"(TT:63). Las réplicas del diálogo son muy breves y reflejan la emoción del momento. El capítulo termina reiterando los temores de Eleanor y con una pregunta de Theodora que es un interrogante para el lector.



## Capítulo 6

El capítulo sexto está dividido en tres unidades. En la primera el narrador omnisciente nos describe una conversación a solas en el jardín, entre Eleanor y Luke, heredero de la propiedad. Está estructurada como una combinación de diálogo y monólogo interior. El lector sólo conoce lo que Eleanor piensa. En el monólogo, las oraciones tienden a ser complejas y compuestas y los verbos aparecen en presente simple o presente continuo. Por el contrario, los diálogos suelen estar formados por sintagmas oracionales simples, los tiempos verbales varían entre presente y pasado de acuerdo con el referente. El narrador interviene esporádicamente y siempre en pasado simple. En la traducción se trató de respetar contenido y forma, como señalábamos recientemente, ateniéndonos al espíritu y flexibilidad de nuestro español. Tuvimos también en cuenta la repetición que se hace, por ejemplo en el primer párrafo, de palabras claves, en este caso "pathways", que como veremos más adelante, anticipa momentos culminantes dentro de la trama y centrales para la comprensión de los conflictos de la protagonista.

En la segunda parte, la escena transcurre en una habitación, y se narra el descubrimiento de un extraño libro escrito por el dueño original de Hill House en el que alecciona a su pequeña hija. Su construcción es compleja y combina diálogos y comentarios entre los cuatro protagonistas, pero además, uno de ellos, Luke, tiene a su cargo la lectura del texto pseudo religioso y la descripción de las láminas que lo ilustran. Esto implica un contraste diacrónico



y de estilo constante. Por un lado la ampulosidad del texto de Hugh Crain (TO:168-171, TT:69-73), al cual Shirley Jackson ha revestido de la formalidad y las características de un texto religioso tal como las describen Crystal y Davy (147-172). Así utiliza la subordinación haciendo uso del pronombre "whom" precedido de la preposición "upon" para introducir una oración adjetiva que marca un uso muy formal del inglés. Se destaca el imperativo dentro de los grupos verbales; la intercalación de vocativos, la utilización de formas arcaicas: -"thy", "thine" "thee", "thysself"-, que no se corresponden con la época del texto sino con un lenguaje que, como el religioso, ha mantenido su vigencia por siglos y también encontramos la postmodificación de los grupos nominales y a nivel léxico, un vocabulario que recuerda al lenguaje bíblico. Hay vívidas imágenes visuales, "snake", "hell", "everlasting flames", "darkness" and "the pure light of heaven", "whiteness". En general la traducción se facilitó porque, como destacan Crystal y Davy, la estructura responde a fórmulas fijas y tradicionales (169) también reproducidas en nuestra cultura. Veamos un ejemplo: "Honor thy father and thy mother, Daughter, authors of thy being, upon whom a heavy charge has been laid, ..." y en la versión traducida: "Honrad a vuestro padre y a vuestra madre, hija, son ellos los autores de vuestra existencia, sobre quienes ha recaído una pesada responsabilidad,..." Se emplea la forma verbal que corresponde a la tercera persona del plural con la segunda persona del singular, uso corriente antiguamente y utilizada en los Proverbios del antiguo Testamento, con



cuyos capítulos 1 -9 guarda semejanza formal y de contenido. De igual manera se traduce "thy" por "vuestra" (pronombre posesivo de 2da. Persona del plural que el uso autoriza a referirse a un solo poseedor) según lo explica Ramón García-Pelayo y Gross en el *Pequeño Larousse en color* (946). Esto contrasta con la frescura y el desparpajo de los comentarios contemporáneos de Luke. Uno de estos comentarios (TO:170) es una cita textual de *Ricardo III* de Shakespeare (I.ii.228) que, aunque comparada con la versión en español *La tragedia de Ricardo III*, fue traducida como "¿Alguna vez fuisteis mujer con este amor amada?" pero no se interrumpe el texto con notas al pie (TT:72). El vocabulario y la estructura de lo que dice el Dr. Montague denotan su formalidad, actitud de superioridad y prejuicios: "The vanity of human accomplishment," the doctor said sadly." (TO:168), que traducida queda "¡En qué vanidades se empeñan los hombres! -dijo el doctor con tristeza-"(TT:69). Traducción en la que se incorporan las marcas gráficas de emoción y se efectúa transposición cruzada: el sustantivo "accomplishment" se transforma en forma verbal "se empeñan" y el adjetivo "human" se convierte en el sustantivo "hombres". El narrador interviene esporádicamente y cuando lo hace en una descripción (TO:168, último párrafo) usa pre- y post-adjetivación en abundancia. La escena concluye con un comentario del Dr. Montague "The sun is over the yardarm,"(TO:172). Esta última es una palabra de uso náutico (cualquiera de los extremos de los palos que, perpendiculares al mástil, sostienen las velas, cuya traducción exacta en español es penol) y el



comentario, en apariencia inocente, constituye una metáfora indudablemente polisémica que parece aludir, de primera impresión a que cae la tarde, también a un viaje en un velero ¿Navegan? ¿Adónde? ¿Quiénes? Sin embargo, el diccionario de sinónimos *Roget's International Thesaurus* ayuda a desentrañar la clave para la traducción de acuerdo al contexto, pues "yardarm" es uno de los sinónimos de "supporter" (618) (persona que proporciona el sustento de una familia -por extensión el jefe de esa familia- en su primera acepción y por supuesto cualquier objeto que sirve de sostén). Parece así más clara la relación entre el manuscrito de Hugh Crain que revela mucho sobre la extraña personalidad de este "padre de familia" y el comentario entonces no tan inocente del Dr. Montague, en realidad otro recurso de la autora para proporcionar pistas al lector. De acuerdo a esto, la versión traducida quedó: -¡Ya alumbra el sol sobre el palo mayor!(TT 74) Una traducción literal como aconsejaba Peter Newmark (112) como la que hicimos en un primer momento: "-¡Ya se ve el sol sobre el penol!" habría traducido correctamente la oración de manera individual, pero dejado por fuera las relaciones semánticas con la totalidad del texto (115), aquellas a las que aludíamos anteriormente y que tanto recomienda tener en cuenta Susan Bassnett McGuire para que no se pierdan los diferentes niveles de lectura a que el lector de un texto literario debe tener acceso.

La última parte se inicia con los cuatro personajes principales reunidos en una amplia sala disfrutando de una apacible velada. Una discusión es la



complicación que llevará a que las escenas siguientes transcurran en el exterior de la casa, en la oscuridad y en el bosque circundante. La función estética, como la describe Peter Newmark, va a predominar, es decir, el lenguaje que busca complacer los sentidos, ya sea a través de efectos sonoros, imágenes o metáforas sugerentes (42-43). Desde la página 174 (TO) hasta el final del capítulo, es decir, toda la secuencia de la caminata está llena de sugerencias, múltiples significados y simbolismo y constituye el vehículo adecuado para introducir elementos ocultos y fuerzas extrañas y desconocidas que causan terror. Ni Eleanor ni el lector ven lo que lo produce y en esto radica el logro del efecto. También en esta ocasión volvemos a encontrar palabras claves que marcan la línea temática del texto. Como aludíamos al inicio de este capítulo es significativa "pathways" (senderos), que según *The Advanced Learner's Dictionary of Current English* significa: "way made ... by people walking" como primera acepción (712) y que aparece desde la primera línea del capítulo. A lo largo de la novela la protagonista repite el estribillo de una canción: "Journeys end in lovers meeting," que también aparece en este capítulo (TO:166) y está relacionado semánticamente ("journey" -viaje por tierra-) con senderos y que, como mencionábamos en el primer capítulo, en el apartado "Intertextualidades", pertenece a la comedia de Shakespeare *Twelfth Night*. Luego en la segunda parte, en el texto seudo religioso, vuelve a figurar sendero (TO:168) y el Dr. Montague habla de los "ways" (caminos) que siguieron los mártires. Pero es en esta tercera parte, donde "path" toma



realmente fuerza. Aparece doce veces (TO:174-176) y muestra al lector la desorientación afectiva de Eleanor. Estos senderos se vuelven tortuosos y nos preguntamos: ¿Hacia dónde la llevan? ¿A lo desconocido, al pasado, a Theodora? La personificación se hace evidente cuando los objetos cobran vida y el sendero se ensancha, se desenrolla, se curva las conduce y muere. Las piezas de ajedrez andan sobre el tablero. Los árboles silenciosos se ponen pálidos. Las imágenes que apelan a los sentidos también están presentes: "...and ahead of them the path widened, blackened and curved" y "... blackness and whiteness and luminous wild glow." Y vemos como las palabras cantan y susurran ... "somehow holding hands across the kitchen garden of Hill House." No siempre la traducción en español logra reproducir estos efectos pero al traducir se ha procurado compensarlos. En el apartado siguiente se analizan algunas expresiones que reflejan esta función estética del lenguaje

#### La función estética del lenguaje: análisis de algunas expresiones en este último capítulo

Dice García Yebra que "la función poética se caracteriza por el hecho de que el lenguaje literario crea su propia realidad, independiente en mucho de la realidad empírica,..." (127). Shirley Jackson creó para su novela una realidad, la realidad de *The Haunting of Hill House*. A ella pertenecen las figuras del lenguaje que hemos aislado. Su análisis y traducción van a estar siempre limitados por la capacidad de comprensión del traductor, comprensión que



surgió de la investigación realizada con referencia a los aspectos extratextuales que comentábamos en el capítulo anterior, y los intratextuales: elementos lingüísticos y los propios de un texto de ficción específico, la novela. A esto se agrega sin duda el elemento intuitivo, que de ninguna manera es espontáneo, sino que siempre necesita apoyarse en la investigación. A esto se refiere Christiane Nord en *Text Analysis in Translation*, cuando dice que quien traduce debe ser considerado como un “‘interested observer’, who, after understanding the text intuitively against the background of his own ‘horizon’, tries to find an intellectual justification for his intuitive understanding” (89). Veamos a continuación algunos ejemplos de lenguaje literario y cómo se han interpretado:

#### Metáforas:

1. “Theodora curled by the fire,....wickedly...spoke gently, tormentingly” (TO:172).

“Enrollada junto al fuego, Theodora... perversamente... amable, habló con sarcasmo” (TT:74).

Este lenguaje polisémico se construye en la mente del lector a partir de lo que sugiere: ¿como una serpiente, como un felino, es la tentación, es el mal? Pero también la lectura de esta escena recuerda el comienzo del primer capítulo de *Alicia en el país de los espejos*, como comentábamos en el capítulo anterior, en el apartado Intertextualidades.



2. "Fear and guilt are sisters" (TO:172).

"Miedo y Culpa son hermanas" (TT:75).

¿Se refiere esta metáfora a los sentimientos de Eleanor, o a Eleanor y Theodora como partes de un "yo" que se ha desdoblado? En todo caso, conviene recordar lo que analizábamos en el capítulo anterior en los apartados: La crítica literaria y el Gótico y La perspectiva femenina. Para resolver el problema de género, mantener la metáfora y conservar la fidelidad al texto, los sustantivos se transformaron en nombres propios.

3. "... each of them moving delicately along the outskirts of an open question" (TO:174).

"cada una de ellas bordeando, con delicadeza, las orillas de una pregunta directa" (TT:77).

En este caso se sugieren imágenes visuales. La frase que se inicia con la preposición "along the outskirts" es una expresión que significa por las afueras, por los alrededores o suburbios con relación a un pueblo, pero para quien lee en inglés es inevitable no tener presente el contenido semántico de la raíz "skirt", cuyo primer significado es "falda", pero que en un lenguaje informal quiere decir "mujer". En la traducción se pierde esa connotación. Por otro lado, se produce una modulación en el verbo ("moving" y "bordeando"), de un sentido general a uno específico y el adverbio "delicately" se transforma en la frase adverbial "con delicadeza".



Personificación:

4. "...The chessmen moved softly, jarring with little sounds against the table" (TO:172).

"... las pequeñas figuras de ajedrez se movían sigilosamente chirriando sus ruiditos contra el tablero" (TT:74).

Esta personificación que en el texto continúa inmediatamente después de la metáfora que citamos en primer término, recuerda a las piezas de ajedrez de *Alicia en el país de los espejos*. Se logró compensar la aliteración del sonido /s/ y además se introduce la repetición del fonema /r/ para compensar otras aliteraciones que no se han podido reproducir.

5. "...she said to the world outside" (TO:172).

"le contó al mundo que la esperaba afuera" (TT:75).

Esta post-adjetivación poco frecuente se transformó en personificación en la versión traducida.

6. "The path curved, black and shining" (TO:176).

"El sendero se retorció negro y resplandeciente" (TT:79).

La post-modificación y el contexto sugieren y permiten la personificación en español. Esta imagen del camino como una serpiente que tienta, atrae, hipnotiza, está presente en toda la secuencia.

7. "...above all, the black sky lying thick overhead" (TO:175)

"Cubriéndolo todo, el cielo se extendía negro e impenetrable sobre sus cabezas" (TT:78).



En el TO observamos pre- y post-modificación. En el TT la frase inicial ("above all") se transforma, gracias a la transposición, en forma verbal que a su vez es una frase que modifica al verbo "extendía". Se da también una imagen visual.

Simil:

8. "...in that tight, vulnerable, impossible cloak which is fury" (TO:173)

"bajo esa coraza imposible, apretada y vulnerable que es la furia"

(TT:75) ( o sea, la furia es como... )

La traductora sabe que "cloak" ("capa") no está usado en sentido literal sino figurado y prefirió utilizar "coraza" en lugar de "capa". Si consideramos lo que recomienda don Gerardo Vázquez Ayora, "la traducción de una metáfora puede dar lugar a tres operaciones: (a) modulación de una metáfora transformándola en una expresión no metafórica, (b) modulación de una metáfora a un simil y (c) equivalencia de una metáfora con otra" (318). La traductora ha procedido, en esta ocasión, como se indica en el punto (c). Partió así de la comprensión de la situación o circunstancia en que se produce la metáfora, como explica Vázquez Ayora, para encontrar cómo la experiencia humana asocia en su propia lengua un determinado lexema con un contenido equivalente (316).

Aliteración:

9. "Theodora laughed in a little continuing cry, laughing on and on thinly, and said through her laughter" (TO:177).



comentados en el primer capítulo de esta memoria aportó los instrumentos necesarios para identificar las características del género gótico, las relaciones temáticas con el pensamiento literario contemporáneo a la autora, las intertextualidades, el carácter simbólico y la perspectiva femenina sin cuyo conocimiento este segundo paso no hubiera sido factible. Esa investigación fue como la brújula que permitió saber qué teníamos que buscar. De esta forma, el análisis de factores lingüísticos y su función dentro de la novela nos brindó muchas respuestas valiosas que sumadas al conocimiento intuitivo inicial nos proporcionaron los elementos racionales necesarios para justificar las decisiones que tomamos con respecto a la traducción final de la obra. El análisis del título nos anticipa ya el cuidado en la selección de elementos fonéticos y del efecto que busca producir en el lector. El primer párrafo confirma la apreciación de Christiane Nord, citada al principio con relación a su particular importancia para la traducción. Evidencia la ambigüedad, el simbolismo, la polisemia a nivel léxico, la forma de destacar estructuralmente los énfasis y la composición poética como características que van a estar presentes en toda la novela y advierte al lector cuidadoso que la forma va a ser instrumento vital para la lectura de los múltiples mensajes del texto. Esto se va a manifestar hasta en las decisiones referentes a la puntuación. El análisis de los tres capítulos traducidos permite reconocer algunas características del estilo peculiar de Shirley Jackson, no sólo lo que dice, sino cómo quiere decirlo o no decirlo. Identificamos así las distintas voces del narrador. Uno



omnisciente que habla en tercera persona y generalmente en pasado y que es un instrumento eficaz para lograr la ambigüedad, esencial para lo fantástico, como lo mencionábamos anteriormente, citando a Tzvetan Todorov (18). Y una voz en primera persona que nos permite conocer algo del pensamiento de la protagonista, logrando que la lectora se identifique con ella y el impacto afectivo sea mayor, obteniendo el efecto que se busca en este género, de acuerdo siempre con los postulados de Todorov (20).

Encontramos muy diversos géneros discursivos y descubrimos la función que cumplen dentro de la obra. Así, por ejemplo, una señal de tránsito a la orilla del camino, que sirve para guiar a la protagonista en su viaje cumple también la función de guiar al lector en su "viaje" por el texto. Igual función doble cumple la carta del Dr. Montague. La estrofa de una canción que viene recurrentemente a la mente de Eleanor anticipa sus anhelos y es promesa al lector también. Las réplicas informativas repetidas de memoria por la señora Dudley, no sólo caracterizan a este último personaje como autómata, sino que crean y recrean temores en la protagonista y también preparan al lector. El monólogo interior permite la ilusión del libre fluir del pensamiento de Eleanor y, en su discurrir, revive la atmósfera de cuentos leídos en la infancia. Los consejos de un padre a su hija adoptan la forma de un texto pseudo-religioso que revela la utilización de un lenguaje muy formal y estructuras arcaicas pero también le sirven a la autora como vínculo con otros textos religiosos.

La caracterización de los personajes se elabora desde aspectos léxicos y



estructurales. Así por ejemplo, el vocabulario atildado del Dr. Montague y las construcciones sintácticas negativas en la presentación de Eleanor se usan para "mostrarlos". El diálogo nos permite ver a los personajes en acción, así reconocemos si son tímidos, sinceros o mentirosos. Más que describirlos, el narrador omnisciente los muestra a través de detalles concretos que apelan a los sentidos, o que revelan sus gustos, deseos o frustraciones. Igual que la escritora, la traductora tiene que conocer bien a sus personajes para saber como van a reaccionar, hablar y comportarse en cada situación y esto sólo es posible a través del análisis.

Este trabajo también posibilitó notar algunos recursos de organización interna. La causa que origina el viaje de la protagonista, cómo presenta la autora a sus personajes, cuáles son sus conflictos, cómo la autora brinda indicios al lector y la función que cumplen, cómo introduce los elementos para mantener el suspenso, cuándo surgen las complicaciones y cómo se resuelven. Descubrimos el orden de los párrafos. Dentro de ellos, los énfasis estructurales, que ya aparecían en el primer párrafo, se hacen evidentes, por ejemplo, a través de la postmodificación de los sustantivos o la reiteración de elementos gramaticales o el desplazamiento de adverbios o la reiteración de palabras temáticas como "las puertas cerradas" cerrando los párrafos, así como la relación de ellas con elementos del primer párrafo. Estas palabras temáticas constituyen las "isotopic chains" que menciona Christiane Nord (112), recordemos la relación "road"- "way"- "journey"- "pathway"; pero también sirven



en otras ocasiones para hilar una conversación o como recurso para limitar momentos claves en la memoria de la protagonista o del desarrollo de la acción. Se manifiesta la preferencia por las oraciones complejas y compuestas en los párrafos descriptivo-narrativos y la construcción hipotáctica en el fluir de la conciencia de Eleanor, así como la utilización en los diálogos de sintagmas oracionales simples, en relación paratáctica y más o menos breves según la emoción o urgencia de los hablantes. Se hizo evidente la dramatización del texto por medio de la marcación gráfica de una entonación particular, tanto dentro de los diálogos como en el pensamiento de Eleanor. Esto último requiere del traductor-lector un especial cuidado para su interpretación.

La utilización del lenguaje poético permite a la autora sugerir, pues sin duda sabía que lo implícito es mucho más efectivo que lo explícito, y es así que este lenguaje surge en momentos donde se alcanza el "climax", confirmando así lo que afirma Ernesto Sábato en "Oscuridad de la novela": "La obra se acaba y completa en el lector ... se necesita el esfuerzo conjugado de autor y lector" (182). Es sin duda el lenguaje figurado el que va a funcionar como portador de información esencial de contenido temático. Ejemplo de esto es el aparentemente inofensivo comentario del Dr. Montague "the sun is over the yardarm" que analizamos en el capítulo sexto. Llegamos así a percibir el viaje de Eleanor como metáfora y todo el texto como metáfora. Se reitera el valor de un determinado simbolismo que no se va a poder alterar sin alterar el significado del texto. Recordemos solamente las implicaciones de los colores



de los dormitorios de Eleanor y Theodora. Otros recursos expresivos como la repetición léxica, de estructuras, la aliteración o la personificación tendrán que ser reproducidos o compensados para tratar de mantener los valores expresivos de la novela.

Descubrimos también cómo la ironía está presente a través de la parodia del discurso ajeno (Bajtin 268), o sea, cuando el texto dialoga con otros textos, reelaborándolos con estilo propio. Esto se hace evidente en la situación particular en que se hace referencia a otros textos (por ejemplo la relación del texto pseudo religioso con los Proverbios del Antiguo Testamento).

Toda esta información permitió a la traductora tomar decisiones y justificarlas con una base racional, es decir, apoyar lo intuido en la investigación. Para llegar a una versión traducida más satisfactoria, decidimos mantener las marcaciones gráficas especiales que la autora utiliza para destacar, por ejemplo, las señales en el camino que sigue la protagonista. La traducción de las metáforas originales requirió la aplicación de diferentes criterios para respetar la intención de la autora, en ciertas ocasiones fue posible seguir la norma de Peter Newmark que dice que las metáforas originales deben ser traducidas literalmente (112), tal es el caso de "cup of stars"(TO: 21-22), en otras –sirva de ejemplo: "The sun is over the yardarm" (TO:172)– fue necesario contradecir a Newmark, buscando la manera de preservar el sentido y la relación de significados con la totalidad del texto más allá del contenido semántico específico, tal como lo aconseja Susan Bassnett McGuire(115) y en



otras, recordemos el sentido figurado de "cloak"(TO: 173), hubo que buscar un lexema apropiado para expresar la idea en nuestra lengua, como lo aconseja Vázquez Ayora(316). Finalmente se trató de respetar con fidelidad la ambigüedad, esencial para el texto y para el género, porque se hace evidente que se busca la complicidad de los lectores para la construcción de significados, de esta forma y como recomienda Christian Nord (99), evitamos las explicaciones y eliminamos todas las notas al pie, a excepción de la que se refiere a "DARE" y "EVIL" (TO:19) pues corresponde a un juego de palabras.

Aunque algo o mucho se nos escape todavía, podemos, a través del análisis de factores internos y externos al texto, descubrir el texto escondido, y luego, una vez desentrañado el mensaje, como traductoras debemos tratar de no hacerlo explícito, para poder brindar a nuestras lectoras la misma posibilidad de descubrirlo. Sin duda el reconocer la función que cumple un elemento determinado dentro del párrafo o de la totalidad del texto nos hará, como traductores-lectores valorar más el esfuerzo de la autora, la intención de proporcionar no solo placer estético -evidente en la esmerada construcción, las elaboradas figuras del lenguaje, las imágenes sensibles y el rico simbolismo- sino la posibilidad de disfrutar de cierta complicidad para construir significados que se manifiesta en eso que llamamos "guiños al lector", indicios o pistas. Su particular visión de mundo es también un importante factor de enriquecimiento para la traductora y debería serlo también para quienes reciban el texto traducido. Confirmamos que nada es casual en un texto literario y las palabras



se agrupan y separan en un juego de sonoridades, ambigüedades y metáforas que sugieren más de un mensaje y captarlos es la íntima satisfacción del lector.

El traductor que se aproxima a la obra literaria para tratar de cumplir su misión tiene que hacerlo con amor y respeto. Amor a la obra y respeto a su autor. Para completar nuestro trabajo en el capítulo siguiente veremos el proceso de traducción de los diálogos.



## Capítulo III

### Los diálogos como unidad de análisis

Para efectos del análisis de este proceso de traducción, consideramos necesaria la separación de dos estilos marcadamente diferentes, los párrafos descriptivo-narrativos y los diálogos. Los primeros ya fueron considerados en el análisis precedente; ahora enfocaremos nuestro análisis sobre los segundos.

Veremos como los diálogos, además de cumplir las funciones que señalaba Oakley Hall dentro de la novela (94) y que mencionábamos en el capítulo anterior, se caracterizan por dar la impresión de espontaneidad, frescura y vivacidad. Nos ocuparemos no solo de tratar de descubrir cómo lo logra la autora sino también cómo se conservan en la versión traducida esas características dentro de las amplias posibilidades expresivas de nuestra lengua.

El principal desafío se plantea cuando nos preguntamos ¿cómo transmitir la fuerza expresiva del diálogo original, su nivel de naturalidad?, y ¿cómo desentrañamos significados implícitos: ironía, énfasis, burla, prejuicios? Para resolver estos interrogantes y para formular algunas propuestas hacemos lo siguiente: primero analizar los diálogos en tres niveles -léxico, sintáctico y semántico- y como paso posterior verter lo que comprendimos a nuestra lengua.



pero ¿a cuál dentro de este maravilloso mundo del español? Gabriel García Márquez tiene la respuesta, "En el que sea capaz de darse a entender", tal como lo expresa en la entrevista publicada en *La Nación, Sec. Ancora* (2). Esto implica la traducción al español que hablamos a nuestro propio idiolecto

### El diálogo: unidad y parte integrante de una totalidad

#### Definición, funciones y características

Cuando hablamos de diálogo nos referimos al lenguaje hablado informal, o a la lengua coloquial y nos parece apropiada la definición que ofrece Luis A. Hernando Cuadrado en *El español coloquial en "El Jarama"*, para quien "El *coloquio* es la conversación íntima, el diálogo sencillo, la plática despojada de formalidad,..."(19). Pero es preciso tener en cuenta que los diálogos en una obra literaria son productos de ficción, es decir, son fingidos, son creados, fruto de la imaginación, hay un autor que predetermina el registro que cada uno de sus personajes -hablantes- va a utilizar "espontáneamente" en cada situación. Este proceso complejo, lo esboza adecuadamente Luis A. Hernando Cuadrado en *El español coloquial en "el Jarama"* :

La novela contemporánea se aproxima a los moldes lingüísticos de la lengua oral, especialmente coloquial, por lo que, no existiendo una norma literaria única, el autor goza de gran libertad para seleccionar sus medios expresivos. Un buen estilo asimila las características formales de su lengua



y las aprovecha para crear sobre ellas nuevas formas. De esta manera, el literato es receptor y creador a la vez, y la lengua común se nutre de la simbiosis constante entre formas orales coloquiales y formas escritas de acuñación literaria (25).

También Raquel Merino Alvarez nos aporta una definición apropiada de aquello que denominamos diálogo. En su artículo "La réplica", publicado en *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, tratando de buscar una unidad operativa en un texto dramático, introduce lo que llama la réplica, que se representa gráficamente con el nombre del personaje seguido por su discurso y acompañado, en muchas ocasiones, por acotaciones de diversa índole que se refieren a ese discurso. La réplica adquiere forma oral cuando el actor declama su parte y el texto secundario (lo que el escritor acota) "se traduce (el subrayado es mío) en el escenario en forma de códigos no verbales"(399). Partiendo de esta unidad, Merino Alvarez define al diálogo como "una sucesión de réplicas en forma de dúos, tríos, o en forma de monólogos, o lo que es lo mismo, una interacción verbal entre dos o más personajes, o uno de ellos consigo mismo"(399). Aunque Merino Alvarez se refiere al género dramático, en la novela se podría asignar, casi con igual importancia, este carácter de unidad de análisis a la réplica, pues le dice al lector-traductor no sólo quién habla, sino cómo dice lo que dice. En otras palabras, permite al lector visualizar la situación imaginaria; permite reconstruir mentalmente al personaje,



complementando la información que el autor ha tenido a bien brindarle en párrafos descriptivos, mostrando así contradicciones, mentiras, miedos, ironía, etc.

En su obra *The Art and Craft of Novel Writing*, Oakley Hall llama la atención sobre la importancia de los diálogos dentro de la novela y habla de las funciones que cumplen. Los diálogos revelan a los personajes, mostrándonos su carácter, cristalizan las relaciones, contienen información, ayudan al desarrollo de la trama, precipitando el climax, las revelaciones y las crisis (94) y, enfatiza Hall, deben parecer realistas, pero no lo son, por el contrario son muy elaborados (94). En su texto, Hall no solo marca la pauta de cómo debe un escritor construir sus diálogos sino que también, indirectamente, nos dice cómo proceder en la traducción y en la reconstrucción de dichos diálogos en la lengua terminal: "Dialog should allow the reader to read as much as possible between the lines, in what is left out, and in the stage directions, actions, and gestures that accompany the dialog" (113-114) y agrega algo que para mí ha sido una regla de oro "Always read dialog aloud to see how it sounds" (114).

Para reflejar su vivacidad y esa aparente espontaneidad el lenguaje coloquial va a manifestar, además de ciertas peculiaridades léxicas, morfológicas y fonéticas, tendencias a alterar, como lo indica M. Seco en "Lengua coloquial y literatura", a) el orden de las palabras, b) la construcción de la frase, cuyos elementos parecen flotar separados; c) la concordancia y



la *consecutio temporum*, que se descuidan; y abundan: d) las referencias al *yo*; e) las referencias al *tú*, por medio de diferentes recursos; f) el énfasis expresivo; g) la elisión de términos y h) la pobreza léxica (7). El análisis de los diálogos traducidos de la novela manifiesta estas peculiaridades y también muestra las posibilidades de nuestra lengua sin traicionar al texto original.

### Un método para la traducción al español

La revisión de traducciones de novelas y cuentos al español muestra, algunas veces, evidencias de descuido con relación a la espontaneidad y naturalidad de expresión de los hablantes y sus diferentes cambios de registro de acuerdo con el nivel social o a la situación de formalidad o informalidad en que se produce la conversación, y percibimos que sus personalidades quedan desdibujadas y la escena carece de vivacidad. Para evitarlo nuestros pasos han sido los siguientes: después del proceso de lectura y análisis inicial efectuamos una primera traducción, tratando de responder a la pregunta: ¿cómo diría yo esto si fuera este personaje, tuviera tales y tales características y estuviera en una situación similar? Luego el análisis de aspectos extra e intratextuales, que comentamos en los capítulos anteriores, contribuyó a una mayor comprensión – al mismo tiempo global y particular– que permitió un fructífero proceso de revisión, reconocimiento de errores y correcciones y nos llevó a buscar una base teórica que permitiera confirmar o modificar lo intuido en la primera traducción de los diálogos. Para llevar a cabo esta etapa, junto con las



consideraciones literarias a que hace referencia Hall, hemos recurrido a dos textos de psicología lingüística aplicada al español coloquial que nos han servido de apoyo y ejemplo: *El español coloquial en "El Jarama"* de Luis A. Hernando Cuadrado y *El español coloquial* de Werner Beinhauer a los que nos referiremos con frecuencia. En parte hemos organizado nuestros ejemplos siguiendo a Beinhauer en su análisis y así vemos como en la versión en nuestra lengua los hablantes utilizan en el diálogo informal diferentes formas de apelar a su interlocutor, de asentir, negar, explicar o rectificarse, rematar una réplica, intensificar positiva o negativamente lo que dicen, economizar, cambiar de tema o eludirlo, reflejar indiferencia o disculparse.

### Análisis

#### Los recursos expresivos de nuestra lengua

##### a. Formas de apelar al interlocutor

El hablante en español utiliza fórmulas léxicas para apelar a su interlocutor en el diálogo. Así utilizamos el imperativo de percepción sensorial, como lo denomina Werner Beinhauer, cuando hacemos anteceder lo que vamos a decir con lo que parece ser una invitación a mirar (mire, mira, mire usted, miren), pero en realidad lo que pretendemos es que el interlocutor nos preste atención (60) y vea los hechos desde otro punto de vista, el nuestro. Esto, se manifiesta en nuestra traducción cuando Eleanor habla con su hermana: "Mirá Carrie, vos sabés que no lo vas a usar en la montaña."



(TT:11). Este recurso coloquial del español se introduce en la conversación sin alterarla, pues no figura en la versión en inglés: "Carrie, you know you won't use the car in the mountains." (TO:11) Sin embargo, es una manera de expresarse con espontaneidad en nuestra lengua. Otro ejemplo surge en el mismo diálogo, cuando más adelante el cuñado de Eleanor le dice: "Or suppose even *I* got sick up there in—" que traducido quedó: "Fijate que hasta yo me puedo descomponer allá arriba en ..." (TT:13). "Fijate" alude a poner atención o considerar más que a fijar la vista y es en esa acepción que equivale a "suppose". El hablante apela también al interlocutor para el propio interés cuando dice: "Usted ve que las cosas no son compradas, son sobras" (TT:14). En esta oportunidad se antepone al verbo el pronombre personal de tercera persona "usted" también con la intención de "predisponer al interlocutor hacia el verdadero contenido del discurso" como lo indica W. Beinhauer (26). Por el contrario en la versión inglesa esta función apelativa se desplaza al final de la primera oración.: "I didn't buy the things, you see. They were left over" (TO:13). Otro ejemplo parecido se da una línea más abajo cuando la viejita que fue derribada por Eleanor dice: "Ya ve no podría tomar la plata, no podría aceptársela, así nomás, por algo que son sobras" (TT:15). En esta ocasión se antepone el adverbio de tiempo "ya". En el primer ejemplo que citábamos: "Mirá Carrie, vos sabés que ..." se da además una fórmula que alude a lo consabido, en la que se le atribuye al oyente el conocimiento de lo que el hablante expresa y se lo transforma en sujeto, como



lo señala Hernando Cuadrado (92). Todos estos ejemplos coinciden con lo que Luis A. Hernando Cuadrado denomina "expresiones de relleno", que aunque aparentan ser superfluas "si se analizan con un criterio psicológico se comprueba que cumplen una función no sólo justificable, sino incluso necesaria" (131) y pertenecen a lo que este mismo analista califica como "expresiones autorreafirmativas encubiertas basadas en la segunda persona" (88) usadas por el hablante para "implicar directamente al oyente en lo que dice o piensa" (90). También *The Haunting of Hill House*, tanto en inglés como en la versión traducida, nos brindan ejemplos de fórmulas autorreafirmativas encubiertas basadas en la tercera persona, en las que el hablante esconde su afirmación utilizando un sujeto colectivo, como lo indica Hernando Cuadrado (93), o inclusive implicando a una tercera persona cuya figura de autoridad asume como indiscutible. En el siguiente ejemplo Carrie, la hermana de Eleanor, dice: "In any case, Eleanor, I am sure that I am doing what Mother would have thought best. Mother had confidence in me and would certainly never have approved my letting you run wild, going off heaven knows where, in my car." (TO:12) y no sólo utiliza una expresión autorreafirmativa propia, "I am sure", sino que implica a su madre, ya fallecida, para apoyar lo que dice de manera definitiva y convencer a su interlocutora. De esta forma confirmamos mediante el análisis que en las expresiones coloquiales, aparentemente inocentes, existen elementos que nos permiten ver intenciones, a veces conscientes, otras no, que completan el contenido del mensaje que



transmite el hablante a su interlocutor.

Otra forma léxica de apelar a nuestro interlocutor es a través de lo que se conoce como formas de tratamiento, es decir las diversas expresiones vocativas o pronominales que utilizamos para dirigirnos a nuestra interlocutor. Una de ellas es el título de doctor. Afirma Werner Beinhauer que en español, particularmente en España, no se emplea como forma de tratamiento, excepto en el caso de los médicos (37). Sin embargo, Luis A. Hernando Cuadrado afirma que los títulos profesionales se usan en el coloquio en español precedidos o no de "señor" según la relación que existe entre los interlocutores, de acuerdo a la situación en que se expresen y están determinados por factores de dignidad, ironía o edad (128). Efectivamente, en Argentina, región en la que se origina el idiolecto de la traductora, se trata como "doctor" a los abogados, hayan o no obtenido su doctorado, y en general a todos aquellos profesionales que han obtenido ese grado académico y explícitamente no se han opuesto a ser designados de esa manera. En nuestra novela, las especiales características del personaje nos obligan a usarlo, recordemos que el narrador al describirlo dice: "He was scrupulous about the use of his title because, his investigation being so utterly unscientific, he hoped to borrow an air of respectability, even scholarly authority, from his education." (TO: 4) y efectivamente él se presenta a sí mismo de esta forma en el capítulo 3 cuando saluda a Eleanor y Theodora: "'Come inside. I am Doctor Montague.'" (TO:58). Otros vocativos de tratamiento que merecen un



comentario con relación a la traducción al español están relacionados con "Mr y Mrs. Dudley". Para ellos se mantiene el tratamiento de señor y señora Dudley porque sólo por el apellido los conocemos y sólo así son tratados en la novela; también se omite el "de" de enlace que se usa en español (Sra. de Dudley) por dos motivos: primero por existir una tendencia a su supresión como lo señala W. Beinhauer (32) y segundo porque sería un elemento cultural foráneo dentro de la cultura de habla inglesa al formar parte del nombre del personaje que como norma no se traduce, como lo señalábamos en el capítulo precedente. Otra forma léxica ingeniosa de apelar al interlocutor es a través de los apodos, como lo comenta Hernando Cuadrado (37), un ejemplo de ello, ya comentado en el capítulo anterior, es cuando Theodora llama a Eleanor "Fellow babe in the woods," (TO:48) traducido como "Caperucita" (TT:55). Finalmente, en el texto original encontramos un vocativo que nos presentó dificultades para su traducción. Cuando leímos: " 'All right, sweetheart, ' the taxi driver said, 'where do we go?' " (TO:14), en un principio tradujimos como "cariño", más tarde al revisar el diálogo, consultamos el *Roget's International Thesaurus* y comprobamos que "sweetheart" es sinónimo informal de "good person" (461), o sea un vocativo informal que expresa simpatía. Fue entonces que preferimos "abuela"(TT:16), que como recuerda el Dr. Beinhauer, se aplica en el coloquio a las personas de edad de clase popular, aunque sean desconocidas (32).

Se utilizan también construcciones sintácticas con idéntica función de



apelación afectiva. Este sentido tiene la pregunta: "Suppose poor little Linnie got sick, up there in the mountains, with nobody around? No doctor?" (TO:12) y en la versión traducida: "-¿Te imaginás que Linnie, pobrecita, se enferme, allá arriba en la montaña, sin nadie cerca, sin médico? (TT:13). La interrogación, como señala W. Beinhauer tiene gran eficacia como recurso estilístico del lenguaje afectivo (340). En este caso el hablante pretende conmover y convencer a su interlocutora y esto se enfatiza más con el diminutivo "pobrecita" en aposición y también por la repetición de las frases que se inician "sin...", pues tal como lo indica W. Beinhauer, la repetición consciente tiene como finalidad "meter en la cabeza" del interlocutor lo que al hablante le interesa (353).

#### b. Formas de asentir

Indica Beinhauer que la mayoría de las veces en las conversaciones informales en las que el hablante tiene una participación afectiva falta completamente la partícula afirmativa al asentir (198) y la afirmación puede producirse por medio de adjetivos o locuciones adverbiales (205). Esto se evidencia también en los diálogos de nuestra traducción: "Tiene razón -dijo el cuñado de Eleanor, asintiendo con la cabeza" (TT:12) en este caso el hablante utiliza una locución adjetiva (equivalente a "cierto" o "correcto"), es decir no solo asiente, sino que afirma que lo que el otro (en esta situación una tercera persona) dice es lo correcto. La frase adjetiva en: "Por supuesto que



no hay razones para dudar de que sea una persona decente.” (TT:12), equivale a decir “naturalmente”, como lo señala W. Beinhauer (205), y es también una manera de apoyar al interlocutor. En el siguiente ejemplo: “Claro, con mucho gusto...” (TT:15), traducción de “Gladly” del (TO:14), a la locución adverbial “con mucho gusto”, en la que se da por sobreentendido el verbo que expresara previamente la interlocutora de Eleanor (“pagar”), se le agrega el adjetivo “claro” que sirve para asentir. Otra forma similar de manifestar acuerdo con el interlocutor es por medio de la locución “Esta bien” (TT:16), que corresponde en el original a: “That’s fine, then,” (TO: 14). Otro ejemplo de asentir con adjetivos en español es cuando a la pregunta “¿Es muy chico?” el hablante contesta “Bastante” (TT:28) en la que el verbo “es” está sobreentendido. En este caso el español procede en el diálogo informal igual que en el inglés, pues corresponde a “Pretty small” (TO:25).

### c. Formas de negar

En nuestra lengua existen muy diversas formas coloquiales de negar que, por lo general, expresan algo de la actitud o intereses del hablante. En la versión traducida leemos “No lo creo” (TT:12) como respuesta. En esta negación sucede igual que como señala W. Beinhauer con respecto a la afirmación que utiliza la construcción “creo que”, “revela en el hablante cierto reparo en asumir una responsabilidad personal” (123). Esto se evidencia en el mismo párrafo cuando continúa: “No creo que me sienta muy dispuesta a



prestarme mi auto". Unas líneas más abajo el mismo personaje contesta: "No, me temo que no" (TT:12) que corresponde al texto "'No', Carrie said. 'You may not.'" (TO:11). Vemos acá en español como el verbo "puedas" queda sobreentendido elípticamente. La expresión es una forma atenuada de negarle a su interlocutora la posibilidad o probabilidad que cree tener de algo y aunque en esta réplica en el texto original no se expresa así, la traducción se justifica porque el personaje que habla -Carrie- trata de envolver o disimular lo que quiere decir y no habla directamente. Unas líneas adelante ella también dice "Nunca me perdonaría Eleanor, si te prestara el auto y te pasara algo" (TT:12) y ese "nunca" extiende la negación hacia el futuro como destaca W. Beinhauer (210); asimismo la construcción sintáctica reitera la actitud manipuladora del hablante (pretende hacer creer a su interlocutora que es su deber no prestarle el auto). Otra situación, otros hablantes, uno de ellos contesta "Nope" a la pregunta: "'Then,' Eleanor said, 'there are no old houses around here? Back in the hills?'" (TO: 26) "Nope" además de ser una fórmula informal, en el contexto en que la encontramos es una negación definitiva, enfática, terminante, el hablante ha venido negando un hecho sistemáticamente y esta debe ser asumida como la última. La traducción en español lo refleja con la fórmula enfática: "No, para nada" (TT:30).

#### d. Formas de explicar o rectificarse

Hay ocasiones en que quien habla manifiesta, de manera inconsciente, su



necesidad de explicar, o aclarar su posición con relación a lo que está diciendo. Así cuando el hablante inicia su réplica diciendo: "Es que [el caso es que] no creo que ella tenga que llevarse el auto, es todo" (TT:11), lo que está haciendo es tratando de justificar su actitud; en esta situación particular, se opone a prestarle el auto a su cuñada porque no lo cree conveniente, pero también manifiesta inconscientemente su incomodidad. Muchas veces no hay reglas fijas que nos digan el sentido que tiene una determinada expresión coloquial, sino que será el contexto, la situación en que se produce la fórmula, la que nos diga sobre su sentido. Para esto es interesante comprobar como las explicaciones de W. Beinhauer sobre "es que" y "el caso es que" (124-125) se basan en situaciones específicas. Otro caso semejante se da cuando el hablante pregunta "¿Viene mucha gente por aquí? [...] y en seguida agrega ¿Turistas, digo? (TT:29) Este "digo" equivale a "quiero decir" y tiene el sentido de aclaración o rectificación, tal como lo comenta W. Beinhauer (70-71). En este ejemplo también notamos la alteración del orden lógico de las palabras ( el verbo y su complemento: quiero decir turistas) que se mencionaba entre las características generales del lenguaje coloquial.

#### e. Formas de rematar una réplica

Veíamos entre los ejemplos anteriores que el hablante decía "Es que no creo que ella tenga que llevarse el auto, es todo" (TT:11). De esta manera le expresa a su interlocutor que no tiene nada más que decir. En la versión



original leemos: "I just don't think she should take the car, is all" (TO 10) Con relación a esta fórmula W. Beinhauer asegura que "es todo" no es un anglicismo sino que es una expresión que tiene equivalentes en inglés "that's all" y en francés "c'est tout" (424). Pocas líneas más adelante el mismo hablante vuelve a rematar sus palabras de la misma manera y en la traducción se varía a "y punto" como expresión de que no quiere agregar nada más al respecto.

#### f. Formas de intensificación afectiva

También en nuestra traducción se manifiestan la afectividad y el subjetivismo, que tanto influyen en el español coloquial (308) como indica W. Beinhauer. Una forma es a través de la intensificación de los epítetos. En el original leemos, "How do we know we can trust this doctor fellow" (TO.11) que quedó: "¿Cómo sabemos que podemos confiar en el doctorcito ese? (TT:12). En este caso, respondiendo a la pregunta ¿cómo decimos esto en nuestra lengua?, usamos en una primera traducción intuitiva, el diminutivo de doctor y el Dr. Beinhauer confirma que estábamos en lo correcto: " el sufijo -ito puede emplearse en sentido irónico, indicando todo lo contrario de lo grato o amable" (287). Su efectividad también la avala Amado Alonso, para quien los diminutivos son uno de los medios más efectivos de la lengua para expresar los sentimientos (195), como lo señala en su obra *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. El adjetivo demostrativo "ese" contribuye



asimismo a destacar el epíteto y para el interlocutor quiere decir “ya sabes cuál”, como lo destaca Beinhauer (363). Otra manera de intensificar o alterar subjetivamente el discurso es por medio de la repetición total o parcial de lo que dijo el interlocutor, dándole un matiz de ironía, como dice el Dr. Beinhauer (192). Vemos así que Eleanor había concluido su comentario diciendo “Para vivir solos y tranquilos” y unas líneas más abajo su interlocutora se burla y repite “Vivir solos y tranquilos” (TT:29) Este recurso se emplea en el texto original y es igualmente efectivo en español. El siguiente ejemplo de intensificación afectiva se produce por medio de un juramento y surgió luego de comparar nuestra traducción con los comentarios del Dr. Beinhauer, quien dice que las fórmulas afectivas de juramento tienen la finalidad de corroborar lo dicho y equivalen a decir “se lo aseguro” (225). El texto del diálogo original dice: “‘Good bye,’ Eleanor said, ‘and I’m really very sorry ’”(TO 14), nuestra primera versión decía “—Adios —dijo Eleanor— y lo siento mucho, de verdad.” Pero al ver esta posibilidad recordamos que con frecuencia nos expresamos con este tipo de juramentos y la versión quedó: “...y lo siento mucho, se lo juro”. (TT:16), también buscando diferenciar el registro de los dos personajes que participan en el diálogo. Finalmente, la traducción de parte del parlamento de la hermana de Eleanor muestra dos ejemplos interesantes de intensificación afectiva en el coloquio. El texto original decía “Mother had confidence in me and would certainly never have approved my letting you run wild, going off heaven knows where, in my car.” (TO 12) cuya



traducción quedó, "Mamá confiaba en mí y nunca, en realidad, habría aprobado que te dejara ir corriendo como una loca, Dios sabe adónde, en mi auto" (TT:13). En el primer caso tenemos un adverbio, "wild", que en español se transforma en una comparación en función adverbial y con un contenido semántico que engloba muchas de sus acepciones, ya como adverbio ya como adjetivo. En el segundo, usamos una expresión enfática equivalente a "no quiero ni pensar adónde" que, como señala Werner Beinhauer, tiene la característica de aludir no sólo a un lugar lejano indeterminado sino también a las cualidades de ese lugar (236).

#### g. Formas de economizar

Una de las características del lenguaje coloquial es la necesidad de abreviar, de no repetir lo ya conocido, de sólo aludir a aquello que ya se sabe. La más simple manifestación de esa necesidad de economizar esfuerzo son las aféresis, los apócopes, una combinación de ambos o la deformación fonética de los nombres propios que aparecen en la conversación, como lo comenta Hernando Cuadrado como indicio de mayor informalidad (76 y 132) o familiaridad entre los hablantes. Vemos así como en el capítulo 6 ya algunos personajes se aluden entre sí con formas abreviadas de sus nombres propios: "Nell" por Eleanor (TO: 172) y "Theo" por Theodora (TO:174) que se respetan en la versión traducida cada vez que aparecen. Sin embargo la forma más característica de esa necesidad de resumir es cuando el hablante utiliza



las elipsis, esas oraciones en las que se omiten algunos de sus elementos pero que igual mantienen su sentido completo. Muchas veces, como señala Beinhauer, no son verdaderas elipsis sino formas sintácticas fijas (380). Una de estas construcciones aparece (subrayada) en un diálogo que el narrador pone en boca de la hermana de Eleanor: “perhaps Dr. Montague –if that really *was* his name, after all– perhaps this Dr. Montague *used* these women for some –well– *experiments*.”...” (TO: 8), que en la versión en español quedó traducida: “...quizás el Dr. Montague –si es que *ése* era en verdad su nombre, a pesar de todo– quizás ese doctor usaba a esas mujeres para algunos, bueno, *experimentos*” (TT:8). En español usamos una forma elíptica similar, una forma adverbial que en realidad quiere decir, a pesar de todas las dudas que tenemos, aunque no estemos de acuerdo, pero el hablante no necesita entrar en detalles o repetir lo sobreentendido. Un adverbio en inglés, se transforma en la versión en español en lo que el Dr. Beinhauer denomina una oración elíptica de valor gerundial (181), veámoslo en el ejemplo: “‘it’s quite a hazard, quite a hazard indeed...” (TO: 14) y “es bastante arriesgado, de verdad, bastante arriesgado...” (TT:15), donde “de verdad” equivale a “diciendo la verdad”. Un fenómeno similar encontramos en el siguiente ejemplo: “No sabemos dónde vas a ir, ¿no? No te hemos visto muy decidida a contarnos mucho que digamos de todo este asunto, ¿verdad?” (TT:12) Ambos corresponden a las traducciones de dos “question tags”, (‘apéndices’ o ‘coletillas’), y son ejemplos de elipsis verbal que equivalen a ¿no es verdad?”



Con relación al “¿no?” el Dr. Beinhauer confirma que su uso en sustitución de ¿verdad? es frecuente en el habla de los sudamericanos (396) lo que corrobora que los diferentes registros utilizados pertenecen a un idiolecto de esa zona. Un último ejemplo de elipsis verbal se produce en el diálogo de la cafetería de Hillsdale, la pregunta informal “(Do)You want more coffee?” (TO:25) se transforma en español en “(Quiere)¿Más café?” (TT 28) En todos estos ejemplos vemos, que como señala Hernando Cuadrado, hay una tendencia en el español coloquial a la nominalización de la frase mientras que la expresión de la acción pasa a segundo término (81).

Otra manifestación de la economía de esfuerzo del hablante o de su comodidad en las conversaciones informales es el uso de lo que se conoce como “verba omnibus” como comenta el Dr. Werner Beinhauer, (401-410), es decir el uso de un grupo relativamente reducido de verbos que se unen a otros verbos o sustantivos para formar expresiones con un sentido muy diferente a la acepción principal de cada uno de esos verbos aislados. Veamos a continuación algunos de los que aparecen en los diálogos traducidos que, como era de esperarse, coinciden con los que menciona Beinhauer: *andar* (que la gente lo ande atropellando = que lo atropellen con cierta frecuencia), (andar dando vueltas por aquí = estar paseando sin rumbo fijo); *dar* (dar vuelta a la esquina = doblar en la esquina);  *echar* (echaron una mirada = miraron); *estar* (estoy segura = tener la certeza), (estoy de acuerdo = coincidir); *hacer* (se hace de noche = anochece); *ir* ( si te hubieras ido al agua = si te hubieras



caído al agua), (ir por ahí derribando a la gente = caminar llevándose a la gente por delante), (Que le vaya bien = Buena suerte); *llegar* (había llegado a pensar = creía); *llevar* (llevarse por delante = atropellar), *pasar* (le pasa algo = le sucede); *tener* (tengamos que arreglárnosla sin nada = debemos valernos por nosotros mismos), (tener una buena posición = estar en una posición económica desahogada), (tenés una idea = sabés algo), (te lo tendrías merecido = te lo merecerías). La economía es de esfuerzo, no léxica, por que muchas veces el giro que se utiliza es más extenso que otras expresiones no coloquiales pero tiene más fuerza expresiva.

#### h. Formas de cambiar de tema o eludirlo

Nuestra lengua coloquial tiene muchos recursos para cambiar de tema en una conversación o eludirlo. Uno de ellos es el "bueno". Como dice Beinhauer, cuando el hablante por una u otra razón titubea, lo utiliza para poner fin bruscamente a una situación incómoda y deja el resto para que su interlocutor lo complete en su imaginación(432). Es una variante de los que incluye dentro de su clasificación como "bueno" conclusivo (431-434) y su significado va a depender de la situación en que se expresa. Una de las situaciones en que lo encontramos en *The Haunting of Hill House* es la que transcribimos a continuación: "...quizás ese doctor *usaba* a esas mujeres para algunos, bueno, *experimentos*. (TT:8). En este caso es engorroso para Carrie expresar a que se refiere (¿perversiones sexuales?) y el "bueno" parece



decir "voy a usar un eufemismo" y luego agrega "experimentos" y lo marca con una entonación especial que la autora expresa gráficamente. Otra posibilidad del "bueno" surge con la combinación frecuente "bueno, pero" en el siguiente ejemplo: "Bueno, Carrie, pero yo sí llamé a Homer a la oficina de referencias" (TT:12). Este "bueno" que también es una forma de responder afirmativamente es una concesión al interlocutor y en seguida el hablante introduce una objeción, como lo explica W. Beinhauer en su trabajo de psicología lingüística (431). Un poco más adelante vemos otro ejemplo y otra situación diferente: "Bueno, abuela ¿adónde vamos?" (TT:16). En este caso el "bueno" equivale a "esto terminó y ahora", también es un "bueno" conclusivo, en esta ocasión con relación a lo que estuvo presenciando (el final feliz que tuvo, para la viejita, el empujón de Eleanor).

#### i. Formas de reflejar emociones: las interjecciones

El hablante recurre muchas veces a las interjecciones, que Hernando Cuadrado define como la forma sintética de la exclamación (102), para expresar la impresión que le produce un acontecimiento o lo dicho o hecho por su interlocutor. Con relación a ellas, Beinhauer aclara que, tanto en su forma como en su aplicación, las interjecciones presentan grandes diferencias regionales (79). En nuestra novela un personaje contesta: "Yeah?" (TO: 25) que fue traducido como "¿Ajá?" (TT:28). En este caso la interjección con entonación de pregunta refleja una reacción de poco interés, indiferencia o



incredulidad en lo que dijo la interlocutora y equivale a ¿en serio? o ¿Ah sí? Definidas también como voces que expresan reacciones súbitas, las interjecciones suelen preceder y reflejar directamente lo que dice la oración que sigue, señala Hernando Cuadrado (102), un ejemplo de ello lo encontramos cuando Eleanor se lleva por delante a la viejita, tira por el suelo sus paquetes y exclama en inglés "I'm so sorry," (TO:13), que en español se transforma en "¡Ay lo siento! discúlpeme" (TT:14) en la que vemos primero la interjección, reflejo de la impresión por lo sucedido, seguida de una oración exclamativa de pesar y luego, inmediatamente, la disculpa al interlocutor. Las posibilidades del español coloquial revisten de vivacidad a una disculpa que en inglés sólo se hace expresiva por la entonación.

### El diálogo y sus funciones

El análisis nos lleva también a descubrir cómo la autora utiliza los diálogos para dibujar a sus personajes, mostrándolos en acción, que es un recurso muy efectivo como expresaba Oakley Hall (46). Para ejemplificar esto podemos observar lo que sucede en la tercera sección del capítulo I. Esta sección está dividida en dos escenas. La primera de ellas nos muestra un diálogo entre Eleanor, su hermana Carrie y el marido de ésta y cuñado de Eleanor. Hay un narrador omnisciente que interviene, de tanto en tanto, para marcar el cambio de hablante y de actitud. La determinación de Eleanor se evidencia en la repetición del sintagma "It's half my car." (TO 10,11 y 12).



(—La mitad del auto es mía.(TT:11,12 y 13)). Las manipulaciones afectivas y el egoísmo de Carrie se hacen evidentes a través del peculiar estilo —de acuerdo a como lo definen Hatim y Mason en *Teoría de la traducción*: "clase de variación que tiene lugar en el seno de un idiolecto..." (62)— que adopta para dirigirse a su hermana y establecer su influencia. Este personaje se caracteriza por el uso de frases idiomáticas, quizás sugiriendo la idea de una persona convencional, prejuiciosa y que carece de espontaneidad. "You haven't seen fit to tell us very much about all this..."; "I don't think I can see my way clear..." (TO:11) o "Heaven knows where..." (TO 12). El cuñado, caprichoso y pusilánime, muestra su subordinación a Carrie al no dialogar directamente con Eleanor: "I just don't think she should take the car,..." (TO:10) (—Simplemente, no creo que deba llevárselo...) (TT:11); "...like Carrie says..." (TO:11) (...como dice Carrie) (TT:12); "how do we know she'd bring..."(TO: 12) (¿cómo sabemos que lo va a traer?) (TT:13). Vemos pues a través del diálogo, no sólo lo que dicen, sino cómo interactúan. Así la insistencia de la autora en poner en boca de Eleanor varias veces la misma réplica muestra también la poca importancia que tiene el reclamo de sus derechos para sus familiares. A Eleanor no la escuchan. En el caso de Carrie, se hace evidente que pretende ocupar un rol de autoridad y le habla a Eleanor como a un subalterno dependiente. Finalmente, la forma indirecta de hablar del cuñado refuerza la poca importancia que tiene Eleanor



para él: ni siquiera merece ser su interlocutora.

La segunda escena nos muestra no sólo a los personajes en acción sino también cómo los diálogos ayudan al desarrollo de la trama. La acción transcurre en la calle y la autora utiliza el monólogo interior, por él conocemos cómo piensa Eleanor, y el diálogo. El narrador está dentro de la mente de Eleanor y en la calle, observando y describiendo la escena. Dentro del monólogo la complejidad aumenta: abundan los sintagmas oracionales en relación hipotáctica y paratáctica; aparece también el discurso ajeno intercalado dentro del pensamiento (en realidad, palabras que Eleanor pone mentalmente en boca de sus familiares). El diálogo también se reviste de dificultades para el traductor pues aparece un personaje: la viejita, una persona de condición social humilde, que varía notablemente sus registros de acuerdo con los acontecimientos. Jean Claude Margot en *Traducir sin traicionar* recuerda que el traductor no debe pasar por alto los registros del original en cada situación, que pueden variar de acuerdo con factores socioculturales: edad, sexo, nivel de instrucción, ocupación, clase social, religión, y a factores sociofuncionales como: solemne, familiar, íntimo, etc.(354-375). Todo esto sin descuidar la función semiótica del texto: el personaje y sus palabras tendrán carácter premonitorio para Eleanor en el desarrollo de la obra; su aparición agorera va a subordinar el nivel de naturalidad de la versión traducida a la fidelidad a la intención de la autora. Veamos (oigamos) una pequeña muestra de diferentes registros, en esta ocasión del texto traducido:



1. —¡Maldita seas! ¡Maldita seas! —gritó la viejita encarándola—. Me lo llevaba a casa ¡maldita seas! ¡maldita seas! (TT:14)

2. —Con dos dólares está bien —dijo la viejita—, sin incluir la propina de este caballero, por supuesto. Siendo tan bajita como soy —explicaba con elegancia—, es bastante arriesgado, de verdad bastante arriesgado, que la gente lo ande atropellando a uno por la calle. Sin embargo, es un verdadero placer encontrar a alguien tan amable como usted que sea capaz de reparar el daño. A veces la gente lo golpea y ni siquiera se vuelve para ver. (TT:15)

Así, el sintagma verbal "Damn you!" que exclama la viejita y que, en un primer momento, se tradujo de acuerdo con el contexto y la emoción del hablante como: ¡La puta!, ¡puta!, ¡Putá, digo! y puta, digo, se corrigió luego, porque se había dejado de lado el carácter de presagio y la función que cumple dentro del texto. Recordemos que en lo fantástico-maravilloso suele haber un hada "mala" o una bruja, que busca vengarse de la doncella. Los insultos quedaban en la práctica vacíos de significado, transformados en puras interjecciones, perdiendo el carácter de maldiciones que tienen en el texto (la viejita se torna de alguna manera en un personaje siniestro y profiere maldiciones también en español: ¡Maldita seas! se repite cinco veces). En literatura se viola a veces la naturalidad por propósitos específicos, como bien lo señala Christiane Nord en *Text Analysis in Translation* "[...] a feature of



lexic can be assumed to be intentional if the translator has to find out from his analysis what interest and what purpose has induced the author to use precisely this expression, this figure, this word" (114) y a la hora de traducir habría que proceder como recomienda Peter Newmark: "When you are faced with an innovatory expressive text, you have to try to gauge the degree of its deviation from naturalness, from ordinary language and reflect this degree in your translation" (25) y éste es precisamente el caso.

#### Lo implícito en la entonación.

Con respecto a la forma de interactuar de los personajes, lo que no es explícito en el texto original a veces desaparece en la versión traducida. Sin embargo, el análisis del original y algunas pistas que nos da la autora serán valiosa ayuda para desentrañarlo y para lo que nos ocupa: trasladarlo al texto meta de la manera en que la autora lo hizo, explícita o implícitamente, respetando siempre su intención, según lo señala Rosario García López en el artículo "Lo implícito en la traducción literaria: algunas consideraciones sobre la traducción al español de *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras" (523-529). Es necesario entonces llevar a cabo un análisis de lo que Geoffrey Leech llama "thematic meaning" (20) cuando se refiere, en *Semantics. The Study of meaning*, al tipo de énfasis con que se destaca una determinada palabra utilizando letra cursiva para marcar una entonación o acentuación diferente a la habitual y así lograr un efecto comunicativo especial. Christiane Nord se refiere



específicamente a este tipo de significaciones cuando habla de los "suprasegmental features"(120-127), o sea todas esas características que sobrepasan los límites de los distintos segmentos del texto. El español expresa estas significaciones en el lenguaje escrito de muy diversas formas: estructurales, léxicas y mediante los signos de puntuación. Sin embargo Julio Cortázar en su traducción de los cuentos de Edgar Allan Poe usa el mismo recurso que el autor( marcación en letra cursiva de una entonación enfática particular). Shirley Jackson utiliza con frecuencia este método de representar la entonación en los diálogos. Analicemos juntos algunos ejemplos y su traducción:

1. "**Besides, you'll be in the mountains all summer, and you can't use it there. Carrie, you know, you won't use the car in the mountains.**" (TO 10-11)

Además ustedes van a estar en la montaña todo el tiempo y *ahí* no lo pueden usar. (TT:11)

Este énfasis en el adverbio pasará de la misma manera al español: *ahí* (ahí es imposible usar el coche).

Pero qué sucede si la marcación la hace en el auxiliar "did" que no tiene equivalente léxico en el español. Será entonces necesario agregar el significado del "do" enfático y la marcación de entonación adicional:

2. "**Well, now, Carrie, I *did* call Homer in the credit office, and he**



said this fellow was in good standing at some college or other—" (TO:11)

Bueno, Carrie, pero yo sí llamé a Homer a la oficina de referencias y dijo que este tipo tenía una buena posición en una universidad o algo así... (TT:12)

Finalmente, unas líneas más adelante Carrie le dice a su marido, dentro de una réplica más larga:

3. Even if Eleanor," she went on delicately, addressing her teacup, "even if *Eleanor* is prepared to run off to the ends of the earth at the invitation of any man, there is *still* no reason why she should be permitted to take my car with her." (TO: 11-12)

Aun si Eleanor —continuó con delicadeza mirando la taza de té—, aun si *Eleanor* estuviera preparada para huir hasta el fin del mundo respondiendo a la invitación de cualquier hombre, *todavía* no hay razón para permitirle que se lleve mi auto. (TT:12-13) La entonación en el vocativo muestra un actitud reticente y el énfasis en "still" (todavía) es definitivo: Carrie se niega a admitir argumentos (le dice implícitamente a su esposo: No se lo vamos a dar ¿me entendés?).

### El voseo: una opción para lograr el efecto equivalente

Dentro del mismo aspecto que nos ocupa, o sea: cómo lograr que el texto traducido tenga una fuerza expresiva equivalente y refleje la naturalidad y



espontaneidad de los diálogos, nos preguntamos si es lícito el uso del voseo en la traducción de un texto literario cuando el traductor lo tiene incorporado en su idiolecto, es decir cuando forma parte de su peculiar forma de hablar.

Las traducciones llevadas a cabo por escritores de renombre internacional o prestigiosos traductores reflejan un tácito acuerdo, una norma ¿estética?, el canon que hace que en cualquier circunstancia informal los hablantes, que en la lengua inglesa utilizan el "you" para la segunda persona del singular, pasen sistemáticamente a tutearse en español, con independencia del lugar de publicación. Esto, que es natural para un lector de España o de los países que en Latinoamérica usan este tratamiento, suena artificial para un hablante del español de cualquiera de las diferentes regiones donde se usa el voseo, e incluso llama la atención de los angloparlantes cultos que conocen literatura contemporánea latinoamericana que usa el voseo y se topa con tales traducciones.

El empleo del voseo no sólo involucra a los habitantes de la región rioplatense sino que, según señala Leonel Antonio de la Cuesta, en su obra *Lecciones preliminares de traductología* "... dos tercios de la población hispanohablante del continente vosea,..." (120). Otros estudios, como el artículo "El voseo del Río de la Plata" de Seán Morris, hablan de su amplia difusión, que sin llegar a una mayoría de voseantes, asciende a un porcentaje que oscila entre un 46 y un 47% de hispanoparlantes que de una forma u otra están en contacto con el voseo (49). Esto implica que en estos momentos hay



en Latinoamérica una importante masa de lectores "potenciales" que, con ligeras variantes utilizan este tratamiento. ¿Por qué entonces no intentar una traducción que refleje el habla de Argentina y el de Costa Rica, entre otros países, donde el uso del voseo está generalizado y no son sólo las personas "incultas" quienes lo utilizan?; siempre y cuando el traductor mantenga su fidelidad al texto original. El *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* se refiere al voseo señalando que: "Vos, con valor de 2.ª persona del singular, es una forma de tratamiento que se conserva en extensos territorios americanos,..."(203), y lo define como: "...el empleo de vos para un solo destinatario y a su amalgama con plurales y singulares verbales originarios y con formas del pronombre tú" y desarrolla, brevemente, el paradigma más frecuente de voseo (345). También L.A. de la Cuesta afirma "El único juicio que puede pasarse respecto a la propiedad o impropiedad de un habla o dialecto cualquiera es de tipo social, es decir, si resulta aceptada como buena por los hablantes cultos de la lengua" (91). Creemos que el lenguaje coloquial en una lengua extranjera puede ser eficazmente traducido al español coloquial que se usa en amplias regiones de nuestra América, siguiendo la ruta que han abierto escritores rioplatenses de la talla de Mario Benedetti, uruguayo, los argentinos David Viñas, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Osvaldo Soriano, los costarricenses Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez, Francisco Amighetti, la nicaragüense Linda Berrón y muchos otros que no han tenido miedo de usar el voseo en el habla informal de sus personajes. En esta búsqueda de naturalidad



proponemos incorporar el voseo en la versión traducida.

En un principio pensamos que el paradigma que esboza la Real Academia nos iba a brindar el respaldo suficiente al que recurrir en caso de dudas. Sin embargo sobre la marcha se presentaron contradicciones y algunas diferencias en relación con las desinencias verbales del voseo que se utiliza en el Río de la Plata y en Costa Rica, confusión originada por la prolongada residencia en este país y la consecuente convivencia con el voseo costarricense. Finalmente, el artículo de Seán Morris, que es un estudio de los paradigmas verbales del voseo rioplatense, nos enfrentó a una realidad compleja, nos ayudó a esclarecer por qué en determinadas ocasiones usábamos la forma aguda o la grave en el imperativo negativo o en el presente del subjuntivo y nos llevó a los trabajos "Avances y rectificaciones en el estudio del voseo americano" y "La oposición «cantes»/ «cantés» en el español de Buenos Aires" de María Beatriz Fontanella de Weinberg. En este último estudio Fontanella descubre que el uso de una u otra variante en el imperativo negativo o en el presente del subjuntivo es un hecho complejo y depende de criterios morfológicos, sintácticos y semánticos.

Los ejemplos que surgieron al traducir los diálogos nos permiten ver qué sucede en situaciones concretas. Cuando Eleanor dice: "... Come on up. Make her give you the room next to mine." (TO:43) en la traducción utilizamos las inflexiones agudas del voseo para el imperativo afirmativo en lugar de las que corresponden al *tú* de la 2da. Persona del singular (*sube y haz*), "Subí y



hacé que te dé el dormitorio que está al lado del mío" (TT:49). Más adelante, Eleanor afirma: "No one can hear you if you scream in the night" (TO:44) y traducimos, "Nadie te puede oír si gritás de noche" (TT:51), *gritás* corresponde al presente del indicativo, en el que la forma verbal que corresponde al *tú* es *gritas*. Luego Theodora dice: "You're probably just hungry" (TO:45) que se traduce: "Es probable que estés hambrienta nada más" (TT:51) En esta ocasión la única forma posible del presente del subjuntivo, tanto para el *tú* como para el *vos*, es la aguda. En el capítulo 6, Luke le dice a Eleanor: "I think you must be a very fine person, Nell" [...] "warmhearted, and honest. Afterwards, when you go home..." (TO:166). En la versión en español traducimos: "Pienso que tenés que ser una persona espléndida, Nell [...] honesta y de buen corazón. Después, cuando te vayas a tu casa..." (TT:67). En este ejemplo vemos dos formas diferentes de las terminaciones verbales que se usan en el voseo rioplatense. En el primero, el presente del indicativo (*tenés*), en lugar de *tienes* y en el segundo, el presente del subjuntivo en el que utilizamos la forma grave similar a la del tuteo (*vayas*). Más adelante leemos en el texto original: "Nothing that you do is of any interest to me" (TO: 173), que quedó traducido: "Nada de lo que vos hagas me interesa" (TT:76). Nuevamente se utiliza en el presente del subjuntivo la forma homófona con la inflexión del tuteo. Esta misma forma grave se repite unas líneas más abajo cuando traducimos: "No creo que puedas decir otra cosa" (TT:76) por el texto: "You could hardly say anything else." (TO:174). La



desinencia verbal del imperativo negativo del tipo que se señala como tajante o terminante, de acuerdo a Fontanella (81), se utilizó cuando traducimos el texto: “¡Don’t look back, she cried out in a voice high with fear, “don’t look back—don’t look—run!” (TO:177). La versión en español quedó : “¡No mirés atrás! -gritó, aterrorizada-. ¡No mirés atrás, no mirés, corré” (TT:80). Finalmente utilizamos: “Vos sí que tuviste suerte. Tuviste una madre” (TT:68) como la forma verbal correspondiente al pretérito indefinido -que el *Esbozo* llama perfecto simple- en nuestra versión de las palabras de Luke: “You were so lucky,” [ ... ] “You had a mother.” (TO:167) Nuestra traducción, que en una primera versión fue *tuvistes*, influenciada por el paradigma del *Esbozo* (345), se corrigió a la forma sin /-s/ final al confrontarse con otros textos de escritores rioplatenses. Resumiendo, los ejemplos citados nos muestran las siguientes desinencias verbales para el voseo:

Presente indicativo

Vos gritás (guitar)	en lugar de	tú gritas
tenés (tener)		tú tienes

Presente subjuntivo

Vos estés (estar)	igual a la desinencia de	tú estés
vayas (ir)		tú vayas
hagas (hacer)		tú hagas
puedas (poder)		tú puedas







manera más desenfadada. Sin embargo, siempre tratará de usted al Dr. Montague y lo mismo hará con el personal de servicio.

Luke: Al igual que Theodora, sólo mantiene el tratamiento de usted con el Dr. Montague y la servidumbre.

El Dr. Montague: Por definición se considera a sí mismo de un rango superior, por lo tanto marcará la distancia tratando a todos los demás personajes de usted, excepto a su esposa.

Los otros personajes que aparecen circunstancialmente se tratan entre ellos de manera similar: el voseo será usado siempre entre aquellos que tienen una relación familiar, de confianza o amistad, eventualmente usarán el voseo con alguien subalterno y no se espera (como sucede con el voseo en Costa Rica) que el subalterno tutée a sus superiores. El tratamiento de usted será siempre para marcar una situación de formalidad o de respeto (por la edad o por jerarquía).

Este uso del voseo pertenece definitivamente al idiolecto de la traductora, pues por cambios generacionales el voseo ha ido ganándole terreno al tratamiento de usted como marcación de respeto o formalidad.

Veamos algunos ejemplos de réplicas en los que se observa el empleo del voseo en la traducción que nos ocupa:

1. "Have you lived here long?" (TO:25)

—¿Vivís acá desde hace mucho? (TT:28)

Aquí el voseo se manifiesta en la desinencia de la forma verbal que se usa



para la segunda persona del singular.

2. "Do you like it here? (TO:25)

—¿Y te gusta? (TT:28)

Se usa el pronombre personal (dativo o complemento indirecto) igual al del paradigma del tú.

3. "...Old houses are usually cheap, you know, and it's fun to make them over." (TO:26)

—...Las casas viejas suelen ser baratas, sabés, y es divertido arreglarlas. (TT:29)

En este ejemplo se usa la forma verbal como singular y corresponde a la del plural sin diptongar (sabéis).

4. "Why don't *you* run away? (TO:26)

—¿Y *vos*? ¿Por qué no te vas? (TT:30)

En este ejemplo vemos como el voseo utiliza la misma desinencia del tú. Además se marca el énfasis temático adicional por medio de la letra cursiva y del uso de una frase exclamativa-interrogativa.

5. "Listen," she called after him, still trying not to sound angry,... (TO:29)

—¿Espere! —lo llamó Eleanor, tratando todavía de no parecer enojada. (TT:33)

6. "Are you Dudley, the caretaker? (TO:31)



—¿Usted es Dudley, el casero? (TT:36)

Por último, los ejemplos 5 y 6 muestran un tratamiento formal y usan el verbo de la tercera persona del singular. Estas variaciones, cuyas explicaciones lucen engorrosas, no son difíciles de comprender para el lector del diálogo y creo que reflejan claramente las distintas formas de interactuar de Eleanor con otros personajes sin desviarse de la intención de la autora, sino, más bien, buscando la fidelidad al original.

### Conclusión

Nos preguntábamos al inicio ¿cómo traducir la fuerza expresiva, la naturalidad y los significados implícitos de los diálogos? y propusimos el análisis de tres aspectos, léxico, sintáctico y semántico. Partimos de una primera traducción intuitiva basada sólo en la lectura completa de la novela. La comprensión del texto se profundizó por la investigación de factores extra e intratextuales, tratados en los capítulos precedentes, que permitieron correcciones y confirmaron aciertos. Finalmente en esta última etapa, nuevos aspectos relacionados con la psicología lingüística se incorporaron al análisis y se conjugaron con aspectos que hablan del papel que desempeñan los diálogos dentro de la novela. Estas sucesivas etapas permitieron llevar a cabo la traducción al propio idiolecto.

Tomando como unidad de análisis el diálogo vimos como en él se dan cambios de registros que responden a factores culturales y funcionales que la



traducción tendrá que reflejar guardando fidelidad a la intención de la autora . La versión traducida será así espontánea, sólo cuando Shirley Jackson lo desee, o formal, o falsa o estereotipada, pues en definitiva esta "naturalidad" es la que el traductor debe buscar y reproducir, la del autor: su estilo de hacer hablar a sus personajes. La extraordinaria fuerza expresiva del español coloquial brinda al traductor una amplísima gama de posibilidades que, por ser cotidianas, los hablantes muchas veces no apreciamos. La observación y el análisis de la forma en que nos expresamos en nuestras conversaciones informales nos proporcionaron el material indispensable para traducir apropiadamente los diálogos. Lo implícito en el lenguaje coloquial requiere un análisis particular: la autora marca la entonación no habitual en las réplicas y al traducir debemos "leer" estas indicaciones que hace que sean como pautas para la "actuación en escena" y ayudan a que el lector de la versión traducida las lea como lo haría el lector del original. En esta búsqueda de la "naturalidad elaborada" de los diálogos proponemos el uso del voseo (siempre que pertenezca al idiolecto del traductor), estableciendo claramente las relaciones de familiaridad o formalidad en las que cada personaje interactúa. El voseo no será así expresión de regionalismo o sólo lo será en la misma medida en que lo es el tratamiento tu/vosotros o tú/ustedes.



## CONCLUSIONES

Llegamos de esta forma al final de un proceso cuyo principal logro ha sido la traducción respetuosa de un texto literario. Decíamos al presentar esta Memoria que deseábamos hacer explícito por qué tradicionalmente han sido escritores de reconocido prestigio quienes han asumido con éxito la traducción literaria. Al enfrentar nosotros la traducción de la novela *The Haunting of Hill House* decidimos hacerlo siguiendo la ruta trazada por algunos escritores-traductores latinoamericanos de reconocido prestigio. Aunque desconocemos sus metodologías en particular, si hemos revisado comentarios, prólogos y recomendaciones y proponemos para quienes decidan afrontar la tarea de traducir una obra literaria por primera vez, un método que, al menos para nuestra novela, ha resultado eficaz.

Este método supone varias etapas y debe ser minucioso porque son los detalles los que van a aportar la información necesaria. Comenzamos con una lectura total de la novela, seguimos con la lectura del primer capítulo a traducir, hacemos una traducción inicial y así sucesivamente con los otros capítulos. En la siguiente etapa investigamos la macroestructura.

Esto quiere decir que, sin desechar el aporte de la intuición, que nos permitió llevar a cabo la primera traducción y nos va a ayudar a lo largo de todo el proceso, creemos que es imprescindible que quien pretenda abordar la



traducción de literatura –y ahora no tenemos dudas sobre la calidad literaria de este trabajo de Shirley Jackson– fundamente sus decisiones en la investigación del contexto social, cultural y literario en que la obra se llevó a cabo. Ello implicó informarnos sobre quién era la autora, qué momento histórico vivió y dónde, qué escribía, cuáles eran las corrientes literarias contemporáneas a ella, cuál fue el género que escogió para expresarse y cuáles eran sus características formales y temáticas, así como qué veía la crítica literaria en este género y particularmente la crítica femenina en nuestro caso. A esto se sumó la evocación, lectura y relectura de otros textos aludidos y también la identificación de un importante cúmulo de simbolismos presentes en la novela. Con esta información como brújula emprendimos el análisis del texto siguiendo los lineamientos de Christiane Nord. Es decir observamos el texto para ver cómo se relaciona o aplica lo investigado, esto implicó nuevas lecturas, rectificaciones de errores u omisiones, o confirmaciones de lo traducido inicialmente.

En un paso posterior investigamos sobre teoría literaria e iniciamos el análisis interno, análisis lingüístico que tomó como guía lo propuesto por Crystal y Davy combinado ahora con el aporte de la teoría literaria que nos brindó información sobre cómo se construye la ficción y nos permitió identificar los elementos técnicos que hacen que una novela esté eficazmente armada y atraiga al lector. Pero en ningún momento dejamos de lado los conocimientos sobre la macroestructura de la etapa previa. La observación se hizo esta vez buscando descubrir cómo utiliza la autora los elementos



lingüísticos: léxicos, sintácticos y de organización del texto, y los adecúa, de acuerdo con un plan cuidadosamente elaborado, para producir una novela de un subgénero literario determinado. A esta parte del proceso nos referimos en el Capítulo II, "En búsqueda del estilo de Shirley Jackson" y fue la que posibilitó reconocer la singularidad de la autora.

Considerando su importancia dentro de la novela se centró el análisis en los diálogos, pues como lo manifiestan los textos consultados, son un recurso efectivo para la construcción de los personajes. Aquí se abrió otro paréntesis de investigación. En esta ocasión de aquella parte de la lingüística que estudia cómo actúa el hablante en la conversación coloquial. Recurrimos a la psicología lingüística y los conocimientos que aportó esta investigación los aplicamos al texto, pero tampoco ahora olvidamos el género al que pertenece la novela ni la información a que aludimos en el primer capítulo. Esto nos permitió restaurar en la versión en español la naturalidad y frescura de los diálogos –recordando que es el estilo en que Shirley Jackson decidió que hablaran sus personaje– que luce el original. Es decir que en cada etapa de análisis se lleva a cabo un proceso de observación, aplicación de lo investigado, rectificación o confirmación razonada de lo traducido inicialmente.

Ahora podemos afirmar que fue un proceso beneficioso para nuestra traducción. Beneficios que queremos resumir en cuatro aspectos principales:

- a. Posibilitó una comprensión más acabada del texto.
- b. Permitted reconocer características del estilo de la autora.



c. Amplió los conocimientos sobre temas y subtemas presentes.

d. Permitted reconocer el valor literario del texto original.

Razonemos brevemente cada uno de estos aspectos. Con relación al punto a, el proceso permitió que nos acerquemos al tipo de lector idóneo que se requiere para interpretar y traducir un texto de esta naturaleza. El traductor, al aumentar su comprensión del texto, además del crecimiento personal que esto significa como aporte para su conocimiento y visión de mundo, va a producir una traducción de mayor calidad. Al haber comprendido el trabajo de creación de la autora le va a ser más fácil la recreación del texto en español. Hablamos de recreación porque compartimos la idea de que el traductor literario también es un escritor que colabora con su esfuerzo en el proceso de creación de la obra al recrearla en otra lengua.

Con respecto al punto b, aprendimos a reconocer no sólo características de preferencias léxico-gramaticales, de organización de los párrafos y del texto en su totalidad, sino también del dominio que demuestra en el manejo de las técnicas literarias para construir la realidad ficticia de su novela y la forma en que la usa como vehículo para desarrollar los temas que le preocupan o interesan. Más aún, descubrimos que lo hace con gran esmero con el propósito de que el lector disfrute la lectura y participe activamente en la construcción de significados.

El aporte de este proceso fue indispensable para reconocer al menos los temas principales y vislumbrar otros subtemas. En *The Haunting of Hill House* hay un cuestionamiento a la visión del mundo patriarcal. Existe un



planteo audaz del tema del incesto y sus consecuencias para el mundo afectivo de la protagonista, víctima de esa relación. El bloqueo mental de los hechos hace que estos sólo aparezcan en el subconsciente. La evidente incapacidad de Eleanor para involucrarse en una relación heterosexual valiosa le da lugar a la autora para tratar de manera implícita el subtema de la homosexualidad. Estos descubrimientos incidieron directamente en la toma de decisiones que todo traductor enfrenta a nivel léxico, sintáctico y de organización de los párrafos. Además, mediante el juego de múltiples relaciones intertextuales, explícitas e implícitas, la autora deconstruye otros textos y los reescribe parodiándolos. Todo esto hace que, junto al simbolismo de la obra, los temas se multipliquen y van a ser así las capacidades del traductor como lector e intérprete y su manejo del español los que permitan, a su vez, al lector de la versión terminal, reconstruir significados de acuerdo a su experiencia de vida y de lecturas.

El reconocimiento de los valores literarios del texto ha sido en definitiva la mejor justificación y gratificación para el esfuerzo de llevar a cabo este largo proceso que, en un principio, más de un traductor podría haber cuestionado. Al ser la traducción de literatura necesaria para el desarrollo de la persona y de las culturas, la valoración del texto va a hacer posible que el traductor considere, recomiende o influya para que se dé prioridad a la traducción de textos literarios que, a pesar de no ser "best sellers", son obras de calidad que merecen ser conocidas en nuestra lengua.



Este proceso de traducción ofrece también aportaciones puntuales que creemos que es necesario destacar. Primero, el trabajo, aunque susceptible de ser mejorado, ofrece a quienes quieran incursionar en la traducción literaria un modelo que —adaptado a las características propias de cada texto—, les ayudará a distinguir, además de las áreas particulares de la lingüística que correspondan a las peculiaridades del texto, aquellas pertenecientes a la historia de la cultura y de la literatura y a la teoría literaria que deberá investigar, tal como lo recomienda André Lefevere, citado en nuestro primer capítulo. Segundo, el análisis que se desarrolla en esta Memoria ofrece abundantes ejemplos de dificultades de traducción, cómo se resolvieron, a qué fuentes se consultó y con base en qué razonamientos se tomaron las decisiones. Los ejemplos se dan a diferentes niveles de análisis. En el aspecto gráfico: uso de la letra cursiva para marcar énfasis temáticos determinados y mayúsculas para resaltar textos. En un plano léxico: palabras de vocabulario técnico o específico de determinadas áreas, figuras retóricas, expresiones coloquiales, palabras temáticas y lexemas con amplias connotaciones semánticas. Con relación a los aspectos sintácticos: estructuras y usos verbales, grupos nominales, posiciones inusuales de adverbios, adjetivación inesperada, orden de elementos dentro de la oración, estructuras negativas. En el párrafo: párrafo inicial, marcación del suspenso, pistas al lector, elementos que se reiteran, técnica de “stream of consciousness”. Con relación al texto: tipos de textos como señales de tránsito, texto religioso, carta formal, intercalación de cuentos tradicionales,



el discurso ajeno. En los aspectos del habla: cambios de registro, tratamiento y sistema de aplicación del voseo rioplatense.

También reconocemos que este trabajo tiene limitaciones y puede ser sin duda mejorado. La traductora las admite, principalmente con respecto a la investigación biográfica sobre la autora que podría haber sido enriquecida por los nuevos medios de comunicación. Sólo tuvo acceso en una oportunidad, y esto recientemente, a comentarios sobre Jackson publicados en Internet pero conoce la existencia de valiosas biografías, sabe de la existencia de una vieja versión cinematográfica de esta novela y que, actualmente, se está filmando una nueva versión, así como sobre la reciente publicación en los Estados Unidos de América de una recopilación de cuentos inéditos de la autora. Sin embargo, la información obtenida sirvió para corroborar lo ya descubierto en nuestro trabajo en aspectos estilísticos y temáticos.

Por último quisiéramos hacer algunos comentarios. Uno con relación a la eventual publicación, otro tiene que ver con la traducción de literatura femenina y el último es de carácter general. En el caso deseable de que una traducción de un texto literario valioso se publique, sería imprescindible acompañarla de un prólogo del traductor, de la misma manera que acostumbra Joaquín Gutiérrez, o como solía hacerlo Julio Cortázar; no para explicar, sino para guiar al lector. Esta contendría información sobre algunos de los aspectos que tratamos en esta Memoria, principalmente información histórica, cultural y literaria sobre la obra y su autor. Creemos oportuno, basados en esta experiencia, recomendar que la literatura femenina sea traducida por



mujeres; sentimos que va a ser mejor comprendida si hay afinidad de género entre escritora y traductora. Por último, consideramos que la libertad del traductor para interpretar un texto literario y traducirlo a su lengua debería reconocer sólo como límites y paradigmas los que le señalan el autor por un lado y por el otro, su propia lengua, en nuestro caso, el español que hablamos 400 millones de personas, maravilloso material al mismo tiempo único y diverso, instrumento que nos permite reconocernos en nuestras semejanzas y comprendernos en nuestras diferencias.



## Bibliografía General

- Agencia Efe. *Manual de español urgente*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- Alfaro P., Jorge y María Eugenia Villalobos G. *El verbo*. San José: Montecinos Editor, 1994.
- Alonso, Amado. *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid: Gredos, 1967.
- Aparicio, Frances R. *Versiones, interpretaciones, creaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1991.
- Bagerthun, Kirsti y Asunción Lorenzo, traductoras. *El mundo de Sofía*, de Jostein Gaarder. México: Editorial Patria-Ediciones Siruela, 1995.
- Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989.
- Baldiz, Francisco, traductor. Prólogo a *La Perla*, de John Steinbeck. Barcelona: Luis de Carlat Editor, 1979, pp.5-13.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. n.d.: Hill Wang, 1977.
- Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 1988.
- Beinhauer, W. *El español coloquial*. Madrid: Gredos, 1963.
- Bell, Roger T. *Translation and Translating: Theory and Practice*. Singapur: Longman Singapore Publishers, 1991.
- Benedetti, Mario. *Gracias por el fuego*. México: Era, 1984.
- Benson, Morton, Evelyn Benson y Robert Ilson. *The BBI Combinatory Dictionary of English*. Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1993.
- Blass, L., Pike-Bake. *Mosaic I: A Content-Based Writing Book*. Nueva York: Random House, 1985.
- Blot, D., Davidson, D. *Put it in Writing: Writing Activities for ESL Students*. Cambridge: Newbury House Publishers, 1980.



- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote" en *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1972, pp. 47-59.
- Botting, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.
- Bouzalmate, Hussein. "Traducción y creación literaria", en *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, pp. 119-125.
- Bover S-I. José María y Francisco Cantera Burgos. *Versión crítica sobre los textos hebreo y griego de la Sagrada Biblia*. Madrid: La Editorial Católica, 1947. Tomo I. Proverbios, pp. 1057 -1107.
- Bradbury, Malcolm, Eric Mottram y J. Franco, eds. *The Penguin Companion to Literature*. Maryland: Penguin Books, 1971.
- Bradbury, Malcolm. *La novela norteamericana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bustos Arratia, Myriam. *La puntuación al alcance de todos*. San José: EUNED, 1994.
- Cahn, William. *A Pictorial History of American Labor*. Nueva York: Crown Publishers, 1976.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Nueva York: Penguin Books, 1960.
- Catford, J. C. *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Chapman, Robert L., ed. *Roget's International Thesaurus*. Nueva York: HarperCollins Publishers, 1992.
- Chavarría, Oscar. "Reflexiones sobre la traducción", en *Letras* (enero 1985-junio 1986) 15-16-17, pp. 23-35.
- Corripio, Fernando. *Diccionario de ideas afines*. Barcelona: Editorial Herder, 1985.
- Cortázar, Julio, traductor. Traducción y prólogo a *El escarabajo de oro y otros cuentos*, de Edgar A. Poe. San José: Editorial Costa Rica, 1976, pp.13-31.



- , *Deshoras*. México: Editorial Nueva Imagen, 1987.
- Coseriu, Eugenio. *Principios de semántica estructural*. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- Crane, Milton, ed. *50 Great Short Stories*. Nueva York: Bantam Books, 1952.
- Crystal, David, y Derek Davy. *Investigating English Style*. 10 ed. Essex: Longman, 1986.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Cuyás, Arturo. *Appleton's New Cuyás English-Spanish and Spanish-English Dictionary*. 16 ed. México: Cumbre, 1966.
- Cuesta, Leonel Antonio de la. *Lecciones preliminares de traductología*. San José: Ediciones Guayacán, 1987.
- Fernández, Milena. "García Márquez. Periodista hasta la muerte", en *La Nación*. 12 de Enero de 1997, p. 2.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Nueva York: Doubleday, 1992.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz. "La oposición «cantes/cantés» en el español de Buenos Aires", *Thesaurus*, XXXIV (1979), pp. 72-87.
- , "Avances y rectificaciones en el estudio del voseo americano", *Thesaurus*, XLIV (1989), pp. 521-533.
- Friend, J. *Writing in English as a Second Language*. Illinois: Scott Foresman and Company, 1971.
- Gaarder, Jostein. *El mundo de Sofía*. Trad. por Kirsti Bagerthun y Asunción Lorenzo. México: Editorial Patria-Ediciones Siruela, 1995.
- García López, Rosario. "Lo implícito en la traducción literaria: algunas consideraciones sobre la traducción al español de *Moderato cantabile* de Marguerite Duras", en *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, pp. 523-529.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse en color*. México: Ediciones



- Larousse, 1984.
- García Yebra, V. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1983.
- Gardner, John. *The Art of Fiction. Notes on Craft for Young Writers*. Nueva York: Vintage Books, 1991.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Londres: Routledge, 1993.
- Gibaldi, Joseph y Walter S. Achtert. *MLA Handbook: For Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations*. Nueva York: Modern Language Association, 1979.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the XIX Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1984.
- Gómez Torrego, Leonardo. *Manual de español correcto*. Madrid: Arco/Libros, 1993. Dos tomos.
- Gove, Philip Babcock, ed. *Webster's Third New International Dictionary*. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, 1993.
- Graham, John D. "Checking, revision and editing", en *The Translator's Handbook*. Ed. Catriona Picken. Londres: Aslib, 1989, pp. 99-105.
- Greene, Graham. *Inglaterra me hizo así*. Buenos Aires: EMECE, 1958.
- Gregory, Horace, traductor. Prólogo a *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-glass*. Nueva York: Penguin Books, 1960, pp. v-x.
- Greimas, A.J. *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos, 1983.
- Gutiérrez, Joaquín, traductor. Prólogo a *Hamlet* de William Shakespeare. San José: Ed. Univ. de Costa Rica, 1991, pp. 11-19.
- traductor. Prólogo a *Macbeth* de William Shakespeare. San José: Ed. Univ. de Costa Rica, 1991, pp. 11-18.
- Hall, Oakley. *The Art and Craft of Novel Writing*. Cincinnati, Ohio: F& W Publications, 1989.



- Hamilton, Edith. *Mythology*. Nueva York: New American Library, 1989.
- Hatim, Basil y Iam Mason. *Teoría de la traducción*. Barcelona: Ariel, 1995.
- Heller, Terry. *The Delights of terror. An Aesthetic of the Tale of Terror*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Hemingway, Ernest. "Los asesinos", en *Antología del cuento universal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Hernando Cuadrado, Luis A. *El español coloquial en El Jarama*. Madrid: Editorial Playor, 1988.
- Hornby, A.S., E. V. Gatenby, y H. Wakefield. *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Londres: Oxford University Press, 1963.
- Jackson, Shirley. *The Haunting of Hill House*. Nueva York: Penguin Books, 1984.
- "The Lottery", en *The Perceptive Process*, de Kari Meyers y Gilda Pacheco. San José: Univ. de Costa Rica, 1994.
- Jakobson, R. "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix-Barral, 1975, pp. 67-77.
- Kafka, Franz. "Una confesión cotidiana", en *Antología del cuento universal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Kazin, Alfred. "'The Alone Generation': a Comment on the Fiction of the Fifties", en *Writing in America*. Ed. John Fischer y Robert B. Silvers. Nueva York: Pyramid Books, 1962.
- Komissarov, V.N. "On the pragmatic approach to translation." en
- Leech, Geoffrey. *Semantics. The Study of Meaning*. Middlesex: Penguin, 1983.
- Lefevere, André. *Translating Literature: Practice and theory in a comparative Literature context*. Nueva York: The Modern Language Association, 1992.
- "Translation Studies: the Goal of the Discipline," en *Literature and*



*Translation: New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies.* Ed. James S. Holmes, José Lambert, y Raymond Van den Broeck. Leuven, Bélgica: Acco, 1978.

Lethem, Jonatham. *Monstrous Acts and Little Murders.*  
[http://www.salonmagazine.com/jan\\_97/jackson970106.html](http://www.salonmagazine.com/jan_97/jackson970106.html).

Malmberg, Bertil. *La América hispanoablante. Unidad y diferenciación del castellano.* Madrid: Istmo, 1971.

Margot, Jean Claude. *Traducir sin traicionar.* Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987. Cap. V.

Mayfield, Marlys. *Thinking for Yourself: Developing Critical Thinking Skills Through Writing.* Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1987.

Melchiori, Bárbara. Introducción a *Noche de Reyes o Como Queráis - Twelfth Night or What you will.* Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Angel Conejero. Barcelona: Ediciones Altaya, 1994.

Merino Alvarez, Raquel. "La réplica como unidad", en *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción.* Madrid: Editorial Complutense, 1994, pp. 397-404.

Meyer, Michael. *Writing Research Papers.* Boston: Little Brown and Company, 1985.

Meyers, Kari y Gilda Pacheco A. *The Perceptive Process.* San José: Univ. de Costa Rica, 1994.

Miller, Arthur. *Death of a Salesman.* Nueva York: Viking Press, 1967.

Morris, Seán. "El voseo del Río de la Plata", en *Español actual* (1995), pp. 49-54.

Mounin, Georges, *Los problemas teóricos de la traducción.* Madrid: Gredos, 1977.

Newmark, Peter. *Approaches to Translation.* Hertfordshire: Prentice Hall, 1988.



- *A Textbook of Translation*. Nueva York: Prentice Hall, 1988.
- "La teoría y el arte de la traducción", en *Letras* (1991) 23-24, pp. 29-58.
- *Paragraph on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1993.
- Nida, Eugene A. y Charles R. Taber. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1991.
- Ohmann, Richard. "Los actos de habla y la definición de literatura", en *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 11-34.
- Paz, Octavio. "Traducción: Literatura y literalidad", en *El signo y el garabato*. México: Mortiz, 1973, pp. 57-69.
- Penelope (Stanley), Julia y Susan J. Wolfe. "Consciousness as Style: Style as Aesthetic", en *Language, Gender and Society*. Eds. Barrie Thorne, Cheri Kramarae y Nancy Henley. Cambridge: Newbury House Publishers, 1983.
- Percival, Christopher T. "Techniques and presentation", en *The Translator's Handbook*. Ed. Catriona Picken. Londres: Aslib, 1983, pp. 89-97.
- Pérez Rioja, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1994.
- Picken, Catriona, ed. *The Translator's Handbook*. Londres: Aslib, 1983.
- Poe, Edgar A. *Great Tales and Poems*. Nueva York: Pocket Books, 1958.
- *El escarabajo de oro y otros cuentos*. Trad. por Julio Cortázar. San José: Editorial Costa Rica, 1976.
- *Los crímenes de la calle Morgue*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Real Academia Española. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Rivera Jiménez, Arnoldo. "Reunión de Literatos", en *La Nación*. 17 de febrero de 1997, p.8.



- Sábato, Ernesto. "Oscuridad de la novela", en *Ensayistas Hispánicos*. Madrid: Aguilar, 1963, p. 182.
- Sáez Herмосilla, Teodoro. *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones; Salamanca: Universidad, D.L. 1994.
- Sager, Juan C. "Quality and Standards-the Evaluation of Translations", en *The Translator's Handbook*. Ed. Catriona Picken. Londres: Aslib, 1983, pp. 121-128.
- Schramfer Azar, Betty. *Understanding and Using English Grammar*. Nueva Jersey: Prentice Hall, 1989.
- Seco, M. "Lengua coloquial y literatura", en *BIFJM*, CXXIX, 1983, pp. 3-22.
- Shakespeare, William. *Noche de Reyes*, en *Comedias*. 5ª Ed. Traducción Jaime Clark. Estudio preliminar Ezequiel Martínez Estrada. Buenos Aires: W.M. Jackson, 1960.
- *Noche de Reyes o Como queráis – Twelfth Night or What you Will*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Angel Conejero. Barcelona: Ediciones Altaya, 1994.
- *Richard III*. Nueva York: Dell Publishing, 1958.
- *La tragedia de Ricardo III-Enrique VIII o Todo es verdad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- Snell, Barbara y Patricia Crampton. "Types of Translation", en *The Translator's Handbook*. Ed. Catriona Picken. Londres: Aslib, 1983, pp 109-120.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies an Integrated Approach*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1988.
- Spears, Richard A. *NTC's American Idioms Dictionary*. Lincolnwood: NTC Publishing Group, 1994.
- Steel, Brian. *A Manual of Colloquial Spanish*. Madrid: Sociedad General



- Española de Librería, 1976.
- Steinbeck, John. *La Perla*. Trad. por Francisco Baldiz. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1979.
- , *Las uvas de la ira*. Trad. por Hernán Guerra Canévaro. Barcelona: Editorial Planeta, 1981.
- Stowe, Harriet B. *La cabaña del Tío Tom*. Buenos Aires: Editorial A.C.M.E. 1955.
- The Concise Oxford Dictionary of Quotations*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Nueva York: Cornell University Press, 1975.
- Torrents Del Prats, Alfonso. *Diccionario de dificultades del inglés*. Barcelona: Editorial Juventud, 1976.
- Ullmann, Stephen, *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar, 1968.
- Vázquez-Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Georgetown: Georgetown University Press, 1977.
- Villalobos G., María Eugenia y Jorge Alfaro P. *Gramática del español (Sintaxis)*. San José: Nueva Década, 1996.
- Wandruska, Mario. *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*. Madrid: Gredos, 1976. Dos tomos.
- Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. Nueva York: New American Library, 1947.



APÉNDICE: TEXTO ORIGINAL



# Shirley Jackson The Haunting of Hill House

"Makes your blood chill and your scalp prickle...  
Shirley Jackson is the master of the haunted tale."

—*The New York Times Book Review*





PENGUIN BOOKS

THE HAUNTING OF HILL HOUSE

Shirley Jackson was born in San Francisco in 1919. She first received wide critical acclaim for her short story "The Lottery," which was published in 1949. Her novels—which include *The Sundial*, *The Bird's Nest*, *Hangsaman*, *The Road through the Wall*, and *We Have Always Lived in the Castle*, in addition to *The Haunting of Hill House*—are characterized by her use of realistic settings for tales that often involve elements of horror and the occult. *Raising Demons* and *Life among the Savages* are her two works of nonfiction. She died in 1965.



---

**N**O LIVE organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone.



Dr. John Montague was a doctor of philosophy; he had taken his degree in anthropology, feeling obscurely that in this field he might come closest to his true vocation, the analysis of supernatural manifestations. He was scrupulous about the use of his title because, his investigations being so utterly unscientific, he hoped to borrow an air of respectability, even scholarly authority, from his education. It had cost him a good deal, in money and pride, since he was not a begging man, to rent Hill House for three months, but he expected absolutely to be compensated for his pains by the sensation following upon the publication of his definitive work on the causes and effects of psychic disturbances in a house commonly known as "haunted." He had been looking for an honestly haunted house all his life. When he heard of Hill House he had been at first doubtful, then hopeful, then indefatigable; he was not the man to let go of Hill House once he had found it.

Dr. Montague's intentions with regard to Hill House derived from the methods of the intrepid nineteenth-century ghost hunters; he was going to go and live in Hill House and see what happened there. It was his intention, at first, to follow the example of the anonymous Lady who went to stay at Ballechin House and ran a summer-long house party for skeptics and believers, with croquet and ghost-watching as the outstanding attractions, but skeptics, believers, and good croquet players are harder to come by today; Dr. Montague was forced to engage assistants. Perhaps the leisurely ways of Victorian life lent themselves more agreeably to the devices of psychic investigation, or perhaps the painstaking documentation of phenomena



has largely gone out as a means of determining actuality; at any rate, Dr. Montague had not only to engage assistants but to search for them.

Because he thought of himself as careful and conscientious, he spent considerable time looking for his assistants. He combed the records of the psychic societies, the back files of sensational newspapers, the reports of parapsychologists, and assembled a list of names of people who had, in one way or another, at one time or another, no matter how briefly or dubiously, been involved in abnormal events. From his list he first eliminated the names of people who were dead. When he had then crossed off the names of those who seemed to him publicity-seekers, of subnormal intelligence, or unsuitable because of a clear tendency to take the center of the stage, he had a list of perhaps a dozen names. Each of these people, then, received a letter from Dr. Montague extending an invitation to spend all or part of a summer at a comfortable country house, old, but perfectly equipped with plumbing, electricity, central heating, and clean mattresses. The purpose of their stay, the letters stated clearly, was to observe and explore the various unsavory stories which had been circulated about the house for most of its eighty years of existence. Dr. Montague's letters did not say openly that Hill House was haunted, because Dr. Montague was a man of science and until he had actually experienced a psychic manifestation in Hill House he would not trust his luck too far. Consequently his letters had a certain ambiguous dignity calculated to catch at the imagination of a very special sort of reader. To his dozen letters, Dr. Montague had four replies, the other eight or so candidates having presumably moved and left



no forwarding address, or possibly having lost interest in the supernatural, or even, perhaps, never having existed at all. To the four who replied, Dr. Montague wrote again, naming a specific day when the house would be officially regarded as ready for occupancy, and enclosing detailed directions for reaching it, since, as he was forced to explain, information about finding the house was extremely difficult to get, particularly from the rural community which surrounded it. On the day before he was to leave for Hill House, Dr. Montague was persuaded to take into his select company a representative of the family who owned the house, and a telegram arrived from one of his candidates, backing out with a clearly manufactured excuse. Another never came or wrote, perhaps because of some pressing personal problem which had intervened. The other two came.

## 2

Eleanor Vance was thirty-two years old when she came to Hill House. The only person in the world she genuinely hated, now that her mother was dead, was her sister. She disliked her brother-in-law and her five-year-old niece, and she had no friends. This was owing largely to the eleven years she had spent caring for her invalid mother, which had left her with some proficiency as a nurse and an inability to face strong sunlight without blinking. She could not remember ever being truly happy in her adult life; her years with her mother had been built up devotedly around small guilts and small reproaches, constant weariness, and unending despair. Without ever wanting to become reserved and shy, she had spent so long alone, with no one to love, that



it was difficult for her to talk, even casually, to another person without self-consciousness and an awkward inability to find words. Her name had turned up on Dr. Montague's list because one day, when she was twelve years old and her sister was eighteen, and their father had been dead for not quite a month, showers of stones had fallen on their house, without any warning or any indication of purpose or reason, dropping from the ceilings, rolling loudly down the walls, breaking windows and pattering maddeningly on the roof. The stones continued intermittently for three days, during which time Eleanor and her sister were less unnerved by the stones than by the neighbors and sight-seers who gathered daily outside the front door, and by their mother's blind, hysterical insistence that all of this was due to malicious, backbiting people on the block who had had it in for her ever since she came. After three days Eleanor and her sister were removed to the house of a friend, and the stones stopped falling, nor did they ever return, although Eleanor and her sister and her mother went back to living in the house, and the feud with the entire neighborhood was never ended. The story had been forgotten by everyone except the people Dr. Montague consulted; it had certainly been forgotten by Eleanor and her sister, each of whom had supposed at the time that the other was responsible.

During the whole underside of her life, ever since her first memory, Eleanor had been waiting for something like Hill House. Caring for her mother, lifting a cross old lady from her chair to her bed, setting out endless little trays of soup and oatmeal, steeling herself to the filthy laundry, Eleanor had held fast to the belief that someday something



would happen. She had accepted the invitation to Hill House by return mail, although her brother-in-law had insisted upon calling a couple of people to make sure that this doctor fellow was not aiming to introduce Eleanor to savage rites not unconnected with matters Eleanor's sister deemed it improper for an unmarried young woman to know. Perhaps, Eleanor's sister whispered in the privacy of the marital bedroom, perhaps Dr. Montague—if that really *was* his name, after all—perhaps this Dr. Montague *used* these women for some—well—*experiments*. You know—*experiments*, the way they do. Eleanor's sister dwelt richly upon experiments she had heard these doctors did. Eleanor had no such ideas, or, having them, was not afraid. Eleanor, in short, would have gone anywhere.

Theodora—that was as much name as she used; her sketches were signed "Theo" and on her apartment door and the window of her shop and her telephone listing and her pale stationery and the bottom of the lovely photograph of her which stood on the mantel, the name was always only Theodora—Theodora was not at all like Eleanor. Duty and conscience were, for Theodora, attributes which belonged properly to Girl Scouts. Theodora's world was one of delight and soft colors; she had come onto Dr. Montague's list because—going laughing into the laboratory, bringing with her a rush of floral perfume—she had somehow been able, amused and excited over her own incredible skill, to identify correctly eighteen cards out of twenty, fifteen cards out of twenty, nineteen cards out of twenty, held up by an assistant out of sight and hearing. The name of Theodora shone in the records of the labora-



tory and so came inevitably to Dr. Montague's attention. Theodora had been entertained by Dr. Montague's first letter and answered it out of curiosity (perhaps the awakened knowledge in Theodora which told her the names of symbols on cards held out of sight urged her on her way toward Hill House), and yet fully intended to decline the invitation. Yet—perhaps the stirring, urgent sense again—when Dr. Montague's confirming letter arrived, Theodora had been tempted and had somehow plunged blindly, wantonly, into a violent quarrel with the friend with whom she shared an apartment. Things were said on both sides which only time could eradicate; Theodora had deliberately and heartlessly smashed the lovely little figurine her friend had carved of her, and her friend had cruelly ripped to shreds the volume of Alfred de Musset which had been a birthday present from Theodora, taking particular pains with the page which bore Theodora's loving, teasing inscription. These acts were of course unforgettable, and before they could laugh over them together time would have to go by; Theodora had written that night, accepting Dr. Montague's invitation, and departed in cold silence the next day.

Luke Sanderson was a liar. He was also a thief. His aunt, who was the owner of Hill House, was fond of pointing out that her nephew had the best education, the best clothes, the best taste, and the worst companions of anyone she had ever known; she would have leaped at any chance to put him safely away for a few weeks. The family lawyer was prevailed upon to persuade Dr. Montague that the house could on no account be rented to him for his pur-



poses without the confining presence of a member of the family during his stay, and perhaps at their first meeting the doctor perceived in Luke a kind of strength, or catlike instinct for self-preservation, which made him almost as anxious as Mrs. Sanderson to have Luke with him in the house. At any rate, Luke was amused, his aunt grateful, and Dr. Montague more than satisfied. Mrs. Sanderson told the family lawyer that at any rate there was really nothing in the house Luke could steal. The old silver there was of some value, she told the lawyer, but it represented an almost insuperable difficulty for Luke: it required energy to steal it and transform it into money. Mrs. Sanderson did Luke an injustice. Luke was not at all likely to make off with the family silver, or Dr. Montague's watch, or Theodora's bracelet; his dishonesty was largely confined to taking petty cash from his aunt's pocketbook and cheating at cards. He was also apt to sell the watches and cigarette cases given him, fondly and with pretty blushes, by his aunt's friends. Someday Luke would inherit Hill House, but he had never thought to find himself living in it.

## 3

"I just don't think she should take the car, is all," Eleanor's brother-in-law said stubbornly.

"It's half my car," Eleanor said. "I helped pay for it."

"I just don't think she should take it, is all," her brother-in-law said. He appealed to his wife. "It isn't fair she should have the use of it for the whole summer, and us have to do without."

"Carrie drives it all the time, and I never even take it out of the garage," Eleanor said. "Besides, you'll be in the



mountains all summer, and you can't use it *there*. Carrie, you know you won't use the car in the mountains."

"But suppose poor little Linnie got sick or something? And we needed a car to get her to a doctor?"

"It's half my car," Eleanor said. "I mean to take it."

"Suppose even *Carrie* got sick? Suppose we couldn't get a doctor and needed to go to a hospital?"

"I want it. I mean to take it."

"I don't think so." Carrie spoke slowly, deliberately. "We don't know where you're going, do we? You haven't seen fit to tell us very much about all this, have you? I don't think I can see my way clear to letting you borrow my car."

"It's half my car."

"No," Carrie said. "You may not."

"Right." Eleanor's brother-in-law nodded. "We need it, like Carrie says."

Carrie smiled slightly. "I'd never forgive myself, Eleanor, if I lent you the car and something happened. How do we know we can trust this doctor fellow? You're still a young woman, after all, and the car is worth a good deal of money."

"Well, now, Carrie, I *did* call Homer in the credit office, and he said this fellow was in good standing at some college or other—"

Carrie said, still smiling, "Of course, there is *every* reason to suppose that he is a decent man. But Eleanor does not choose to tell us where she is going, or how to reach her if we want the car back; something could happen, and we might never know. Even if Eleanor," she went on delicately, addressing her teacup, "even if *Eleanor* is prepared



to run off to the ends of the earth at the invitation of any man, there is *still* no reason why she should be permitted to take my car with her."

"It's half my car."

"Suppose poor little Linnie got sick, up there in the mountains, with nobody around? No doctor?"

"In any case, Eleanor, I am sure that I am doing what Mother would have thought best. Mother had confidence in me and would certainly never have approved my letting you run wild, going off heaven knows where, in my car."

"Or suppose even *I* got sick, up there in—"

"I am sure Mother would have agreed with me, Eleanor."

"Besides," Eleanor's brother-in-law said, struck by a sudden idea, "how do we know she'd bring it back in good condition?"

There has to be a first time for everything, Eleanor told herself. She got out of the taxi, very early in the morning, trembling because by now, perhaps, her sister and her brother-in-law might be stirring with the first faint prodings of suspicion; she took her suitcase quickly out of the taxi while the driver lifted out the cardboard carton which had been on the front seat. Eleanor overtipped him, wondering if her sister and brother-in-law were following, were perhaps even now turning into the street and telling each other, "There she is, just as we thought, the thief, there she is"; she turned in haste to go into the huge city garage where their car was kept, glancing nervously toward the ends of the street. She crashed into a very little lady, sending packages in all directions, and saw with dismay a bag



upset and break on the sidewalk, spilling out a broken piece of cheesecake, tomato slices, a hard roll. "Damn you damn you!" the little lady screamed, her face pushed up close to Eleanor's. "I was taking it home, damn you damn you!"

"I'm so sorry," Eleanor said; she bent down, but it did not seem possible to scoop up the fragments of tomato and cheesecake and shove them somehow back into the broken bag. The old lady was scowling down and snatching up her other packages before Eleanor could reach them, and at last Eleanor rose, smiling in convulsive apology. "I'm really so sorry," she said.

"Damn you," the little old lady said, but more quietly. "I was taking it home for my little lunch. And now, thanks to *you*—"

"Perhaps I could pay?" Eleanor took hold of her pocket-book, and the little lady stood very still and thought.

"I couldn't take money, just like that," she said at last. "I didn't buy the things, you see. They were left over." She snapped her lips angrily. "You should have seen the ham they had," she said, "but someone *else* got *that*. And the chocolate cake. And the potato salad. And the little candies in the little paper dishes. I was too late on *everything*. And now . . ." She and Eleanor both glanced down at the mess on the sidewalk, and the little lady said, "So you see, I couldn't just take money, not money just from your hand, not for something that was left over."

"May I buy you something to replace this, then? I'm in a terrible hurry, but if we could find some place that's open—"

The little old lady smiled wickedly. "I've still got *this*,



anyway," she said, and she hugged one package tight. "You may pay my taxi fare home," she said. "Then no one *else* will be likely to knock me down."

"Gladly," Eleanor said and turned to the taxi driver, who had been waiting, interested. "Can you take this lady home?" she asked.

"A couple of dollars will do it," the little lady said, "not including the tip for this gentleman, of course. Being as small as *I* am," she explained daintily, "it's quite a hazard, quite a hazard indeed, people knocking you down. Still, it's a genuine pleasure to find one as willing as you to make up for it. Sometimes the people who knock you down never turn once to look." With Eleanor's help she climbed into the taxi with her packages, and Eleanor took two dollars and a fifty-cent piece from her pocketbook and handed them to the little lady, who clutched them tight in her tiny hand.

"All right, sweetheart," the taxi driver said, "where do we go?"

The little lady chuckled. "I'll tell you after we start," she said, and then, to Eleanor, "Good luck to you, dearie. Watch out from now on how you go knocking people down."

"Good-by," Eleanor said, "and I'm really very sorry."

"That's fine, then," the little lady said, waving at her as the taxi pulled away from the curb. "I'll be praying for you, dearie."

Well, Eleanor thought, staring after the taxi, there's one person, anyway, who will be praying for me. One person anyway.



## 4

It was the first genuinely shining day of summer, a time of year which brought Eleanor always to aching memories of her early childhood, when it had seemed to be summer all the time; she could not remember a winter before her father's death on a cold wet day. She had taken to wondering lately, during these swift-counted years, what had been done with all those wasted summer days; how could she have spent them so wantonly? I am foolish, she told herself early every summer, I am very foolish; I am grown up now and know the values of things. Nothing is ever really wasted, she believed sensibly, even one's childhood, and then each year, one summer morning, the warm wind would come down the city street where she walked and she would be touched with the little cold thought: I have let more time go by. Yet this morning, driving the little car which she and her sister owned together, apprehensive lest they might still realize that she had come after all and just taken it away, going docilely along the street, following the lines of traffic, stopping when she was bidden and turning when she could, she smiled out at the sunlight slanting along the street and thought, I am going, I am going, I have finally taken a step.

Always before, when she had her sister's permission to drive the little car, she had gone cautiously, moving with extreme care to avoid even the slightest scratch or mar which might irritate her sister, but today, with her carton on the back seat and her suitcase on the floor, her gloves and pocketbook and light coat on the seat beside her, the



car belonged entirely to her, a little contained world all her own; I am really going, she thought.

At the last traffic light in the city, before she turned to go onto the great highway out of town, she stopped, waiting, and slid Dr. Montague's letter out of her pocketbook. I will not even need a map, she thought; he must be a very careful man. ". . . Route 39 to Ashton," the letter said, "and then turn left onto Route 5 going west. Follow this for a little less than thirty miles, and you will come to the small village of Hillsdale. Go through Hillsdale to the corner with a gas station on the left and a church on the right, and turn left here onto what seems to be a narrow country road; you will be going up into the hills and the road is very poor. Follow this road to the end—about six miles—and you will come to the gates of Hill House. I am making these directions so detailed because it is inadvisable to stop in Hillsdale to ask your way. The people there are rude to strangers and openly hostile to anyone inquiring about Hill House.

"I am very happy that you will be joining us in Hill House, and will take great pleasure in making your acquaintance on Thursday the twenty-first of June. . . ."

The light changed; she turned onto the highway and was free of the city. No one, she thought, can catch me now; they don't even know which way I'm going.

She had never driven far alone before. The notion of dividing her lovely journey into miles and hours was silly; she saw it, bringing her car with precision between the line on the road and the line of trees beside the road, as a passage of moments, each one new, carrying her along with them, taking her down a path of incredible novelty to a



new place. The journey itself was her positive action, her destination vague, unimagined, perhaps nonexistent. She meant to savor each turn of her traveling, loving the road and the trees and the houses and the small ugly towns, teasing herself with the notion that she might take it into her head to stop just anywhere and never leave again. She might pull her car to the side of the highway—although that was not allowed, she told herself; she would be punished if she really did—and leave it behind while she wandered off past the trees into the soft, welcoming country beyond. She might wander till she was exhausted, chasing butterflies or following a stream, and then come at nightfall to the hut of some poor woodcutter who would offer her shelter; she might make her home forever in East Barrington or Desmond or the incorporated village of Berk; she might never leave the road at all, but just hurry on and on until the wheels of the car were worn to nothing and she had come to the end of the world.

And, she thought, I might just go along to Hill House, where I am expected and where I am being given shelter and room and board and a small token salary in consideration of forsaking my commitments and involvements in the city and running away to see the world. I wonder what Dr. Montague is like. I wonder what Hill House is like. I wonder who else will be there.

She was well away from the city now, watching for the turning onto Route 39, that magic thread of road Dr. Montague had chosen for her, out of all the roads in the world, to bring her safely to him and to Hill House; no other road could lead her from where she was to where she wanted to be. Dr. Montague was confirmed, made infallible; under



the sign which pointed the way to Route 39 was another sign saying: ASHTON, 121 MILES.

The road, her intimate friend now, turned and dipped, going around turns where surprises waited—once a cow, regarding her over a fence, once an incurious dog—down into hollows where small towns lay, past fields and orchards. On the main street of one village she passed a vast house, pillared and walled, with shutters over the windows and a pair of stone lions guarding the steps, and she thought that perhaps she might live there, dusting the lions each morning and patting their heads good night. Time is beginning this morning in June, she assured herself, but it is a time that is strangely new and of itself; in these few seconds I have lived a lifetime in a house with two lions in front. Every morning I swept the porch and dusted the lions, and every evening I patted their heads good night, and once a week I washed their faces and manes and paws with warm water and soda and cleaned between their teeth with a swab. Inside the house the rooms were tall and clear with shining floors and polished windows. A little dainty old lady took care of me, moving starchily with a silver tea service on a tray and bringing me a glass of elderberry wine each evening for my health's sake. I took my dinner alone in the long, quiet dining room at the gleaming table, and between the tall windows the white paneling of the walls shone in the candlelight; I dined upon a bird, and radishes from the garden, and homemade plum jam. When I slept it was under a canopy of white organdy, and a nightlight guarded me from the hall. People bowed to me on the streets of the town because everyone was very proud of my lions. When I died . . .



She had left the town far behind by now, and was going past dirty, closed lunch stands and torn signs. There had been a fair somewhere near here once, long ago, with motorcycle races; the signs still carried fragments of words. DARE, one of them read, and another, EVIL, and she laughed at herself, perceiving how she sought out omens everywhere; the word is DAREDEVIL, Eleanor, daredevil drivers, and she slowed her car because she was driving too fast and might reach Hill House too soon.

At one spot she stopped altogether beside the road to stare in disbelief and wonder. Along the road for perhaps a quarter of a mile she had been passing and admiring a row of splendid tended oleanders, blooming pink and white in a steady row. Now she had come to the gateway they protected, and past the gateway the trees continued. The gateway was no more than a pair of ruined stone pillars, with a road leading away between them into empty fields. She could see that the oleander trees cut away from the road and ran up each side of a great square, and she could see all the way to the farther side of the square, which was a line of oleander trees seemingly going along a little river. Inside the oleander square there was nothing, no house, no building, nothing but the straight road going across and ending at the stream. Now what was here, she wondered, what was here and is gone, or what was going to be here and never came? Was it going to be a house or a garden or an orchard; were they driven away forever or are they coming back? Oleanders are poisonous, she remembered; could they be here guarding something? Will I, she thought, will I get out of my car and go between the ruined gates and then, once I am in the magic oleander square, find



that I have wandered into a fairyland, protected poisonously from the eyes of people passing? Once I have stepped between the magic gateposts, will I find myself through the protective barrier, the spell broken? I will go into a sweet garden, with fountains and low benches and roses trained over arbors, and find one path—jeweled, perhaps, with rubies and emeralds, soft enough for a king's daughter to walk upon with her little sandaled feet—and it will lead me directly to the palace which lies under a spell. I will walk up low stone steps past stone lions guarding and into a courtyard where a fountain plays and the queen waits, weeping, for the princess to return. She will drop her embroidery when she sees me, and cry out to the palace servants—stirring at last after their long sleep—to prepare a great feast, because the enchantment is ended and the palace is itself again. And we shall live happily ever after.

No, of course, she thought, turning to start her car again, once the palace becomes visible and the spell is broken, the *whole* spell will be broken and all this countryside outside the oleanders will return to its proper form, fading away, towns and signs and cows, into a soft green picture from a fairy tale. Then, coming down from the hills there will be a prince riding, bright in green and silver with a hundred bowmen riding behind him, pennants stirring, horses tossing, jewels flashing . . .

She laughed and turned to smile good-by at the magic oleanders. Another day, she told them, another day I'll come back and break your spell.

She stopped for lunch after she had driven a hundred miles and a mile. She found a country restaurant which ad-



vertised itself as an old mill and found herself seated, incredibly, upon a balcony over a dashing stream, looking down upon wet rocks and the intoxicating sparkle of moving water, with a cut-glass bowl of cottage cheese on the table before her, and corn sticks in a napkin. Because this was a time and a land where enchantments were swiftly made and broken she wanted to linger over her lunch, knowing that Hill House always waited for her at the end of her day. The only other people in the dining room were a family party, a mother and father with a small boy and girl, and they talked to one another softly and gently, and once the little girl turned and regarded Eleanor with frank curiosity and, after a minute, smiled. The lights from the stream below touched the ceiling and the polished tables and glanced along the little girl's curls, and the little girl's mother said, "She wants her cup of stars."

Eleanor looked up, surprised; the little girl was sliding back in her chair, sullenly refusing her milk, while her father frowned and her brother giggled and her mother said calmly, "She wants her cup of stars."

Indeed yes, Eleanor thought; indeed, so do I; a cup of stars, of course.

"Her little cup," the mother was explaining, smiling apologetically at the waitress, who was thunderstruck at the thought that the mill's good country milk was not rich enough for the little girl. "It has stars in the bottom, and she always drinks her milk from it at home. She calls it her cup of stars because she can see the stars while she drinks her milk." The waitress nodded, unconvinced, and the mother told the little girl, "You'll have your milk from



your cup of stars tonight when we get home. But just for now, just to be a very good little girl, will you take a little milk from this glass?"

Don't do it, Eleanor told the little girl; insist on your cup of stars; once they have trapped you into being like everyone else you will never see your cup of stars again; don't do it; and the little girl glanced at her, and smiled a little subtle, dimpling, wholly comprehending smile, and shook her head stubbornly at the glass. Brave girl, Eleanor thought; wise, brave girl.

"You're spoiling her," the father said. "She ought not to be allowed these whims."

"Just this once," the mother said. She put down the glass of milk and touched the little girl gently on the hand. "Eat your ice cream," she said.

When they left, the little girl waved good-by to Eleanor, and Eleanor waved back, sitting in joyful loneliness to finish her coffee while the gay stream tumbled along below her. I have not very much farther to go, Eleanor thought; I am more than halfway there. Journey's end, she thought, and far back in her mind, sparkling like the little stream, a tag end of a tune danced through her head, bringing distantly a word or so; "In delay there lies no plenty," she thought, "in delay there lies no plenty."

She nearly stopped forever just outside Ashton, because she came to a tiny cottage buried in a garden. I could live there all alone, she thought, slowing the car to look down the winding garden path to the small blue front door with, perfectly, a white cat on the step. No one would ever find me there, either, behind all those roses, and just to make sure I would plant oleanders by the road. I will light a fire



in the cool evenings and toast apples at my own hearth. I will raise white cats and sew white curtains for the windows and sometimes come out of my door to go to the store to buy cinnamon and tea and thread. People will come to me to have their fortunes told, and I will brew love potions for sad maidens; I will have a robin. . . . But the cottage was far behind, and it was time to look for her new road, so carefully charted by Dr. Montague.

"Turn left onto Route 5 going west," his letter said, and, as efficiently and promptly as though he had been guiding her from some spot far away, moving her car with controls in his hands, it was done; she was on Route 5 going west, and her journey was nearly done. In spite of what he said, though, she thought, I will stop in Hillsdale for a minute, just for a cup of coffee, because I cannot bear to have my long trip end so soon. It was not really disobeying, anyway; the letter said it was inadvisable to stop in Hillsdale to ask the way, not forbidden to stop for coffee, and perhaps if I don't mention Hill House I will not be doing wrong. Anyway, she thought obscurely, it's my last chance.

Hillsdale was upon her before she knew it, a tangled, disorderly mess of dirty houses and crooked streets. It was small; once she had come onto the main street she could see the corner at the end with the gas station and the church. There seemed to be only one place to stop for coffee, and that was an unattractive diner, but Eleanor was bound to stop in Hillsdale and so she brought her car to the broken curb in front of the diner and got out. After a minute's thought, with a silent nod to Hillsdale, she locked the car, mindful of her suitcase on the floor and the carton on the



back seat. I will not spend long in Hillsdale, she thought, looking up and down the street, which managed, even in the sunlight, to be dark and ugly. A dog slept uneasily in the shade against a wall, a woman stood in a doorway across the street and looked at Eleanor, and two young boys lounged against a fence, elaborately silent. Eleanor, who was afraid of strange dogs and jeering women and young hoodlums, went quickly into the diner, clutching her pocketbook and her car keys. Inside, she found a counter with a chinless, tired girl behind it, and a man sitting at the end eating. She wondered briefly how hungry he must have been to come in here at all, when she looked at the gray counter and the smeared glass bowl over a plate of doughnuts. "Coffee," she said to the girl behind the counter, and the girl turned wearily and tumbled down a cup from the piles on the shelves; I will have to drink this coffee because I said I was going to, Eleanor told herself sternly, but next time I will listen to Dr. Montague.

There was some elaborate joke going on between the man eating and the girl behind the counter; when she set Eleanor's coffee down she glanced at him and half-smiled, and he shrugged, and then the girl laughed. Eleanor looked up, but the girl was examining her fingernails and the man was wiping his plate with bread. Perhaps Eleanor's coffee was poisoned; it certainly looked it. Determined to plumb the village of Hillsdale to its lowest depths, Eleanor said to the girl, "I'll have one of those doughnuts too, please," and the girl, glancing sideways at the man, slid one of the doughnuts onto a dish and set it down in front of Eleanor and laughed when she caught another look from the man.



"This is a pretty little town," Eleanor said to the girl. "What is it called?"

The girl stared at her; perhaps no one had ever before had the audacity to call Hillsdale a pretty little town; after a moment the girl looked again at the man, as though calling for confirmation, and said, "Hillsdale."

"Have you lived here long?" Eleanor asked. I'm not going to mention Hill House, she assured Dr. Montague far away, I just want to waste a little time.

"Yeah," the girl said.

"It must be pleasant, living in a small town like this. I come from the city."

"Yeah?"

"Do you like it here?"

"It's all right," the girl said. She looked again at the man, who was listening carefully. "Not much to do."

"How large a town is it?"

"Pretty small. You want more coffee?" This was addressed to the man, who was rattling his cup against his saucer, and Eleanor took a first, shuddering sip of her own coffee and wondered how he could possibly want more.

"Do you have a lot of visitors around here?" she asked when the girl had filled the coffee cup and gone back to lounge against the shelves. "Tourists, I mean?"

"What for?" For a minute the girl flashed at her, from what might have been an emptiness greater than any Eleanor had ever known. "Why would anybody come *here*?" She looked sullenly at the man and added, "There's not even a movie."

"But the hills are so pretty. Mostly, with small out-of-the-way towns like this one, you'll find city people who



have come and built themselves homes up in the hills. For privacy."

The girl laughed shortly. "Not *here* they don't."

"Or remodeling old houses—"

"Privacy," the girl said, and laughed again.

"It just seems surprising," Eleanor said, feeling the man looking at her.

"Yeah," the girl said. "If they'd put in a movie, even."

"I thought," Eleanor said carefully, "that I might even look around. Old houses are usually cheap, you know, and it's fun to make them over."

"Not around here," the girl said.

"Then," Eleanor said, "there are no old houses around here? Back in the hills?"

"Nope."

The man rose, taking change from his pocket, and spoke for the first time. "People *leave* this town," he said. "They don't *come* here."

When the door closed behind him the girl turned her flat eyes back to Eleanor, almost resentfully, as though Eleanor with her chatter had driven the man away. "He was right," she said finally. "They go away, the lucky ones."

"Why don't *you* run away?" Eleanor asked her, and the girl shrugged.

"Would I be any better off?" she asked. She took Eleanor's money without interest and returned the change. Then, with another of her quick flashes, she glanced at the empty plates at the end of the counter and almost smiled. "He comes in every day," she said. When Eleanor smiled back and started to speak, the girl turned her back and



busied herself with the cups on the shelves, and Eleanor, feeling herself dismissed, rose gratefully from her coffee and took up her car keys and pocketbook. "Good-by," Eleanor said, and the girl, back still turned, said, "Good luck to you. I hope you find your house."

## 5

The road leading away from the gas station and the church was very poor indeed, deeply rutted and rocky. Eleanor's little car stumbled and bounced, reluctant to go farther into these unattractive hills, where the day seemed quickly drawing to an end under the thick, oppressive trees on either side. They do not really seem to have much traffic on this road, Eleanor thought wryly, turning the wheel quickly to avoid a particularly vicious rock ahead; six miles of this will not do the car any good; and for the first time in hours she thought of her sister and laughed. By now they would surely know that she had taken the car and gone, but they would not know where; they would be telling each other incredulously that they would never have suspected it of Eleanor. I would never have suspected it of myself, she thought, laughing still; everything is different, I am a new person, very far from home. "In delay there lies no plenty; . . . present mirth hath present laughter. . . ." And she gasped as the car cracked against a rock and reeled back across the road with an ominous scraping somewhere beneath, but then gathered itself together valiantly and resumed its dogged climb. The tree branches brushed against the windshield, and it grew steadily darker; Hill House likes to make an entrance, she thought; I wonder if the sun ever shines along here. At last, with one final



effort, the car cleared a tangle of dead leaves and small branches across the road, and came into a clearing by the gate of Hill House.

Why am I here? she thought helplessly and at once; why am I here? The gate was tall and ominous and heavy, set strongly into a stone wall which went off through the trees. Even from the car she could see the padlock and the chain that was twisted around and through the bars. Beyond the gate she could see only that the road continued, turned, shadowed on either side by the still, dark trees.

Since the gate was so clearly locked—locked and double-locked and chained and barred; who, she wondered, wants so badly to get in?—she made no attempt to get out of her car, but pressed the horn, and the trees and the gate shuddered and withdrew slightly from the sound. After a minute she blew the horn again and then saw a man coming toward her from inside the gate; he was as dark and unwelcoming as the padlock, and before he moved toward the gate he peered through the bars at her, scowling.

“What *you* want?” His voice was sharp, mean.

“I want to come in, please. Please unlock the gate.”

“Who say?”

“Why—” She faltered. “I’m supposed to come in,” she said at last.

“What for?”

“I am expected.” Or am I? she wondered suddenly; is this as far as I go?

“Who by?”

She knew, of course, that he was delighting in exceeding his authority, as though once he moved to unlock the



gate he would lose the little temporary superiority he thought he had—and what superiority have I? she wondered; I am *outside* the gate, after all. She could already see that losing her temper, which she did rarely because she was so afraid of being ineffectual, would only turn him away, leaving her still outside the gate, railing futilely. She could even anticipate his innocence if he were reproved later for this arrogance—the maliciously vacant grin, the wide, blank eyes, the whining voice protesting that he *would* have let her in, he *planned* to let her in, but how could he be sure? He had his orders, didn't he? And he had to do what he was told? *He'd* be the one to get in trouble, wouldn't he, if he let in someone wasn't supposed to be inside? She could anticipate his shrug, and, picturing him, laughed, perhaps the worst thing she could have done.

Eying her, he moved back from the gate. "You better come back later," he said, and turned his back with an air of virtuous triumph.

"Listen," she called after him, still trying not to sound angry, "I am one of Doctor Montague's guests; he will be expecting me in the house—please *listen* to me!"

He turned and grinned at her. "They couldn't rightly be *expecting* you," he said, "seeing as you're the only one's *come*, so far."

"Do you mean that there's no one in the house?"

"No one *I* know of. Maybe my wife, getting it fixed up. So they couldn't be there exactly *expecting* you, now *could* they?"

She sat back against the car seat and closed her eyes. Hill House, she thought, you're as hard to get into as heaven.



"I suppose you know what you're *asking* for, coming here? I suppose they told you, back in the city? You *hear* anything about this place?"

"I heard that I was invited here as a guest of Doctor Montague's. When you open the gates I will go inside."

"I'll open them; I'm going to open them. I just want to be sure you know what's waiting for you in there. You ever been here before? One of the family, maybe?" He looked at her now, peering through the bars, his jeering face one more barrier, after padlock and chain. "I can't let you in till I'm *sure*, can I? What'd you say your name was?"

She sighed. "Eleanor Vance."

"Not one of the family then, I guess. You ever hear anything about this place?"

It's my chance, I suppose, she thought; I'm being given a last chance. I could turn my car around right here and now in front of these gates and go away from here, and no one would blame me. Anyone has a right to run away. She put her head out through the car window and said with fury, "My name is Eleanor Vance. I am expected in Hill House. Unlock those gates at once."

"All right, all *right*." Deliberately, making a wholly unnecessary display of fitting the key and turning it, he opened the padlock and loosened the chain and swung the gates just wide enough for the car to come through. Eleanor moved the car slowly, but the alacrity with which he leaped to the side of the road made her think for a minute that he had perceived the fleeting impulse crossing her mind; she laughed, and then stopped the car because he was coming toward her—safely, from the side.



"You won't like it," he said. "You'll be sorry I ever opened that gate."

"Out of the way, please," she said. "You've held me up long enough."

"You think they could get anyone else to open this gate? You think anyone else'd stay around here that long, except me and my wife? You think we can't have things just about the way we want them, long as we stay around here and fix up the house and open the gates for all you city people think you know everything?"

"Please get away from my car." She dared not admit to herself that he frightened her, for fear that he might perceive it; his nearness, leaning against the side of the car, was ugly, and his enormous resentment puzzled her; she had certainly made him open the gate for her, but did he think of the house and gardens inside as his own? A name from Dr. Montague's letter came into her mind, and she asked curiously, "Are you Dudley, the caretaker?"

"Yes, I'm Dudley, the caretaker." He mimicked her. "Who else you think would be around here?"

The honest old family retainer, she thought, proud and loyal and thoroughly unpleasant. "You and your wife take care of the house all alone?"

"Who else?" It was his boast, his curse, his refrain.

She moved restlessly, afraid to draw away from him too obviously, and yet wanting, with small motions of starting the car, to make him stand aside. "I'm sure you'll be able to make us very comfortable, you and your wife," she said, putting a tone of finality into her voice. "Meanwhile, I'm very anxious to get to the house as soon as possible."



He snickered disagreeably. "*Me, now,*" he said, "me, I don't hang around here after dark."

Grinning, satisfied with himself, he stood away from the car, and Eleanor was grateful, although awkward starting the car under his eye; perhaps he will keep popping out at me all along the drive, she thought, a sneering Cheshire Cat, yelling each time that I should be happy to find anyone willing to hang around this place, until dark, anyway. To show that she was not at all affected by the thought of the face of Dudley the caretaker between the trees she began to whistle, a little annoyed to find that the same tune still ran through her head. "Present mirth hath present laughter . . ." And she told herself crossly that she must really make an effort to think of something else; she was sure that the rest of the words must be most unsuitable, to hide so stubbornly from her memory, and probably wholly disreputable to be caught singing on her arrival at Hill House.

Over the trees, occasionally, between them and the hills, she caught glimpses of what must be the roofs, perhaps a tower, of Hill House. They made houses so oddly back when Hill House was built, she thought; they put towers and turrets and buttresses and wooden lace on them, even sometimes Gothic spires and gargoyles; nothing was ever left undecorated. Perhaps Hill House has a tower, or a secret chamber, or even a passageway going off into the hills and probably used by smugglers—although what could smugglers find to smuggle around these lonely hills? Perhaps I will encounter a devilishly handsome smuggler and . . .

She turned her car onto the last stretch of straight drive



leading her directly, face to face, to Hill House and, moving without thought, pressed her foot on the brake to stall the car and sat, staring.

The house was vile. She shivered and thought, the words coming freely into her mind, Hill House is vile, it is diseased; get away from here at once.





NO HUMAN eye can isolate the unhappy coincidence of line and place which suggests evil in the face of a house, and yet somehow a maniac juxtaposition, a badly turned angle, some chance meeting of roof and sky, turned Hill House into a place of despair, more frightening because the face of Hill House seemed awake, with a watchfulness from the blank windows and a touch of glee in the eyebrow of a cornice. Almost any house, caught unexpectedly or at an odd angle, can turn a deeply humorous look on a watching person; even a mischievous little chimney,



or a dormer like a dimple, can catch up a beholder with a sense of fellowship; but a house arrogant and hating, never off guard, can only be evil. This house, which seemed somehow to have formed itself, flying together into its own powerful pattern under the hands of its builders, fitting itself into its own construction of lines and angles, reared its great head back against the sky without concession to humanity. It was a house without kindness, never meant to be lived in, not a fit place for people or for love or for hope. Exorcism cannot alter the countenance of a house; Hill House would stay as it was until it was destroyed.

I should have turned back at the gate, Eleanor thought. The house had caught her with an atavistic turn in the pit of the stomach, and she looked along the lines of its roofs, fruitlessly endeavoring to locate the badness, whatever dwelt there; her hands turned nervously cold so that she fumbled, trying to take out a cigarette, and beyond everything else she was afraid, listening to the sick voice inside her which whispered, *Get away from here, get away.*

But this is what I came so far to find, she told herself; I can't go back. Besides, he would laugh at me if I tried to get back out through that gate.

Trying not to look up at the house—and she could not even have told its color, or its style, or its size, except that it was enormous and dark, looking down over her—she started the car again, and drove up the last bit of driveway directly to the steps, which led in a forthright, no-escape manner onto the veranda and aimed at the front door. The drive turned off on either side, to encircle the house, and probably later she could take her car around and find a building of some kind to put it in; now she felt uneasily that



she did not care to cut off her means of departure too completely. She turned the car just enough to move it off to one side, out of the way of later arrivals—it would be a pity, she thought grimly, for anyone to get a first look at this house with anything so comforting as a human automobile parked in front of it—and got out, taking her suitcase and her coat. Well, she thought inadequately, here I am.

It was an act of moral strength to lift her foot and set it on the bottom step, and she thought that her deep unwillingness to touch Hill House for the first time came directly from the vivid feeling that it was waiting for her, evil, but patient. Journeys end in lovers meeting, she thought, remembering her song at last, and laughed, standing on the steps of Hill House, journeys end in lovers meeting, and she put her feet down firmly and went up to the veranda and the door. Hill House came around her in a rush; she was enshadowed, and the sound of her feet on the wood of the veranda was an outrage in the utter silence, as though it had been a very long time since feet stamped across the boards of Hill House. She brought her hand up to the heavy iron knocker that had a child's face, determined to make more noise and yet more, so that Hill House might be very sure she was there, and then the door opened without warning and she was looking at a woman who, if like ever merited like, could only be the wife of the man at the gate.

“Mrs. Dudley?” she said, catching her breath. “I’m Eleanor Vance. I’m expected.”

Silently the woman stood aside. Her apron was clean, her hair was neat, and yet she gave an indefinable air of dirtiness, quite in keeping with her husband, and the suspicious



sullenness of her face was a match for the malicious petulance of his. No, Eleanor told herself; it's partly because everything seems so dark around here, and partly because I expected that man's wife to be ugly. If I hadn't seen Hill House, would I be so unfair to these people? They only take care of it, after all.

The hall in which they stood was overfull of dark wood and weighty carving, dim under the heaviness of the staircase, which lay back from the farther end. Above there seemed to be another hallway, going the width of the house; she could see a wide landing and then, across the staircase well, doors closed along the upper hall. On either side of her now were great double doors, carved with fruit and grain and living things; all the doors she could see in this house were closed.

When she tried to speak, her voice was drowned in the dim stillness, and she had to try again to make a sound. "Can you take me to my room?" she asked at last, gesturing toward her suitcase on the floor and watching the wavering reflection of her hand going down and down into the deep shadows of the polished floor, "I gather I'm the first one here. You—you *did* say you were Mrs. Dudley?" I think I'm going to cry, she thought, like a child sobbing and wailing, *I don't like it here. . . .*

Mrs. Dudley turned and started up the stairs, and Eleanor took up her suitcase and followed, hurrying after anything else alive in this house. No, she thought, I don't like it here. Mrs. Dudley came to the top of the stairs and turned right, and Eleanor saw that with some rare perception the builders of the house had given up any attempt at style—probably after realizing what the house was going to be,



whether they chose it or not—and had, on this second floor, set in a long, straight hall to accommodate the doors to the bedrooms; she had a quick impression of the builders finishing off the second and third stories of the house with a kind of indecent haste, eager to finish their work without embellishment and get out of there, following the simplest possible pattern for the rooms. At the left end of the hall was a second staircase, probably going from servants' rooms on the third floor down past the second to the service rooms below; at the right end of the hall another room had been set in, perhaps, since it was on the end, to get the maximum amount of sun and light. Except for a continuation of the dark woodwork, and what looked like a series of poorly executed engravings arranged with unlovely exactness along the hall in either direction, nothing broke the straightness of the hall except the series of doors, all closed.

Mrs. Dudley crossed the hall and opened a door, perhaps at random. "This is the blue room," she said.

From the turn in the staircase Eleanor assumed that the room would be at the front of the house; sister Anne, sister Anne, she thought, and moved gratefully toward the light from the room. "How nice," she said, standing in the doorway, but only from the sense that she must say something; it was not nice at all, and only barely tolerable; it held enclosed the same clashing disharmony that marked Hill House throughout.

Mrs. Dudley turned aside to let Eleanor come in, and spoke, apparently to the wall. "I set dinner on the dining-room sideboard at six sharp," she said. "You can serve yourselves. I clear up in the morning. I have breakfast ready for you at nine. That's the way I agreed to do. I can't keep the



rooms up the way you'd like, but there's no one else you could get that would help me. I don't wait on people. What I agreed to, it doesn't mean I wait on people."

Eleanor nodded, standing uncertainly in the doorway.

"I don't stay after I set out dinner," Mrs. Dudley went on. "Not after it begins to get dark. I leave before dark comes."

"I know," Eleanor said.

"We live over in the town, six miles away."

"Yes," Eleanor said, remembering Hillsdale.

"So there won't be anyone around if you need help."

"I understand."

"We couldn't even hear you, in the night."

"I don't suppose—"

"No one could. No one lives any nearer than the town. No one else will come any nearer than that."

"I know," Eleanor said tiredly.

"In the night," Mrs. Dudley said, and smiled outright. "In the dark," she said, and closed the door behind her.

Eleanor almost giggled, thinking of herself calling, "Oh, Mrs. Dudley, I need your help in the dark," and then she shivered.

She stood alone beside her suitcase, her coat still hanging over her arm, thoroughly miserable, telling herself helplessly, Journeys end in lovers meeting, and wishing she could go home. Behind her lay the dark staircase and the polished hallway and the great front door and Mrs. Dudley and Dudley laughing at the gate and the padlocks and Hillsdale and the cottage of flowers and the family at the inn



and the oleander garden and the house with the stone lions in front, and they had brought her, under Dr. Montague's unerring eye, to the blue room at Hill House. It's awful, she thought, unwilling to move, since motion might imply acceptance, a gesture of moving in, it's awful and I don't want to stay; but there was nowhere else to go; Dr. Montague's letter had brought her this far and could take her no farther. After a minute she sighed and shook her head and walked across to set her suitcase down on the bed.

Here I am in the blue room of Hill House, she said half aloud, although it was real enough, and beyond all question a blue room. There were blue dimity curtains over the two windows, which looked out over the roof of the veranda onto the lawn, and a blue figured rug on the floor, and a blue spread on the bed and a blue quilt at the foot. The walls, dark woodwork to shoulder height, were blue-figured paper above, with a design of tiny blue flowers, wreathed and gathered and delicate. Perhaps someone had once hoped to lighten the air of the blue room in Hill House with a dainty wallpaper, not seeing how such a hope would evaporate in Hill House, leaving only the faintest hint of its existence, like an almost inaudible echo of sobbing far away. . . . Eleanor shook herself, turning to see the room complete. It had an unbelievably faulty design which left it chillingly wrong in all its dimensions, so that the walls seemed always in one direction a fraction longer than the eye could endure, and in another direction a fraction less than the barest possible tolerable length; this is where they want me to *sleep*, Eleanor thought incredulously; what nightmares are waiting, shadowed, in those high corners—what breath of mindless fear will drift across my mouth



. . . and shook herself again. *Really*, she told herself, *really*, Eleanor.

She opened her suitcase on the high bed and, slipping off her stiff city shoes with grateful relief, began to unpack, at the back of her mind the thoroughly female conviction that the best way to soothe a troubled mind is to put on comfortable shoes. Yesterday, packing her suitcase in the city, she had chosen clothes which she assumed would be suitable for wearing in an isolated country house; she had even run out at the last minute and bought—excited at her own daring—two pairs of slacks, something she had not worn in more years than she could remember. Mother would be *furious*, she had thought, packing the slacks down at the bottom of her suitcase so that she need not take them out, need never let anyone know she had them, in case she lost her courage. Now, in Hill House, they no longer seemed so new; she unpacked carelessly, setting dresses crookedly on hangers, tossing the slacks into the bottom drawer of the high marble-topped dresser, throwing her city shoes into a corner of the great wardrobe. She was bored already with the books she had brought; I am probably not going to stay anyway, she thought, and closed her empty suitcase and set it in the wardrobe corner; it won't take me five minutes to pack again. She discovered that she had been trying to put her suitcase down without making a sound and then realized that while she unpacked she had been in her stocking feet, trying to move as silently as possible, as though stillness were vital in Hill House; she remembered that Mrs. Dudley had also walked without sound. When she stood still in the middle of the room the pressing silence of Hill House came back all around her.



I am like a small creature swallowed whole by a monster, she thought, and the monster feels my tiny little movements inside. "No," she said aloud, and the one word echoed. She went quickly across the room and pushed aside the blue dimity curtains, but the sunlight came only palely through the thick glass of the windows, and she could see only the roof of the veranda and a stretch of the lawn beyond. Somewhere down there was her little car, which could take her away again. Journeys end in lovers meeting, she thought; it was my own choice to come. Then she realized that she was afraid to go back across the room.

She was standing with her back to the window, looking from the door to the wardrobe to the dresser to the bed, telling herself that she was not afraid at all, when she heard, far below, the sounds of a car door slamming and then quick footsteps, almost dancing, up the steps and across the veranda, and then, shockingly, the crash of the great iron knocker coming down. Why, she thought, there are other people coming; I am not going to be here all alone. Almost laughing, she ran across the room and into the hall, to look down the staircase into the hallway below.

"Thank heaven you're here," she said, peering through the dimness, "thank heaven somebody's here." She realized without surprise that she was speaking as though Mrs. Dudley could not hear her, although Mrs. Dudley stood, straight and pale, in the hall. "Come on up," Eleanor said, "you'll have to carry your own suitcase." She was breathless and seemed unable to stop talking, her usual shyness melted away by relief. "My name's Eleanor Vance," she said, "and I'm so glad you're here."

"I'm Theodora. Just Theodora. This *bloody* house—"



"It's just as bad up here. Come on up. Make her give you the room next to mine."

Theodora came up the heavy stairway after Mrs. Dudley, looking incredulously at the stained-glass window on the landing, the marble urn in a niche, the patterned carpet. Her suitcase was considerably larger than Eleanor's, and considerably more luxurious, and Eleanor came forward to help her, glad that her own things were safely put away out of sight. "Wait till you see the bedrooms," Eleanor said. "Mine used to be the embalming room, I think."

"It's the home I've always dreamed of," Theodora said. "A little hideaway where I can be alone with my thoughts. Particularly if my thoughts happened to be about murder or suicide or—"

"Green room," Mrs. Dudley said coldly, and Eleanor sensed, with a quick turn of apprehension, that flippant or critical talk about the house bothered Mrs. Dudley in some manner; maybe she thinks it can hear us, Eleanor thought, and then was sorry she had thought it. Perhaps she shivered, because Theodora turned with a quick smile and touched her shoulder gently, reassuringly; she is charming, Eleanor thought, smiling back, not at all the sort of person who belongs in this dreary, dark place, but then, probably, I don't belong here either; I am not the sort of person for Hill House but I can't think of anybody who would be. She laughed then, watching Theodora's expression as she stood in the doorway of the green room.

"Good Lord," Theodora said, looking sideways at Eleanor. "How perfectly enchanting. A positive bower."

"I set dinner on the dining-room sideboard at six sharp," Mrs. Dudley said. "You can serve yourselves. I clear up



in the morning. I have breakfast ready for you at nine. That's the way I agreed to do."

"You're frightened," Theodora said, watching Eleanor.

"I can't keep the rooms up the way you'd like, but there's no one else you could get that would help me. I don't wait on people. What I agreed to, it doesn't mean I wait on people."

"It was just when I thought I was all alone," Eleanor said.

"I don't stay after six. Not after it begins to get dark."

"I'm here now," Theodora said, "so it's all right."

"We have a connecting bathroom," Eleanor said absurdly. "The rooms are exactly alike."

Green dimity curtains hung over the windows in Theodora's room, the wallpaper was decked with green garlands, the bedspread and quilt were green, the marble-topped dresser and the huge wardrobe were the same. "I've never seen such awful places in my *life*," Eleanor said, her voice rising.

"Like the very best hotels," Theodora said, "or any good girl's camp."

"I leave before dark comes," Mrs. Dudley went on.

"No one can hear you if you scream in the night," Eleanor told Theodora. She realized that she was clutching at the doorknob and, under Theodora's quizzical eye, unclenched her fingers and walked steadily across the room. "We'll have to find some way of opening these windows," she said.

"So there won't be anyone around if you need help," Mrs. Dudley said. "We couldn't hear you, even in the night. No one could."



"All right now?" Theodora asked, and Eleanor nodded.

"No one lives any nearer than the town. No one else will come any nearer than that."

"You're probably just hungry," Theodora said. "And I'm starved myself." She set her suitcase on the bed and slipped off her shoes. "*Nothing*," she said, "upsets me more than being hungry; I snarl and snap and burst into tears." She lifted a pair of softly tailored slacks out of the suitcase.

"In the night," Mrs. Dudley said. She smiled. "In the dark," she said, and closed the door behind her.

After a minute Eleanor said, "She also walks without making a sound."

"Delightful old body." Theodora turned, regarding her room. "I take it back, that about the best hotels," she said. "It's a little bit like a boarding school I went to for a while."

"Come and see mine," Eleanor said. She opened the bathroom door and led the way into her blue room. "I was all unpacked and thinking about packing again when you came."

"Poor baby. You're certainly starving. All I could think of when I got a look at the place from outside was what fun it would be to stand out there and watch it burn down. Maybe before we leave . . ."

"It was terrible, being here alone."

"You should have seen that boarding school of mine during vacations." Theodora went back into her own room and, with the sense of movement and sound in the two rooms, Eleanor felt more cheerful. She straightened her clothes on the hangers in the wardrobe and set her books evenly on the bed table. "You know," Theodora called



from the other room, "it is kind of like the first day at school; everything's ugly and strange, and you don't know anybody, and you're afraid everyone's going to laugh at your clothes."

Eleanor, who had opened the dresser drawer to take out a pair of slacks, stopped and then laughed and threw the slacks on the bed.

"Did I understand correctly," Theodora went on, "that Mrs. Dudley is not going to come if we scream in the night?"

"It was not what she agreed to. Did you meet the amiable old retainer at the gate?"

"We had a lovely chat. He said I couldn't come in and I said I could and then I tried to run him down with my car but he jumped. Look, do you think we have to sit around here in our rooms and wait? I'd like to change into something comfortable—unless we dress for dinner, do you think?"

"I won't if you won't."

"I won't if *you* won't. They can't fight both of us. Anyway, let's get out of here and go exploring; I would very much like to get this roof off from over my head."

"It gets dark so early, in these hills, with all the trees . . ." Eleanor went to the window again, but there was still sunlight slanting across the lawn.

"It won't be really dark for nearly an hour. I want to go outside and roll on the grass."

Eleanor chose a red sweater, thinking that in this room in this house the red of the sweater and the red of the sandals bought to match it would almost certainly be utterly at war with each other, although they had been close



enough yesterday in the city. Serves me right anyway, she thought, for wanting to wear such things; I never did before. But she looked oddly well, it seemed to her as she stood by the long mirror on the wardrobe door, almost comfortable. "Do you have any idea who else is coming?" she asked. "Or when?"

"Doctor Montague," Theodora said. "I thought he'd be here before anyone else."

"Have you known Doctor Montague long?"

"Never met him," Theodora said. "Have you?"

"Never. You almost ready?"

"All ready." Theodora came through the bathroom door into Eleanor's room; she is lovely, Eleanor thought, turning to look; I wish I were lovely. Theodora was wearing a vivid yellow shirt, and Eleanor laughed and said, "You bring more light into this room than the window."

Theodora came over and regarded herself approvingly in Eleanor's mirror. "I feel," she said, "that in this dreary place it is our duty to look as bright as possible. I approve of your red sweater; the two of us will be visible from one end of Hill House to the other." Still looking into the mirror, she asked, "I suppose Doctor Montague wrote to you?"

"Yes." Eleanor was embarrassed. "I didn't know, at first, whether it was a joke or not. But my brother-in-law checked up on him."

"You know," Theodora said slowly, "up until the last minute—when I got to the gates, I guess—I never really thought there *would* be a Hill House. You don't go around expecting things like this to happen."

"But some of us go around hoping," Eleanor said.



and sweet. Behind them Mrs. Dudley moved the vase again, and the big door slammed shut.

"Lovable old thing," Theodora said to the closed door. For a moment her face was thin with anger, and Eleanor thought, I hope she never looks at *me* like that, and was surprised, remembering that she was always shy with strangers, awkward and timid, and yet had come in no more than half an hour to think of Theodora as close and vital, someone whose anger would be frightening. "I think," Eleanor said hesitantly, and relaxed, because when she spoke Theodora turned and smiled again, "I think that during the daylight hours when Mrs. Dudley is around I shall find myself some absorbing occupation far, far from the house. Rolling the tennis court, perhaps. Or tending the grapes in the hothouse."

"Perhaps you could help Dudley with the gates."

"Or look for nameless graves in the nettlepatch."

They were standing by the rail of the veranda; from there they could see down the drive to the point where it turned among the trees again, and down over the soft curve of the hills to the distant small line which might have been the main highway, the road back to the cities from which they had come. Except for the wires which ran to the house from a spot among the trees, there was no evidence that Hill House belonged in any way to the rest of the world. Eleanor turned and followed the veranda; it went, apparently, all around the house. "Oh, look," she said, turning the corner.

Behind the house the hills were piled in great pressing masses, flooded with summer green now, rich, and still.



"It's why they called it Hill House," Eleanor said inadequately.

"It's altogether Victorian," Theodora said. "They simply wallowed in this kind of great billowing overdone sort of thing and buried themselves in folds of velvet and tassels and purple plush. Anyone before them or after would have put this house right up there on *top* of those hills where it belongs, instead of snuggling it down here."

"If it were on top of the hill everyone could see it. I vote for keeping it well hidden where it is."

"All the time I'm here I'm going to be terrified," Theodora said, "thinking one of those hills will fall on us."

"They don't fall on you. They just slide down, silently and secretly, rolling over you while you try to run away."

"Thank you," Theodora said in a small voice. "What Mrs. Dudley has started you have completed nicely. I shall pack and go home at once."

Believing her for a minute, Eleanor turned and stared, and then saw the amusement on her face and thought, She's much braver than I am. Unexpectedly—although it was later to become a familiar note, a recognizable attribute of what was to mean "Theodora" in Eleanor's mind—Theodora caught at Eleanor's thought, and answered her. "Don't be so afraid all the time," she said and reached out to touch Eleanor's cheek with one finger. "We never know where our courage is coming from." Then, quickly, she ran down the steps and out onto the lawn between the tall grouped trees. "Hurry," she called back, "I want to see if there's a brook somewhere."

"We can't go too far," Eleanor said, following. Like two



children they ran across the grass, both welcoming the sudden openness of clear spaces after even a little time in Hill House, their feet grateful for the grass after the solid floors; with an instinct almost animal, they followed the sound and smell of water. "Over here," Theodora said, "a little path."

It led them tantalizingly closer to the sound of the water, doubling back and forth through the trees, giving them occasional glimpses down the hill to the driveway, leading them around out of sight of the house across a rocky meadow, and always downhill. As they came away from the house and out of the trees to places where the sunlight could still find them Eleanor was easier, although she could see that the sun was dropping disturbingly closer to the heaped hills. She called to Theodora, but Theodora only called back, "Follow, follow," and ran down the path. Suddenly she stopped, breathless and tottering, on the very edge of the brook, which had leaped up before her almost without warning; Eleanor, coming more slowly behind, caught at her hand and held her back and then, laughing, they fell together against the bank which sloped sharply down to the brook.

"They like to surprise you around here," Theodora said, gasping.

"Serve you right if you went diving in," Eleanor said. "Running like that."

"It's pretty, isn't it?" The water of the brook moved quickly in little lighted ripples; on the other side the grass grew down to the edge of the water and yellow and blue flowers leaned their heads over; there was a rounded soft



hill there, and perhaps more meadow beyond, and, far away, the great hills, still catching the light of the sun. "It's pretty," Theodora said with finality.

"I'm sure I've been here before," Eleanor said. "In a book of fairy tales. perhaps."

"I'm sure of it. Can you skip rocks?"

"This is where the princess comes to meet the magic golden fish who is really a prince in disguise—"

"He couldn't draw much water, that golden fish of yours; it can't be more than three inches deep."

"There are stepping stones to go across, and *little* fish swimming, tiny ones—minnows?"

"Princes in disguise, all of them." Theodora stretched in the sun on the bank, and yawned. "Tadpoles?" she suggested.

"Minnows. It's too late for tadpoles, silly, but I bet we can find frogs' eggs. I used to catch minnows in my hands and let them go."

"What a farmer's wife you might have made."

"This is a place for picnics, with lunch beside the brook and hard-boiled eggs."

Theodora laughed. "Chicken salad and chocolate cake,"

"Lemonade in a Thermos bottle. Spilled salt."

Theodora rolled over luxuriously. "They're wrong about ants, you know. There were almost never ants. Cows, maybe, but I don't think I ever *did* see an ant on a picnic."

"Was there always a bull in a field? Did someone always say, 'But we can't go through that field; that's where the bull is'?"



Theodora opened one eye. "Did you use to have a comic uncle? Everyone always laughed, whatever he said? And he used to tell you not to be afraid of the bull—if the bull came after you all you had to do was grab the ring through his nose and swing him around your head?"

Eleanor tossed a pebble into the brook and watched it sink clearly to the bottom. "Did you have a lot of uncles?"

"Thousands. Do you?"

After a minute Eleanor said, "Oh, yes. Big ones and little ones and fat ones and thin ones—"

"Do you have an Aunt Edna?"

"Aunt Muriel."

"Kind of thin? Rimless glasses?"

"A garnet brooch," Eleanor said.

"Does she wear a kind of dark red dress to family parties?"

"Lace cuffs—"

"Then I think we must really be related," Theodora said. "Did you use to have braces on your teeth?"

"No. Freckles."

"I went to that private school where they made me learn to curtsy."

"I always had colds all winter long. My mother made me wear woollen stockings."

"My mother made my brother take me to dances, and I used to curtsy like mad. My brother still hates me."

"I fell down during the graduation procession."

"I forgot my lines in the operetta."

"I used to write poetry."



"Yes," Theodora said, "I'm positive we're cousins."

She sat up, laughing, and then Eleanor said, "Be quiet; there's something moving over there." Frozen, shoulders pressed together, they stared, watching the spot of hillside across the brook where the grass moved, watching something unseen move slowly across the bright green hill, chilling the sunlight and the dancing little brook. "What is it?" Eleanor said in a breath, and Theodora put a strong hand on her wrist.

"It's gone," Theodora said clearly, and the sun came back and it was warm again. "It was a rabbit," Theodora said.

"I couldn't see it," Eleanor said.

"I saw it the minute you spoke," Theodora said firmly. "It was a rabbit; it went over the hill and out of sight."

"We've been away too long," Eleanor said and looked up anxiously at the sun touching the hilltops. She got up quickly and found that her legs were stiff from kneeling on the damp grass.

"Imagine two splendid old picnic-going girls like us," Theodora said, "afraid of a rabbit."

Eleanor leaned down and held out a hand to help her up. "We'd really better hurry back," she said and, because she did not herself understand her compelling anxiety, added, "The others might be there by now."

"We'll have to come back here for a picnic soon," Theodora said, following carefully up the path, which went steadily uphill. "We really must have a good old-fashioned picnic down by the brook."

"We can ask Mrs. Dudley to hard-boil some eggs." Eleanor stopped on the path, not turning. "Theodora," she said,



"I don't think I can, you know. I don't think I really will be able to do it."

"Eleanor." Theodora put an arm across her shoulders. "Would you let them separate us now? Now that we've found out we're cousins?"



---

**I** A M learning the pathways of the heart, Eleanor thought quite seriously, and then wondered what she could have meant by thinking any such thing. It was afternoon, and she sat in the sunlight on the steps of the summerhouse beside Luke; these are the silent pathways of the heart, she thought. She knew that she was pale, and still shaken, with dark circles under her eyes, but the sun was warm and the leaves moved gently overhead, and Luke beside her lay lazily against the step. "Luke," she asked, going slowly for fear of ridicule, "why do people want to talk to each other?"



I mean, what are the things people always want to find out about other people?"

"What do you want to know about me, for instance?" He laughed. She thought, But why not ask what *he* wants to know about *me*; he is so extremely vain—and laughed in turn and said, "What can I *ever* know about you, beyond what I see?" *See* was the least of the words she might have chosen, but the safest. Tell me something that only I will ever know, was perhaps what she wanted to ask him, or, What will you give me to remember you by?—or, even, Nothing of the least importance has ever belonged to me; can you help? Then she wondered if she had been foolish, or bold, amazed at her own thoughts, but he only stared down at the leaf he held in his hands and frowned a little, as one who devotes himself completely to an absorbing problem.

He is trying to phrase everything to make as good an impression as possible, she thought, and I will know how he holds me by what he answers; how is he anxious to appear to me? Does he think that I will be content with small mysticism, or will he exert himself to seem unique? Is he going to be gallant? That would be humiliating, because then he would show that he knows that gallantry enchants me; will he be mysterious? Mad? And how am I to receive this, which I perceive already will be a confidence, even if it is not true? Grant that Luke take me at my worth, she thought, or at least let me not see the difference. Let him be wise, or let me be blind; don't let me, she hoped concretely, don't let me know too surely what he thinks of me.

Then he looked at her briefly and smiled what she was



coming to know as his self-deprecatory smile; did Theodora, she wondered, and the thought was unwelcome, did Theodora know him as well as this?

"I never had a mother," he said, and the shock was enormous. Is *that* all he thinks of me, his estimate of what I want to hear of him; will I enlarge this into a confidence making me worthy of great confidences? Shall I sigh? Murmur? Walk away? "No one ever loved me because I belonged," he said. "I suppose you can understand that?"

No, she thought, you are not going to catch me so cheaply; I do not understand words and will not accept them in trade for my feelings; this man is a parrot. I will tell him that I can never understand such a thing, that maudlin self-pity does not move directly at my heart; I will not make a fool of myself by encouraging him to mock me. "I understand, yes," she said.

"I thought you might," he said, and she wanted, quite honestly, to slap his face. "I think you must be a very fine person, Nell," he said, and then spoiled it by adding, "warmhearted, and honest. Afterwards, when you go home . . ." His voice trailed off, and she thought, Either he is beginning to tell me something extremely important, or he is killing time until this conversation can gracefully be ended. He would not speak in this fashion without a reason; he does not willingly give himself away. Does he think that a human gesture of affection might seduce me into hurling myself madly at him? Is he afraid that I cannot behave like a lady? What does he know about me, about how I think and feel; does he feel sorry for me? "Journeys end in lovers meeting," she said.



"Yes," he said. "I never had a mother, as I told you. Now I find that everyone else has had something that I missed." He smiled at her. "I am entirely selfish," he said ruefully, "and always hoping that someone will tell me to behave, someone will make herself responsible for me and make me be grown-up."

He is altogether selfish, she thought in some surprise, the only man I have ever sat and talked to alone, and I am impatient; he is simply not very interesting. "Why don't you grow up by yourself?" she asked him, and wondered how many people—how many women—had already asked him that.

"You're clever." And how many times had he answered that way?

This conversation must be largely instinctive, she thought with amusement, and said gently, "You must be a very lonely person." All I want is to be cherished, she thought, and here I am talking gibberish with a selfish man. "You must be very lonely indeed."

He touched her hand, and smiled again. "You were so lucky," he told her. "You had a mother."

## 2

"I found it in the library," Luke said. "I swear I found it in the library."

"Incredible," the doctor said.

"Look," Luke said. He set the great book on the table and turned to the title page. "He made it himself—look, the title's been lettered in ink: MEMORIES, *for* SOPHIA ANNE LESTER CRAIN; *A Legacy for Her Education and Enlighten-*



*ment During Her Lifetime From Her Affectionate and Devoted Father, HUGH DESMOND LESTER CRAIN; Twenty-first June, 1881."*

They pressed around the table, Theodora and Eleanor and the doctor, while Luke lifted and turned the first great page of the book. "You see," Luke said, "his little girl is to learn humility. He has clearly cut up a number of fine old books to make this scrapbook, because I seem to recognize several of the pictures, and they are all glued in."

"The vanity of human accomplishment," the doctor said sadly. "Think of the books Hugh Crain hacked apart to make this. Now here is a Goya etching; a horrible thing for a little girl to meditate upon."

"Underneath he has written," Luke said, "under this ugly picture: 'Honor thy father and thy mother, Daughter, authors of thy being, upon whom a heavy charge has been laid, that they lead their child in innocence and righteousness along the fearful narrow path to everlasting bliss, and render her up at last to her God a pious and a virtuous soul; reflect, Daughter, upon the joy in Heaven as the souls of these tiny creatures wing upward, released before they have learned aught of sin or faithlessness, and make it thine unceasing duty to remain as pure as these.'"

"Poor baby," Eleanor said, and gasped as Luke turned the page; Hugh Crain's second moral lesson derived from a color plate of a snake pit, and vividly painted snakes writhed and twisted along the page, above the message, neatly printed, and touched with gold: "Eternal damnation is the lot of mankind; neither tears, nor reparation, can undo Man's heritage of sin. Daughter, hold apart from this



world, that its lusts and ingrattitudes corrupt thee not; Daughter, preserve thyself."

"Next comes hell," Luke said. "Don't look if you're squeamish."

"I think I will skip hell," Eleanor said, "but read it to me."

"Wise of you," the doctor said. "An illustration from Foxe; one of the less attractive deaths, I have always thought, although who can fathom the ways of martyrs?"

"See this, though," Luke said. "He's burnt away a corner of the page, and here is what he says: 'Daughter, could you but hear for a moment the agony, the screaming, the dreadful crying out and repentance, of those poor souls condemned to everlasting flame! Could thine eyes be seared, but for an instant, with the red glare of wasteland burning always! Alas, wretched beings, in undying pain! Daughter, your father has this minute touched the corner of his page to his candle, and seen the frail paper shrivel and curl in the flame; consider, Daughter, that the heat of this candle is to the everlasting fires of Hell as a grain of sand to the reaching desert, and, as this paper burns in its slight flame so shall your soul burn forever, in fire a thousandfold more keen.'"

"I'll bet he read it to her every night before she went to sleep," Theodora said.

"Wait," Luke said. "You haven't seen Heaven yet—even *you* can look at this one, Nell. It's Blake, and a bit stern, I think, but obviously better than Hell. Listen—'Holy, holy, holy! In the pure light of heaven the angels praise Him and one another unendingly. Daughter, it is Here that I will seek thee.'"



"What a labor of love it is," the doctor said. "Hours of time just planning it, and the lettering is so dainty, and the gilt—"

"Now the seven deadly sins," Luke said, "and I think the old boy drew them himself."

"He really put his heart into gluttony," Theodora said. "I'm not sure I'll ever be hungry again."

"Wait till lust," Luke told her. "The old fellow outdid himself."

"I don't really want to look at any more of it, I think," Theodora said. "I'll sit over here with Nell, and if you come across any particularly edifying moral precepts you think would do me good, read them aloud."

"*Here* is lust," Luke said. "Was ever woman in this humor wooed?"

"Good heavens," said the doctor. "Good heavens."

"He *must* have drawn it himself," Luke said.

"For a *child*?" The doctor was outraged.

"Her very own scrapbook. Note *Pride*, the very image of our Nell here."

"What?" said Eleanor, starting up.

"Teasing," the doctor said placatingly. "Don't come look, my dear; he's teasing you."

"Sloth, now," Luke said.

"Envy," said the doctor. "How the poor child dared transgress . . ."

"The last page is the very nicest, I think. This, ladies, is Hugh Crain's blood. Nell, do you want to see Hugh Crain's blood?"

"No, thank you."

"Theo? No? In any case, I insist, for the sake of your



two consciences, in reading what Hugh Crain has to say in closing his book: 'Daughter: sacred pacts are signed in blood, and I have here taken from my own wrist the vital fluid with which I bind you. Live virtuously, be meek, have faith in thy Redeemer, and in me, thy father, and I swear to thee that we will be joined together hereafter in unending bliss. Accept these precepts from thy devoted father, who in humbleness of spirit has made this book. May it serve its purpose well, my feeble effort, and preserve my Child from the pitfalls of this world and bring her safe to her father's arms in Heaven.' And signed: 'Thy everloving father, in this world and the next, author of thy being and guardian of thy virtue; in meekest love, Hugh Crain.'"

Theodora shuddered. "How he must have enjoyed it," she said, "signing his name in his own blood; I can see him laughing his head off."

"Not healthy, not at all a healthy work for a man," the doctor said.

"But she must have been very small when her father left the house," Eleanor said. "I wonder if he ever did read it to her."

"I'm sure he did, leaning over her cradle and spitting out the words so they would take root in her little mind. Hugh Crain," Theodora said, "you were a dirty old man, and you made a dirty old house and if you can still hear me from anywhere I would like to tell you to your face that I genuinely hope you will spend eternity in that foul horrible picture and never stop burning for a minute." She made a wild, derisive gesture around the room, and for a minute, still remembering, they were all silent, as though waiting for an answer, and then the coals in the fire fell



with a little crash, and the doctor looked at his watch and Luke rose.

"The sun is over the yardarm," the doctor said happily.

## 3

Theodora curled by the fire, looking up wickedly at Eleanor; at the other end of the room the chessmen moved softly, jarring with little sounds against the table, and Theodora spoke gently, tormentingly. "Will you have him at your little apartment, Nell, and offer him to drink from your cup of stars?"

Eleanor looked into the fire, not answering. I have been so silly, she thought, I have been a fool.

"Is there room enough for two? Would he come if you asked him?"

Nothing could be worse than this, Eleanor thought; I have been a fool.

"Perhaps he has been longing for a tiny home—something smaller, of course, than Hill House; perhaps he will come home with you."

A fool, a ludicrous fool.

"Your white curtains—your tiny stone lions—"

Eleanor looked down at her, almost gently. "But I *had* to come," she said, and stood up, turning blindly to get away. Not hearing the startled voices behind her, not seeing where or how she went, she blundered somehow to the great front door and out into the soft warm night. "I *had* to come," she said to the world outside.

Fear and guilt are sisters; Theodora caught her on the lawn. Silent, angry, hurt, they left Hill House side by side, walking together, each sorry for the other. A person angry,



or laughing, or terrified, or jealous, will go stubbornly on into extremes of behavior impossible at another time; neither Eleanor nor Theodora reflected for a minute that it was imprudent for them to walk far from Hill House after dark. Each was so bent upon her own despair that escape into darkness was vital, and, containing themselves in that tight, vulnerable, impossible cloak which is fury, they stamped along together, each achingly aware of the other, each determined to be the last to speak.

Eleanor spoke first, finally; she had hurt her foot against a rock and tried to be too proud to notice it, but after a minute, her foot paining, she said, in a voice tight with the attempt to sound level, "I can't imagine why you think you have any right to interfere in my affairs," her language formal to prevent a flood of recrimination, or undeserved reproach (were they not strangers? cousins?). "I am sure that nothing I do is of any interest to you."

"That's right," Theodora said grimly. "Nothing that you do is of any interest to me."

We are walking on either side of a fence, Eleanor thought, but I have a right to live too, and I wasted an hour with Luke at the summerhouse trying to prove it. "I hurt my foot," she said.

"I'm sorry." Theodora sounded genuinely grieved. "You know what a beast he is." She hesitated. "A rake," she said finally, with a touch of amusement.

"I'm sure it's nothing to me *what* he is." And then, because they were women quarreling, "As if *you* cared, anyway."

"He shouldn't be allowed to get away with it," Theodora said.



"Get away with *what?*" Eleanor asked daintily.

"You're making a fool of yourself," Theodora said.

"Suppose I'm not, though? You'd mind terribly if you turned out to be wrong this time, wouldn't you?"

Theodora's voice was wearied, cynical. "If I'm wrong," she said, "I will bless you with all my heart. Fool that you are."

"You could hardly say anything else."

They were moving along the path toward the brook. In the darkness their feet felt that they were going downhill, and each privately and perversely accused the other of taking, deliberately, a path they had followed together once before in happiness.

"Anyway," Eleanor said, in a reasonable tone, "it doesn't mean anything to you, no matter what happens. Why should you care whether I make a fool of myself?"

Theodora was silent for a minute, walking in the darkness, and Eleanor was suddenly absurdly sure that Theodora had put out a hand to her, unseen. "Theo," Eleanor said awkwardly, "I'm no good at talking to people and saying things."

Theodora laughed. "What *are* you good at?" she demanded. "Running away?"

Nothing irrevocable had yet been spoken, but there was only the barest margin of safety left them; each of them moving delicately along the outskirts of an open question, and, once spoken, such a question—as "Do you love me?"—could never be answered or forgotten. They walked slowly, meditating, wondering, and the path sloped down from their feet and they followed, walking side by side in the most extreme intimacy of expectation; their feinting



and hesitation done with, they could only await passively for resolution. Each knew, almost within a breath, what the other was thinking and wanting to say; each of them almost wept for the other. They perceived at the same moment the change in the path and each knew then the other's knowledge of it; Theodora took Eleanor's arm and, afraid to stop, they moved on slowly, close together, and ahead of them the path widened and blackened and curved.

Eleanor caught her breath, and Theodora's hand tightened, warning her to be quiet. On either side of them the trees, silent, relinquished the dark color they had held, paled, grew transparent and stood white and ghastly against the black sky. The grass was colorless, the path wide and black; there was nothing else. Eleanor's teeth were chattering, and the nausea of fear almost doubled her; her arm shivered under Theodora's holding hand, now almost a clutch, and she felt every slow step as a willed act, a precise mad insistence upon the putting of one foot down after the other as the only sane choice. Her eyes hurt with tears against the screaming blackness of the path and the shuddering whiteness of the trees, and she thought, with a clear intelligent picture of the words in her mind, burning, Now I am really afraid.

They moved on, the path unrolling ahead of them, the white trees unchanging on either side and, above all, the black sky lying thick overhead; their feet were shimmering white where they touched the path; Theodora's hand was pale and luminous. Ahead of them the path curved out of sight, and they walked slowly on, moving their feet precisely because it was the only physical act possible to them, the only thing left to keep them from sinking into the awful



blackness and whiteness and luminous evil glow. Now I am really afraid, Eleanor thought in words of fire; remotely she could still feel Theodora's hand on her arm, but Theodora was distant, locked away; it was bitterly cold, with no human warmth near. Now I am really afraid, Eleanor thought, and put her feet forward one after another, shivering as they touched the path, shivering with mindless cold.

The path unwound; perhaps it was taking them somewhere, willfully, since neither of them could step off it and go knowingly into the annihilation of whiteness that was the grass on either side. The path curved, black and shining, and they followed. Theodora's hand tightened, and Eleanor caught her breath on a little sob—had something moved, ahead, something whiter than the white trees, beckoning? Beckoning, fading into the trees, watching? Was there movement beside them, imperceptible in the soundless night; did some footstep go invisibly along with them in the white grass? Where were they?

The path led them to its destined end and died beneath their feet. Eleanor and Theodora looked into a garden, their eyes blinded with the light of sun and rich color; incredibly, there was a picnic party on the grass in the garden. They could hear the laughter of the children and the affectionate, amused voices of the mother and father; the grass was richly, thickly green, the flowers were colored red and orange and yellow, the sky was blue and gold, and one child wore a scarlet jumper and raised its voice again in laughter, tumbling after a puppy over the grass. There was a checked tablecloth spread out, and, smiling, the



mother leaned over to take up a plate of bright fruit; then Theodora screamed.

"Don't look back," she cried out in a voice high with fear, "don't look back—don't look—run!"

Running, without knowing why she ran, Eleanor thought that she would catch her foot in the checked tablecloth; she was afraid she might stumble over the puppy; but as they ran across the garden there was nothing except weeds growing blackly in the darkness, and Theodora, screaming still, trampled over the bushes where there had been flowers and stumbled, sobbing, over half-buried stones and what might have been a broken cup. Then they were beating and scratching wildly at the white stone wall where vines grew blackly, screaming still and begging to be let out, until a rusted iron gate gave way and they ran, crying and gasping and somehow holding hands, across the kitchen garden of Hill House, and crashed through a back door into the kitchen to see Luke and the doctor hurrying to them. "What happened?" Luke said, catching at Theodora. "Are you all right?"

"We've been nearly crazy," the doctor said, worn. "We've been out looking for you for hours."

"It was a picnic," Eleanor said. She had fallen into a kitchen chair and she looked down at her hands, scratched and bleeding and shaking without her knowledge. "We tried to get out," she told them, holding her hands out for them to see. "It was a picnic. The children . . ."

Theodora laughed in a little continuing cry, laughing on and on thinly, and said through her laughter, "I looked back—I went and looked behind us . . ." and laughed on.



"The children . . . and a puppy . . ."

"Eleanor." Theodora turned wildly and put her head against Eleanor. "Eleanor," she said. "Eleanor."

And, holding Theodora, Eleanor looked up at Luke and the doctor, and felt the room rock madly, and time, as she had always known time, stop.