

La Ahijada de Jon Mirande

ISABEL OLIVARES RIPOLL

1. INTRODUCCIÓN ENFURRUÑADA

Jose Carlos Mainer, en el Babelia del sábado 10 de marzo de 2001, escribió un artículo titulado «Gil Bera y su biografía enfurruñada de Baroja». Es de esperar que este trabajo no adopte el tono enfurruñado achacado a Gil Bera, aunque el descubrimiento de la personal traducción de *La ahijada* enfada y supone un alivio al mismo tiempo. *Enfada*, porque no puede ser otra la reacción al descubrir que el original en euskera está escrito en tercera persona, pero traducido al castellano en primera, algo que no se advierte o justifica de forma alguna en el largo, larguísimo prólogo. Gil Bera ha re-creado el texto de una manera tan ilícita que ha conseguido que chirrié. Y aquí llegaría el alivio. La falta de perspectiva, la borrosa frontera entre el narrador y el autor, los puntos cardinales de la trama y la perspectiva que parecían desordenados, consiguen que surja la desconfianza en la propia comprensión del texto, casi exigiéndose una relectura. De pronto la responsabilidad cambia de manos, y se hace imprescindible contar con la «colaboración» de Gil Bera, que defiende hasta en lo indefendible a Jon Mirande en el prólogo (que destila una benevolencia que roza el servilismo, véanse pasajes como aquel en el que habla de Louise Bleny (...) «una demente alcohólica impresentable que le hacía beber aún más y le impulsó en su caída (...)» y reflexiona Gil Bera: «pero ¿qué es caer y qué elevarse?») para hacerle ese flaco favor con la traducción. A él, y por supuesto a sus lectores. Es difícil imaginar el libro en tercera persona sin cierto desconcerto, y sobre ello hablaré más detenidamente en el siguiente punto. Mientras, toma la palabra Alfredo Bryce Echenique:

«(...) Durante la mitad de esa década y toda la siguiente viví en París, y por consiguiente, no podía llegar a Madrid sino de París. Y debo confesar, también, que la peor canallada que se le puede hacer a Madrid es llegar de París. Se la ve fea, chiquita, pueblón, pobre, toscota y tascota, con mucha grasa en la comida y completamente Hemingway y además

todo peatón que uno se cruza por la calle podría llamarse perfectamente Paco» (...)

Sobra decir, después de la sorpresa, que el peor favor que se le puede hacer a Jon Mirande es acercarse a él de la mano de Gil Bera.

En lo relativo a la estructura a la que quedará sujeto el análisis, valga este pequeño resumen:

Al problema que surge del cambio de narrador está dedicado el siguiente punto. En el tercero se trata de establecer el desarrollo narrativo, la estructura intencional, y todo lo ajeno al binomio Theresa-narrador/protagonista. Theresa y todo lo que ella significa como símbolo, y un breve apunte sobre la «Lolita» de Nabokov aparecen en el cuarto punto. El quinto punto toma prestado el título de una novela de Dostoievski «*Apuntes del subsuelo*» y en él se trata todo lo referente al protagonista/narrador.

La conclusión aún es una sorpresa que espera ser descubierta a lo largo de este trabajo.

2. AUTOR/NARRADOR. LA FRONTERA INESTABLE

«el narrador es siempre un personaje inventado, un ser de ficción, al igual que los otros, aquellos a los que él «cuenta», pero más importante que ellos, pues de la manera como actúa —mostrándose u ocultándose, demorándose o precipitándose, siendo explícito o elusivo, gárrulo o sobrio, juguetón o serio— depende que éstos nos persuadan de su verdad o nos disuadan de ella y nos parezcan títeres o caricaturas. La conducta del narrador es determinante para la coherencia interna de una historia, la que, a su vez, es factor esencial de su poder persuasivo».

Mario Vargas Llosa.

Imaginemos que hay dos novelas. «La ahijada» de Jon Mirande (y Gil Bera), escrita en primera persona, y «Haur besoetakoa», de Jon Mirande, en tercera persona. Para definir la postura del narrador, me referiré alternativamente a *La ahijada* y *Haur besoetakoa*.

La falta de perspectiva que se observa en «La ahijada» podría tener que ver con la conducta del narrador. Es difícil precisar si pretende resultar transgresor, si es maltratado o ignorado por el autor, qué quiere exactamente decir cuando dice eso y lo dice así y no de otra manera. Hay autores complacientes con sus personajes, y personajes adorados, personajes a los que se escucha o que saben escuchar, queridos, odiados. A veces son adornos de la trama, pero la mayoría de las veces son un elemento constitutivo de ella. Más aún en la novela que nos ocupa, una novela (si no lo son todas), de personajes o mejor

de personaje. En *La ahijada* faltaba exactamente ese posicionamiento del autor que otorgara, como dice Vargas Llosa, poder persuasivo a la trama. A veces aquello que constituye la verdad de la historia debe ser pasado por el filtro no siempre amable de la ficción. El autor debe dar veracidad a la historia, consistencia a la ilusión, y a estas dos sentencias se supedita la creación. Se leen novelas en las que, como lectores, nos identificamos con conflictos totalmente ajenos, vivimos partos o torturas, porque sin darnos cuenta hemos confiado a ciegas en una historia creíble, porque quizás todo se reduzca al final a eso, a la credibilidad que otorguemos a la ilusión.

La lectura de *La ahijada* implica una búsqueda constante del punto de referencia, y en el camino hacia el hallazgo de ese ancla (que llega tarde y a destiempo), se encuentra una Theresa cada vez más desdibujada, un narrador protagonista cada vez más solo y lo que es peor, más increíble. ¿Y si la culpa de todo esto fuera la falta de perspectiva? Quizás la encontraríamos en «Haur besoetako» en esa tercera persona que nos negó Gil Bera. La lejanía siempre es una postura. Podría ser la única que sostendría el tipo de personajes (sublimados o reducidos a símbolos) y el conflicto moral (que no parece ser tal en el protagonista), que parecen exigir mayores dosis de alejamiento o de implicación. De implicación, porque incluso en *La ahijada*, con su primera persona, faltan elementos reales de inclusión. Hay que agradecer a la literatura que un simple cambio de persona en la traducción no se limite a un cambio de perspectiva, al enojoso trabajo de transformar un yo en un él, o un sueño en un sueño. Falla algo más, la novela se queda coja, sin justificación. Se abre una puerta y no entra nadie, un cartel señala hacia ninguna parte. Falta una mirada que responda a la nuestra y también nos mire.

La tercera persona de *Haur besoetako* (que por cierto explicaría el confuso final de la versión castellana ya que identificaría la tercera persona con el pintor), es la mirada global, alejada y luego neutra o no, implicada o no, crítica o no, pero inevitablemente distanciada.

Este último apunte no tiene que ver con el análisis de la obra que nos ocupa, pero es difícil no caer en la tentación de tratar de encontrar la razón por la que Gil Bera decidió enfrentarse de esa manera tan poco ortodoxa a la traducción.

Si se lee con detenimiento el prólogo, o mejor si se lee observando bien la postura del que cuenta, se descubre (además de la defensa a veces injustificada que ya nombré en la introducción) que inevitablemente la vida personal de Jon Mirande tiene mucho que ver con la del personaje retratado en *Haur besoetako*. El antisemitismo que subyace en el significado de los nombres atribuidos a sus personajes (Isabela, nombre judío-personaje «malo», Theresa, nombre griego, personaje amado), y alusiones a la raza que serán desglosadas en el punto cuatro dedicado a Theresa, no podrían ser meras casualidades. La identificación involuntaria que realizamos cuando leemos algo y conocemos detalles de la biografía del autor es en este caso muy productiva. Puede que todos leamos las novelas rastreando lo que hay en ellas de verdad, y desde luego son innumerables las formas de acercarse a una obra. Unos dicen que la Historia

ayuda. Otros sostienen que la mejor obra es la intemporal, y casi todos coinciden en que el autor debe ser invisible en una buena narración. Sin entrar en tantas disquisiciones, lo cierto es que en este caso se dan más de dos o tres coincidencias. Quién sabe si la tercera persona del original venía motivada por esas semejanzas. Quién sabe si Gil Bera trató de acercar el autor al narrador. Puede que *Haur besoetako*a nos hubiera ayudado a conocer mejor a Jon Mirande, pero es más que dudable que Jon Mirande deba ayudarnos a entender *Haur besoetako*a.

3. DESARROLLO NARRATIVO. La esfera intencional de la vivencia

«Buscaba cuerpos que no comprometieran a nada, amores que se cumplieren en la fantasía o en el dramatismo. El tipo de amor que tiene garantizadas todas las seguridades. Y, ya que su origen es literario, su destino sólo puede ser la literatura. Este es el terreno que autoriza todas las deformaciones. Y a todas me arrojé y todas fueron válidas para acorralar la realidad».

Terenci Moix. *El peso de la paja*

Lo más neutro que se podría decir sobre el argumento de *La ahijada* sonaría más o menos así: un hombre de unos treinta años acoge a su ahijada Theresa, de once, en su casa. Tras librarse de su prometida, Isabela, el hombre inicia una relación sexual con la niña que acaba desembocando en un doble suicidio. Así quedaría la fachada, pero creo que sería más justo analizar la intención que recorre ese argumento, cuales son las líneas de fuerza que sostienen la trama, los andamios de esta ficción.

Desde que comienza el libro, quedan sentadas las dos o tres bases que luego se ramificarán para imbrincarse en el desarrollo narrativo.

Una, el suicidio dilatado y la búsqueda de la destrucción. Otra, la espiral erótica hacia la pérdida de la virginidad de Theresa. Y entre esas dos, una que sustenta y da sentido a ambas: la identificación de lo social con lo negativo, en sentencias como «(...) había aceptado entrar en el rebaño humano; ya no tendría derecho a tener voluntad ni momentos propios (...)» pág. 92. Decir que esta página es la 92 incluyendo el prólogo. En realidad es la página duodécima de *La ahijada*. En las primeras 15 páginas todos los invitados han llegado ya a la novela. Luego algunos desaparecerán, otros tendrán su momento de gloria o pasarán desapercibidos hasta el final, pero incluso el alcohol, y la representación femenina encarnada en la criada e Isabela, han llegado ya a la trama antes de la vigésima página.

La ingestión cada vez menos justificada de alcohol obedecería a ese suicidio a ráfagas, a la autodestrucción diaria. No es difícil encontrar motivos para beber. Lo difícil es buscar consignas que nos convenzan de no hacerlo. El alcohol convierte la cobardía en osadía, y tres páginas más allá la intrepidez es ya temeridad. Y en esa escalada la sociedad se limita aparentemente a ser un testigo ciego y mudo de su transgresión.

La aparición final del familiar de Theresa que viene a llevársela (y es que todos quieren salvar a Theresa), no es más que la respuesta tardía y largamente esperada, llamada a gritos por el protagonista, inasequible al desaliento de su propia provocación. Lo externo parecía fallarle incluso en eso. Por fin se desata la solución del definitivo suicidio, la restitución del supuesto orden social al que se ven sujetos hasta en eso. Porque aunque sea difícilmente reconocible, lo cierto es que esta muerte buscada no es más que una reintegración en lo social. No un ejercicio de autonomía, una puesta en práctica del mito, la búsqueda de la tan nombrada Tierra de los Jóvenes, sino una última renuncia, el pedacito de mundo que quedaba tras la amputación sucesiva de todo lo externo a la ilusión creada con esfuerzo, renunciando, y alcohol.

Y por encima de todo esto, o por debajo, el ritmo de la novela lo marca la aventura erótica con Theresa. Desde las primeras páginas, en las que las caricias son realizadas a una niña a medias drogada por un adulto, lo que no deja de ser difícilmente asumible (otra vez el narrador: la frialdad de la primera persona al relatar esas primeras caricias, la omisión de cualquier elemento que dé instrucciones a sus lectores, nos deja solos y a medias desamparados presenciando esa primera transgresión). Este punto será ampliado en el capítulo dedicado a Theresa, pero sirva aquí casi como un reloj, una referencia espacial o temporal que nos arrastra (a veces como a un peso muerto, porque ese descuido del narrador le quita toda la intriga) hacia esa culminación en la playa poco antes del suicidio. El paso de los botones desabrochados a la desnudez, de la pasividad a la respuesta activa de la niña, son como la sucesión de las estaciones del año, y la expectación que crea tiene que ver más con un compromiso silencioso con Theresa (como si seguir leyendo significara vigilarla y salvarla al mismo tiempo) que con la tensión erótica, por mucho que el narrador se esfuerce con frases tales como:

«después, sin violencia alguna, pero embriagado por la fiebre del claro deseo que me arrebatava, le soltaba los botones de la camisa del pijama; largamente besaba la piel de su pecho... Por fin, dulce y pausadamente, le bajaba los pantalones y posaba la mano sobre su vientre, sin moverla, sin acariciarla, hasta que se dormía (...) si me despertaba a media noche me atrevía entonces a acariciarla, a besarla (...) hasta el punto en que ella comenzaba a quejarse dormida y acababa por despertarse (...) asustada» pág. 133.

Todo lo que hace nuestro protagonista revierte en la sociedad. La expulsión de la criada y de Isabela, la exhibición de su relación con Theresa en parques y restaurantes... Todo se precipita hacia la muerte y la catarsis. Esta

es sólo una manera de orientar el análisis de la estructura formal de la obra. Cada personaje podría por sí mismo constituir otro examen. A los dos protagonistas (o mejor al protagonista y a su recreación) se dedican los dos siguientes puntos.

4. THERESA. EL SÍMBOLO

«(...) sale por las mañanas con el cansancio de sus pensamientos y temerosa de que a su regreso tras tantas horas en el mundo externo él siga allí y él se haya ido, teme por igual ambas cosas y ni siquiera ha probado a decirle que se quede o se vaya, porque también le da miedo que le haga caso y que no se lo haga, si le dijera lo uno como lo otro, lo otro y lo uno, si se atreviera. Y como no sabe qué hacer tampoco hace nada, sólo espera el autobús con frío y mirando las luces que resisten la del sol que sale como si con ellas no fuera, ese periodo en que sus territorios conviven y no se excluyen pero tampoco se mezclan, como no se mezclan el real y el ficticio, y en éste nunca puede decirse «ya está, ya está, ya pasó» ni siquiera como consuelo o engaño, porque en él nada ha pasado de verdad, tontito, y así en el territorio que no es verdad, todo sigue pasando y pasando siempre y allí la luz no se apaga ahora, ni se apaga luego, ni quizá nunca se apague (...)».

Javier Marias. *Negra espalda del tiempo*

Es difícil encontrar a Theresa, y es ineludible intentar buscarla. Se podría pasar la última página, titular a este punto «Theresa, el símbolo», y buscar referencias en Yeats o en Poe, como propone Gil Bera. Pero Theresa no es tan invisible como pretende el narrador. Inevitablemente, recogemos las piedrecitas que se le van cayendo del bolsillo. Pese a la negación formal (esto es, sintáctica) que muestra Jon Mirande o Gil Bera en pasajes como el siguiente, Theresa está.

«(...) Pero quiero que trabajes, quiero que seas una señorita muy aplicada si es que vas a estar conmigo. *Theresa prometió que sí, que así sería, que así lo haría.* —*¡Haría cualquier cosa por seguir en la casa!* —Y de ahora en adelante—continué— yo mismo te enseñaré ¿Quieres? *Cómo no iba a querer....* —Pero, ¿qué quieres que te enseñe? *Dímelo. No sabía; (...)*», p. 104.

El narrador tampoco ahorra adjetivos a la hora de describir el miedo y la vergüenza de Theresa ante esas experiencias digamos, eróticas, a las que se ve sometida. Theresa está anulada en su misma condición de mujer, y su solución sólo podría ser el suicidio, porque esa «enfermedad» sí es en realidad incurable. Es fácil entender por lo que está pasando Theresa, pero ¿qué es lo que le

pasa a ella? Según Brody y Hall «los chicos que no suelen recibir ninguna educación que les ayude a verbalizar sus afectos suelen mostrar una total inconsciencia con respecto a los estados emocionales, tanto propios como ajenos». No hay que olvidar que Theresa está sola, y que la única persona a la que parece importarle inicia una especie de campaña de limpieza y la despoja de los pocos referentes con los que contaba (p. 129 «no le enseñaría sino lo que yo quisiera, y Theresa no tendría conocimiento ni molde que no procediera de mi mismo»), dándole incluso una idea del más allá que la prepara para la muerte. Puede que el concepto de amor que ejerce el protagonista nos parezca sin duda negligente, incompleto, autoglorificante o manipulador, pero es lo único que Theresa conoce, y lo agradece. Su soledad la lleva a empezar desde cero, y sólo puede ganar. Y ahí reside a la vez la gran desgracia y la gran suerte de Theresa: en su inconsciencia. Inconsciencia, por cierto, explotada por el protagonista y que es el principal elemento que convierte a *La ahijada* y *Lolita* de Nabokov en novelas casi antagónicas.

Lolita es consciente de su atractivo y sensualidad. La transgresión de la figura masculina podría consistir más en un transformar lo sensual en sexual, pero la sola conciencia de su propio cuerpo que tiene Lolita, su capacidad de conducirse, mostrar u ocultar, el instinto latente de juego de seducción, se contraponen con Theresa, que aún no se ha convertido en una «fea mujer». Todo lo que hace irresistible a Lolita hubiera sido para nuestro protagonista una verdadera desgracia, porque esas características son consideradas adultas y femeninas, y nada más lejos del atractivo que una mujer.

Theresa sería una gran enamorada si no fuera porque tiene todos los síntomas de un auténtico Síndrome de Estocolmo. Esta injusticia sentimental es irreversible cuando presenciamos la conversación que precede al suicidio. Palabras como siempre y nunca (palabras de amantes, pero también palabras usadas para tranquilizar a un hijo), recogidas con una confianza ciega y cierta predisposición sonriente a la muerte. Y una última traición, (tras la traición a la infancia, a la libertad que da la diversidad, traición al derecho a elegir seguir viviendo) que es dejar a Theresa finalmente sola en el momento de su muerte.

Theresa como símbolo es la juventud, pero no observada como algo sujeto al paso del tiempo, sino intocable, perenne, imposible. Pero también y sobre todo de algo que se puede controlar, crear y recrear, moldear, algo que pretende, necesita y exige nuestra presencia, un vano intento de instaurar un país dentro de otro, del cual nos sentimos exiliados.

5. EL APUNTES DEL SUBSUELO

«(...) Ahora que lo pienso, cuanta razón tiene Derrida cuando dice, cuando me dice:

no (me) queda casi nada, ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (...)»

Julio Cortázar. *Cuentos completos*

Aún a riesgo de caer en el simplismo, la comparación de *La ahijada* con *Apuntes del subsuelo* de Dostoievski nos dará unas pautas importantes. En las dos, el personaje es un inadaptado social, incapaz de relacionarse con normalidad a ningún nivel, y los dos canalizan su miedo, angustia, etc. por medio de una mujer. En la novela de Dostoievski, el protagonista decide salvar a una prostituta, y en el trance casi la destruye. En la de Jon Mirande, el protagonista en cambio parece necesitar también la excusa para la muerte. Sin intención de destruirla (aparentemente) el destino de Theresa es mucho peor que el de la prostituta Sonia, maltratada pero salvada y recuperada para la «sociedad». La novela de Dostoievski está deliberadamente escrita en forma de diario, el narrador se dirige a nosotros, nos provoca, nos ignora... En *La ahijada*, en cambio, cuenta una historia que por sí misma sostiene toda la narración. Pero el fondo es el mismo. En *Apuntes..* el narrador nos va dando cucharaditas de acción, pero él mismo, su personalidad y sus sentencias son la verdadera acción. En la novela de Mirande, se impone una mirada que atraviese la acción para poder observar sin miedo al verdadero protagonista de la novela, ese personaje sin nombre que lo único que hace es contarnos su camino hacia la muerte, el abandono de los lastres para partir hacia el agua.

Él es la novela. *La ahijada* lo es respecto a él. Nuestro escenario es el suyo, una casa desde la que se ven los árboles agitados por el viento. Y quizás su drama debería ser el nuestro, claro que, como escribió Ramón Gómez de la Serna « ha habido incluso mucha gente que se ha ahogado en un espejo». Theresa se ahogó en el mar, pero él sin duda se ahogó en un espejo.

R. Gomez de la Serna prepara el tema de los ahogados, y Bachelard reflexiona, en su ensayo «El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia»:

«El agua es también un tipo de destino, no sólo el de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consume, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser. El agua es el elemento transitorio. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. La pena del agua es infinita».

El agua también es infinita, y forma parte de la cultura celta como la patria de las ninfas, y es elemento disolvente. Cargado de simbolismo está el pasaje

en el que Theresa es desvirgada en la playa (podría decirse como a los pies de un altar) y luego entregada como un sacrificio.

La muerte por inmersión parece ser una constante en su obra. El agua regenera y limpia [*« (...) mira Theresa, el mar querido me limpia de las suciedades de Isabela (...)» Pág. 135*] lo que supone en sí mismo una absolución y un bautismo (por asemejarlo con los ritos católicos). Era el único final posible, el del suicidio. Y la entrega de Theresa como un sacrificio, las ganas de explicarse esa muerte como algo rodeado de un halo de misterio o mejor de misticismo. Quizás esto sólo sea, como dice Gil Bera, una manera de «elevarse». La muerte se convierte en agua, en destino y motor y motivo. También el alcohol le aleja de lo insoportable: (*«vaciar una botella de vodka para que aquel recuerdo desgarrador no hiciese un infierno de mi noche»*, p. 50).

Lo que para él son atenuantes, la muerte como comienzo y el alcohol como antídoto para el horror, se convierten aquí en la parte más literaria de la tragedia. El amor que siente por Theresa es un símbolo más usado como el arma definitiva contra la sociedad. Es la última transgresión.

6. CONCLUSIÓN SIN CONCLUSIONES

Comenzaba diciendo que las conclusiones serían una sorpresa a descubrir a lo largo del trabajo. Más bien el trabajo es la suma de todas las conclusiones.

Acabo diciendo que la lectura fue difícil, porque bucear en busca de la empatía con según qué personajes no fue plato de gusto, y tratar de encontrar las elásticas líneas de tensión resultó más arduo de lo que había imaginado.

El sabor de boca que queda tras este estudio es de cierto amargo desencanto, como si hubiéramos realizado un viaje con un compañero de compartimento hablador y egocéntrico que, tras bajarse en su parada, nos dejara con la sensación de no haber entendido mucho de lo que decía.

Y aún a riesgo de acabar con un verdadero empacho de citas, Cortazar una vez más explica mucho mejor el mundo.

«No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado». Esta es mi conclusión. Un final de desencuentro para una novela de desencuentros.