



HAL
open science

La mirada malévola de la luna en "La ahijada" de J. Mirande (1925-1972)

Aurélie Arcocha-Scarcia

► **To cite this version:**

Aurélie Arcocha-Scarcia. La mirada malévola de la luna en "La ahijada" de J. Mirande (1925-1972). VI, Anthropos editorial, pp.312-331, 2000. artxibo-00000104

HAL Id: artxibo-00000104

<https://artxiker.ccsd.cnrs.fr/artxibo-00000104v1>

Submitted on 12 Apr 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA MIRADA MALÉVOLA DE LA LUNA EN LA AHIJADA DE J. MIRANDE (1925-1972)

Aurelia Arkotxa Scarcia

Tratar de la temática de la mujer en el cuento¹ *Haur besoetako* (*La ahijada*) escrita por J. Mirande en los años 1958/59 es tocar un punto delicado. La perspectiva escogida por el escritor (la relación amorosa de un hombre de treinta años con una niña de once), despertó cierta ansiedad y sólo se publicó en 1970 gracias al poeta G. Aresti.

Ahora bien, cabe preguntarse si los críticos de Mirande se han interesado lo suficiente por el tema. Yo diría que no.

¿Cómo aparece la mujer en ese breve relato? O, mejor dicho ¿cuáles son las imágenes femeninas recurrentes y las grandes estructuras temporales que se ponen en movimiento en el texto?

De hecho, la «sonrisa malévola de la luna» evocada por el título se encuentra ya en las primeras líneas del relato como una metáfora (negativa) de la feminidad y quien habla de luna y de feminidad habla también del tiempo. Así, dos van a ser los parámetros considerados: la dos edades de la mujer-tiempo y Theresa o el tiempo-detenido.

1. Cf. Jon Mirande: «Casi he acabado de escribir el cuento [...] es un amor mutuo como una *Lolita* (aunque desgraciadamente no leí la obra de Nabokov)», citado por Txomin Peillen en «Jon Mirande Aiphasoro y su novela *La ahijada*» en *Jornadas de lengua y literatura catalana, gallega y vasca*, UNED, 1992.

I. Las dos edades de la mujer-tiempo

Dos van a ser los personajes que representaran la mujer en su estrecha ligazón con el tiempo: Isabela, la mujer adulta que debe de tener más o menos la misma edad que el personaje principal, es decir unos treinta años, y la «vieja criada».

Además de los dos actantes citados tenemos a Theresa la «niña» (pero la traducción no rinde la ambigüedad en euskera del sustantivo *aur*).² que pertenece a una perspectiva temporal distinta.

Los personajes masculinos también son tres: el «tío» de Theresa que hace una aparición efímera y cuya función (como también en cierta medida la de Isabela y de la criada) es la de representar la sociedad burguesa y conformista de la que huye el personaje central y el «pintor» aparecido en el tercer capítulo y que cerrará el cuento en el cuarto capítulo como *alter ego* del protagonista.

La voz omnipresente es la del narrador en tercera persona. Dicha tercera persona focalizada en los pensamientos del personaje principal designado como «el hombre» (gizona), se aleja a veces para dejar sitio al «yo» de éste.³

Isabela y la criada desaparecen sucesivamente del relato en el tercer capítulo. En el cuarto capítulo, el relato del narrador está entrecortado por las voces del personaje masculino, su *alter ego* el pintor y Theresa.

I.1. Isabela la mujer resplandeciente y peligrosa

Isabela es una «mujer elegante y perfilada, de inteligencia nula, y seguidora fiel de la moda».⁴

El narrador subraya más de una vez el rechazo del protagonista:

2. Cf. la segunda parte (II. 2) de este artículo.

3. El traductor al castellano al hacer expresarse el narrador en primera persona, establece una confusión con el «yo» del protagonista (distinto del narrador). Así, al no respetar la disposición original adoptada por Mirande: narrador (en tercera persona), personaje principal masculino (en primera persona), cambia gravemente la estructura de la narración. Cuando dicha distorsión tiene lugar en las citas basadas en la traducción española, se restituirá la tercera persona.

4. *La ahijada*, p. 106.

¿Por qué siguió con Isabela [...]? A causa de la perra repugnante que lleva el nombre de sensualidad.⁵

A lo largo del relato según va profundizándose la relación erótica entre el hombre y la niña Theresa, Isabela empieza a adquirir rasgos cada vez más mortíferos, hasta llegar a convertirse en una mujer repelente, una especie de Gorgona,⁶ de carnes malolientes, metáfora de la muerte:

El cabello alborotado, el fulgor de los ojos centelleante, el pecho opulento [...]. Cuando la miraba le recordaba a una perra en celo y, lleno de asco, aparto de ella la vista. Pero no debía en modo alguno mostrar su repugnancia si es que quería conseguir lo que vehementemente deseaba.⁷

Mucho tiene que ver Isabela con ciertos retratos de mujer de Baudelaire, el de la mujer-vampiro, por ejemplo:

Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
Et que languissamment je me tournai vers elle
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!
Je fermai les yeux dans ma froide épouvante,
Et quand je les rouvris a la clarté vivante,
A mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette,⁸

o el denominado «Le monstre ou le paranymphe d'une nymphe macabre»:⁹

Tes yeux qui semblent de la boue,
Où scintille quelque fanal,

5. *Ibid.*, p. 108.

6. Cf. Mario Praz en *La chair, la mort et le diable, le romantisme noir*, Denöel, I, París, 1977. Título original, *La carne, la morte e il diavolo nelle letteratura romantica*.

7. *La ahijada*, p. 107.

8. «VII. Les métamorphoses du vampire», en *Les Fleurs du Mal*, Éditions Flammarion, 1964.

9. *Ibid.*, poema XII. Observemos que los dos poemas citados, como otros cinco que figuraron luego en el poemario *Les Épaves*, fueron censurados en la edición de 1857 por el tribunal correccional y no figuraron en la primera edición de las *Fleurs du Mal*.

Ravivés au fard de ta joue,
Lancent un éclair infernal!
Tes yeux sont noirs comme de la boue!

Sin olvidar *Une charogne* en el cual, Baudelaire, acordándose de Ronsard, reanuda con la temática mujer / cadáver, y la Muerte como alegoría femenina. Es de notar cómo, después de la comparación carroña / «mujer lúbrica», la metaforización se hace de manera que la mujer joven y guapa, a la que va ficticiamente dirigido el poema, reducida a un objeto (es decir totalmente inconsciente frente a su propio destino mortal), no aparezca nunca como sujeto ante el yo poético (masculino) que desarrolla un pensamiento filosófico sobre la muerte.

(Une charogne)

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

[...]

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.

La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

[...]

—Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!

Algo semejante ocurre con Isabela, mujer hermosa, de rasgos sexuales acentuados, «demasiado plena» que se convierte en la antítesis de la niña todavía sexualmente ambigua, de cuerpo liso. Quizá ésa sea la razón por la cual Theresa e Isabel son los únicos personajes caracterizados con un nombre¹⁰ en el texto:

Sabía él que la visión del cuerpo desnudo de Isabela aumentaría al máximo su desprecio y su asco; y él no deseaba más que eso.

10. Cf. Txomin Peillen, en *op. cit.*

Sació sus ojos de repugnancia viéndola desnuda; de repugnancia y de odio. ¡Pensar que Theresa se convertiría también en eso, que en lugar del tierno cuerpo de niña con su debilidad tan enternecedora, ofrecería a su boca el cuerpo demasiado pleno de una muchacha que ya no sería adecuado más que para el gusto de amantes bestiales y viles!...¹¹

El «desprecio» y el «asco» disimulan mal el miedo, miedo a la mujer, miedo a ese otro que no es el *alter ego*... Pero Isabela es también una metáfora baudelairiana de la muerte. La muerte como proceso terminal de una dinámica de envejecimiento incesante que se identifica con el mismo fluir del tiempo. Un tiempo lineario, un *fatum* del cual huye también desesperadamente el protagonista al rechazar violentamente a Isabela:

De un salto, fue sobre ella. Sin decir palabra, le dio un puñetazo en la cara de manera que, por la fuerza del golpe, dio con la cabeza en la pared. Isabela se puso a bramar de dolor, vergüenza y rabia. Pero no hizo caso de su clamor... le dio otro puñetazo, y aun otro más... Isabela comenzó a sangrar de la nariz. Cree que la hubiera matado allí de una paliza, si no hubiera tenido un repentino y terrible recuerdo. ¿Dónde estaba Theresa?¹²

La mezcla de violencia y de placer revelan el lado sádico del personaje en una escena que tiene muchos puntos en común con la despedida de la vieja sirvienta a la que se aludirá ulteriormente:

El recuerdo de Isabela avivó en él los acontecimientos de la víspera; veía de nuevo la rabia de aquella mujer despreciable, y su humillación, su tormento, mientras yacía desnuda y sangrante en su cama y un dulce placer colmaba su corazón al acordarse.¹³

Es obvio que tanto Isabela como la sirvienta o el tío de Theresa representan en un cierto nivel a una sociedad vasca tradicional y conservadora de la que huye el protagonista, sin embargo, detener ahí el proceso metafórico del relato sería bastante restrictivo. Basta con fijarse en la ausencia de precisiones

11. *Ibid.*, p. 110.

12. *Ibid.*, p. 115.

13. *Ibid.*, p. 119.



Hans Baldung Grien: *Las Tres edades de la mujer, o la Vanidad* (1510)

topográficas,¹⁴ de apellidos, en la despersonalización de personajes presentados como «el hombre», «la sirvienta», «el tío»; sin olvidar alusiones a compositores como Schubert y Beethoven, a poetas como Catulo o como Malherbe,¹⁵ a psicoanalistas (excrados) como Freud y Kraft-Ebing,¹⁶ la alusión a la mística oriental, a los mitos nórdicos, célticos, griegos, etc., para darse cuenta de que Mirande ha querido deliberadamente huir de localismos y provincialismos reductores.

Así Isabela, representa, al modo en que lo hizo el pintor alemán Hans Baldung Grien en 1510, una de las tres edades de la mujer, la segunda, la de la feminidad resplandeciente. Edad que se asombra de su propia belleza en un espejo redondo y que se olvida por completo del cadáver espantoso que va extendiendo, por detrás, un brazo descarnado y una mano cuyas garras sostienen un reloj de arena vacío ya hasta la mitad...

I.2. *La mujer vieja: la criada-cuervo*

La criada aparece en el primer capítulo, al final del primer párrafo después de unas líneas introductorias fundamentales para entender cual será la tonalidad predominante que cobrará en el relato la imagen de la mujer, en general, y la de la criada, en particular.

I.2a. *Desde la mujer-luna a la mujer-cuervo, las etapas de una metaforización*

El narrador, focalizándose en la visión del personaje principal conocido, como se ha dicho ya, por la mención «el hombre» (*gizona*) nos introduce en un mundo nocturno cerrado en el cual sólo existe la alternativa del sueño para escapar de una realidad agobiante:

14. Lo único que el lector sabe es que el personaje vive en una «casa solariega», en una «vieja ciudad de la orilla del mar de Occidente» (pp. 84-85).

15. Por medio de una citación anónima.

16. Richard von Kraft-Ebing (1840-1902), psiquiatra austriaco, uno de los fundadores de la sexología y famoso profesor de psiquiatría en Viena a partir de 1889.

Era un día de marzo. El viento ponente traía los ecos del mar y hacía inclinarse los oscuros árboles del parque ante la ventana de la sala; gemían y se agitaban como mástiles de barco juguetes de una tormenta. Parecía que el sueño máspreciado de un Corazón embarcado en aquellas naves imaginarias, sería transportado lejos, siempre más lejos, hasta la isla feliz donde todo sueño puede florecer y llegar a su perfección...¹⁷

La situación esquizofrénica del protagonista, desgarrado entre dos mundos antitéticos («bien sabía él que su sueño nunca sería hermano de la realidad...»),¹⁸ está materializada por el cristal de la sala. El rechazo de la realidad y la aspiración a otra vida muy distinta van acompañados de un sentimiento de sufrimiento y de rebelión simbolizados por la agitación de los árboles y la tonalidad oscura de toda la escena. Ya, en el primer término de la narración *epailla*,¹⁹ se entrecruzan las ideas de castración y de sentencia.²⁰

El sueño, la única escapada posible, tiene una dirección: el poniente, allá donde están el mar y «la isla feliz donde todo sueño puede florecer y llegar a su perfección».²¹ La temática, fundamental en el destino del protagonista, de las islas del Atlántico oeste, resurgencia a la vez del mito griego y del irlandés, volverá de manera recurrente a lo largo de todo el relato.²²

Sin embargo, cuando cae el viento,²³ metáfora que marca el final del sueño, el lector puede observar un crescendo dramático:

17. *La ahijada*, p. 81.

18. *Ibíd.*, p. 84.

19. *Epailla*: mes de poda o de corte, equivalente al mes de marzo; de *epai*, que significa «corte, herida» (cf. *Dic. de Lhande y de Azkue*) y, por extensión, «fallo, sentencia» (cf. en *op. cit.*).

20. La relación entre marzo (*epai*) y condena (*epai-egun*) se hará manifiesta en la frase siguiente: «*Epaillako egun bat otza, epai-egun bat bezelakoa*» (en ed. A. Eguskitza, p. 35). La traducción no puede rendir el juego de palabras entre *Epailla* (marzo) y *epai-egun* (que se puede leer a la vez como «día de corte/herida», «día de sentencia»). Cf. trad. Gil Bera, «Un día de marzo, frío como jornada de poda» (*La ahijada*, p. 81).

21. *La ahijada*, p. 81.

22. Cf. en la segunda parte: «*El tempus aureum*».

23. Se trata del viento del oeste, es decir Céfiro, el que raptó Psique para Eros, el dios del Amor. Así queda establecida, también desde el principio, la relación entre el viento del oeste, las islas míticas de la felicidad y Theresa, la joven que amará el protagonista.

[...] cuando caía el viento y la luna mostraba su rostro malévolamente sonriendo entre los nubarrones, los árboles volvían a convertirse en horcas, altas, erguidas, inmóviles contra el cielo negro.²⁴

Es interesante observar cómo, en dicho fragmento, el único término claramente perteneciente al régimen nocturno, la luna, cobra una dimensión mítica gracias a la personificación y cómo contamina las demás imágenes.

La feminidad del «rostro» lunar es evidente, evidente también que dicha feminidad aparece de forma muy negativa a través del adjetivo «malévolo», negatividad a su vez subrayada por el gerundio «sonriendo» con el cual contrasta el adjetivo. Va emergiendo así una asociación latente, inconsciente,²⁵ mujer = negatividad que se revelará a lo largo de la narración.

A su vez la caracterización negativa de la luna contamina la imagen del árbol que entra en una dinámica que lo transforma en la señal mortífera de la horca. La metaforización sigue en la frase siguiente donde el árbol/horca hace resurgir por analogía la idea de muerte a través del adjetivo «frío» (*hotza*): «Epaillako egun bat hotza [un día de marzo frío]», y se acaba ya con la introducción del comparativo y la evocación de castración y de juicio que se ha analizado más arriba: «[...] epai-egun bat bezelakoa [como un día de juicio]».

La reanudación de la metaforización: «no faltaban más que los cuervos», va a permitir la asociación cuervo / (vieja) criada por medio de una metáfora *in praesentia*:

[...] no faltaban más que los cuervos... pero bien pronto llegarían a saciarse con su sueño abocado a morir. Ya estaba viendo uno; cada vez que miraba hacia el interior de su casa: allí andaba la vieja criada vestida de negro, ocupada en levantar la mesa, con los delgados labios fruncidos²⁶ y displicentes²⁷ porque yo le estorbaba en su labor.

La analogía con el cuervo se hace a través del color negro, presente por segunda vez (el cielo también era negro). Se ha

24. *La ahijada*, p. 81.

25. Aquí sólo se habla del inconsciente del texto; cf. Jean Bellemin Noël, *La psychanalyse du texte littéraire*, Nathan Université.

26. *Tinkaturik*.

27. Cf. nota 29.

establecido así una constelación de imágenes perteneciente al régimen nocturno: *luna, cielo (negro), horca, cuervo*. Todas estas imágenes hacen referencia a la muerte. Así aparece la idea de criada (vieja) / muerte es decir la de mujer vieja y de la muerte.

I.2b. *La vieja criada-cuervo, personificación de la muerte*

Está claro que el cuervo no conserva aquí rasgo alguno del cuervo profético pájaro predilecto de Odín que también aparece en la obra de Mirande. La asociación cuervo / vieja criada se ha hecho a través de la imagen de la horca, así el cuervo que designará metafóricamente la criada será el que se nutre de cadáveres, de carroñas.

La vieja criada es la primera figura femenina que aparece en la narración. Se la asocia a la malignidad de la luna, a la corrupción y a la muerte, referencias todas ellas recurrentes a lo largo del relato.

También es significativa la particularidad de los labios «delgados» (*meeak*) «apretados»²⁸ (*tinkaturik*) y «displicentes» (*mutiri*)²⁹ por las imágenes de cierre que ponen en movimiento, y por consiguiente de mutismo. Así, se encuentran y se mezclan la imagen lunar³⁰ y la de la anciana/bruja, en una misma representación de la muerte.

Las circunstancias en las cuales el protagonista se deshace de la criada y de Isabela son similares: el alcohol juega un papel importante en la embriaguez dionisiaca que desencadena a su vez la violencia: el protagonista utiliza ésta contra una mujer indefensa, la victimización de la mujer le produce placer:

28. Literalmente, «apretados». El término escogido para la traducción nos aleja del sentido literal.

29. El traductor, al escoger el término «displicentes», sigue la etimología de la palabra *mutiri* (latín *motus*, francés antiguo *mutin*) que ha dado los sentidos de «atrevido, desvergonzado, violento, impertinente»... en euskara (cf. *Dic. de Azkue*, t. II, pp. 56-57), pero no explica el por qué de otra interpretación: «serio, de pocas palabras» (primer sentido dado por Azkue en *op. cit.*) que vendría, al parecer de una contaminación con *mutu* (latín *mutus*), es decir «mudo(a)».

30. Freud: «Le motif du choix des coffrets» (*Das motiv der kästchenwahl* [1913]), en *L'inquiétante étrangeté*, Ed. Gallimard, 1985.

Pero cuando la criada estaba arrodillada recogiendo los trozos de cristal, tomó la fusta y, por fin, le dio uno, dos, tres, cuatro golpes de arriba abajo en la cara... [...] la vieja no era más que un temblor convulsivo, le preguntó sonriendo: —¿Esto también se lo vas a contar a la gente?³¹

Isabela y la criada tienen funciones distintas cronológicamente (la una es joven,³² la otra vieja), e idénticas si se las mira según su caracterización sexual: las dos son mujeres, es decir, que son las dos caras de una misma moneda.

El narrador insistía en la putrefacción fantasmada del cuerpo «desnudo» de Isabela (porque es aún fuente de deseo, así lo daría a entender el «asco» que siente), eludiendo la cara. Con la criada asistimos al procedimiento inverso, se escamotea el cuerpo «vestido de negro» para aludir a su semblante bruje-ril³³ de nariz «inquisidora» y labios «delgados». La figura de la criada, por haberse borrado las caracterizaciones sexuales, es una figura femenina más abstracta, más conforme con la imagen final que tomará cuerpo al terminar la vida. Así es cómo en la visión masculina de la anciana puede, como en el relato de Mirande o en el cuadro de Giorgione, adquirir la figura alegórica del tiempo³⁴ fatal que lleva a los umbrales de la muerte.

Pero al final, las dos mujeres, la joven y la anciana, representan como se ha venido diciendo, el tiempo cronológico, lineal, evocador del desgaste y destrucción de todas las cosas, de su aniquilación. Ante esa perspectiva sombría y lunar de la que quiere huir el protagonista, aparece a toda luz la imagen áurea de Theresa, la niña-flor.

31. *Op. cit.*, p. 151.

32. Al término «joven» se le da aquí su sentido más amplio, considerando que una mujer de treinta años es joven. En *La ahijada*, el término aparece únicamente relacionado con Theresa, es decir limitado a la prepubertad.

33. En el sentido de bruja mala opuesta a la bruja «benefactora», con que se compara Theresa.

34. Una mujer desgastada, de mirada cansada, guarda entre sus manos un papel o un pergamino que lleva escrito: *il tempo...*



Giorgione, *La anciana*, hacia 1508

II. Theresa y el tiempo detenido

Theresa es un personaje complejo por sus numerosas resonancias, niña solar, niña acuática, niña ambigua, femenina/masculina, Galatea de un hombre/Pygmalion,³⁵ obra suya a la vez

35. El protagonista no admite que Theresa reciba otra educación, otra «formación» que la suya. Las siguientes citas muestran claramente cómo funciona en el texto el mito de Pygmalion: «¿Qué derecho tenían ellos a formar su inteligencia? ¿Por qué había de aprender Theresa de ellos? Se arrepintió de haberla mandado a la escuela en lugar de reservarla consigo, en lugar de ser él mismo su único maestro» [p. 102]. «[...] sí, la conservaría a [su] lado en casa, siendo únicamente él su maestro, guía y autoridad» [p. 118]. «Yo te enseñaré todo lo que tienes que aprender, y todo lo que has aprendido de los demás en la escuela, deberás olvidarlo» [p. 127].

que guía hacia el mundo del más allá, niña representativa del Eros, fuerza primordial que domina el universo, que mezcla y que une, antítetis, una vez más, de Isabela la mujer cuya sensualidad carece de la verdadera virtud atractiva, del deseo capaz de aproximar y reunir los mundos.

Tres serán los grandes ejes que van a desarrollarse a lo largo de la narración en torno a esos diferentes aspectos de Theresa: la ambivalencia fuego/agua, la ambigüedad sexual y la atemporalidad.

II.1. *El fuego y el agua: figura ambivalente de Theresa*

II.1a. *El fuego como principio vital y sexual*

En *La ahijada* el fuego es el elemento primordial, vital y prometeico:

¿Qué podía decir? Con el cuerpo estremecido y la mente ardiendo, no con el alegre fuego de leña, sino con el fuego del carácter, el que transforma y moldea la tierra, el viento y el agua —la tierra que es la carne, el viento que es la mente, y el agua que es el alma.³⁶

Ya se recuerda que la narración empieza con un paisaje sombrío, alumbrado por una luna femenina y maléfica, un parque cuyos árboles se metaforizan en horcas. La visión fantasmagórica de unas «naves imaginarias» yendo rumbo hacia la «isla feliz» del poniente queda rota por la caída del viento profético, portavoz del más allá. Sin embargo, esa otra realidad a la que aspira el protagonista reaparecerá unas líneas después inspirada por Theresa que, cual una vestal, parece estar protegiendo la llama del hogar:

Cuando miraba a Theresa podía ver con los ojos interiores la tierra natal de su infancia, y dejaba las alas libres a su sueño inconfesable para que le transportase hasta aquella isla dichosa de Occidente, hasta aquella tierra de los Jóvenes.³⁷

36. *Ibíd.*, p. 84.

37. *Ibíd.*

Theresa está en la calurosa sala, bajo la protección tutelar de la casa. Los dos mundos, lo exterior negativo y lo interior positivo se contraponen, aunque la presencia de la criada «vestida de negro» muestra un principio de contaminación por la negatividad, y anuncia el drama final.

Por el momento, sin embargo, la fuerzas positivas, diurnas inician un proceso dinámico en el cual se va inscribir el nacimiento del sentimiento amoroso entre los dos personajes. El eje central es el fuego del hogar (como lumbre y como calor) y su metaforización claramente sexual y masculina que anuncia, no solamente la futura entrada de Theresa en la narración, sino la erotización de la relación entre ella y el hombre:

Las llamas chisporreaban en el hogar, alegres y bulliciosas [...].³⁸

Las chispas saltaban chimenea arriba, como alegres hechizos convocados por una bruja benefactora.³⁹

Las llamas de carácter fálico y la chimenea evocan el coito fantasmado por el protagonista y que se realizará una sola vez a la orilla del mar, al final del relato. De nuevo entonces surgirá el fuego:

[...] y cuando la tomó frente al mar, aunque apretó los labios y sus ojos se humedecieron por la profundidad de la herida y por el fuego que la abrasaba, no dejó escapar ni un quejido, ni un suspiro, mientras todo su cuerpo temblaba.⁴⁰

Así nace una constelación de imágenes relacionadas con el fuego del Eros y la progresiva ignificación de Theresa:

[...] una chispa más viva que las demás empolvaba de oro sus cabellos que aparecían rojizos en aquel crepúsculo interior; a veces una llama más larga se alzaba y parecía querer lamer su delicado talón [...]. Theresa se puso de nuevo a leer, con las mejillas algo rojas, probablemente a causa del calor del fuego.⁴¹

38. *Ibíd.*, p. 82.

39. *Ibíd.*, p. 83.

40. *Ibíd.*, p. 165.

41. *Ibíd.*, p. 83.

El otro elemento relacionado con Theresa es el agua⁴² y en particular el agua del mar.

II.1b. *Theresa y el agua-alma*

Al principio del relato aparece el mar como «extensión de agua inspiradora de sueños». ⁴³ Al fin y al cabo es un elemento bastante lejano. Pero, a medida que Theresa y el protagonista van profundizando su relación, y van separándose del entorno social, el mar ocupa un lugar cada vez mayor. Como elemento purificador y regenerador que, limpiando el protagonista de las «suciedades de Isabela», le preparará⁴⁴ para una nueva vida. El mar es también evocador de viajes, de epopeyas, lugar familiar a los marinos vascos que cruzaban el Atlántico para irse a las Américas. La valoración de aquellas épocas en las cuales la aventura era posible para los vascos, y se podía desarrollar el espíritu heroico se hace de manera velada:

Le contaba a Theresa la epopeya de aquel mar dulce y colérico, le narraba las antiguas singladuras que hicieron los bravos marinos de su misma sangre hasta el nuevo mundo. ¡Ojalá viviésemos los dos en aquellas edades en que la tierra y los hombres eran más jóvenes!⁴⁵

El narrador subraya así, una vez más, el lazo íntimo que existe entre Theresa y el mundo marino, como lo hizo al principio caracterizando los ojos de Theresa de un modo muy particular. Efectivamente los ojos de Theresa, son cualificados de *nabar*,⁴⁶ es decir, que no son de ningún modo «castaños» como lo indica la traducción⁴⁷ sino «pardos», «abigarrados». ⁴⁸ Sólo así se entiende que puedan ser «claros» como el cielo (*zoargiak*), y sólo así se entiende la metaforización siguiente:

42. Cf. Iñaki Aldekoa en *Antología de la poesía vasca*, Visor Poesía, 1991, pp. 12-14.

43. *La ahijada*, p. 134.

44. *Ibíd.*

45. *Ibíd.*

46. «[...] aurraren begi *nabar* zoargiak», en *(H)aur besoetakoa*, ed. A. Eguskitza, p. 37.

47. Cf. *op. cit.*, p. 84, «sus claros ojos castaños».

48. *Dic. de Azkue*.

[...] tus ojos, Theresa, son el anhelo que me mira desde el borde del agua transparente de dos lagos del norte [...] su frescura nívea...⁴⁹

Del mismo modo, su hermoso cabello rubio se convertirá en «agua áurea» entre los dedos del hombre.⁵⁰

El mar es también inmensidad peligrosa, imagen de la muerte:

Y si no hubieran entrado en el mar para morir, jamás hubiera comprendido hasta qué punto la amaba.⁵¹

Mar/muerte, mar/madre, imagen primordial del inconsciente al cual pertenece la ondina Theresa y a la cual vuelve:

Theresa partió como una ondina, llevada por la fuerza de la ola mar adentro.⁵²

Se supone que vuelve a sus «anhelados palacios acuáticos de Poniente».⁵³

Las ondinas⁵⁴ pertenecen generalmente al «aspecto femenino» del cosmos,⁵⁵ pero la feminidad de Theresa no siempre es nítida. Su característica, al contrario, es la ambigüedad.

II.2. *Ambigüedad de Theresa la niña-flor*

Ante todo hay que insistir aquí en la terminología que atañe al personaje de Theresa. El narrador, cuando no la designa por su nombre, lo hace casi siempre bajo el único término *aur* cuya ambigüedad semántica (*aur* puede ser tanto un niño como una niña) es necesario subrayar. En la siguiente frase, el narrador

49. *La ahijada*, p. 124.

50. *Ibid.*, p. 91.

51. *Ibid.*, p. 168.

52. *Ibid.*, p. 166.

53. *Ibid.*, p. 172.

54. En otra parte se la cualifica de «pequeña walkiria», amazona del dios germánico Odín, asociándola esta vez a la muerte heroica de los guerreros en el campo de batalla.

55. *Encyclopédie des symboles*, Ed. La Pochothèque, París, 1996, p. 479.

hace claramente la distinción entre *aur*, repetido dos veces, y *neskatilla* («muchacha») / *emakume* («mujer») términos éstos que pertenecen al mismo campo lexical y que evocan la feminidad en su desarrollo:

Aurra, bainan ez litzake orduan areago *aur* bat, *emakumeen* antzak jadanik ikasiak zituzkean *neskatilla* bat baizik.⁵⁶

La niña que ya no sería tal, sino una muchacha (*neskatilla*) que tendría aprendidas las mañas de las mujeres.⁵⁷

Y eso a pesar de que a veces aparezca la palabra compuesta *aur-eme* (se subraya así la femenización añadiendo *eme*, es decir «hembra»), *neskatoa* (la «chica») o *alaba besoetakoa* (literalmente la «ahijada», siendo *alaba* el término que designa la hija).⁵⁸

El protagonista teme que el cuerpo de Theresa cambie con el tiempo:

[...] gracias al cielo, no estaba aún formada como lo suelen estar las niñas demasiado precoces.⁵⁹

Al cabo de pocos años, tres o cuatro, su niñez se habría ido para siempre; en lugar de ser una nueva flor, sería un fruto en sazón [...] que pronto el otoño habría de marchitar... De allí a pocos años se oscurecería toda aquella sutil delicadeza áurea; por imperativo de la raza y del sexo, esa carne tierna y ligera se haría demasiado lozana, demasiado llena. Quizá los ojos permanecerían igual de (pardos) y limpios [...] en su lugar miraría el espíritu vacío y ciego de una mujer.⁶⁰

Volvemos a encontrar la temática del miedo a la mujer-tiempo, del miedo a la muerte. Se excluye el cuerpo de rasgos femeninos acentuados, «demasiado pleno» o carne «demasiado llena». Frente a lo lleno asociado al mundo nocturno, va acentuándose el cuerpo liso, blanco y dorado de Theresa la niña áurea de larga cabellera rubia y ojos claros. Ese cuerpo no tiene casi nada de femenino, «no está aún formado», su pecho «justa-

56. (*H*)*aur besoetakoa*, ed. A. Eguskitza, p. 44.

57. *La ahijada*, p. 92.

58. Así aparece un desliz semántico entre *aur besoetakoa* y *alaba besoetakoa* que la traducción no puede rendir sin parafrasear.

59. *La ahijada*, p. 93.

60. *Ibíd.*

mente comenzaba a insinuarse»,⁶¹ y se omite siempre una denominación directa del sexo designándolo en todo momento bajo el eufemismo de «vientre» (*sabel*): «Contemplando en su vértigo aquel pequeño vientre plano que tan sutilmente llevaba el sello de la dulzura infantil de Theresa [...]».⁶²

Sin embargo, los muslos de Theresa «tenían la suavidad de una mujer».⁶³ Theresa representa la infancia, la edad prepúbera en lo que tiene de indefinido sexualmente. Esa infancia que el protagonista quiere mantener eternamente:

No tenía que temer... él la transportaría de la infancia, no a la feminidad madura, sino a una plenitud única que niega los años.⁶⁴

De ahí el sentido del verso de Malherbe:

Et les fruits passeront la promesse des fleurs...⁶⁵

Es de notar que tras el tema de la infancia eterna, y de la ambigüedad sexual de Theresa, nos entrecruzamos con los mitos del Hermafrodita y del Andrógino de Platón. La unión sexual entre el hombre y Theresa es así el modo de realizar la unión tan anhelada, de reunir las dos partes del *symbolom*.⁶⁶

No se puede detener el tiempo y por consecuencia la infancia, la única salida es pues la muerte. No una muerte aborrecida, imagen de desgaste final y decadencia sino una muerte escogida como única vía para llegar hasta el país de los sueños, allá donde la unión total entre el hombre y Theresa será posible, allá donde el protagonista podrá romper el cristal que le separa de la Isla de los Jóvenes y de sí mismo.

61. *Ibíd.*

62. *Ibíd.*

63. *Ibíd.*

64. *Ibíd.*

65. Mirande no dice nada acerca del autor de dicho verso. Se trata de un poema que François de Malherbe (1555-1628) hizo para el rey Enrique IV quien se lo encargó. Dice así: «Tu nous rendras alors nos douces destinées; / Nous ne reverrons plus ces fâcheuses années / Qui pour les plus heureux n'ont vu que des pleurs. / Toute sorte de biens comblera nos familles; / La moisson de nos champs lassera les faucilles, / Et les fruits passeront la promesse des fleurs».

66. Cf. la etimología griega de símbolo (*symbolon*): «signo de reconocimiento». Theresa dice el narrador «no es más que un símbolo, una promesa para el futuro»; ella es también símbolo en el sentido etimológico de la palabra.

II.3. El «Tempus Aureum» de la Isla de los Jóvenes

La Isla de los Jóvenes (*Gazteen Lurra*) es un tema obsesivo en *La ahijada*. Como todo lugar paradisiaco, se sitúa lejos, en un lugar indefinido del mar de occidente «más allá que las Américas»,⁶⁷ lugar mítico donde reina la abundancia, donde los manzanos tienen ramas de cristal y reina la juventud eterna porque «carece de muerte».⁶⁸

Se trata, a la vez, de una resurgencia de las islas míticas irlandesas denominadas *Emain Ablach* («islas de los manzanales»), y del mito griego de las Islas Afortunadas nombradas *Insulæ Fortunatæ* por los latinos y situadas en el océano del oeste.

Hay que subrayar que en la tradición céltica el reino del más allá no es específicamente el lugar reservado a los muertos:

Es el lugar de otra vida distinta de la que tenemos aquí; y entre todas las actividades que allí se encuentran también es posible encontrar un territorio reservado específicamente a los muertos y su morada eterna. Dicho territorio está, como para los egipcios, situado en el extremo oeste del mundo; es la razón por la cual los relatos y los cuentos populares de los finisterres europeos están tan orientados hacia la muerte y los espectros; pero es conveniente recordar a ese propósito que el tema está presente en los folklores de esos lugares sobre todo porque el límite entre el mar y la tierra es la zona fronteriza entre los dos reinos: los muertos embarcan hacia el más allá que les es reservado precisamente en ese litoral; y los que vuelven del país del Más Allá entran también en este mundo por esta zona fronteriza. Los humanos hacen exactamente el mismo viaje que el que cumple durante su vida su gran dios...».⁶⁹

Theresa pertenece a ese mundo mítico en el cual el transcurso del tiempo no existe. Por eso su cuerpo marmóreo, blanco no tiene en realidad nada de carnal y de femenino:

67. *Op. cit.*, p. 135.

68. *Ibid.*, p. 85.

69. Corinne Booker-Mesana, «Mythes celtes», en Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. du Rocher, París, 1988. La traducción del fragmento citado es mía.

¡Y cómo la amaba, no sólo porque era niña, no porque era limpia y blanca y rubia comparada con las feas mujeres, sino porque era Theresa!⁷⁰

Cabe preguntarse si no se trata aquí de una antífrase que afirma justamente lo contrario: el protagonista masculino ama a Theresa precisamente porque es niña y porque, al ser, «limpia», «blanca», es decir desprovista de señales sexuales femeninas marcadas, no tiene nada que ver con el mundo de las «feas» mujeres del reino nocturno y «malévolo» de la luna...

Bibliografía

- ALDEKOA, Iñaki (1991): *Antología de la poesía vasca*, Visor.
- ARKOTXA, Aurelia (1997): «Mirande eta Thanatos: heriotz heroikoa» / «Mirande y Thanatos: la muerte heroica», en *Jon Mirande Orhoituz* (ed. de Patri Urkizu), Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia.
- AZKUE, Resurrección María de (1906 [1969]): *Diccionario vasco-español-francés*, reproducción facsímil de *La Gran Enciclopedia Vasca*, Bilbao.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857 [1964]): *Les Fleurs du Mal*, Flammarion.
- BELLEMIN-NOËL, Jean: *La psychanalyse du texte littéraire*, Éditions Nathan Université.
- BIEDERMANN, Hans (1989 [1996]): *Encyclopédie des symboles* (ed. adaptada y aumentada en su versión francesa por Michel Cazenave con la ayuda de Pascale Lismonde), La Pochothèque, París.
- BOOKER-MESANA, Corinne (1988): «Mythes celtes», en *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, París.
- BRUNEL, Pierre (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, París.
- FREUD, S. (1913 [1985]): *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, París.
- MIRANDE, Jon (1970 [1987]): *Haur besoetakoa* (ed. de Andolin Eguskitza), Pamiela, Iruñea-Pamplona.
- : *La ahijada* (trad. cast. de Eduardo Gil Bera), Pamiela, 1991.
- PEILLEN, Txomin (1992): «Jon Mirande Aiphasoro y su novela *La ahijada*» en *Jornadas de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, UNED, Madrid.
- PRAZ, Mario (1977): *La chair, la mort et le diable, le romantisme noir*, Éditions Denoël, París.

70. *Op. cit.*, p. 168.