

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN  
DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN COMUNICACIÓN



Los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa: hacia una poética de la extrañeza y la revelación.

Director: Dra. María Jesús Orozco Vera

Presentado por: M. U. Maura Barrios.

Sevilla 2016

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a cada uno de los miembros del jurado por acceder y asistir a valorar el presente trabajo de investigación.

Asímismo vaya un especial agradecimiento a mi directora de Tesis, Dra. María Jesús Orozco Vera, quien con sus sugerencias y consejos acertados supo siempre conducirme con propiedad y permitirme anhelar a tan alta meta en mi vida profesional. Y sobre todo avivar mis conocimientos en la investigación.

Del mismo modo quisiera expresar un particular agradecimiento al Dr. Miguel Nieto, ya que, sin su valiosa intervención, primero al aceptarme en el Máster de Escritura Creativa, no hubiera logrado mi siguiente propósito de estudio.

Mi más profundo reconocimiento a quien intervino directamente con toda su característica sencillez y disposición. Me refiero a la escritora Julia Otxoa quien oportunamente me favoreció en todo momento al facilitarme todo el material necesario para la presente investigación. Sin su apoyo incondicional esta Tesis adoptaría un cariz muy diferente. Gracias a quien me inspiró a seguir investigando sobre su magnífica obra, mi “eterna musa”.

A mis queridos hijos Maury, Melina, Eduardo y Ariadna, y a mis nietos que se encontraron siempre al otro lado del mar pero que, con su cariño y constantes muestras de apoyo, evitaron sentir en algún momento la soledad de la lejanía.

Y qué puedo expresar de alguien que ha sido el motor principal de mi existencia, el de hacer posible un sueño más en mi vida. De compartir noches de desvelo y de ser mi motor, cuando por instantes decaía mi ánimo. Qué puedo decir, mi esposo el M. C. Manuel Tolentino, sin su ya muy característico juicio, perseverancia, extraordinaria paciencia, confianza y apoyo moral, no habría sido posible terminar una más de mis anheladas metas. Como siempre “mi flaco”, todo mi amor respeto y admiración, porque nunca habrá palabras correctas para agradecerte todo lo que me has permitido realizar.

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
Objeto del estudio .....	2
Metodología .....	5
<b>I. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA</b> .....	7
I.1. Literatura y comunicación .....	7
I.1.1. Intertextualidad.....	11
I. I. 2. Interdiscursividad .....	14
I.2. El cuento en la literatura española contemporánea.....	17
I.3. El microrrelato como expresión de la suma brevedad artística .....	24
I.4. Julia Otxoa: vida y obra.....	32
I.4.1. Antecedentes biográficos. ....	33
I.4.2. Trayectoria profesional.....	39
I.4.3. Sus inicios poéticos.....	42
I.4.4. Poesía Visual.....	44
I.4.5. Cuento.....	44
I.4.6. La ilustración infantil .....	46
I.4.7. Narrativa .....	47
I.4.8. Evolución poética-narrativa .....	49
I.4.9. La función de su literatura en otros idiomas. ....	50
<b>II. APROXIMACIONES A LOS CUENTOS Y MICRORRELATOS DE JULIA</b>	
<b>OTXOA</b> .....	53
II.1. <i>Variaciones sobre un cuadro de Paul klee (2002)</i> .....	54
II.2. <i>Un extraño envío (2006)</i> .....	120
II.3. <i>Escena de familia con fantasma (2013)</i> .....	229
<b>III. CONCLUSIONES</b> .....	351
<b>IV. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	355
<b>V. ANEXOS</b> .....	367

## INTRODUCCIÓN

John Steinbeck dijo una vez que para escribir bien sobre algo, había que odiarlo o amarlo con la mayor fuerza posible.

No cabe la menor duda de que, cuando se observa algo que se realiza con verdadero dinamismo y dedicación, como es el caso de la escritora Julia Otxoa, es preciso valorar y señalar, por consiguiente, que ella ama intensamente su trabajo literario.

Julia Otxoa ha demostrado a través de los años un versátil y particular dinamismo en su creación literaria, donde se vislumbra un amplio panorama imaginativo que se encuentra inmerso en su forma particular de acercarse a la realidad. Ciertamente estas circunstancias se pueden observar en la calidad de su extensa obra, derivada de un constante e innovador quehacer literario, que se manifiesta en la prensa, los ensayos, las entrevistas, los artículos periodísticos, la narrativa, la ilustración infantil y la fotografía, entre otros. Si bien, dentro del citado corpus, cabe destacar el cuento y el microrrelato, que serán abordados en la presente Tesis Doctoral. De esta forma se manifiesta una investigación que llevará por título “Los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa: hacia una poética de la extrañeza y de la revelación”. En dicha investigación se pretende realizar un análisis narratológico y estilístico de los cuentos y de los microrrelatos que, como se pone de manifiesto, tienden un puente hacia otros discursos artísticos y no artísticos. Sin duda en este marco ocuparán un lugar significativo la música y la imagen, aspectos que la autora ha destacado como ejes compositivos de su obra literaria.

En la actualidad Julia Otxoa ha logrado configurarse como una autora de gran trayectoria, como se desprende de los lectores y de los críticos que se han acercado a su obra. Significativos resultan también los premios que han valorado su extensa labor literaria, destacando la calidad artística que la caracteriza. Evoquemos, por ejemplo, el que le concedió el Ayuntamiento de Pasajes, en 1998, por su tercer poemario y el hecho de que,

en el año 1998, quedara como finalista, con su obra *Centauro*, en el prestigioso Premio Carmen Conde. (Otxoa, 2003, p.1)

### Objeto del estudio

Cabe mencionar, y partiendo de una satisfacción muy personal, que la decisión para efectuar el presente trabajo surge a partir de la oportuna visita de la autora a la Universidad de Sevilla. Los estudiantes del Máster en Escritura Creativa tuvimos la gran suerte de disfrutar de su extraordinaria experiencia literaria. La profundidad de su pensamiento, la emoción con la que explicó el arte de su escritura, el placer que transmitía al narrarla, la finura de sus respuestas y la forma de su escritura concisa y precisa, constituyeron el punto de partida que motivó mi ánimo investigador y que me permitió, por otra parte, profundizar en el conocimiento de su creación. Además, puesto que su obra tan solo contaba con algún estudio muy parcial hasta el momento, esa circunstancia facilitaba mi elección para abordar en primer lugar el Trabajo Fin de Máster y continuar posteriormente con la Tesis Doctoral. En definitiva, este primer encuentro con la autora me invitó a explorar el sugerente universo que entrañan sus poemas, cuentos y microrrelatos, donde se entrevé un amplio panorama imaginativo, sutilmente concentrado en pocos versos, en algunas líneas, en los que destacan objetos, animales, sombras, donde su inspirada mirada se deposita. He de manifestar que las piezas breves siempre han llamado poderosamente mi atención, por tal motivo desde ese momento comenzó en mí una misteriosa fascinación hacia esa forma literaria tan peculiar de Julia Otxoa. Lo arduo en un principio fue intentar localizar los libros de sus cuentos y microrrelatos para trabajar en ellos. Por lo que a partir de ese momento comencé a navegar por internet y encontré el microrrelato “hilvanados” de su libro *Escena de familia con fantasma* (2013), “biblioteca” y “cajitas” Inmediatamente me di a la tarea de imprimirlos, pero el material me parecía muy escaso para lograr mi propósito. De nuevo acudí a internet para localizar las librerías donde se pudieran conseguir los textos. Pero cuando quise adquirirlos me informaron que estaban agotados. Me di a la tarea de buscarlos en las bibliotecas de la Universidad de Sevilla. Pero únicamente, sobre narrativa, encontré el libro de *Kískili Káskala*. Pensando cómo hacer realidad el sueño de mi Tesis y no darme por vencida ante pequeños tropiezos, hice a un lado mi gran timidez y tomé la

decisión de comunicarme con la escritora Julia Otxoa, haciéndola participe de mi triste experiencia, en la búsqueda de los libros tan necesarios el contratiempo al no tener la posibilidad de encontrarlos y adquirirlos. Así, por medio de esa novedosa y práctica tecnología del correo electrónico, le envié el mensaje esperando con ansiedad su contestación. Resulta indescriptible la emoción que me causó la rápida respuesta por parte de la escritora. Me daba la noticia de que ella contaba con los ejemplares necesarios para mi investigación y que me los iba a hacer llegar lo más pronto posible por correo aéreo. Y así fue, unos días bastaron para que tuviera en mis manos tan preciados volúmenes. Durante varios días fue enviándome material del que ella dispone, donde se hablaba detalladamente de su obra narrativa y poética. He de reconocer que definitivamente, a partir de ese momento, el envío acertado de todo ese valioso material me abrió las puertas para descubrir nuevas facetas muy interesantes sobre el trabajo de Julia Otxoa. Su presencia en antologías, revistas, diarios, ensayos, concursos y páginas en internet, corroboró el impacto que se ha manifestado en los últimos años en los lectores amantes de su escritura. Además, en los volúmenes recibidos, pude leer varios de sus cuentos y microrrelatos brevísimos que atrajeron poderosamente mi atención y añadieron más vigor a mi anhelo investigador. De alguna manera ya tenía claro el objeto del estudio, pero había que orientarlo y delimitarlo. De modo que decidí ahondar en los cuentos y microrrelatos. Tenía ya en mis manos los libros: *Kískili, Káskala* (1994), lo solicité a la biblioteca de la Universidad de Sevilla, más los que amablemente me envió la señora Julia Otxoa *Un león en la cocina* (1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *Un extraño envió* (2006), *Un lugar en el parque* (2010), *Escena de familia con fantasma* (2013). Y me di a la tarea de comenzar a analizar cuento por cuento. Decidí centrarme en tres volúmenes y dejar para posteriores investigaciones los tres restantes. Es decir, profundizaría únicamente en *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *Un extraño envió* (2006), y *Escena de familia con fantasma* (2013). Publicaciones que han logrado una gran difusión y consolidación en España. Por lo tanto, y para demostrar la cuantiosa contribución de Julia Otxoa en este arte literario, se analizarán cada uno de sus cuentos y microrrelatos, en el orden expuesto, por fecha de publicación.

En dichos textos breves se manifiesta la interpretación artística en torno a la música, la fantasía, el humor, la intertextualidad, la ironía, etc. Y así de esta manera me propuse realizar una extensa labor de investigación literaria de sus ya mencionados libros.

La obra literaria de Julia Otxoa se presta a diferentes miradas críticas, porque, entre otras razones, suscita a una lectura y relectura y, en cada ocasión, abre nuevos horizontes de expectativas al lector. Sus microrrelatos profundos y poéticos se insertan en la dilatada tradición española que se proyecta hasta nuestros días. Sin duda, en los últimos años ha alcanzado un notable protagonismo, como lo demuestra su presencia junto a algunos nombres que son considerados pilares fundamentales, tales como: José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, José Jiménez Lozano, Carmela Crebiet, Ángel Olgoso, Hipólito G. Navarro y Espido Freire, entre otros.

Julia Otxoa ocupa un lugar destacado en esta generación de narradores que han asumido la brevedad como premisa artística, puesto que su apuesta estética constituye una novedosa forma de asumir la brevedad desde la filosofía, la poesía, la imagen y la música, mostrando, en última instancia, cruces genéricos que, en cierta medida, invitan a transitar nuevos caminos en el cuento y en el microrrelato actual. Todo ello nos conducirá a demostrar que se inclina por una estética renovadora, basada en la poética de la extrañeza y la revelación, que desafía a los cánones artísticos establecidos.

## Objetivos

En la presente Tesis Doctoral se pretenden desarrollar los siguientes objetivos:

- Demostrar la importancia que adquieren la palabra, la música y la imagen en los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa.
- Revelar su muy particular pensamiento filosófico, que se extiende por consiguiente como un punto mágico, entre verdad y fantasía.
- Trazar las claves temáticas y artísticas de su universo literario narrativo para que los lectores que se acerquen a su obra participen aún más de su innovadora escritura.
- Demostrar la notable contribución de Julia Otxoa al arte minimalista de las últimas décadas.

- Explorar el universo plural que encierra su sugestivo estilo como expresión de la época actual

## **Metodología**

El análisis de los cuentos y de los microrrelatos de Julia Otxoa se proyectará a partir del concepto de literatura y comunicación, poniendo en relación los textos de creación con otros discursos artísticos, como la pintura, el cine, la poesía, entre otros. Cabe considerar, además, que el orden seguido en la segunda parte, al analizar los cuentos y microrrelatos, se ha llevado a cabo teniendo en cuenta las fechas de publicación de cada texto, circunstancia que permitirá al lector valorar la evolución en el estilo de su escritura. Resultará además de gran relieve la interacción entre los cuentos y los microrrelatos de la autora, que tanto ha contribuido a la configuración artística de su narrativa literaria. Como soporte teórico que fundamente las reflexiones que se mostrarán a lo largo del trabajo de investigación que proponemos, se utilizarán fuentes bibliográficas de reconocidos escritores e investigadores, como José Antonio Pérez-Rioja, Octavio Paz, Juan Eduardo Cirlot, Luz Aurora Pimentel, María Jesús Orozco Vera, Tzvetan Todorov, Beristáin Helena, Foucault Michel, Lauro Zavala, David Lagmanovich, José Manuel García-García, Enrique Anderson Imbert, Mariano Baquero Goyanes, entre otros.

Nuestra propuesta de análisis se fundamentará también en el arte poético que Julia Otxoa ha trazado en algunas intervenciones en Congresos, en prólogos que dedica a algunos de sus volúmenes de cuentos y microrrelatos y en las reflexiones que se mostrarán a lo largo de la entrevista realizada y que se incorporarán como complemento de la presente Tesis Doctoral.

No ha sido nada sencillo el hecho de seleccionar un corpus significativo en medio de su amplia obra literaria, ya que toda su obra merece ser analizada. No obstante el desafío que me plantea el proceso de investigación aspira a ser seductor, a plasmar las experiencias. El interés por la investigación es constante a medida que se prospera en el



raudo esfuerzo por indagar sobre esta asombrosa autora y su gran destreza y profundidad en el arte de su escritura. Evidentemente resulta por demás interesante que, a pesar de su extensa labor literaria, haya pasado inadvertida para estudiosos de la literatura ya que, hasta el momento, en lo que se ha investigado exhaustivamente, no he localizado un análisis que aborde con rigor su obra narrativa; excepto algunos ensayos, por demás interesantes, que a continuación detallo: “Escribir desde una geografía de Desarraigo y extrañamiento: la poesía de Julia Otxoa”. (2015), de Estrella Cibreiro, “El enigma como punto de partida y de llegada: los microrrelatos de Julia Otxoa”. (2015), de Nuria Carrillo, “El vértigo del inventario en la prosa breve de Julia Otxoa” (2014), de Ana Rueda y “La lógica del absurdo: *Un extraño envío* de Julia Otxoa”. (2012), de Ángeles Encinar.

#### Estructura de la tesis doctoral

La presente tesis está integrada por un total de cinco capítulos. El primero tiene un carácter específicamente introductorio. Comienza por ofrecer una breve aproximación al estudio que se va a realizar, así como a los objetivos, la metodología, las circunstancias que me motivaron y se dieron para realizar la investigación. En el primer capítulo afrontamos la fundamentación teórica, donde se realiza una revisión de la literatura y comunicación, el cuento en la literatura española contemporánea, el microrrelato como expresión de suma brevedad artística y la trayectoria literaria de Julia Otxoa.

El segundo capítulo aborda el análisis de los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa. Se han seleccionado tres volúmenes: *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *Un extraño envío* (2006) y *Escena de familia con fantasmas* (2013). En dicho capítulo se tendrá en cuenta su relación con el contexto socio-cultural de nuestro tiempo, con la finalidad de poder comprobar el grado de implicación de la autora con su tiempo.

El tercer capítulo muestra las conclusiones que resultan de la presente investigación. En el cuarto capítulo se incluyen las referencias bibliográficas utilizadas durante el trabajo. Y, en un quinto y último capítulo, se incluyen varios anexos: una entrevista realizada a Julia Otxoa, su cronografía y algunas fotografías de la autora.

La ilusión es hacer creer que la literatura  
Es muy similar a la vida y es exactamente  
Lo contrario. La vida es amorfa, la literatura es formal.

Françoise Sagan

## **I. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA**

### **I.1. Literatura y comunicación**

En los diferentes capítulos que conforman el presente bloque teórico se encuentran los fundamentos que respaldan la Tesis Doctoral. Todos ellos constituyen el resultado de la revisión teórica de varias fuentes que abordan los aspectos fundamentales, de acuerdo con los objetivos planteados, para realizar el análisis literario de la obra de Julia Otxoa.

Para afrontar el análisis del corpus seleccionado es necesario profundizar en las corrientes teóricas más relevantes, desde el punto de vista que ofrecen diferentes autores, y ahondar en aquellos que tienen que ver con la literatura y la comunicación, la intertextualidad y la interdiscursividad. Cabe considerar, en este sentido, la aportación de reconocidos teóricos e investigadores como Jorge Urrutia, Elena Barroso, Roland Barthes, José Domínguez Caparrós, Gérard Genette, Julia Kristeva y Manuel Vázquez Medel entre otros. Todos ellos constituyen piezas fundamentales en el marco teórico de la presente Tesis Doctoral, en la que ocupa un lugar relevante la concepción de la literatura como comunicación. La literatura expresa la experiencia del ser humano en cuanto al hombre y esta se expresa en una experiencia personal, abundante en tonalidades y relieves, que simbolizan intuiciones nuevas con palabras nuevas, que nos traslada a una intensa, imaginativa y creadora experiencia. La literatura es una comunicación lógica, un abanico de medios hacia la forma de la ficción porque nos ofrece múltiples acciones apuntando más a la belleza que a la verdad. Por consiguiente la literatura se convierte en un lenguaje abstracto y generalizador, en el régimen social de la lengua las palabras son percepciones

que significan, no experiencias sino elementos disgregados de esa experiencia. El lenguaje se vincula notablemente con la literatura que se acepta como un sistema objetivo y cotidiano, determinando una continuidad de la expresión diaria. Julia Kristeva (2001: 7), estudiosa de la literatura entiende, que “la literatura” nos parece hoy que es el acto mismo que sorprende cómo trabaja la lengua e indica lo que puede, mañana transformarla”. Así, la literatura se establece por el lenguaje literario, concibiéndose como una variedad de la lengua que se utiliza para crear estructuras estéticas, que sirven para crear arte. Por lo tanto, y de acuerdo a José Domínguez Caparros, se puede afirmar lo siguiente:

*La formación y el desarrollo de la literatura son una parte del proceso histórico conjunto de la sociedad. La esencia estética y el valor estético de las obras literarias, y en relación a ello su efecto, constituyen una parte de aquel proceso social por el cual el hombre se apropia del mundo mediante su conciencia” (2004: 23).*

Además existe una tercera vía de definición de la literatura, de acuerdo a la semiótica, que parece poseer los otros aspectos (estructural y funcional). Si se tienen en cuenta tales aspectos, ello implica que se interprete el hecho literario como **comunicación**. Así la literatura se define como un lenguaje artístico, es un lenguaje propio del tipo de comunicación especial que es el arte. Por lo tanto, como también señala Caparrós:

Las referencias a Mukarovsky (1934, 1977), Barthes (1957, 1964), Lotman (1970), Bobes Naves (1989) son imprescindibles en un primer acercamiento. Propiedades textuales y pragmáticas se integrarán en la descripción intrínseca del hecho comunicativo que es la literatura. Un índice de la fuerza con que tal concepción de la literatura se está implantando hoy en la teoría literaria puede ser el hecho de que Aguiar e Silva, cuando quiere rehacer su clásico manual de 1967, escriba dos extensos capítulos consagrados respectivamente al sistema semiótico literario y a la comunicación literaria. En la parte del presente manual consagrada a la teoría literaria del siglo XX encontraremos muchos detalles de este tipo de definiciones. (2004: 23-24).

Y, asumiendo el concepto de semiótica una de las definiciones más comunes que nos aporta Julia Kristeva (2001: 39) es la siguiente: la semiótica es así un tipo de pensamiento en que la ciencia se vive (es consciente) por el hecho de que es una teoría”. Es decir que la semiótica es una ciencia que estudia cómo funciona el pensamiento la

interpretación y conocimiento del entorno que poseen los seres humanos. Para la semiótica el lenguaje escrito es uno de tantos sistemas de comunicación que existen. Y como ciencia estudia el signo conteniendo todos los que son empleados en diferentes contextos y métodos comunicativos. Por lo tanto la semiótica es una forma de exploración dentro de una significación. Cabe considerar también las aproximaciones teóricas de Tomas A. Sebeok:

“La semiótica es el término comúnmente utilizado para referirnos al estudio de la capacidad innata de los seres humanos para producir y comprender signos de todas clases (desde los que pertenecen a simples sistemas de signos psicológicos hasta aquellos que revelan una estructura simbólica altamente compleja). (1996:12)

Es decir, los lenguajes interactúan y se jerarquizan. Por ello la característica que hace específica a esta doctrina es el estudio concreto de todos los signos en sus diferentes sistemas de comunicación. De esta forma se analiza el significado que cada una de estas tiene permitido, dándole un uso adecuado que implique a la obtención de logros específicos. Pues bien la comunicación es un proceso a través del cual se transmite un mensaje. Para que exista de dicho proceso es preciso que los participantes compartan un mismo código de comunicación, con el fin de que los signos comunicativos intercambiados sean decodificados de la misma forma, certificando que el mensaje de salida sea el mismo de llegada al interlocutor. En este caso los códigos o conjuntos de signos que se emplean en cada representación de comunicación se identifican como el medio que hace posible la acción de la comunicación, y este medio es esencialmente el objeto del estudio de la semiótica, y en el cual radica el éxito y decodificación del mensaje en cualquier proyecto de comunicación. De tal manera que cualquier acto de comunicación contiene un remitente y un destinatario, que sirve como vínculo entre la vida y el confuso elemento biológico del género humano. De esta forma, y tomando en cuenta el contexto en todo suceso comunicativo, nos situamos ante una representación pragmática, considerando la relación del signo y su significación en el espacio formativo. En este sentido cabe mencionar lo que afirma el profesor Jorge Urrutia:

La pragmática ha insistido en la necesidad de considerar el entorno no lingüístico del mensaje, en subrayar que los enunciados pueden ser incomprensibles si se

desconoce la situación de enunciación. Con mayor razón, la pragmática, aplicada a la literatura como estudio del uso de los textos literarios y no como estudio de la descripción de los usos lingüísticos, obliga a considerar la obra literaria en virtud de la situación y a remitir la definición de literalidad al acto de lectura. (1992: 64).

Entendida la pragmática de acuerdo a lo que acabamos de exponer, se hace notoria la literatura y su estudio, considerando la situación comunicativa o conocimiento del mundo, en un contexto verbal. Es decir, cuando hablamos del contexto estamos ante una representación pragmática, fundamentada en la vinculación entre el texto y el contexto. Así lo considera T. Van Dijk (1983: 93) “Entendemos por tanto el estudio del texto artístico, desde una perspectiva que supone la superación del texto, otorgándole sentido en su relación con otros textos”. Y el profesor Jorge Urrutia opina respecto a la idea del contexto de la manera siguiente:

Al contrario de lo que el estructuralismo defendía (y defienden algunos teóricos de los lenguajes), el texto es algo más que él mismo. No quiero decir simplemente que existe solo en relación con la referencia, sino que únicamente puede considerarse en su integración en otros textos, es decir, en secuencias más amplias (1992: 95-96)

Cabe considerar también, las aproximaciones técnicas de la profesora Barroso, cuando advierte algo similar en el proceso del texto literario en relación con su contexto y su doble circuito comunicativo:

Si se enfoca la literatura como proceso comunicativo peculiar no se utilice la metáfora de un circuito, sino de dos: uno externo, a los límites materiales del texto, del ámbito de las relaciones pragmáticas y semánticas; el otro, interno, estimula la actividad del primero, vive en el recinto textual y en el caso del relato implica por necesidad tanto narrador-emisor como destinatario de su palabra. (Barroso, 2005: 761).

Efectivamente, cuando menciona el circuito interno, da a entender que la instancia narradora es principalmente un elemento de la espacialidad integral del relato, y es donde se exalta lo contado. De tal modo que, al referirse al circuito externo, señala que se establece un proceso donde intervienen numerosos textos culturales. Por lo tanto es sumamente importante prestar atención a la instancia narradora y receptora, ya que son elementos de un contexto, en un entendimiento recíproco con actores de su entorno. De tal

manera que cualquier acto de comunicación contiene un remitente y un destinatario, que sirve como vínculo entre la vida y el complejo elemento biológico del género humano.

### I.1.1. Intertextualidad

No deja de ser revelador que recientemente, de acuerdo a estudios y reflexiones de investigadores de la teoría de la literatura, se haya manifestado que las obras literarias se crean a partir de obras anteriores, esto es posible gracias a que las obras nuevas se repiten o bien su discurso se transforma. A toda esta experiencia, producto de estudiosos de la teoría de la literatura, se le ha otorgado el nombre de intertextualidad. El término de “intertextualidad” adquiere su madurez filosófica en los años 80 con la obra *Palimpsestos la literatura en segundo grado*, de Gérard Genette. La intertextualidad atiende a la posibilidad de producir y comprender nuevos textos a partir de un texto anterior, así como construir nuevas relaciones intertextuales y redes de significados, que hacen posible el análisis y la producción creativa con la introducción de nuevos mensajes. Por todo ello la intertextualidad está representada en los enunciados, que se perciben como la revelación de la concepción del mundo del hablante. La intertextualidad juega con la información sobre conocimientos previos, y en la actualidad, los medios y fuentes se reproducen por medio de libros de texto, cine, televisión, etc., todos ellos nos llevan hacia una experiencia de aprendizaje y al uso del lenguaje en una aptitud comunicativa propia. Sobre esta singular forma de lenguaje, Gérard Genette señala una actividad muy particular: “La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios no produce más que el sentido”. (1989: 11) Aquí ese caso la intertextualidad identifica códigos, voces, lenguajes que estructuran textos que sirven para reflexionar, textos que llevan a otros textos para poder entender la realidad de una narración. Pero ¿qué es un texto? Un texto es un tejido de significaciones (por su encadenamiento de palabras). Producto de reglas discursivas. Su origen etimológico es *textus*. Como indica Adrián H. Giménez-Welsch: El texto, por tanto, conserva y exhibe las huellas de la enunciación; es un acto de significación en el que el sujeto que habla es portavoz del sujeto de la enunciación- acto de producir un enunciado”. (2005: .203)

Y, si retomamos la intertextualidad, uno de los referentes fundamentales es Julia Kristeva. Sus investigaciones parten de las ideas de Bajtín, al mismo tiempo que avanzan en otros aspectos. Así señala que “la intertextualidad se genera, tanto desde el eje horizontal o sintagmático como desde el vertical o paradigmático; en el primero la palabra pertenece a la vez «au sujet de l’écriture y au destinataire»; en el eje vertical, la palabra del texto se relaciona con otras de textos anteriores.” (Martínez, 2001: 57). Es decir, horizontalmente la palabra en el texto corresponde a la vez al sujeto de la escritura. En este espacio se provoca una correlación de redistribución destructiva-constructiva de la lengua. Es aquí donde funcionan las relaciones dialógicas bajtinianas. Verticalmente la palabra en el texto está ubicada hacia otros textos antepuestos o sincrónicos. Instaura una relación anagramática que apunta al cambio de los enunciados. El texto, por lo tanto, es extensión de diferentes cruces, adquiere volumen. A esto es lo que Bajtín denomina ambivalencia. La ambivalencia es la inclusión del enunciado- texto en la historia y de la historia en el texto. En este contexto es importante considerar las puntualizaciones de Gérard Genette:

el concepto de intertextualidad, definido como relación de *copresencia entre dos o más textos o la presencia efectiva de un texto en otro*, deja abiertas amplias posibilidades de análisis. La intertextualidad implica la existencia de semióticas (o de discursos) autónomos, en cuyo interior *hay procesos de construcción, de reproducción, de transformación de modelos más o menos implícitos*. Por esta razón Genette menciona como ejemplos claros de intertextualidad la citación, el plagio o la alusión. Sin embargo, no deben confundirse algunas manifestaciones de intertextualidad con lo que sería exclusivamente propio de las estructuras semánticas o sintácticas comunes a diversos tipos de discursos sociales. (1989: 10).

Asimismo, Genette, para dar un impulso al estudio este tipo de relaciones, determina un peculiar término, el de «Transtextualidad». Además propone una codificación de cinco categorías, que se concretan en las siguientes:

1.- La *intertextualidad*. - Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Sus modalidades serían la cita, el plagio (copia no declarada, pero litera) y la alusión (el significado de un enunciado depende de otro), (Genette, 1989: 10).

2.- El *paratexto*, que supone una relación menos explícita y más distante que el texto mantiene con esa serie de materiales que luego estudiará: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende, que pueden ser esenciales para la recta comprensión de los significados de la obra. Es decir, “en paratexto, la partícula ‘para’ posee el mismo sentido que cuando se antepone a ciertos adjetivos como en ‘parafamiliar’. El paratexto es un ‘campo de relaciones’ que constituye uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector”. (Genette 1989: 11-12)

3.- La *metatextualidad* o “comentario” que une un texto con otro sin citarlo explícitamente, tal como sucede en *La Fenomenología del espíritu* de Hegel con *Le Neveu du Rameau*; es, por tanto, una relación crítica. “La crítica es un metatexto y es un género. Se han estudiado los metatextos críticos y la historia de la crítica como género – agrega Genette -, pero aún no se examina lo suficiente, el estatuto de la relación metatextual”. (Genette 1989:12)

4.- La *hipertextualidad* Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (hipotexto) que constituye su origen. Genette añade más tarde. “La hipertextualidad como clase de obras es en sí misma un architexto genérico, o mejor trasgenérico, es decir, una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento y que atraviesa quizá todos los demás géneros: algunas epopeyas, novelas, comedias, poemas líricos, tragedias ya que simultáneamente pertenecen a su clase reconocida y a la de los hipertextos. (Esto últimamente está señalado por algún indicio paratextual explícito o implícito. (Genette 1989:14).

5.- La *architextualidad*, que, en sí, es una relación completamente muda, fijada en menciones paratextuales (títulos o subtítulos) que cumplen funciones taxonómicas,



mediante las que el texto remite a unas informaciones de sus cualidades genéricas (aspecto importante para abordar el estudio de las corrientes que desembocan en obras que resultan inclasificables: *La Divina Comedia*, por ejemplo). “Articula una mención paratextual (colocada a guisa de título indicador, tal como: Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose, etc., o bien a guisa de subtítulo). Orienta al receptor a cuya cuenta corre la determinación del estatuto genérico del texto, y que puede rechazar la indicación. El architexto, no es una clase, es la clasicidad misma y resulta entre el paratexto y el texto mismo. (Genette 1989: 13)

De esta manera Genette, respecto a la obra ya producida, deja vía abierta para nuevos estudios, sobre las conexiones que los textos puedan tener entre sí y también el modo en que una obra se comunica por medio de una sucesión de elementos característicos que lo rodeen. Genette rechaza el concepto de objeto literario y opta por el de función literaria, que puede encontrarse o no en cualquier escritura.

Se podría decir entonces que los textos se cruzan y se equilibran entre sí, identificándose, extraídos de otros textos que sucumben en un reflejo objetivo, que se extiende y le otorga creación al texto. Este a su vez suministra una determinada sensibilidad, para de esta manera, proporcionarle una buena metodología al trabajo de análisis literario.

## I. I. 2. Interdiscursividad

El discurso ha sido compañero fiel durante el proceso humano. En diferentes momentos históricos los intelectuales se han planteado cuestiones que atienden al origen, naturaleza y función de dicho movimiento interdiscursivo. Si bien la sensibilidad hacia su conocimiento ha sido un factor importante y útil en su creación, por otro lado el estudio exhaustivo de autores y críticos que han dedicado su tiempo y apelado a su experiencia y la búsqueda de determinadas reglas e ideas en torno a su naturaleza, ha hecho posible identificar algunos de sus componentes. Y efectivamente, debido a esos estudios podemos

apreciar que la conexión entre intertextualidad e interdiscursividad da como resultado una relación semiológica entre un texto literario y otras artes como: la música, poesía, pintura, cine, etc. Podríamos decir que la interdiscursividad también tiene la cualidad de reforzar el discurso y la comunicación, ya que los discursos se relacionan unos con otros y de esta forma se presenta la interdiscursividad, para seguir ofreciendo una continuidad del discurso. Así lo manifiesta Manuel Ángel Vázquez Medel.

la interdiscursividad no remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre algunos discursos (o textos). Esto es: no se trata de que, por ejemplo, descubramos en unos textos si y en otros no la huella de otros textos que lo hacen posible. Por el contrario, todo texto, por su propia naturaleza, está abierto y remite a otros textos: unos previstos desde la productividad emisora, otros introducidos en el complejo de la circulación social y otros, finalmente, postulados (acertadamente o no, que esa es otra cuestión) por esa productividad receptora sin la cual el texto no existe como contenido de conciencia (único estatuto gnoseológica y humanamente posible de un texto). (1999: 19)

Consideremos, de acuerdo a lo citado que la interdiscursividad es una cualidad de los discursos donde existe una relación entre diferentes las clases de discursos, así como de los métodos que se ocupan del estudio, la producción y la interpretación de los mismos. Ahora bien la interdiscursividad es más extensa que la intertextualidad, de tal manera que algunos casos de intertextualidad forman parte de la interdiscursividad. La interdiscursividad, menciona Lauro Zavala, es una superposición de reglas discursivas diversas en un enunciado específico. (2005: 108). Además resulta oportuno mencionar en qué consiste el análisis interdiscursivo. El análisis interdiscursivo radica en estudiar textos de diferentes clases con el fin de explicar sus variadas semejanzas y diferencias, así como realizar una reflexión sobre las disciplinas que estudian los textos. Sobre este contenido consideremos las palabras de Albadalejo Mayordomo ...] “El análisis interdiscursivo se presenta de este modo como uno de los planteamientos que se derivan de la consideración conjunta de la Lingüística y el lenguaje, de la Retórica como teoría y como praxis y de la teoría literaria y la literatura”. (2005:20-33). Por eso el análisis interdiscursivo se identifica por una invariable interacción teórica, y crítico-analítica ya que todos los planteamientos que interceden en él son instrumento y objeto de reflexión a partir del análisis. Asimismo, se menciona dentro de diversos enfoques que la interdiscursividad es un elemento necesario

de la Literatura Comparada, en cuya área se analiza desde un aspecto comparativo textos literarios. La Literatura comparada se instala también de una forma singular adyacente a la Crítica literaria, la Teoría de la literatura y la Historia de la literatura. “

Todos los aspectos reseñados, que atienden al concepto de literatura y comunicación y las relaciones entre diferentes textos y discursos, mostrarán la base para afrontar el análisis de los cuentos y de los microrrelatos de Julia Otxoa. Dicha labor se llevará a cabo en la segunda parte de la presente Tesis Doctoral.

Por último, como cierre de este apartado que nos ocupa, me gustaría citar a Roland Barthes. Sus sugerentes palabras muestran el placer de la lectura y las relaciones que puede establecer con la cultura:

*El texto es un objeto fetiche y ese fetiche me desea. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por detrás como un deus ex machina) está siempre el otro, el autor. (El placer del texto. (2004: 46).*

Un cuento que no queda más remedio que leer de prisa y luego volver a leerlo, y una vez más, y que, por muchas veces que se lea nos siga pareciendo que todavía no se ha terminado.

John L´ Hereaux

## I.2. El cuento en la literatura española contemporánea

Del origen del cuento no se tiene todavía bien definida una fecha exacta, de cómo dónde y cuándo inicia. Se dice que el cuento es tan antiguo como el ser humano, surge cuando llegada la noche y en torno a la fogata, se reunían grupos de hombres primitivos a escuchar algún suceso real o fantasioso, que les hiciera extasiarse en sus emociones y olvidar por un momento sus retos, fracasos, glorias o bien comentar sobre sus cansadas labores cotidianas. Lo que se puede opinar por cuento o historia es que ha sido empleado desde la antigüedad, hace miles de años, hasta nuestros tiempos, primero de forma oral, escrita y últimamente visual. Su presencia se debe examinar a partir del cuento popular, los mitos, las leyendas, pero sin olvidar a los legendarios trovadores.

Respecto al inicio del cuento dentro de la literatura española en lengua castellana. De acuerdo a Lauro Zavala menciona que “Es tardía su difusión, se provoca la subestimación del género. Por narrativa se continúa entendiendo la novela, como si el relato perteneciera a una subespecie. (2013: 78). En algún lugar leí que el crítico español Arturo Molina García sostiene que “antes del siglo XIX el cuento se manejaba sin plena conciencia de su importancia como género literario con personalidad propia. Era un *género menor del* que no se sospechaban las posibilidades de belleza, emoción y humanidad que podía contener su brevedad. (Giardinelli, 1999: 15).

Por lo tanto, se menciona que fue en el periodo de la “primera modernidad” o “de las monarquías” que se extiende del siglo XVI al XVIII y coincide con el tiempo del imperio español, que comienza el cuento “En él aparecen colecciones de relatos como el

*Patrañuelo* de Juan Timoneda (siglo XVI) novelas “ejemplares” que hoy podríamos leer como cuentos largos, como las de Miguel de Cervantes (principios del XVII). Señalando y de acuerdo a Samperio, también al personaje más loco entre los locos *Don Quijote*, que es posible leer este tipo de historias “cerradas” e “independientes”. (2004: 23). Por lo tanto, el cuento literario experimenta una indiscutible culminación que sobresale en toda Europa, y surge durante el siglo XIX. Se considera que es “cuando los cuentistas iniciaron un ejercicio de reflexión sobre la creación de sus cuentos, empezó a delinearse qué era lo que hacía cuento a un cuento; así nacieron las exigencias que todo aquel que se dijera cuentista había de cumplir”. (Samperio, 2004: 15-16). Esto fue después del inicio del periodismo en el siglo XVIII, tiempo en el que el folletín pasó a conquistar un sitio notable en diarios y periódicos, con autores como José Clavijo y Fajardo, “que practica un género a medio camino entre los cuentos y el ensayo. Con intención crítica y moral, en el siglo XIX aparece el género denominado «cuadro de costumbres»”. Además, y de acuerdo a Mariano Baquero es imprescindible mencionar nombres como Mesonero Romanos, Serafín Estébanez Calderón y Mariano José de Larra. Cuentistas como «Fernán», Trueba y Alarcón, “comenzaron su vida literaria en las revistas. El *Semanario Pintoresco Español*, que vivió de 1836 a 1857, recogió las obras de muchos narradores coleccionadas luego”. (1992: 4) Así como: Navarro Villoslada, Clemente Díaz, Víctor Balaguer, Romero Larrañaga, Hartzbusch, Cánovas del Castillo, Gabino Tejado, Cecilia Böhl de Faber, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rafael María Baralt, Florencio Moreno y Godino, Trueba, Agustín Bonnat, José de Selgas, etc., colaboraron en sus páginas. El *Museo Universal* (1857-1867), publicó cuentos de Alarcón, Manuel del Palacio, Soler de la fuente, Núñez de Arce, Manuel Murguía, Carlos Rubio, Ruiz Aguilera, Ossorio y Bernard, Trueba, Eduardo Bustillo, Carlos Frontaura, Pereda, Bécquer, Rosalía de Castro, Moreno Godino, Fernández Iturralde, etc., “El *Contemporáneo*, *La Crónica de ambos mundos* y *La América* insertaron las leyendas de Bécquer”. Antonio Ros de Olano publicó “sus *Cuentos estrambóticos* en la *Revista de España*, en la que también aparecieron otras muchas narraciones de Rodríguez Correa, Pérez Galdós, Valera, Emilia Pardo Bazán, etc., En *El Globo* y en la *Ilustración* vieron por primera vez la luz los más fantásticos cuentos de Fernández Bremón”. Sin dejar de mencionar dentro de la literatura catalana a Narcís Oller. Ángeles Encinar dice es evidente que en este siglo “XIX se empieza a considerar el cuento

como género literario, autónomo, con características propias. Es a partir de Poe, Gogol, Turgenev, Maupassant, Chejov, Verga, Clarín, Pardo Bazán que el cuento se cultiva con plena conciencia de su importancia en sí”. (2001: 15). Pero, así como el periódico alcanzó un gran esplendor literario, pero de tal modo también decayó luego lamentablemente.

De esta manera, el cuento en lengua castellana, durante los años veinte y treinta del siglo XX, en plena etapa de las vanguardias representa un verdadero auge del género tanto en la península como en Hispanoamérica. Surge el fenómeno denominado el *boom* de la narrativa sudamericana. En esta línea Alfred Sargatal señala: “Lo que ocurrió es que en Europa se descubrió todo este «arsenal», no en su momento, es decir, en los años veinte y treinta, sino mucho más tarde, ya en los sesenta del siglo XX”. (2004: 44). Como consecuencia de una exacerbación del recelo de posguerra. Por lo que compete a la península en particular, es preciso mencionar a Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnéz, Rosa Chacel, Antonio Espina, Francisco Ayala, Juan Chabás o Max Aub. Estos autores practican un tipo de cuento que habría de calificar de anticuento, paralelo al cultivo de la antinovela, en el sentido de que juegan con sus elementos, con el lector, y con las técnicas narrativas

Es importante mencionar que, a raíz de la guerra civil (1936-1939), los escritores españoles se ven afectados por varias circunstancias, por un lado, unos son silenciados de la forma más grotesca, otros censurados, otros más se ven forzados a exiliarse por Europa, Iberoamérica y Norteamérica, como: Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Max Aub, Rafael Dieste, Luis Cernuda, Rosa Chacel, Rafael Dieste, Ramón Gómez de la Serna (el escritor más pintoresco que España ha producido, y creador de las greguerías), y otros como el caso de Unamuno, son gravemente calumniados. Algunos se refugian en el interior de España y siguen escribiendo como Fernández de la Reguera y Sebastián Juan Arbó.

En los años cuarenta, la época de la Segunda Guerra Mundial, surgen cuentos de todas clases como moralizantes, bélicas, ideológicas, etc., y para todos los gustos. Se da a conocer como uno de los grandes escritores de la novela de posguerra a Camilo José Cela con *El bonito crimen del carabnero* (1947). Tanto como Cela, Zamora Vicente, Miguel Delibes, y Francisco García Pavón, concentran su atención en la problemática social

psicológica, y existencial de personajes rurales y urbanos y también en la modalidad estética de los miembros de la generación del 36 sigue siendo realista, pero hay amplio testimonio en sus cuentos de renovación lingüística y insolencia en sus planteamientos literarios.

Prosiguiendo en la década de los 50 En la generación denominada del medio siglo, se suelen señalar dos tendencias, aunque de hecho sean una sola, ya que la diferencia es puramente de grado: una neorrealista y otra realista social (o socialista)”. En el primer grupo hacemos referencia a Jesús Fernández Santos, *Cabeza rapada* (1958); Ana María Matute (*Los hijos muertos*, 1959); Antonio Pereira (*Cuentos para lectores cómplices*, 1989). En relación a la tendencia más social, hay que recordar a Juan García Hortelano (*Gente de Madrid*, 1967) Juan Marsé (*Teniente Bravo*, 1987), es preciso mencionar también a: Ignacio Aldecoso, Juan Benet, Jorge Ferrer-Vidal, Medardo Fraile, Juan Goytisolo, Alfonso Grosso, Jesús López Pacheco, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Daniel Sueiro. Cabe señalar que esta generación le da un muy exclusivo realce al cuento.

Durante la década de los 60, el socialrealismo pierde vigencia frente a una tendencia generalizada de modernización de la narrativa, de recuperación de avances técnicos de renovación formal. Resaltan autores como Fernández Santos, García Hortelano, Martín Gaité que siguen cultivando el cuento”. Durante la llamada generación del 68, continuó la corriente experimental, la investigación subjetiva, y la búsqueda sobre la vitalidad expresiva.

Durante la década de los 70, se encuentran autores relativamente jóvenes y algunos de ellos son: Mariano Antolín Rato, Félix de Azúa, Javier del Amo, Miguel Espinosa, José Antonio Gabriel y Galán, José María Guelbenza, Raúl Guerra Garrido, Ramón Hernández, José Leyva, Javier Marías, Vicente Molina Foix, Ana María Moix, Juan José Millás, Javier Tomeo, José María Vaz de Soto y Manuel Vázquez Montalbán. “En esta generación predominan una apertura a lo exterior, una acentuada actitud cosmopolita, un afán de incorporar a sus obras técnicas y procedimientos consustanciales con la mejor literatura

mundial, una postura de ensanche intelectual y experimentación literaria”. (Encinar et al., 2001, p. 31-32).

En la década de los 80, José Carlos Mainer menciona: contrasta la aparición de grandes cambios en el campo cultural español producidos bajo la fuerte presión de valores mercantilistas que circulan en un contexto cada vez más cosmopolita, el intervencionismo estatal, la creciente influencia de los medios de comunicación y reproducción, y un egoísmo generalizado («el egoísmo es el lema y el tema de nuestro tiempo»). Surgen narradores destacados como: Jesús Ferrero, Pedro Zarraluki, Julio Llamazares, Javier García Sánchez, Antonio Muñoz Molina, Agustín Cerezales, Ignacio Martínez Pisón, y Francisco J. Satué. Durante esta época se labora mucho el cuento, porque en algunas ocasiones en España ha estado en verdadera crisis, notoriamente lo han rechazado. “A esto en 1959 Francisco García Pavón, cuentista y antólogo de cuentos declaro tajantemente que «pocas veces, a lo largo de nuestra historia literaria, ha existido un género tan primorosa y pluralmente cultivado, a la vez que tan brutalmente despreciado como el cuento español de esta hora»” (Encinar et al., 2001: 32). Dando un girón sorprendente en este año aparecen un buen número de títulos. Surgen revistas como *Barcarolla*, *Cuadernos del Norte*, *Turia*, *Las Nuevas Letras*, *El paseante*, entre muchas más el cuento ocupa un lugar... Otro factor en el panorama cuentístico es la dotación de premios literarios”). Sin embargo, “la proliferación de pueblos y ciudades e incluso empresas, que con fines puramente publicitarios se han prestado a crear su premio local, ha tenido el efecto negativo de desprestigiar el género”. No obstante, no hay que cargar las tintas en lo desfavorable, ya que los premios de calidad (Gabriel Miro, Hucha de Oro, Miguel Delibes, Antonio Machado, de RENFE además de algunos mencionados anteriormente) siguen contribuyendo a la difusión del cuento”.

Hay que mencionar que, tanto en los años cincuenta como en la posterior década del siglo pasado, el relato corto ha tenido en España un cultivo extraordinario, sea por la dificultad de profesionalizarse que sufrían y sufren los escritores, sea por las mayores facilidades en dar a conocer la propia obra que ofrece el cuento o la narración corta. Por lo tanto, se puede establecer que el cuento contemporáneo surge a partir de la década de los 80. Además, se menciona que en español existen los reconocidos estudios de Baquero Goyanes, Hierro, Fraile, Tijeras, Brandenburger; ensayos como los de N. Perera San



Martín; y libros como los de Mario A. Lancelotti, Carlos Mastrangelo, Luis Leal, Miguel Díez Rodríguez, Marisa Bortolussi, Gabriela Mora, Carmen de Mora Valcarcel. Catharina V. de Vallejo y, en particular, el agudo y atrayente *El cuento de nunca acabar* de Carmen Martín Gaité y el bien documentado y estimulador *Relatos desde el vacío* de Ana Rueda”. Así como antologías arregladas en España, tales como las de “Carlos de Arce Robledo, Francisco García Pavón, Jesús Fernández Santos, Mariano Baquero Goyanes, Eduardo Tijeras, Feliz Grande, Alfonso Grosso, Rafael Conte, Antonio Beneyto, suministran valiosa información sobre el cuento.

Las características del cuento y según las reflexiones de Lauro Zavala: Narración breve oral o escrita, sus temas son variados, es de hechos imaginarios, de sencillez en el lenguaje, directo, fluido, eficaz, sin ningún artificio y casi siempre con un final feliz, atrae la atención desde las primeras líneas hasta el final. (2013: 7). Pero ciertamente la principal característica estructural del cuento clásico, ya establecida por Poe en 1842 sigue siendo la unidad de impresión, lo cual facilita que un cuento pueda leerse de una sola vez. Asimismo, el cuento debe contener sutileza y alusión

Evocaremos en este sentido las aproximaciones de Sargatal: “centrándonos en el cuento literario moderno, podemos decir que el cuento es una narración corta en prosa, de asunto o argumento ficticio y altamente significativo” (Sargatal, 2004: 55-56). Primeramente, el cuento fue de manera oral con el tiempo pasó a ser reconocido de forma escrita y su estructura se menciona y de acuerdo a La cuentista Edelweis Serra sostiene que la estructura del cuento resulta de la integración de tres estratos fundamentales correlacionados entre sí, sin prioridad valorativa del uno sobre el otro, Esos tres estratos son: el de las objetividades representadas (mundo narrado); el de los significados (se configura una imagen y una interpretación de la realidad del mundo narrado); y el de la palabra (troquelación verbal del objeto narrado). (Giardinelli, 1999: 50).

En conclusión, lo que define a la literatura española presente es su intencionada separación de la literatura anterior marcando un símbolo de independencia y un nuevo tiempo. Por otra parte, cabe señalar que se considera lamentable, que por tiempo y espacio se han omitido nombres de muchísimos autores que por su peculiar escritura y su afán de

comunicación serán recordados por siempre como parte de la historia literaria española. Pero partiendo de estos antecedentes se logrará el presente análisis literario sobre los cuentos y microrrelatos de Julia otxoa.

Genero de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y, en última instancia, tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.

Julio Cortázar

### I.3. El microrrelato como expresión de la suma brevedad artística

Todo ser humano a través del tiempo, se ha visto en la necesidad de expresar de la forma más sugestiva, sus sentimientos, ideas e imaginaciones. Así, también, ha investigado la manera de comunicarse con sus semejantes y lo ha realizado por el procedimiento habitual de la palabra o la escritura.

Si bien desde tiempos remotos, la concisión o brevedad se ha visto plasmada en algunas obras, no ha sido hasta mediado del siglo XX, concretamente en los últimos años de los ochenta y primeros de los noventa que se aprecia en algunas literaturas, textos narrativos y antologías de muy brevísimas dimensiones. Se convertiría en una expresión nueva y con procedimientos retóricos diferentes al poema en prosa, el cuento, fragmento, aforismo y la fábula, pero, a la vez, se observa que guarda alguna semejanza con la poesía. A este género se le nombraría: microrrelato, relato hiperbreve, narrativa breve, mini relato, cuentos mínimos, historias mínimas, minicuento (Colombia, Venezuela, Chile), minificción, microcuento o microficción, (México). En este último país se denominarán de esta manera por los trabajos realizados por el escritor Lauro Zavala. Nombrándolos también como «esquemas para cuentos», «cuasi cuentos» y el «género de los mil nombres». Cada autor o crítico que lo utiliza, aporta un nuevo nombre “curioso, asombroso o paradójico como “«novela» (Rafael Pérez Estrada), «casos» (Enrique Anderson Imbert), «cuentos fríos» (Virgilio Piñera), «cuentos diminutos» o «cuentos en miniatura» (Vicente Huidobro), «cuentos gnómicos» (Tomas Borrás), «cuentos mínimos» (Javier Tomeo), «cuentos brevísimos» (Erna Brandenberger), «cuento o relato microscópico» (Antonio Fernández Ferrer), «narración ultracorta» (Jesús Pardo), «relato hiperbreve» (Club Faroni),

«descuentos o testículos» (Raymond Queneau y Alejandra Pizarnik), etcétera.” (Valls, 2008: 18). Por otro parte algunos escritores como Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, cultivadores del microrrelato, lo denominaron «caprichos» y «disparates», debido a la modalidad narrativa tan diferente. Por primera vez fueron publicados en Periódicos y Revistas o en libros, pero conviviendo con cuentos. Es interesante resaltar la opinión de Andrés-Suárez y Rivas:

tanto el *microrrelato* como el *minirrelato*, el *microcuento* o el *nimicuento*, son en la actualidad términos sinónimos y equivalentes y designan al texto literario ficcional en prosa, articulado en torno a los principios básicos de brevedad, narratividad y calidad literaria. Los prefijos *micro* – y *mini*- (derivados del griego y del latín respectivamente) aluden claramente a su reducida extensión, y los vocablos “relato” y “cuento” a su naturaleza narrativa. No hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos. Como David Lagmanovich, pensamos que el microrrelato “en sí mismo, es perfectamente identificable como tal: no es el producto de un cruce de géneros sino una especie narrativa de gran pureza. (2008:18-19).

En los últimos años se han publicado gran cantidad de obras con escritos breves, que recibieron la denominación de microrrelatos. Se comenta que, en Hispanoamérica, es donde se da a conocer el microrrelato y que tiene además una mayor expansión y publicidad. Los países que tienen una importante producción de dicha modalidad son: Argentina, México, Venezuela, Chile y con poca producción, Colombia. La expresión microrrelato es utilizada por primera vez, en 1977, por el escritor mexicano José Emilio Pacheco.

Cabe mencionar que “Dolores Koch, a principios de los ochenta publica el primer artículo sobre este tema: “El microrrelato en México: Torri, Arreola y Monterroso” (1981)” (Andrés-Suárez, et al., 2008: 11). David Lagmanovich, en Argentina y España, durante las últimas décadas ha dado a conocer el microrrelato ampliamente.

En el año de 1990, los profesores Epple y Heinrich, como indica Lauro Zavala “compilan la primera antología del cuento brevísimo, *Cien micro-cuentos hispanoamericanos*, que aun cuando se mantiene en la tradición antológica norteamericana de promoción cultural y pedagógica, trae, por primera vez, debido al formato brevísimo

posibilidades pedagógicas múltiples para el maestro y para el estudiante de la lengua”. (1999: 88).

Así mismo, debido a su novedad y extrañeza en su escritura, se han sumado varios autores y críticos españoles y de Latinoamérica interesados en el estudio de dichos microrrelatos, y los han dado a conocer por medio de congresos, antologías y cursos universitarios. Jack London afirma: “El interés por la narrativa breve es tal que, en algunas universidades, se le dedican cursos especiales; y hasta se imparten cursos por correspondencia y se editan manuales que pretenden enseñar el arte y la técnica del cuento comercial”. (1986: 51) Además se ha dado a conocer en congresos, por nombrar alguno de tantos, el Primer Encuentro Nacional de Minificción celebrado en México en 1998 y organizado por Lauro Zavala. En noviembre del 2002, se celebró el segundo Congreso de Minificción en Salamanca, España, con el propósito de continuar con las reuniones donde cada uno de los críticos o estudiosos aporten nuevas ideas y compartan puntos de vista respecto al microrrelato. En esa reunión se dieron citas escritores e investigadores como: Irene Andrés- Suárez, Raúl Brasca, Juan Armando Epple, Antonio Fernández Ferrer, Lolita Koch, David Lagmanovich, Fernando Valls, Lauro Zavala. Y, al mismo tiempo, se disfrutó de los trabajos de Fernando Aínsa, Guillermo Samperio, Armando José Sequera, Ana María Shua, Pablo Urbanyi, Noni Benegas, Gabriel Jiménez Eman, Andrés Neuman, entre otros. Puede citarse también el celebrado en el 2006 en Buenos Aires, Argentina. Y, un año más tarde, las Primeras Jornadas Universitarias de Minificción, en la Universidad de Tucumán, también en Argentina, Resaltan la opinión de Irene Andrés-Suárez “que, pese a su designación, no eran las primeras del mundo hispánico, porque en octubre del 2006 la Universidad de Valladolid, se les había adelantado. Las actas del último han salido ya, editadas por Teresa Gómez Trueba, *mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea.*” (2008:14) Evoquemos a la vez las reflexiones de Francisca Nogueroles:

El desarrollo del micro-relato como preferencia creativa ha sido objeto en las dos últimas décadas de una apreciable atención crítica. Ésta crítica ha estado abocada a discernir dos aspectos correlativos del tema: por una parte, el deslinde de los rasgos diferenciales del género, y por otra, el establecimiento de un catastro canónico que avale su existencia *vis á vis* con otras

expresiones narrativas. Así como la delimitación de los rasgos distintivos del cuento se ha hecho en comparación con la novela. El micro-relato tiende a ser diferenciado con relación al cuento tradicional. (2004: 17)

Cabe señalar por lo tanto, que el microrrelato se ha dado a conocer por medio de numerosos, cursos, libros, antologías, artículos en revista y periódicos, la revista barcelonesa *Quimera* bajo la dirección de Fernando Valls que ha sido fundamental en la difusión y valoración del microrrelato hispánico”. Es oportuno destacar que el microrrelato ha sido la modalidad creativa por excelencia tanto en los concursos literarios para principiantes que organizaba la revista *El cuento*, de México, y *Puro cuento* de Argentina, como en muchos talleres de iniciación literaria. Por otra parte. En Chile, la escritora Pía Barros ha diseñado sus talleres literarios a partir de lectura e interpretación de textos breves y próximamente desarrollaran sucesiones de escritura, discusión en grupos y publicaciones de colecciones de microrrelatos. Podemos referir también, el primer ensayo que se publicó en España, sobre el microrrelato: “*Notas sobre el origen, trayectoria y significación del cuento brevísimo*, que es de 1994. También es posible mencionar los análisis a ciertos volúmenes que ya aparecen como clásicos en la historia del género como pudieran ser los de Ana María Matute, Max Aub, José Jiménez Lozano, Javier Tomeo o Luis Mateo Diez; o las obras más recientes, aunque no menos sólidas, como las de José María Merino”. (Valls, 2008: 14). Por lo tanto, este tipo de narrativa breve viene triunfando desde el siglo XX, hasta nuestros días.

#### Características del microrrelato

Sus características lo definen como un género literario independiente: una concisión e intensidad extrema, rápida lectura. Juan Armando Epple “distingue cuatro condiciones básicas: brevedad, singularidad temática, tensión e intensidad”. (Zavala, 2013: 332). Su extensión difiere, los hay de ocho palabras o más, de una o dos líneas, de una o tres páginas. A esto Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas exponen: “Esta reflexión sobre la brevedad nos lleva al problema de las dimensiones del microrrelato. Si bien, como dije

antes, todavía no se ha resuelto dicho problema, cada vez son más las voces que coinciden en fijar el límite del microrrelato en una página impresa”. (2008: 63).

Además el microrrelato debe de contener condensación, ambigüedad, misterio, intensidad. La paradoja, la parodia y el humor son elementos importantes de estos textos breves. El título adquiere un protagonismo superior a la totalidad de los géneros literarios, puede utilizarse la clásica técnica *in media res*, la conclusión puede ser abierta o cerrada, de confirmación o sorpresiva. Según Epple la caracterización del cuento breve se sigue investigando “a partir de una comparación explícita o implícita con la novela, y los rasgos distintivos que se postulan (la brevedad, la singularidad temática, la tensión o la intensidad) siguen resultando insuficientes como categorías distintivas”. (Zavala, 2013: 334).

Sus rasgos suelen ser discursivos, formales, temáticos y pragmáticos de acuerdo a los críticos. Algunos críticos y en este caso Irene Andrés-Suárez sostienen en un buen número de rasgos fundamentales que los caracterizan como los siguientes:

*Rasgos discursivos:* narratividad, hiperbrevedad y, como complemento a éste último, concisión e intensidad expresiva (utilizo la terminología de Brasca). A éstos habría que añadir la fragmentariedad y la hibridez genérica (su proximidad a la poesía, sobre todo), aspectos recurrentes en buena parte de las definiciones.

*Rasgos formales:* se trata de características de nivel textual inferior a las anteriores, puesto que en su mayoría se derivan de la hiperbrevedad (aunque a veces ello se olvida). Evidentemente, no tienen por qué aparecer todas en un mismo texto, ni en el mismo grado. Estas son las más destacadas:

Trama: ausencia de complejidad estructural.

Personajes: mínima caracterización psicológica, raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos, utilización de personajes- tipo...

Espacio: construcción especializada, escasez o ausencia de descripciones, reducidas referencias a lugares concretos...

Tiempo: utilización extrema de la elipsis.

Diálogos: ausentes si no son extremadamente significativos y funcionales.

Final sorpresivo y/o enigmático

Importancia del título.

Experimentación lingüística.

*Rasgos temáticos:* (tampoco tienen por qué aparecer todos en un mismo microrrelato):

Intertextualidad: siempre entendida aquí como diálogo paródico con otros textos.

Metaficción.

Ironía, parodia, humor.

Intención crítica.

*Rasgos pragmáticos:*

Necesario impacto sobre el lector.

Exigencia de un lector activo.

Con todas las ya mencionadas características y entre todos los rasgos temáticos, el más destacado y recurrente en las diversas definiciones es, sin duda, la intertextualidad. Porque Edmundo Valadés también menciona que “en la línea de relatos breves que establecen una línea inter-textual con la tradición clásica destacan las reelaboraciones de mitos e historias famosas, y la predilección por la fábula como modalidad narrativa de renovada eficacia. (Zavala, 2013: 333).

Aunque el cuento y el microrrelato comparten las mismas características; narratividad y brevedad, en el microrrelato se acentúa al máximo. Merino, dice que “en ambos, todo depende de la intensidad narrativa, de la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato.” (Andrés-Suarez, et al., 2008: 62-63). Y el único rasgo que lograría diferenciarlo del cuento sería la hiperbrevedad del microrrelato.

Estructura del microrrelato



La Hiperbrevedad en el microrrelato es el directo resultado de su estructura y un requisito esencial para lograr la unidad de efecto. Lauro Zavala sobre la estructura dice así: “Pues bien, en mi concepto la estructura de un relato no es otra cosa que su esqueleto o, si se quiere, el tramado arquitectónico de columnas y vigas sobre el cual se sostendrán la ficción narrada (la historia, el contenido) y la narración misma (la forma, el estilo)”. (2013: 348).

#### Final de un microrrelato (cuento ultracorto)

De acuerdo a Lauro Zavala es posible marcar una enunciación del tipo de final que se encuentra en un cuento ultracorto, esencialmente en función de la polarización entre textos modernos y posmodernos:

El final moderno en un cuento ultracorto es un **final ausente**, ya sea por la naturaleza poética, fragmentaria o surrealista del resto del texto.

Por otra parte, el final posmoderno en el cuento ultracorto es un **final implícito**, ya sea por la naturaleza paródica, irónica o intertextual del resto del texto.

En todos los casos, el estudio de estas variantes permite aproximarse al cuento ultracorto como un espacio textual para el estudio de lo que está presente de manera elíptica. (1999, p. 148).

Y por último Julia Otxoa se refiere al microrrelato y su relación con la poesía:

Como autora de microrrelatos frecuentemente suelen preguntarme el motivo de mi elección del género breve como forma narrativa para mis relatos, en realidad no fue tanto elección sino hallazgo, un buen día descubrí que el poema iba transformándose en otro paisaje en el que aparecían figuras, voces que tenían historias que contar, el resultado fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas. (2011: 164)

El presente estudio se orienta al ámbito del microrrelato en España donde se atribuye una extensa producción en la calidad de esta obra artística, que se manifiesta en otras literaturas.

El verso (o la prosa) no deben preocuparse  
de su extensión larga o ancha, sino de su intención,  
dentro centro. Cada verso (como cada prosa) deben ser  
cerebro, corazón apretado y suficiente,  
semilla de pensamiento o sentimiento.

Juan Ramón Jiménez

#### I.4. Julia Otxoa: vida y obra

Desde 1936 hasta 1976 tiempo en el que estuvo Francisco Franco en el poder, una multitud de autores quisieron plasmar, dentro de la literatura, el contexto social de la época, en poemas obras teatrales y novelas. De tal forma, con una emoción de sentimientos encontrados, los escritores narraban de una manera realista la represión, la crueldad y la pobreza enorme, de que era objeto su País. Todo esto encaminado hacia un fin concreto, despertar la conciencia del pueblo, y de que éste tuviera amplio conocimiento, por medio de la escritura y, con un lenguaje muy sencillo, dan a conocer lo que estaba aconteciendo.

De esta forma el pueblo se inspira e interviene en toda esa clase de exaltación poética. Tales motivos de escritura se aprecian en el Romancero. Así se pronuncian tanto intelectuales como obreros, campesinos, combatientes, etc., cada uno expresando sus ideales. Se comenta que la época fue decisiva para la creación literaria, ya que se obtuvo un éxito rotundo. Dicho arte literario derivó en lo que se denomina “arte comprometido”.

A través del tiempo, y con el paso de la Guerra Civil Española, la post-guerra y la muerte de Francisco Franco, unida al origen de todos esos conflictos y movimientos de las vertientes sociopolíticas, surgen en la década de los setenta unas nuevas corrientes de poetas con novedosas técnicas narrativas. Realmente motivados, y mediante esa innovadora literatura, pretenden conquistar el gusto literario español. Carlos Bousoño (1969) opina al respecto:

Pienso que el verdadero apelativo de este grupo (cuyos miembros nacieron entre 1939 y 1953) sería «generación marginada» *respecto a la razón racionalista*. O si se prefiere una etiqueta cronológica, habría que hablar de la «generación del mayo

francés» o de «1968» La primera denominación («generación marginada») se pretende definitiva, pues alude a la nota más importante y abarcadora del grupo. La denominación segunda nos envía a la historia: al conocido hecho revolucionario con que esta generación se inició. (Lanz, 2011: 16)

Adscrita a esta novedosa generación y dentro del fenómeno de una literatura con rasgos muy característicos de una visión completamente perturbadora, surgen nuevas formas en la estética, en el lenguaje y en su escritura. Julia Otxoa manifiesta su sentir poético, por medio de un exquisito arte. Confluyen además resonancias musicales y la belleza de imágenes pictóricas, que desarrolla y muestra de forma atractiva en una poesía y narrativa con características innovadoras. Por consiguiente, y de acuerdo a sus inicios dentro de la literatura se le puede catalogar en la generación de escritores del 68.

#### I.4.1. Antecedentes biográficos.

Julia Otxoa García nace en 1953 en San Sebastián (Guipúzcoa), en una tierra en que figura una agigantada melancolía y en un entorno amenazante. Tal vez sea, la razón, de su característica creación. Relatando, por medio de su evolución poética patrimonio de generaciones que han sucumbiendo ante el terror de la barbarie. Y, en esta creencia, es oportuno que sea la misma autora quien nos relate anécdotas de su vida, como acostumbra a hacerlo, con esa exquisitez en cada una de sus palabras, con el sólo fin de conocer los aspectos más importantes de su vida y la causa del porqué, ama la literatura. Por tal motivo, se hará un espacio para que la escritora Julia Otxoa narre a su manera:

Para hablar de mi poesía, mis relatos y mi obra gráfica he pensado comenzar con un breve autorretrato porque creo perfila de algún modo el equipaje del que parto y que todavía va conmigo a la hora de vivir y crear.



San Sebastián 1954, en la foto aparezco sonriente con una cucharilla en la mano en brazos de mi tía materna, Mercedes. Estamos en San Sebastián en la boda de una de mis primas y yo tengo cara de haber hecho una de las mías, y si he de creer a mi familia, así fue, aquel día armé en el restaurante una gordísima. Ocurrió durante la comida, de improviso y velozmente, como acostumbran a hacerlo los niños, agarré la botella de sifón que tenía cerca de mi mano y apreté con todas mis fuerzas apuntando el burbujeante chorro justo hacia el escote de una desconocida y enojada dama que comía frente a nosotros en la mesa. Por lo que cuentan el escándalo fue mayúsculo, los gritos de la aterrorizada dama, empapada de arriba abajo, mis carcajadas cada vez más fuertes y mis avergonzados padres sin conseguir quitarme de las manos el dichoso sifón que no cesaba de apretar.

A lo largo de los años he recordado como preciado talismán aquella escena, jamás he abandonado ese espíritu surrealista y anti solemne, tipo *Hermanos Marx*, ni siquiera cuando años más tarde conseguí una beca para estudiar en la Compañía de María, prestigioso colegio religioso de San Sebastián, más conocido como San Bartolomé, pero que, poco fiel a la doctrina evangélica, discriminaba en aquellos años cincuenta de mediada postguerra, con rigor extremo los espacios de las niñas de pago de los de las niñas de no pago, entre estas últimas me encontraba yo. Jamás nos mezclábamos, ni en el patio de juegos, ni en las clases, ni siquiera en los oficios religiosos, nuestras vidas se desarrollaban en ámbitos no

compartidos. Dos partes bien diferenciadas del enorme edificio nos dividían, unas niñas entraban por una puerta y las otras por otra. Como una suerte de apartheid entre negros y blancos, es decir, una segregación clasista con todas las de la ley.

Nada de aquello logró traumatizarme, a pesar de que eran tiempos oscuros de postguerra con cachete libre por parte de las monjas. También recuerdo que incluso en aquellos años y viniendo yo del bando de los vencidos en la guerra civil, de una familia trágicamente diezmada por los matarifes franquistas, logré reírme de aquella historia de mentiras que nos contaban las religiosas y que hablaba de una España grande y libre portadora de valores eternos en lo universal.

Y más tarde, cuando gracias a una dura batalla de mi padre con la directora del colegio logré hacer el bachillerato en el otro lado de la luna, es decir, en la parte de las niñas de pago, también seguí riéndome de los prejuicios sociales, religiosos y políticos a los que tan habituado suele estar el ser humano. La alegría ha sido siempre mi escudo, por supuesto a menudo, también me río de mí misma. A estas alturas no tengo ninguna duda de que el humor, esa actitud poética y cuestionadora ante la existencia, es una poderosa arma contra el pensamiento único y la adversidad.

Ese ha sido el entorno en el que se ha desarrollado mi obra, y que en ella se refleja. Por otro lado, hablando una vez más de ese necesario “no mirar para otro lado” ante la barbarie, he regresado una y otra vez en mis lecturas a algunos de esos admirados autores que me han acompañado siempre, y que tanto en su literatura como en su existencia se implicaron en el tiempo que les tocó vivir: Albert Camus, Miguel de Cervantes, María Zambrano, Kafka, García Lorca, Bohumil Hrabal, etc. Todos ellos, a su manera, incluso Kafka, utilizaron el humor, la ironía, como actitud vital e intelectual ante el hecho de existir.

Y es que la alegría, el amor a cuanto vive, en la literatura, en el pensamiento, en la acción, es dinámica, saludable para las ideas, para el camino como aventura, para la incesante curiosidad que hace avanzar el conocimiento, ahuyentando egolatrías y desestabilizando la

grávida seriedad de soberbios y fanáticos. Sí, la alegría, amante siempre de la libertad, rompe los esquemas asnales del verdugo, en los que tan cómodamente pacen pureza y ortodoxia.

Tal vez, este boceto para la aproximación a un autorretrato haya resultado finalmente una defensa de la alegría, el recuerdo de esa niña sonriente que sostiene a modo de trofeo una minúscula cucharilla en la mano, y desafía con su poderosa alegría a las tinieblas. (2011: 150-153).

Julia Otxoa

Se puede apreciar en lo anteriormente expuesto tan brillantemente por la autora, que ni el proceder de una época tradicionalista, ni la discriminación, ni el terror de la guerra, han podido borrar de Julia Otxoa el amor por sus semejantes y por la naturaleza en general. Y, sobre todo, impedir ese ingenioso humor que transmite por medio de sus palabras tan sabiamente explícitas en su literatura. Lo cierto es que, pasan algunos años, y Julia continua su aprendizaje:

Cursa la carrera de Psicología en la Universidad del País Vasco, carrera que abandona en el tercer curso del año 1977 para dedicarse por entero a la literatura. Desde entonces ha venido escribiendo tanto poesía como relato breve, así como trabajando en el campo gráfico de la poesía visual y la ilustración. Su obra tanto narrativa como poética ha sido traducida al italiano, inglés, húngaro, portugués y euskera. (Delibes, 2003: 1)

Lo que permite definirla como una persona de carácter, sumamente sensato, que sabe tomar decisiones ante las circunstancias de la vida que se le van presentando. Porque, así como muchos perdieron seres queridos durante la guerra, ella también sufrió una pérdida irremediable, la de “Balbino García de Albizu Usarbarrena, guarda forestal de la Sierra de Urbasa y abuelo de la autora, fusilado por los franquistas en 1936,” (Otxoa, 2010: 1). Este acontecimiento nefasto y tan directo, lógicamente marcó para siempre su existencia. Y eso es precisamente lo que ha hecho explícito, en algunos puntos de vista de su gran obra poética, una manifestación de repudio y una llamada a la memoria, otorgándole a su elaboración artística un valor testimonial histórico. Es esa riqueza interna de valores lo que Otxoa comunica, su experiencia ante el mundo, y del alma humana, la inmensa magia de la naturaleza, que a través de su recepción señala en útiles referentes de situaciones que en su contorno prevalecen, dándole un sentido lógico a su obra.

Asimismo, a Otxoa le agrada huir del ruido escandaloso de la ciudad, por lo cual disfruta refugiarse con la naturaleza, admirar sus hermosos paisajes, tener contacto con los animales silvestres que furtivamente se cruzan a su paso, en los largos recorridos que realiza cuando disfruta de su casa en el bosque al que llama ella cariñosamente “El Paraíso” que disfruta al lado de su esposo el escultor Ricardo Ugarte y de su fiel mascota,



su perro de nombre “Bull”. Y todo eso es lo que, en su momento, le han sido verdaderamente de gran utilidad para crear algunas de sus magníficas obras.



Julia Otxoa y su perro “Bull”

El medio natural con sus bellísimas imágenes queda grabado a través de la fotografía, pues ella ha comentado que es otro de sus pasatiempos favoritos. Y sobre ello explica. “Lo de la fotografía es una línea de creación más, una línea de trabajo que surge de esa percepción de las cosas.” (Molina, 2011: 1). Por lo que se puede añadir que, así como hay incidentes tremendos en la vida de la autora, también ha vivido experiencias hermosas, únicas y momentos felices que ha experimentado al igual que todo ser mortal. Su eclecticismo intelectual últimamente ha hecho que desarrolle una nueva faceta artística, que viene a ser una obra gráfica con vidrieras. Por lo que está realmente entusiasmada, acontecimiento que se inserta en el conjunto múltiple de conocimientos de la poeta.

#### I.4.2. Trayectoria profesional

Otro punto interesante en la vida de Julia Otxoa es saber que, además de ser poeta y narradora colabora habitualmente y con gran dinamismo en diversos medios de comunicación y revistas de “crítica literaria, como “Barcarola”, “Turia”, Revista “Leer” de Madrid o “Rosa Cúbica”, “Zurgai” de Bilbao, Boletín de ficciones, “Texturas” de Victoria, “Corydon” Universidad de Málaga, el diario de Bilbao, o el diario Vasco de San Sebastián, Estudios Vascos-Eusko Ikas-kuntza, de San Sebastián, “Estudios Vascos” de la Basque American Foundation de California, El norte de Castilla etc.” (Otxoa, 2003: 1) Frente a esa multitud de ocupaciones Otxoa comenta al respecto:

Comencé escribiendo poesía, luego compaginé la poesía con la micro-ficción y la obra gráfica, luego llegaron también la narrativa infantil y la ilustración infantil, y ahora estoy en un momento en el que trabajo poesía, micro-relato, y obra gráfica. Los artículos en prensa actualmente solo los escribo cuando realmente quiero comentar algún tema de actualidad, etc. Hubo un tiempo en que colaboré con una columna semanal en el Diario Vasco en San Sebastián durante cinco años, luego he colaborado en revistas con reseñas literarias etc.<sup>1</sup>

Por lo tanto, y con ese sugestivo sistema de su modificador lenguaje conciso y preciso nos ofrece un amplio panorama laboral, en lo anteriormente expuesto, tal y como solamente ella lo suele explicar. Definitivamente su numerosa labor literaria la convierten en una escritora demasiado activa, que por medio de una composición, siempre constante e innovadora, proporciona una variedad de materiales que se integran inmediatamente para ser publicados. Y a la vez resultan interesantes para su intervención en varios Congresos, Presentación de publicación de la autora, Encuentros Literarios y Cursos de poesía. Donde, además, se ha mostrado la producción y vigencia de su trabajo dentro de la narración breve o microrrelato cabe considerar en este sentido, lo siguiente:

Congreso de Microficción que se celebró en la Universidad de Playa Ancha Valparaíso 24-26 de agosto 2004. “Del microrrelato surrealista al Transgenérico” (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa).

---

<sup>1</sup> Conviene mencionar que no cito expresamente un libro en particular o cualquier forma de publicación. Ya que esta excelente explicación fue hecha a través de correo electrónico entre Julia Otxoa y una servidora. Al igual que la fotografía que aparece, ha sido enviada expresamente por internet. Esto muestra indiscutiblemente el gran espíritu de colaboración hacia sus semejantes, del que la autora dispone en todo momento y sería injusto no mencionarlo.

-Congreso de microrrelatos “literatura de la brevedad. Nuevas representaciones contemporáneas”. Neuchatel Suiza 2004.

-Congreso de microficción “El vértigo del inventario en la prosa breve de Julia Otxoa”. Intervención de la profesora Ana Rueda. Berlín 2014.

-Curso de Poesía que la misma autora impartió. “La poesía como pensamiento”. Curso de verano de la Universidad del País Vasco, julio del 2009.

-Presentación del escritor José Fernández de la Sota, “*Escena de Familia con Fantasma*”. Librería Lagun en San Sebastián, noviembre 2013.

Otra prueba de esa habilidad literaria la podemos observar en los espacios que dedica así se manifiesta en entrevistas que suelen hacerle frecuentemente abordando temas referentes a su escritura. Así, por ejemplo, cabe mencionar la realizada por el también escritor Lauro Zavala, para el Periódico Deia, en San Sebastián.

-Entrevista de Said Universidad de Casablanca en noviembre del 2008. Entrevista realizada por alumnas de Smith College.

- Entrevista por Ángeles Encinar en Donostia-San Sebastián el 16 de septiembre del 2011.

-Entrevista por Cristina Ortiz Ceberio. Julia Otxoa: Sentido y Síntesis publicada en la revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Vol.3-N- 6. Nueva York. 2014.

-Entrevista realizada por la escritora Carolina Molina. Cuéntanos con que se encontrara el lector que tenga en sus manos tu libro. “*Un lugar en el parque*” Periódico Heraldo de Henares.2010.

Es importante también señalar e incluir los ensayos y reseñas que le han dedicado:

-Ángeles Encinar. Ensayo “La lógica del absurdo: *Un extraño envió,*”.

- Nuria Ma. Carrillo Martin. Ensayo “El enigma como punto de partida y de llegada: los microrrelatos de Julia Otxoa”.

-Ana Sofía Pérez-Bustamante. Ensayo “*Un león en la cocina*: los microrrelatos de Julia Otxoa”.

También es interesante mencionar las reseñas como la de Ángeles Encinar con: “El vigor de una mirada perpleja, para la revista Letra internacional. 2011. Le ha dedicado más atención al estudio de la obra de Julia Otxoa, dentro del microrrelato, aportando ideas interpretativas muy interesantes.

-Reseña realizada por el profesor Txetxu Aguado. Julia Otxoa. “*Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*”. Universidad de Dartmouth, EUA 2 de julio del 2003.

-Reseña de Jorge González Aranguren “*Un extraño envío*. Julia Otxoa” Letra internacional. Palencia.2006.

-Reseña de Gerardo Elorriaga “*Un extraño envío*. Julia Otxoa” Suplemento literario “Territorios” Diario el Correo, 18 de octubre 2006.

Dichos trabajos hasta el momento se han podido investigar. Sin dejar de mencionar la intervención de Julia Otxoa en la Universidad de Sevilla, en la Facultad de Comunicación con la ponencia titulada “Algunas notas sobre mi narrativa”, el 15 de abril del 2011. Intervención que impulsó mi espíritu investigador, primero hacia su obra poética y, posteriormente, al cuento y microrrelato. También debemos señalar su participación en el Seminario “Creatividad sin límites en tiempos de crisis”, al lado de su esposo y compañero inseparable, el escultor Ricardo Ugarte, de nuevo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, el 21 de noviembre del 2016.

### I.4.3. Sus inicios poéticos.

Julia Otxoa, pertenece al grupo más joven de escritores de la generación de los 68, casi en la línea de la de los 80. Comienza a publicar a la edad de 25 años, y continúa hasta la fecha y lo hace precisamente dentro de lo que ella afirma fue su primera experiencia de creación, la poesía. “Y en efecto, su primer libro, *Composición entre la luz y la sombra*, vio la luz en la década de los 70, concretamente en 1978.” (Pérez-Bustamante, 2007: 1). Su espíritu fiel e inquieto, en la búsqueda de una cosmovisión total de la esencia de la vida y el sentido del mundo la estimulan para otorgarle una significación artística a su dinámica poesía ya su narrativa.

La situación expresiva y estilista de la autora es demasiado obvia, interpretando su extensa publicación se observa que ha realizado hasta el momento 15 libros dentro del género poético:

- *Composición entre la luz y la sombra*. Gonfer. San Sebastián. 1978.
- *Luz del aire*, en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte. Edarcón. Madrid 1982.
- *Cuaderno de Bitácora*. Primer premio Ayuntamiento de Pasajes. 1985.
- *Antología poética*. Casa Baroja. San Sebastián. 1988.
- *Centauro*. Torremozas. Madrid. 1989.
- *L'eta dei barbari*. Quaderni della Valli. Italia. 1997.
- *La nieve en los manzanos*. Ediciones Miguel Gómez. Málaga. 2000.
- *Al calor de un lápiz*. Olerti-Etxea. Zarautz. 2001.
- *Taxus baccata*, Italia, Quaderni della Valle, 2001
- *Gunten Café*. Publicaciones de la Diputación de Málaga. 2004.
- *Taxus baccata*, con dibujos de Ricardo Ugarte. Hiperión. Madrid. 2005.
- *Cartas a Mr.* Gardenen Brasil Edición bilingüe portugués-español. Maneco Librería&Editora, 2002

- *El pájaro de la alegría*. (Plaquet de poemas) Universidad de las Islas Baleares-Sa Nostra. Ibiza. 2007
- *Anotaciones al margen* (Plaquet de poemas con dibujos de Ricardo Ugarte) Escuela de Arte y Diseño. Mérida. 2008.
- *La lentitud de la luz*. Cálamo. Palencia. 2008.

Además, se le ha invitado a participar con algún repertorio de su autoría en Antologías, no siendo muy de su agrado, por lo que Otxoa comenta en una de tantas entrevistas que le han realizado:

Yo les tengo cierto miedo a las antologías. He realizado dos en mi vida, y después me han ofrecido hacer otra y me he negado. Creo que es un trabajo extremadamente delicado, es preciso hacerlo con mucho rigor, conocimiento y honestidad. Y lamentablemente no siempre se actúa de ese modo y muchas antologías son fruto de amiguismos o *capillitas*. (Moreno, 2006: 1)

Sin embargo, y a pesar de que comenta que es un trabajo que requiere esmerado cuidado, Julia Otxoa lo ha hecho posible, con una excepcional renovación y perfección en cada una de sus obras, que progresivamente se universalizan en su literatura, mediante una evidente concepción donde se destacan, en un sentido estricto, valores intrínsecamente simbólicos y filosóficos. Le ha hecho participar en ellas al lado de grandes exponentes de la poesía y del microrrelato. Y hasta la fecha 27 antologías de poesía y en 41 en donde se han publicado varios de sus microrrelatos.

Otxoa ha obtenido varios premios por su extensa labor literaria, siendo algunos de ellos los siguientes “Por su tercer poemario le entregaron el Ayuntamiento de Pasajes en 1985, y en 1998 quedó como finalista en el prestigioso Premio Carmen Conde con *Centauro*.” (Otxoa, 2003: 1). Premios que hasta el día de hoy se han logrado investigar.

#### I.4.4. Poesía Visual

##### Publicaciones

- Monográfico de la revista Vertex dedicado a la poesía visual de Julia Otxoa. Mataró Barcelona 2001.
- Poesía experimental española 1963-2004- Antología, Selección realizada por Félix Morales Prado, Editorial Marenostrom, Madrid. 2004.
- Todos o casi todos, Antología de Poesía experimental-Selección realizada por Julián Alonso. Edición en CD. Ediciones Cero 200. Salamanca
- Metamorphoses Review, Smith College-Northampton-EE.UU. 2004.
- La Fira Mágica, Juego de naipes de Poesía Visual. Ayuntamiento de Santa Susana, Barcelona. 2006.
- Fragmento de Entusiasmo, Catalogo de la exposición Antología de la Poesía Visual española 1964-2006, Ayuntamiento de Guadalajara. Guadalajara. 2007.
- Poesía Visual Española, Antología. Editorial Calambur. Madrid. 2007.
- Poesía Visual Española-Revista Hotel Dada. Buenos Aires. Argentina. 2008.

Hasta el momento son aproximadamente 38 las exposiciones de poesía visual donde ha participado con sus diferentes modalidades. Cabe mencionar los siguientes ensayos.

- “Poetas Vascas” (Torremosas, Madrid 1990)
- “Narrativa corta en Euskadi” (Selección y estudio de narradores vascos desde el exilio de la guerra civil hasta nuestros días. Vosa. Madrid 1994).

#### I.4.5. Cuento

En 1977 emprende una labor muy peculiar dirigida a los niños de corazón que no envejecen jamás y Julia Otxoa comenta cómo se derivó su proceso creador hacia esa simpática aventura literaria-infantil: “Nosotros vivimos prácticamente en el bosque, cerca de Urnieta. Jamás había escrito para niños. Pero un buen día, al anochecer, escuché el canto del búho. A través de ese canto me imaginé el primer cuento, *Lucas y el búho*.” (Abasolo,

2011: 1). De esa forma tan sencilla, y junto a esa realidad y la belleza de la naturaleza, nace lo que ha sido su mayor fuente de inspiración, enmarcada en medio de sugerentes e impresionistas imágenes, que a la vez está impregnada de una sutil advertencia hacia la no violencia y la solidaridad con los demás, depurando todo lo que sea negativo a la existencia y donde sorprendentemente aparece continuamente la alegría de vivir. “Escribí aquel cuento casi a modo de revelación, como si de algún modo mi escritura surgiera unida irremisiblemente a aquel ulular”. (Otxoa, 2011: 170) Por consiguiente y a partir de su primera publicación han seguido un variado repertorio literario que ha sido del gusto de todos.

Hasta la fecha ha escrito libros infantiles, siete de cuentos y uno de poemas para niños:

- *Lucas y el búho*, Bilbao, Mensajero, 1997.
- *El bosque de las zanahorias*, San Sebastián, Elkar, 1997.
- *Historia de unos bigotes*, Bilbao, Ibaizábal, 1998.
- *La canción de Mister Popoff*, Bilbao, Ibaizábal, 1998.
- *El mundo en una manzana*. Bilbao: Desclee de Brouwer. 1998.
- *Cuentos de la abuela luna*. Bilbao: Mensajero, 1999.
- *El sueño de Hakam*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 2000
- *Poemas de un ratón*. Diputación de Málaga, 2000.

Todos estos cuentos, con excepción de *Lucas y el búho*, fueron publicados en euskera y castellano y “*Poemas de un ratón*” únicamente en castellano, estando hasta el día de hoy todos ellos inéditos en su lengua original el Castellano. También todos ellos, a



excepción de la canción de *Míster Popof*. *Cuentos de la abuela luna y el Bosque de las zanahorias*, fueron ilustrados por Julia Otxoa.

Por otra parte, menciona Otxoa lo siguiente: “En todos los cuentos utilizo el universo surrealista, la fantasía y la clave poética para contar una historia” (Otxoa, 2011: 173). Con ese fervor en el matiz de sus palabras la escritora, asegura afanosamente la unión que existe entre su experiencia, el mundo infantil y su fantasía:

Encuentro además que el concepto surrealista de juego no está contrapuesto con la transmisión en mis cuentos de problemáticas que me interesan: como la solidaridad, la no violencia, la pobreza, la emigración, la convivencia con lo diferente, sino que esa apuesta por la imaginación refuerza las ideas humanitarias que las sustentan con una dinámica lúdica entre palabra e imagen como binomio poético imprescindible no solo para la creación de historias también en el análisis del mundo. (Otxoa, 2011: 173)

Consciente del mundo que nos rodea la autora transmite esa riqueza de expresión lingüística, hacia la presión del espacio social en el cual, insensiblemente, algunos nos desenvolvemos, alejados de una manera u otra de la verdadera realidad de la vida. Otxoa por medio de la dinámica escritura del cuento, caracteriza con originalidad los graves problemas humanos. Sin embargo, no olvida, por ningún motivo sumarle ese rasgo imprescindible de alegría a la historia para que, por medio de ello, cautive de una manera consciente la atención infantil.

#### I.4.6. La ilustración infantil

Su primera ilustración puede calificarse de surrealista. Otxoa busca transmitir algo diferente, fuera de lo usual y, por supuesto que llamara poderosamente la atención. Además, por medio de ello, busca motivar el imaginario hacia lo fantástico. Al mismo tiempo su deseo se concentra en causar una impresión agradable ante los ojos, tanto del lector infantil como del adulto. Así, con esa categoría y constancia auténtica en la búsqueda siempre de lo innovador en su literatura y su visible influencia artística, logra ese anhelado

propósito y, como muestra de esa poesía realmente interesante y lúdica, consigue su encuentro con el universo surrealista, primero en el “*Poema de un ratón*”. Asimismo, con el paso del tiempo, la temática de sus elaborados cuentos ha seguido la misma línea, que el público ha aceptado con el mayor de los agrados. Otxoa lo explica de esta manera:

Cuando hago poesía jamás hago rima ni pareado. Aquí me interesaba hacer algo parecido a los limericks irlandeses, retratos jocosos y totalmente relativizadores que propugnaban la sonrisa de quienes lo leían. Realicé mis propios relatos surrealistas. Yo siempre pongo el ejemplo de la madre Arrazola, profesora de la Compañía de María en la que estudié en Donostia, que me transmitió la pasión por el arte, porque ella lo sentía. A veces, los profesores no transmiten con suficiente sensibilidad todas estas herramientas. El niño tiene un potencial enorme para captar este universo surrealista. (Abasolo 2011. 1)

El placer de esta original literatura tardó algún tiempo en aparecer, ella, agradable y entusiasmada, lo ha comentado en algunas de las entrevistas cuando se le ha interrogado sobre el tema. Afirma que los dibujos los elaboró algún tiempo antes y fueron olvidados en un cajón de su escritorio. Con el tiempo los recuerda, los reelabora según su nuevo criterio artístico y, en consecuencia, quedan muy a su estilo y gusto. Plenamente satisfecha de su labor, los ofrece al público, afirmando, además: “Estos textos son una construcción lúdica con la que los niños se ríen mucho.” (Abasolo, 2011: 1). Y sobre ese humor, esa alegría que debe existir siempre en cada ser humano, y debe prevalecer, Otxoa, explica:

La alegría es un motor importantísimo. El Quijote, por ejemplo, es una obra vertebrada por la alegría, aunque sea algo que pasa desapercibido. La alegría como relativizadora de todos los dogmas, de todos fundamentalismos... La alegría siempre está relacionada con el libre pensamiento y, como transmisora, es igual de importante para los adultos como para los niños. Los niños, sin embargo, captan mejor el mundo surrealista que los adultos. La potencialidad imaginativa del niño entra mejor en el mundo surrealista. (Abasolo, 2011: 1)

#### I.4.7. Narrativa

Su primera incursión en la narrativa obtiene su objetivo en 1994 con un libro de relatos, *Kískili-Káskala*. La obra narrativa comprende un juego verdaderamente lingüístico,

colmado de naturalidad, humor e ironía en toda la brevedad posible y con una intencionalidad muy personal. Y eso lo hace posible por medio de su excelente escritura. Sin embargo, cuando se le ha cuestionado sobre una definición concreta de su género narrativo, si pueden ser catalogados como: microrrelatos, hiperbreves, minificciones, relato corto, Julia Otxoa responde así:

El resultado fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas. Siempre me ha interesado la síntesis del lenguaje como herramienta esencial en la precisión de lo narrado. Es algo que tiene mucho que ver con el concepto de intensidad expresiva muy cercano a la abstracción poética. La literatura, como la existencia - dice la autora-, es un lugar de indagación y experimentación constante. (Mayr, 2011: 1)

Ya en esta explicación, por demás contundente, apreciamos que la clave de su escritura radica esencialmente en el predominio de su fantástico lenguaje que utiliza en casi toda su obra literaria y en este caso concreto en su poesía, elemento que se percibe como principal sello característico de su inspiración y posteriormente en la narrativa breve o microrrelato y la perfección que arranca desde la imagen seductora de sus obras:

*Kiskili-kaskala*. Editorial Vosa. Madrid 1994.

*Un león en la cocina*-con collages de Ricardo Ugarte. Prames. Zaragoza. 1999

*Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*. Editorial Hiru. Fuenterrabia. 2002

*La sombra del espantapájaros*. Editorial El Toro de Barro. Cuenca. 2004

*Maiali e fiori. Cerdos y flores*. Editorial Empiria. Roma. 2006.

*Un Extraño envío*. Editorial. Menoscuarto. Palencia. 2006.

*Kulonok Kuldemeny- Un extraño envío*. Patak Konyvek Budapest. 2007.

*Un lugar en el parque.* Albardanía. San Sebastián. 2010.

*Escena de familia con fantasma.* Menoscuarto. Palencia. 2013.

Dicha colección de microrrelatos es el signo inequívoco de un extensivo e intensivo trabajo literario, proyectado a través de los últimos tiempos, por Julia Otxoa.

#### I.4.8. Evolución poética-narrativa

Es evidente que a lo largo de los años su extensa literatura ha ido evolucionando continuamente, y, sin detenerse, pasa inevitablemente de la poesía al cuento y el microrrelato. Esto se debe a su constancia, curiosidad y experimentación. Guiada siempre hacia un mayor conocimiento y la búsqueda de la realidad del mundo. Porque en cada una de sus obras hace patente una producción, por demás novedosa, que se acentúa intencionalmente con su gran ingenio poético-narrativo, colmado de imágenes simbólicas, fantasiosas y lúdicas, a lo que la autora dice:

Según una va evolucionando intelectualmente le interesan autores distintos. Cuando empecé a escribir me interesaban los poetas surrealistas como Vicente Huidobro o Vicente Aleixandre, Cesar Vallejo, García Lorca, un grupo excelentísimo. Pero cuando me preguntan por las influencias literarias siempre hablo de las diversas fuentes culturales de las que se va nutriendo el pensamiento, que no son sólo literarias (Mayr, 2011: 169).

Su enorme sagacidad intelectual y su demostrado interés por conocer todo lo que le rodea es el detonante para que se estimule su imaginación. Así como su gran capacidad de creación y su sentido crítico, la han encauzado hacia nuevas experiencias de la contingencia actual, lo que hace que se anegue su artística temática, cada día, con una elaboración muy distinta a la anterior. Dicha dinámica la podemos apreciar en esa poesía-visual o poesía experimental que se le considera una poesía revolucionaria de los artistas contemporáneos, en la que ha incursionado con un éxito rotundo. De ahí cuando se le ha cuestionado sobre el

origen de esa novedosa práctica o la determinación de su función artística, Julia Otxoa afirma lo siguiente:

Como creadora no creo demasiado en las definiciones cerradas de los géneros literarios o artísticos me interesa esencialmente el proyecto experimental de la investigación de la expresión estética, la definición actual de poesía visual o experimental sería la “no definición”, un campo de investigación y expresión transfronterizo, un laboratorio abierto a limitadas intervenciones y expresiones estéticas. (2011: 169)

En esta innovadora faceta, de la potencia gráfica, donde se utilizan espacios en blanco, líneas, puntos, fotografías y un sinnúmero de materiales tradicionales Otxoa, está ahí, inmersa en su posición, adoptando y enriqueciendo su fabuloso dominio del mundo, de la imagen. Ofreciendo con su carácter experimental nuevos significados por medio de su palabra literaria, desempeñando con gran soltura e ingenio su artística labor, que podríamos catalogar en cierta forma, verdaderamente impresionista. Pues bien, la escritura de Otxoa ha seguido constantemente al tiempo en una evolución continua. Pero sin olvidar por un momento su eterna preocupación y su firme compromiso de lanzar su pensamiento filosófico y autónomo, con un sentido de verdadera motivación hacia el lector. En un marcado llamado hacia la esencia de su calidad humana, una frecuente aspiración hacia la perfección en la convivencia entre el individuo y llamado de la Naturaleza, que poco a poco se va extinguiendo a causa de nuestro mal proceder, en contra de ella. De tal forma que en medio de la elaboración de su artística, visual, concreta, experimental, poesía, narrativa etc., como deseemos llamarla, podemos encontrar situaciones que constituyen una contundente realidad, que resulta a primera vista absolutamente comprensible para una sociedad aletargada ante los acontecimientos catastróficos que continuamente se presentan, sin que hagamos absolutamente nada por remediarlo.

#### I.4.9. La función de su literatura en otros idiomas.

Otxoa no se ha limitado a publicar su obra únicamente en el idioma español. Como siempre busca la manera de ser reconocida por sus lectores fuera y dentro de su país, de romper barreras por medio de su innovadora expresión literaria. Y lo ha logrado gracias a

esa producción tan considerable que ha realizado con su esmerado esfuerzo y capacidad artística, a lo largo de todos estos años, donde ha cautivado y llamado poderosamente la atención de su público lector. En definitiva, su determinación y magnetismo han sido el resultado de que seis o siete cuentos infantiles ya fueron publicados en eureska, curiosamente antes que en castellano. La propia Julia Otxoa comenta al respecto:

Actualmente está a punto de publicarse en Roma en edición bilingüe italiano-español, uno de mis libros de relatos breves titulado “Maiali e fiori” traducido al castellano “Cerdos y flores” metáfora de la eterna batalla entre la belleza y la barbarie. También se ha traducido otro de mis libros de relatos al húngaro. En fin, parece haber llegado el tiempo de las traducciones. (García, 2006: 1).

En este sentido, Otxoa expresa estar demasiado entusiasmada por la deferencia de varios países hacia la publicación de su trabajo en otros idiomas, y asume apropiadamente la responsabilidad de un nuevo trabajo de traducción. Por lo tanto, todo esto es importante para ella y le motiva para realizar nuevas prácticas, continuar creando, esforzándose con una mayor energía y expresándose con esa esencia y esmero que solamente ella suele producir, esto es, por medio de su inconfundible y especial escritura.

Conforme a lo expuesto puede afirmarse que a pesar de que Otxoa es una escritora auténtica y por demás versátil por todo lo anteriormente aludido, la actividad estética que la encauzó en el camino hacia la literatura, el principal punto de partida, en toda su escritura y efecto de inspiración ideológica y filosófica, que demuestra un carácter revolucionario, en el aspecto artístico, fue y sigue siendo la poesía. La sensibilidad que encontró dentro del pensamiento poético la motivó a encauzar su conocimiento hacia el decir poético, cuestionando y profundizando potencialmente en la búsqueda constante de toda Naturaleza y, en especial, la del ser humano. Depositando su firme y sensible mirada, en los acontecimientos cotidianos, encauzándolos poco a poco en su demás actividad literaria, y siempre dirigida, como base fundamental, hacia la creación y diversidad de su numerosa obra posterior, cuento y microrrelato. Por lo que ella misma responde, cuando se le pregunta por el enigma de su inspiración:

Es mágico, pero a la vez te estás cultivando constantemente, te estás interrogando ante la existencia, estás mirando. Yo le doy mucha importancia a la percepción sensible. No sólo los datos de lecturas, de exposiciones, películas, investigaciones,

sino también la sensibilidad. Todo eso unido a la propia experiencia personal, crea un cocktail que en un momento dado se destila en un cuento, un poema, un dibujo. (Abasolo, 2011: 1).

De tal forma que los elementos fundamentales, desde la adhesión entusiasta de su pensamiento al elaborar este material, están impregnados de una auténtica alegría. Y en efecto, esa alegría impregnada de humorismo se encierra en cada uno de sus poemas, cuentos y microrrelatos de la autora, provistos de historias que son simples muestras del mundo en el que habitamos, con sus costumbres relevantes de los seres del planeta. Por tal motivo trata de que sean de lo más explícitos, todo ello para motivar la conciencia y despertar el sentido de sensibilidad hacia nuestros semejantes. El conocimiento que nos propone sobre la naturaleza tiene un papel verdaderamente importante, porque es uno de los puntos donde se determina la imagen y un juego auténticamente literario. El mismo que la autora disfruta enormemente a la hora de su creación dentro del cuento y microrrelato.

## II. APROXIMACIONES A LOS CUENTOS Y MICRORRELATOS DE JULIA

### OTXOA

En esta segunda parte de nuestra investigación se afrontará el siguiente análisis literario de cada uno de los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa que integran los tres volúmenes que se citan a continuación:

*Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002)

*Un extraño envío* (2006)

*Escena de familia con fantasmas* (2013)

En el proceso de mis lecturas pude observar que las creaciones literarias de Julia Otxoa presentan mucha semejanza. Por este motivo seleccioné los tres volúmenes y dejé otros para abordarlos en nuevos trabajos. Así la teoría acompañó al análisis de cada uno de los cuentos y microrrelatos y quedó relegado el análisis comparativo de los mismos para el apartado de las conclusiones.



## II.1. Variaciones sobre un cuadro de Paul klee (2002)

En este apartado se analizaron los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa que son los siguientes:

“Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee”

“Lao-Ching se encontró un día un hermoso tigre en su jardín”

“De la soledad de los tenientes”

“El emperador sale en carro de guerra”

“Signos”

“El durmiente”

“Contabilidad”

“Correspondencia”

“Teléfono”

“Avenida Lincoln”

“Fábula”

“Tienda de bromas”

“Correspondencia de la república de mimodrama”

“Recuerdo”

“Músicos y gallinas”

“Cuestiones decadentes”

“Memorias de Federico I el Grande”

“Equívoco”

“Caminos”

“Un extraño envío”

“La fuerza del destino”

“Padre”

“Posibles soluciones al enigma”

“Fantasmas del pasado”

“Voces”

“Una familia extraña”

“Entre Memphis east y Duke street”

“Hábitos”

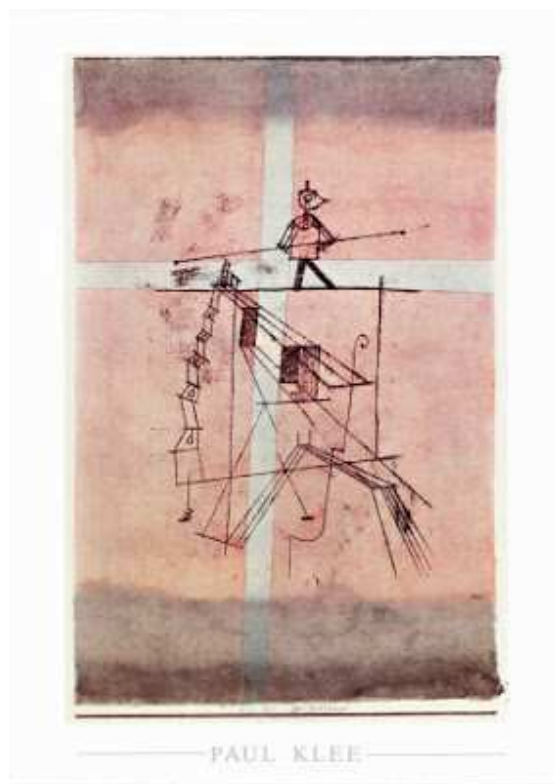
“Viajes”

### “Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee”

Se encuentra en la lectura de dicho relato, un enfoque fenomenológico, ya que existe una confluencia de texto e imaginación, colmado de un contenido con motivos dinámicos y realistas. Al respecto Wolfgang Iser señala: “La teoría fenomenológica del arte hace particular hincapié en la idea de que, a la hora de considerar una obra literaria, ha de tener en cuenta no solo el texto en sí sino también, y en igual medida, los actos que lleva consigo el enfrentarse a dicho texto”. (1987: 215). Es decir el texto abre expectativas y las modifica, formula lo no formulado, determinando la capacidad de síntesis y la asociación. Y de esta manera Julia Otxoa relaciona al lector con el texto, convirtiéndolo en un lector implícito y al mismo tiempo lo remite hacia tres posibilidades lógicas, las cuales presentaremos a continuación:

- 1) Ser Francis Moore.- El Sr. Francis Moore llega a la estación de Satz su tren está a punto de partir, corre por el andén sosteniéndose el sombrero con su mano derecha (...) Sube al vagón número diez, se sienta, toma aire, se quita el sombrero y el abrigo e inmediatamente saca un pequeño libro del bolsillo de su chaqueta y comienza a leer: “El cuadro de Paul Klee titulado *El equilibrista* representa dos montañas azul oscuro sobre fondo violáceo, entre ellos un fino cordel, sobre él, un personaje camina leyendo un libro.” (2002: 9).
- 2) Ser Paul Klee. - Mientras, en algún lugar de Europa, Paul Klee, pinta su cuadro “El equilibrista”: dos montañas azul oscuro sobre fondo violáceo, entre ellas un fino cordel, sobre él, un pequeño tren; a través de una de las ventanillas del vagón número diez, un hombre leyendo un libro. (2002: 10).
- 3) Estar en la Tate Gallery de Londres observando detenidamente el cuadro en cuestión. (2002: 10).

Es importante señalar que Otxoa hace que el lector participe, que imponga un esquema coherente, que penetre en el texto, obligándolo a realizar un examen creativo, no solamente del cuento, sino también de él mismo. En un término de “identificación” como proceso creativo en la lectura. Identificación no es un fin en sí mismo, sino una estratagema de la que se vale el narrador para estimular actitudes en el lector. Surge una forma de participación a medida que se va leyendo. De ahí que nos desplazemos a la interpretación de la posibilidad número tres, ya que el autor y el cuadro sí existen, y podemos estar observando el cuadro. El texto se concreta en:



Describir el cuadro de la siguiente manera: “El equilibrista en su barra como [...] extrema realización del símbolo del equilibrio de fuerzas”. Es una acuarela sobre dibujo al óleo, color imprimado, mide 48.7 x 32.2 cm. Pretensiones expresionistas y constructivistas equilibran la balanza. (Kersten, 1996 p.22). Su autor Paul Klee, nace en Münchenbuchsee, ciudad suiza cercana a Berna el 18 de diciembre de 1879, y muere el 29 de junio de 1940, en Muralto, Suiza. Paul Klee, como indica José Jiménez:

acude en diversos momentos de su obra a esa figura: la del *equilibrista*, como expresión de esa búsqueda de resultados inseguros. Aquí estamos, en este mundo azaroso, suspendidos sobre el vacío, intentando llegar, incluso por encima de nuestras fuerzas, con el apoyo de las ocasionales pértigas de todo tipo que encontramos en nuestro camino, *intentando ir más allá*. Intentando ver, conocer, sentir: intentando dar forma a *lo visible*. (2013: 1)

En la lectura del cuento, el lector se convierte en el sujeto que realiza la elaboración de la investigación, desaparece así la división sujeto-objeto. Además, en ese caso se localiza empatía y fusión de horizontes. Pues bien, y sobre esto Edmund Husserl expone: “Una de las ideas fundamentales de Husserl es que nuestro conocimiento esta prefigurado por la manera que nuestra conciencia ordena y racionaliza los objetos del mundo”. (1949: 74).

Consideremos un sentido más en el cuento; el de la adivinación Otxoa juega con nosotros con el ánimo de dejarnos pensar, analizar y observar detenidamente cada una de sus líneas, para con ello poder encontrar el equilibrio exacto de la narración y en esta misma corriente Almudena Montes dice así: “La adivinación, esa especie de enigma menor que nos invita a descubrir lo oculto tras el lenguaje”. (1997: 5) Y aquí entra ese juego la posibilidad de adivinación, ya que ella nos proporciona tres diferentes formas de definir el cuento, ocultando estéticamente lo que trata de decirnos.

Por consiguiente, y por medio del característico texto de Otxoa, se muestra la libertad de desarrollar nuestras propias concepciones, desarrollar activamente la mente en el acto mismo de nuestra propia interpretación, y aún más, por el proceso básico que nos proporciona su sorprendente y eficiente obra. Y de esta manera nos acerca a un resultado que esperamos resulte eficiente.

“Lao-Ching se encontró un día  
un hermoso tigre en su jardín”

Lo irónico y lo absurdo son los elementos que Julia Otxoa creativamente y poco a poco nos induce a descubrir y explorar en todo lo que sea posible en el siguiente microrrelato.

“Y como la sombra de su cuerpo se proyectaba sobre el tigre, Lao Ching pensó que tenía frente a si a otro ser humano semejante a él, un alma gemela, un verdadero amigo”. (2002: 11).

Y respecto a la ironía Cristina Peri-Rossi afirma lo siguiente. “La ironía es un gran instrumento: crea distancia, y sólo en la distancia somos lucidos, perversos, ambivalentes e inteligentes. Y uso la palabra ‘perversos’ en el sentido de que la paradoja pone en tela de juicio la normalidad, la naturaleza, la espontaneidad”. (Zavala, 2013: 355).

Por lo que podríamos decir que, que son muchas las veces en las que el temor a la soledad y la imperiosa necesidad de tener un amigo nos hacen ver cosas que no existen. Y Lao Ching es evidente que tiene la necesidad de contar con un amigo o alguien que le preste alguna atención a su persona, aunque esta resulte insignificante, como así se manifiesta en la “sombra de su cuerpo proyectada sobre el tigre” y así lo demuestra en lo siguiente: “Entusiasmado como estaba por el encuentro, en pocos minutos le contó su vida”. (Otxoa 2002: 11). Frente a lo relatado da como resultado que el lector se encuentre con capacidad mental para hacer conexiones imprevisibles con lo ya presentado y con lo siguiente:

Y por más que el tigre contestaba a sus palabras con rugidos cada vez más feroces Lao Ching no se daba cuenta de nada, muy al contrario, soñaba casi levitando mientras hablaba, que todo aquello el más delicado y profundo de los diálogos. Hasta que de pronto mientras Lao Ching embelesado contemplaba su propia sombra sobre el tigre, este se lo comió limpiamente en tres bocados. (2002: 11)

Un aspecto interesante es el que nos ha presentado Otxoa, donde nos da a conocer un efecto bestial ante la indiferencia del protagonista, que termina devorado por quien creía su mejor amigo.

Asimismo, podemos decir que por el título y la semejanza en la narración del microrrelato hay cierta comparación con el cuento brevísimo de Franz Kafka que lleva como título “Una fábula breve”

¡Hay! –dijo el ratón-, el mundo se hace cada día más pequeño. Al principio era tan amplio y era feliz de poder ver, al fin en la lejanía muros a derecha e izquierda, pero esos muros tan largos comenzaron a cerrarse con tal rapidez, uno detrás de otro, que ya me encuentro en la última habitación, y allí, en el rincón, está la trampa, en la que caeré.

– Sólo tienes que cambiar de dirección- dijo el gato y se lo comió. (2000: 325)

Por lo tanto y respecto a este elemento Llovet et al., opina: “La literatura comparada [...] es la historia de las relaciones literarias internacionales. El comparatista se detiene en las fronteras, lingüísticas o nacionales, y observa los cambios de temas, de libros, o de sentimientos entre dos o más literaturas”. (2007: 361). Y partiendo de esta idea hay que destacar que mientras en el microrrelato de Otxoa muere un hombre, en el de Kafka es un pobre ratón. Sin embargo, los dos por confiados van al mismo fin, irónicamente y del mismo modo, ser alimento de otro y que finalmente conduce a la pérdida inevitable de su vida.

### “De la soledad de los tenientes”

El tema del microrrelato es universal, guerra. En dicho microrrelato un teniente de nombre Bolinaga “relata con gran nerviosismo el elevado número de víctimas civiles enemigas a causa de los masivos e indiscriminados bombardeos de la aviación”. (2002: 12).

En el primer párrafo se manifiesta una narración en primera persona, El narrador-personaje entra en el tiempo del relato, siente los acontecimientos y los comenta. Se utiliza una temporalidad del tiempo presente. Con un contenido de motivos dinámicos y realistas. Se manifiesta pleno de subjetividad humorística, que se percibe a través del argumento y el lenguaje de la historia.

Al cabo de un prolongado y tenso silencio, el teniente se da cuenta de pronto que por equivocación se ha metido en el despacho del comandante. Uría del cuarto regimiento ultraligero de los taxidermistas. (2002: 12).

Se observa una lectura diacrónica, porque fluye dentro del tiempo narrativo. Con un haz de movimiento, pues la lectura es amena y rápida, haciéndose interesante a medida que se avanza en la misma. Además, esta narración breve, se constituye en texto histórico, ideológico-social, que conlleva la cultura de las “guerras” que desgraciadamente han prevalecido en nuestra sociedad durante mucho tiempo. Como ya habíamos mencionado con anterioridad, también se encuentra un pensamiento de identidad que al mismo tiempo se relaciona con el poder.

En el discurso se expresa exactamente una tremendo equivoco de nuestro pintoresco personaje, que Otxoa intencionalmente hace que se manifieste en un énfasis de auténtico humor y de ahí provoque la risa artística. Nada que ver con lo que con tanta sobriedad nuestro personaje Bolinaga diera a conocer, acción que inevitablemente provoca a la risa.



Sobre este punto Luis Beltrán Almería afirma lo siguiente: “Por eso la risa artística puede ser universal, porque juega con todas las cosas del mundo y de la vida- no importa si son grandes o pequeñas, lejanas o cercanas- y porque pertenece a una esfera universal – el mundo quimérico bajo-. (2002: 245-246). Y en este caso el microrrelato es un mecanismo motivado por el sólo placer de la risa y el humor.

Cabe resaltar que, en México, como en otras partes del mundo, se goza con excelencia a la provocación de los significados humorísticos, que hacen se desligue por momentos de su realidad actual. El hecho es que dentro de su cultura popular existe una gran cualidad: todas las experiencias de la vida se toman con verdadero humor, con alegría, con risa, con ese deseo constante de superar lo incomodo que resulta la seriedad en la vida. Y por decirlo así, Otxoa se sirve de su extenso saber literario, para despojarnos de esas máscaras hirientes de la seriedad, que a veces resultan muy superficiales y llevarnos de la mano al mundo ideal de la alegría, tal cosa sucede en este simpático microrrelato.

### “El emperador sale en carro de Guerra”

El cuento parte de una descripción-narración, por medio de procedimientos técnicos y estilísticos, en los que se destaca la aliteración en el lenguaje en “En cuanto vio al recién llegado se levantó, le invito a sentarse y le ofreció una taza de té”. (2002: 13) Además se aprecian, en las funciones del narrador y estilo directo del discurso, verdaderos aspectos humorísticos y musicales en:

Que el candidato se llene la mente con las mejores cadencias que pueda descubrir, de preferencia en lengua extranjera. Su vocabulario debe encontrarlo por supuesto en la lengua nativa, para que la significación de las palabras distraiga menos su atención de movimiento: conjuros, sajones, cantos folklóricos de las Hébridas, los versos de Dante y las canciones de Shakespeare, de ese modo se podrá disociar el vocabulario de la cadencia. No es necesario que un poema dependa de su música, pero si depende, esta música debe de ser tal que deleite al experto. (2002: 13-14).

En la cita anterior encontramos una actividad específica que viene a ser la función de la risa, como se desprende también de lo siguiente:

“-Perdone señor- dijo el hombre del traje blanco levantándose y estirándose levemente la chaqueta por debajo de los bolsillos-. Ignoro a quien esperaba usted, pero yo soy Pietro Cecconi chofer de ambulancias del Hospital Psiquiátrico de Pisa y vengo a comunicarle que su jaula está dispuesta”. (2002: 14).

En esta parte son considerantes las apreciaciones de Mikail Bajtín: las formas literarias de la risa- a diferencia de la literatura seria- pertenecen a un orden mucho más amplio: la cara alegre y festiva del mundo, de la que sus manifestaciones literarias son una pequeña muestra”. (Beltrán, 2002: 200). Y, como también indica Beltrán, los celtas situaban la Isla de la Risa en el Paraíso. “Lejos de ser esta ubicación un capricho de la imaginación nos proporciona una sugerente pista para comprender la risa. El paraíso es el mundo de la igualdad-diversidad perdido”. (2002: 241).

En ese nivel de abstracción, Otxoa genera su particular sentido del humor con una deconstrucción en el lenguaje del personaje. La deconstrucción de acuerdo a Derrida “debe por medio de una acción doble, un silencio doble, una escritura doble, poner en práctica una *inversión* de la oposición clásica y un *corrimiento* general del sistema”. (Culler, 1998: 79).

De esta manera la autora utiliza modelos culturales que convierten el espacio descrito en otro. Por ejemplo, en “cantos folklóricos de las Hébridas”. Es evidente que propone al lector, de manera simultánea, ir a una realidad posible, y establecer una comparación evidente con la Obertura de las “Hébridas” poema sinfónico compuesto por Félix Mendelssohn en 1830. En este punto nos parece interesante considerar las apreciaciones de Th.W. Adorno: “Por supuesto, de ningún modo se está diciendo que una obra sólo cabe entenderla espontáneamente en su propia época, que fuera de ella queda necesariamente a merced de la depravación y del humorismo”. (2003: 18). Por otra parte, y dentro de los acontecimientos que se describen en el cuento, tiene una ineludible función la paradoja. Evocadoras resultan las apreciaciones de Julia Otxoa:

La microficción es además un laboratorio que me permite a través del juego con los conceptos, las formas y el propio lenguaje una deconstrucción de las apariencias, un excelente modo de narrar por medio de una literatura llamada del absurdo, la perplejidad, el encadenamiento de sucesivas paradojas sobre el que esta edificado el orden de las cosas. (Zavala, 2002: 2)

Podría decirse que no es el objetivo de Otxoa, el de querer crear únicamente sonidos musicales y agradables al oído, trata de decir algo más allá de las palabras, expresa sentimientos, asocia a sus personajes con lo cotidiano, con el mundo o bien con nosotros mismos.

## “Signos”

La dimensión del microrrelato se celebra en un tiempo propio y presente, con una protagonista totalmente confundida, que duda de la realidad escrita en una carta, y que ella misma refiere de la forma siguiente:

Querido X, ayer recibí por fin tu carta. ¿Quieres creerme que no pude descifrar ni una sola letra? Jamás me había ocurrido antes, sabes bien que nunca he tenido la menor dificultad para leerte. Pero esta vez es distinto, ignoro totalmente su significado, por más que leo y releo no logro enterarme de nada. (2002: 16)

Tal como se ha expresado, los primeros acercamientos al microrrelato nos conducen a una interpretación simbólica, marcada por el signo X. Los lexemas signo y símbolo son utilizados muchas veces, como sinónimos o cuasi-sinónimos. Por consiguiente y al respecto Renato Prada indica: “El término ‘símbolo’ se refiere por tanto a la unidad mediadora común, y en este sentido, es decir amplio y laxo, puede ser reemplazado por el lexema ‘signo’ sin pérdidas conceptuales de consecuencias teóricas lamentables”. (1994: 449). O sea, el símbolo viene a ser una forma visual y gráfica y el ‘signo o señal’ es un sistema de signos o códigos.

En este sentido resulta necesario entender el significado de la X, en primer lugar, reconocer el elemento que establece una relación natural, rudimentaria, entre sus dos niveles significante/significado. Ese significado que Otxoa, bajo el influjo de su profunda escritura, le da sentido y nos invita a descifrar su mensaje. Edmund Leach parte de una hipótesis muy similar a lo que llamamos la objetivación del sentido.

Esta hipótesis sostiene su propuesta para establecer dentro del esquema de comunicación, la distinción entre señal, indicador y las dos subespecies de los que llama *signum*, el signo y el símbolo (en todos ellos, como para las dos concepciones arriba citadas. La relación básica es siempre la relación de representación entre un elemento A y otro B). (...) d) el signo cuando la relación A-B se halla establecida

intrínsecamente al pertenecer al mismo contexto cultural: la representación del lenguaje hablado por el escrito: una letra es ‘signo’ de un sonido de la lengua hablada; una palabra es ‘signo’ de un objeto; en el contexto de las tradiciones políticas europeas una corona sería ‘signo’ de la monarquía. (Prada, 1994: 455-456).

Bien podríamos señalar que: A viene a ser como la protagonista y X quien recibe la carta. Pero También la X en la numeración romana es el número 10. Y dentro del simbolismo, en el lenguaje del Tarot Miranda Bruce-Mitford indica: “Echar la suerte con runas es una costumbre medieval de Islandia que se vuelve a practicar, Hay 24 runas, cada una con un significado simbólico, más una en blanco que representa lo desconocido. Se interpretan según el orden en que caigan. (1997: 111). Runas son unas fichas de madera o piedra que representan el antiguo alfabeto de las tribus escandinavas. Como las siguientes. Y dentro de esas fichas se encuentra la representativa X y su significado.



Desde luego, esto se debe en parte al significado de la X. Se puede considerar la posibilidad de reconocer lo que dice en la tablilla: “Relación de pareja”, ya que en el

discurso del relato, que la autora expone, deliberadamente hace mención a ello, así se aprecia en el siguiente fragmento:

No sé si quieres que prosigamos con nuestra relación a pesar de todos los problemas que últimamente han surgido entre nosotros, o si por el contrario has decidido que lo nuestro ha terminado. (2002: 16).

Bien se podría aventurar hacia esa posibilidad de relación de pareja. O bien, proporcionarnos una 'señal' que está implícita en el texto. Humberto Eco nos indica: "Una señal puede ser un estímulo que no signifique nada, pero *cause o provoque* algo: pero cuando se le usa como el ANTECEDENTE reconocido de un CONSECUENTE previsto, en ese caso se le admite como signo, dado que está en lugar de su consecuente (ya sea para el emisor o para el destinatario)". (2005: 83).

Y, en efecto, de una forma u otra, Otxoa dentro del mérito de su sabiduría textual, nos induce a multiplicar un sinnúmero de opiniones respecto a su significado. Y a su vez el lector apasionado tratará por todos los medios de comprender, y descifrar mediante sus conocimientos y a su manera, el elaborado contenido del significado de la X dentro del microrrelato.

## “El durmiente”

En el presente microrrelato, el humorismo y la imagen se acentúan como una expresión más en la dinámica escritura de Julia Otxoa. Se aprecia, además la voz de narrador omnisciente en 3ª persona del singular. Ya que distribuye, cuenta, participa y está perfectamente enterado de la historia. Así se generan imágenes en la mente del lector, como se desprenden del siguiente párrafo.

Entre las muchas leyendas que se cuentan de Alejandro Magno, hay una que se me grabó especialmente cuando la oí, y es aquella que confirma el dicho popular de que el Gran Alejandro hasta dormido ganaba las batallas. Sucedió que llegando a oídos de su gran enemigo Darío Parmenio la noticia de que Alejandro dormía profundamente en espera de entrar en combate contra él, considero aterrado que, si tan sosegadamente dormía Alejandro, era sin duda alguna por estar seguro de su superioridad bélica y por lo tanto de su victoria. (2002:17).

En el sentido de la imagen Octavio Paz apunta: “la imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras”. (2003: 107). Y por otra parte y muy interesante a la vez resulta lo que Welleck y Warren pronuncian: “La imagen es tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios”. (2002: 222). De manera que por la misma vaguedad y generalidad de la palabra imagen tenemos ya dos significados. Esa imagen que evidentemente nos invita a introducirnos en la narración del microrrelato, en una extensa e inagotable experiencia del pensar humano.

Ahora bien, es evidente que además se distingue algo de auténtico humorismo en la siguiente cita: “el Gran Alejandro hasta dormido ganaba las batallas”. (2002: 17) Esta continua producción de escritura humorística nos lleva por completo a la risa. Para ello, Bajtín viene a decir que “las formas literarias de la risa – a diferencia de la literatura seria– pertenecen a un orden mucho más amplio: La cara alegre y festiva del mundo, de la que sus manifestaciones literarias son una pequeña muestra”. (Beltrán, 2002: 200) De modo que el

relato nos mueve hacia la risa, a un instante donde la realidad de la historia se mezcla con elementos de humorismo alegre, lo que José Manuel García-García describe de esta manera:

“El humor alegre: es el humorismo simple, ingenuo y bobalicón, produce sentimientos de estar a salvo, de estar libres, fuera de valores degradados (...) el sentimiento placentero de la estabilidad ‘ultima’ del mundo del valor amenazado [la alegría] nos devuelve a la estabilidad (...) al reír la persona la degradación de su propio valor estará acompañada por el sentimiento de vulnerabilidad” (1995: 30).

Humor que Otxoa, magistral y elocuentemente, lo demuestra en el siguiente párrafo.

Tras semejante y definitiva conclusión cuentan que Darío Parmenio ordenó la retirada inmediata de sus tropas resultando ganador indiscutible de la batalla el durmiente emperador Alejandro Magno. (2002: 17).

Esta influencia en el microrrelato es lo que le da a un valor tan extraordinario, y con un elemento de veracidad, ya que esta batalla entre Darío III y Alejandro Magno fue en “Gaugamela (hoy Tel Gomel en el norte de Iraq) el 1 de octubre del 331, a. de C. Este acontecimiento fue una de las batallas más importantes de la historia, que tuvo como objetivo el que Alejandro Magno conquistara el imperio persa”. (Mayer, 2009:.1).

Resulta por demás interesante ese aspecto que se deriva en el microrrelato de Julia Otxoa, al observarse en el acto de su escritura un fuerte contenido histórico, colmado de un espectacular humorismo. Así a través de su pequeña narración breve nos transmite sin duda alguna, la alegría y el gozo al leerla.



## “Contabilidad”

La esencia del lenguaje se dice que es simbólica, porque representa algo real, mágico, que nos envuelve a través de una narración que puede ser: una historia, una novela, una leyenda, un poema, un cuento, o bien un interesante microrrelato que es en lo que se va a sostener el presente análisis literario. Y se da dentro del discurso narrativo del microrrelato que Julia Otxoa ofrece con sumo ingenio. Donde se vislumbra una gran sucesión de simbología numérica:

Desde mi balcón veo a un hombre con un largo abrigo gris sentado en un banco. Un hombre de aspecto ensimismado que mira fijamente el suelo mientras cuenta con voz queda las baldosas del paseo. Desde hace dos días está ahí, de vez en cuando mira su reloj. Al tercer día bajo a la calle, me paro ante él y le pregunto:

- ¿Espera usted a alguien? ¿Le ocurre algo? El levanta los ojos, me mira y con voz serena y firme me contesta:

- No señor, tan sólo espero contar la próxima baldosa.

- ¡Pero si siempre son las mismas, lleva usted así tres días, las debe de haber contado ya miles de veces! (2002: 18).

En la esencia del símbolo, nos menciona Juan Eduardo Cirlot que es cuando “lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad”. (1992: 34). Desde el punto de vista simbólico los números constituyen mucho más que simples cantidades, con múltiples posibilidades de significación, en la rica interpretación del lector, donde se establece una visión numérica y se observa en primer lugar el número dos en “Desde hace dos días está ahí”. (2002: 18) El número dos, dentro del simbolismo menciona Bruce-Mitford que “En algunas culturas se consideraba que el mundo estaba compuesto por dualidades opuestas: vida y muerte, luz y oscuridad, masculino y femenino. En otras, las parejas aparecían como complementarias: es

el caso del ying y el yang chino. Dos es el número de la discordia, pero también del equilibrio”. (1997: 102).

Y dentro del simbolismo examinemos ahora el número tres que aparece en. “Al tercer día bajo a la calle” y en “lleva usted así tres días”. Por eso sobre el número tres indica Bruce\_Mitford “El número tres es sagrado para la mayoría de las religiones, combinan los números uno y dos, de forma que comprende toda la vida y la experiencia. Es nacimiento, existencia y muerte; mente, cuerpo y alma; pasado, presente y futuro; hombre mujer y niño”. (1997: 102). El número tres se identifica además con “El trébol de la Trinidad”. Tres formas geométricas unidas pueden expresar la Trinidad cristiana, un Dios dividido en tres: el Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo. Por ello, en muchas iglesias se encuentra el símbolo arquitectónico del trébol”. (Bruce-Mitford, 1997: 102). Y también puede significar. “El Tridente de Neptuno, dios romano del mar, y representa el pasado, el presente y el futuro. El tridente de Shiva simboliza su función como creador, conservador y destructor. Satanás lleva un tridente”. (Bruce-Mitford, 1997:102). Evoquemos ahora el texto de Otxoa.

-No señor, no son las mismas ¿Ve esa un poco rota de la izquierda? Pues bien, ayer era la 12, 301, ahora es la 14, 567. ¿Y aquélla del extremo la que está junto al árbol? Hace un par de horas era la 14,020, en este preciso instante es la 14,550.

- ¡Ya lo ve, no hay una sola baldosa igual a otra!

Y aquí termina el hombre con el largo abrigo gris su conversación conmigo, y se sumerge de nuevo ajeno a todo en su dulce contabilidad anacoreta. (2002: 18)

Prosigamos con el simbolismo numérico representado por el “12,301”. “El doce, como múltiplo del masculino tres y del femenino cuatro, representa el orden espiritual y terrenal. Hay doce signos en el zodiaco, el año tiene 12 meses; el día, 12 horas y otras 12 la noche. También fueron 12 los caballeros de la Tabla Redonda; 12 son los días de Navidad. 12 los discípulos de Jesús y 12 las tribus de Israel”. (Bruce-Mitford, 1997: 103). El número tres ya mencionamos su significado. Vayamos ahora con el cero y su interesante significado “El cero se inventó en la antigua India. Representado por el círculo continuo, significaba la inexistencia y la eternidad. Para Pitágoras era la forma perfecta que contenía todo y a partir

de la cual se creó todo. En el Islam es una luz infinita y la esencia divina”. (Bruce-Mitford, 1997: 102). El número uno nos indica puntualmente Bruce Mitford que “Ser el número uno significa ser el mejor. Desde el punto de vista espiritual representa el estado, antes de la creación de las formas de vida. Simboliza la unidad a la cual vuelve todo ser vivo. Representa a Dios y al individuo”. (1997: 102)

Con todo este cúmulo de significados en los números dentro de la simbología. Julia Otxoa invita al lector a asimilar y crear la ilusión de los acontecimientos formados por un extenso simbolismo numérico, que implica un principio de abstracción en el lenguaje haciéndole llegar a un instante de creciente epifanía.

## “Correspondencia”

La esencia de los valores de la estética y de la literatura en la naturaleza de lo epistolar, permite darle un sentido general al siguiente cuento. Empecemos por acercarnos a los valores estéticos de acuerdo a la opinión de Luis Beltrán que dice así: “Los valores están en potencia en las estructuras literarias: sólo se realizan y en rigor se valoran cuando los contemplan lectores que reúnen las condiciones indispensables. Para Warren El valor estético no reside en la mirada – como pretende el subjetivismo actual-, sino el material- las estructuras literarias. (2004: 142). La estética es una rama de la filosofía que estudia la esencia y la percepción de la belleza. Así se desprende del relato de Otxoa.

A menudo me ocurre que inmersa en este vertiginoso ritmo de trabajo me resulta totalmente imposible contestar mi correspondencia dentro de ese periodo de tiempo que la cortesía recomienda, y no solo eso, teniendo en cuenta el desorden de mi estudio, torres de libros, folios y carpetas por el suelo, mesas abarrotadas de papeles, etc., las cartas acaban perdiéndose indefensas en esa especie de selva en la que trabajo. (2002:19)

La narradora parte de diálogos extensos donde aclara y define algunos matices sobre el transcurso de su vida, entre papeles y libros, cartas y todo lo que puede originar un desorden ambiental. Comparte s determinados momentos en un espacio donde su pensamiento aflora silenciosamente, en una constante queja hacia su interior. Con ello deja una idea fija al lector, para comenzar otra en el constante y libre fluir de su conciencia. Así nuestro personaje hace hincapié de no poder encontrar la manera de contestar sus cartas o a quien hacerlo. Ahora bien, existe la posibilidad de que dentro del texto encontremos de nuevo la naturaleza epistolar o la oralidad, que la autora suele utilizar con mucha frecuencia en su escritura porque como menciona Luis Beltrán: “En la carta hay algo de ese espíritu oral- la noticia, el saludo, la despedida-, pero ese espíritu oral está completamente subordinado al espíritu retórico, al espíritu de las relaciones sociales jerarquizadas y

desiguales”. (2004: 196). Y aquí se da esa oralidad, aunque totalmente confundida nuestra protagonista dice en un mensaje más profundo

Paradójicamente ese constante desastre en la organización de mi correspondencia es hasta ahora bien soportado por todos aquellos que a pesar de mi salvaje comportamiento me siguen escribiendo largas cartas en las que me comunican todo tipo de temas venturas y desventuras. (2002: 19).

De nuevo dentro del matiz literario se vuelven a nombrar las cartas, y sobre las cartas Beltrán menciona: “La otra gran dimensión de la carta es que puede servir tanto para dar acogida a géneros cotidianos como a géneros literarios; esto es, que bajo una misma apariencia tenemos cartas comunes y cartas literarias. Ambas dimensiones suelen ser pasadas por alto en la aproximación retórica de la carta. (2004, p. 196). En cualquier caso la conducta del personaje marca una gran desorganización, un caos total tanto, en su dimensión literaria como en su vida personal. Y tal circunstancia la podemos advertir, en el siguiente fragmento:

He llegado a pensar incluso que todos ellos resignados al lamentable estado de mi cabeza, esperan ilusionados mi carta de respuesta para leer con ansiedad cuál es la nueva identidad que le he adjudicado, como si todos ellos fueran actores e interpretaran cada vez un papel diferente, ahora, como librero, luego como fontanero, periodista, traductor, agente de la autoridad, admirador, carnicero o ex-amante despedido. (2002: 19-20)

La dificultad que tiene la protagonista para dirigir su correspondencia en el momento adecuado es paranoica, no encuentra una salida lógica a su martirio, del que desesperadamente intenta salir. Y se encierra en ese mundo, su mundo, en el que ya está inmersa. Sin embargo ella procura y afronta valientemente los hechos, dentro de su mente ya desquiciada. Otxoa nuevamente nos enfrenta claramente a lo trágico que resulta a veces la vida. Otorgándole a su escritura un valor exquisitamente bello, dentro de una delicada naturaleza epistolar.

## “Teléfono”

Se puede afirmar que el humorismo autorreflexivo se refleja imperiosamente en el siguiente microrrelato. En él Julia Otxoa por medio de la calidad de sus múltiples diálogos inteligentes, guía al lector para mantener la cronología de los eventos y componer la historia de la narración, en la medida que su propia interpretación se lo permita. Así pues el texto habla sobre una narradora que menciona que todo el mundo se queja por no contestar rápidamente el teléfono, y ello es debido a lo inmenso de su vivienda a ello se añade lo siguiente:

En primer lugar, debido al clima de la isla, las baldosas del largo corredor están siempre húmedas, más de una vez he resbalado sobre ellas y he quedado con el cuerpo magullado durante semanas. (2002: 21)

De pronto, en el párrafo anterior, nuestro personaje se hunde en un caos de explicaciones, y es ahí donde percibimos signos de humorismo autorreflexivo. Porque el humorismo autorreflexivo. Para Baudelaire es esa habilidad de reír de uno mismo y que comienza con el reconocimiento de la vulnerabilidad propia (la posibilidad de caer) (...) Y a través del humor nos afirmamos en la seriedad, nos sentimos más maduros (solemnizando así nuestro presente)”. (García-García, 1995: 30). Y efectivamente se desarrolla un esquema donde la risa aparece en todo su esplendor en lo narrado. En las veces que ha resbalado, e imaginarse su cuerpo magullado por los golpes de la caída. Y nuestro personaje prosigue con su discurso:

Luego está el tema de la luz cegadora que atraviesa los altísimos ventanales dejándome totalmente ciega mientras corro desesperadamente cual poseída para capturar a tiempo la llamada.... (2002: 21)

La experiencia humorística nacida de la palabra y explicada por el lenguaje irremediamente apunta hacia una incontenible risa por parte del lector, al imaginarse a la protagonista corriendo como poseída por toda la gran casona. La imagen engrandece todos los valores de las palabras, sin excluir por ningún momento la tensión de la risa. Al respecto, José Manuel García-García (1995: p. 31) menciona: “Un hombre en ciertas

circunstancias, puede resultar cómico para los demás, pero no para sí mismo. Mientras los otros ríen, él puede sentir vergüenza y dolor. Pero si es capaz de retroceder ante su propia situación y colocarse en actitud de espectador, puede reírse de sí mismo. Lo cómico acentúa nuestra separación”. (1995: 31) Por lo tanto, en el párrafo se produce una situación plena de comicidad ante una estampa de imágenes humorísticas. Veamos ahora el párrafo siguiente, para seguir deleitándonos con el microrrelato:

y para colmo están esos extraños perros, siempre nerviosos, excitados, con esa especie de niebla de otro mundo en la mirada, cruzándose de pronto ante mi aullando, aullando lastimeramente, todo el corredor es entonces un eco multiplicado de sombras frías envolviéndome cual tela de araña, para que no llegue, para que nunca llegue, pero todo eso la gente lo ignora y llama y llama y cuanto más llama más peligrará mi vida. (2002: 21)

Ahora bien, el humorismo autorreflexivo se expresa a través de cada una de las palabras de tan significativo microrrelato. El estilo humorístico de la autora nos otorga la posibilidad de diversión a medida que se desarrolla la narración, al imaginarnos a esos perros extraños aullando por el corredor, a esas sombras frías envolviéndola cual telaraña y, dentro de todos esos sonidos estridentes, el timbre del teléfono que insistentemente no deja de llamar, hasta poner en peligro la vida de la protagonista. El humorismo autorreflexivo forma parte de esa risa que por circunstancias de la vida a veces la hacemos propia, pero otras veces y sin percatarnos lastimamos, sin querer, a aquellos semejantes de quienes nos reímos. Pero es humor, y el humor vive dentro de nosotros, es parte de nuestra vida diaria. Y, para finalizar, he aquí lo que Julia Otxoa sobre el humor opina: “El humor como cuestionamiento del orden lineal es con el que a veces aparece disecada la vida”. (2011: 165).

## “Avenida Lincoln”

Un recurso lingüístico, en la dimensión espacial del relato, que podemos señalar dentro del microrrelato que Julia Otxoa nos presenta, sería el de la “ilusión referencial” o a lo que Barthes llamaría, “código referencial”. Los códigos en el análisis textual son unos campos asociativos. Son los puntos de arranque de una serie de significados. Donde se acentúa el uso metódico de nombres propios con referentes extratextuales. Y que aquí sería la “Avenida Lincoln” el título del texto, que viene a ser también el nombre de la calle Avenida Lincoln número 23, que sería en efecto un lugar de referencia. Un referente puramente topográfico, por la naturaleza topográfica donde está ubicada la vivienda. Por lo tanto se estaría marcando una ilusión referencial de nombre. A este respecto Helena Beristáin afirma lo siguiente:

Así pues, el referente es cada objeto o evento *mediado* por un proceso de conocimiento, es decir, por la conceptualización o asignación de sentido, ya que el hombre solamente se relaciona con las cosas a través de las ideas que se formula acerca de ella. Entre los objetos del mundo y nosotros están los conceptos a través de los cuales asumimos tales objetos. (2004: 423).

Se aprecian varias referencias en el comienzo del microrrelato:

Donde vivían mis padres para pedir mi mano, toda la familia esperaba anhelante ese momento, ocurrió a los postres, X había terminado su café, rogó a todos silencios, me invitó a ponerme de pie, nos levantamos los dos nuestros hombros se rozaron ligeramente, mis padres nos miraron emocionados. (2002: 22).

En este párrafo se establece una relación directa de varias referencias, que se dan en el hogar de la protagonista: cuando se nos explica el motivo de la reunión, el momento de los postres, cuando terminaron su café, cuando se rozaron ligeramente y, por último, al ponerse de pie. Aquí se señala un “código compartido”, ya que el narrador nos hace partícipe de los acontecimientos que van surgiendo. Y lo mismo pasa en el siguiente párrafo:



Entonces X tomo delicadamente mi mano derecha, se la llevo a los labios y comenzó a comer mis manos con sumo deleite. La sangre fue inundándolo todo, de tal modo que justo a las 4 y media de la tarde de aquel tres de junio, todos los vecinos de los edificios próximos se enteraron del gozoso evento por el rojo manantial que cual maceta desbordada de flores caía de nuestros balcones. (2002: 22)

De nuevo se observa un “código referencial”, así como un “código compartido” que a la vez se convierte en un “código transferido”, porque el narrador nos advierte sobre las secuencias informativas. Nos va construyendo una gran expectación la narración, que por su significado resulta hasta cierto punto algo increíble. La protagonista a la vez, hace una cuidadosa descripción, a través de la construcción textual, sobre los hechos tan terribles que se van presentando. Se crea, una fragmentación del espacio literario, bastante significativa, ya que se forman nuevas acciones, que constantemente van evolucionando de acuerdo al texto.

Julia Otxoa orienta al lector para que descifre el significado de su artístico microrrelato, en medio de una llamativa y serie de referencias que permanecen implícitas en el texto, en las que el lector se siente demasiado atraído por su gran contenido sangriento.

## “Fábula”

A veces dentro de nuestros pensamientos quiméricos nos preguntamos por la fábula, Pero ¿Qué es una fábula? De acuerdo a Helena Beristáin, “la fábula en la teoría de análisis de relatos es un tecnicismo que denomina la serie de las acciones que integran la *historia* relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra (que es la intriga), sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran”. (1985: 207). En otras palabras, la fábula es un relato o composición literaria en prosa o verso que se utiliza para dar un consejo o una recomendación moral. Y tal vez eso sea lo que Julia Otxoa pretende dar a conocer en su siguiente microrrelato:

¿Vivimos dentro de la fábula? Preguntó esperanzado el reo al verdugo, tan sólo un instante antes de que el hacha de éste le cortara limpiamente el cuello. Tal vez... respondió con voz queda el verdugo, pero ya la cabeza decapitada rodaba cayendo del estrado y se perdía empujada por el viento en la inhóspita inmensidad del desierto. (2002: 23).

Dentro del microrrelato se señala un espacio exterior en el que se percibe un personaje en un estado de ánimo de lamentable perplejidad, ante su inminente muerte. El tiempo del narrador es el presente de indicativo, donde el narrador paradójicamente plantea su última pregunta ¿Vivimos dentro de la fábula? Ahora bien, el signo de interrogación posee un carácter complejo que utiliza una figura retórica, y es la de la persuasión, que se manifiesta claramente a través del discurso. A lo que Kurt Spang señala:

La pregunta retórica consiste en una oración interrogativa de la que no se precisa o espera respuesta porque ya la contiene implícitamente. Es, por tanto, sólo una pregunta aparente que sustituye un enunciado o una exhortación intensificándolos. A menudo expresa los efectos del orador. (2009: 251).

Según el punto de vista de Carmen Herrero, “La persuasión utiliza el camino de la racionalidad (con argumentaciones lógicas y demostrativas en el terreno de lo verosímil); la manipulación acude a recursos engañosos, equívocos y por un camino, no racional”. (1996:

65). De esta manera, en el microrrelato, el acto lingüístico persigue en esencia una finalidad que lleva a una conclusión y es el de la muerte. Pasemos ahora a lo siguiente:

Preguntó esperanzado el reo al verdugo, tan sólo un instante antes de que el hacha de éste le cortara limpiamente el cuello. (2002: 23).

Se podría decir que «hacha» en el simbolismo y de acuerdo a Bruce-Mitford “es un emblema de los dioses celestes como Zeus. Es un símbolo del poder que se asocia con muchas deidades. En China representa la justicia, la autoridad y el castigo”. (1997: 90) En este sentido vienen a nuestra mente, desde una constante e invariable sensibilidad, los diferentes momentos de la historia que proyectaron esa forma cruel, de justicia. Por otra parte, en el texto de Otxoa se indica lo siguiente:

Tal vez... respondió con voz queda el verdugo, pero ya la cabeza decapitada rodaba cayendo del estrado y se perdía empujada por el viento en la inhóspita inmensidad del desierto. (2002: 23)

A través de esta cita percibimos con claridad la contestación ya tardía que el hombre trasmite sin demostrar algún sentimiento de pesar, ante la presencia ya inerte de su víctima. Pero, y a partir de la gran interrogante, sobre la muerte Juan-Eduardo Cirlot manifiesta. “También la muerte es el manantial de la vida, no sólo de la espiritual sino de la resurrección de la materia. Es preciso resignarse a morir en una prisión oscura para renacer en la luz y la claridad”. (1992: 312).

Sin duda que nadie puede substraerse al poder mágico de las palabras que la autora sutilmente expone. Octavio Paz afirma lo siguiente. “La palabra es un puente mediante cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior”. (2003: 36). Ahora bien la escritora crea una manera diferente y particularmente artística de utilizar el lenguaje. Para con ello otorgarle un estilo comunicativo más original y más literario. Al final Otxoa, con su sistema modelizado, puede trasladarnos a una significativa moraleja, que nos la hace presente, en lo efímero que es la vida para todo ser mortal, habitante de este planeta.

## “Tienda de Bromas”

En el presente microrrelato se sostiene una sencilla anécdota carnavalesca-grotesca permitiéndole una singular construcción al texto, que relata en el primer párrafo los siguientes acontecimientos:

Ante mi asombro ya que para nada estábamos en carnaval, aquel hombre alto y flaco vestido de negro con cara de funeral, entró en la famosa tienda de bromas “El rey de las fiestas”. Saliendo al poco tiempo transformado, luciendo una ostentosa nariz roja y unos grandes mostachos color naranja, su cabeza cubierta con uno de esos gorritos de chino mandarín (2002: 24).

En el presente análisis abordaremos el carnaval y lo grotesco de Bajtin, siendo las dos fuerzas que rigen el microrrelato. Ahora bien y atendiendo lo carnavalesco, Mijail Bajtín dice: “A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. (2005: 15). Así se demuestra sobre todo un humor festivo.

En el primer párrafo, ante ese vaivén carnavalesco, la presencia del hombre de semblante por demás serio, contrasta en alto grado con la tienda que eligió para entrar. Y aún más con el asombroso disfraz que escogió, haciendo de este suceso algo carnavalesco y grotesco, provocando sin dudar a lo grotesco y extraño. Y lo grotesco Kayser destaca sobre todo el aspecto extraño:

El grotesco es un mundo que se vuelve extraño. Expone esta definición comparando el grotesco con el mundo de los cuentos, el cual visto desde fuera, puede definirse también como un universo extraño e insólito, pero no como un mundo que se ha *vuelto ajeno*. En el mundo grotesco, por el contrario, lo habitual y cercano se vuelve súbitamente hostil y exterior. En el mundo *nuestro* que se convierte de improviso en el mundo de otros. (Bajtin, 2005: 48).

Por lo tanto, lo grotesco viene a ser un elemento entre lo extraño, lo risible, lo trágico y lo cómico. Uno de los aspectos de lo grotesco es la deformidad. Y en la narración

se aprecia un gran contraste entre la cara seria del protagonista y la máscara de payaso que eligió, que sin lugar a duda se origina una deformidad. Nuestra cultura está impregnada de actos temerarios, y aquí nuestro original personaje hace uso de uno de ellos. Pero también podemos decir y de acuerdo a Bajtín.

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y las reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, la máscara encarna el principio del juego de la vida. (2005: 42).

Y el personaje, en cierta manera, utiliza la máscara para negar su identidad mediante su simpática metamorfosis de payaso. Aunque también tal vez utilice ese disfraz para autoidentificarse, queriendo ser él mismo o para auto-desvalorizarse. También para llamar la atención. Asimismo, para ausentarse por un momento de la realidad en la que se ve diariamente inmerso, dentro de lo cotidiano que resulta su existencia. Podemos apreciar en el siguiente párrafo:

Volví a mi trabajo de portero y me olvidé del asunto hasta que meses más tarde, en la consulta de ingresos del hospital, reconocí las facciones de aquel hombre serio, tremendamente pálido, en el rostro del cirujano que iba a realizar con mi dañado corazón, una delicada operación a vida o muerte. (2002: 24)

El encuentro de nuestros personajes es extremadamente carnavalesco-grotesco, uno por no tener ni idea de que ha sido identificado y recordado dentro de un disfraz de payaso que sin lugar a duda no deja de ser lúdico. Y grotesco para el otro, el portero, que sabe de antemano a lo que se va a enfrentar, sin saber el resultado de la operación. Sin embargo, puede ser favorecedor para nuestro personaje enfermo, porque uno de los elementos significativos de lo carnavalesco es la victoria de la vida sobre la muerte. Julia Otxoa sabiamente, en este microrrelato, nos enfrenta a un hecho donde sobran los comentarios, las referencias y las explicaciones.

## “Correspondencia de la república de mimodrama”

La capacidad fundamental y literaria que Julia Otxoa nos otorga en este cuento, desafía los cauces racionales de la imaginación, además de sugerir y asociar evidentemente los términos de literatura comparada y de la intertextualidad. Las menciones de estos términos se documentan entre el cuento de Otxoa titulado “Correspondencia de la república de la mimodrama” y el cuento de los hermanos Grimm “Hénsel y Gretel”. Para lo cual Jordi Llovet menciona lo siguiente

Si del dialogismo se llegó a la intertextualidad, en sus primeros momentos su principal beneficio para la literatura comparada no puede ser otro que establecer la relación entre textos dentro de lo literario, alejándola de psicologismos o determinismos transnacionales, considerando la intertextualidad no como un recurso sino como una condición literaria por excelencia; también – o sobre todo – para el lector, aunque sea en época de la crisis de la literariedad. (2007: 382).

Esto se hace posible en un lector sutil y atento que lo pueda identificar en los cuentos:

Estimado Sr. Pol, me dirijo a usted con el fin de salir al paso de la polémica suscitada contra mi negocio de tejidos a causa de la cadena de sucesivos ahogamientos que están teniendo lugar últimamente entre nosotros como consecuencia de la engullición por parte de la población de pequeños trozos de la bandera nacional (...) Por lo que deduzco que los atragantamientos son debidos entre otras causas, al excesivo ímpetu y precipitación con los que la gente engulle su correspondiente ración de bandera en los homenajes patrios. (2002: 25).

Así como también lo podemos apreciar en el texto de los hermanos Grimm:

Aquella casita estaba hecha de pan y cubierta de bizcochos; las ventanas eran de azúcar. - «Entremos», dijo Hénsel; «nos podremos dar un banquete. Pero primero voy a comer un poco de tejado y tú podrás arrancar trocitos de ventana, que me parece ha de estar muy dulce.» Subió el niño al tejado y empezó a probarlo, mientras su hermanita mordisqueaba el marco de la ventana. (Grim, 2006: 58).

Otxoa refiere en el cuento que se comen “pequeños trozos de la bandera nacional” (2002: 25) y a su vez en el cuento de los hermanos Grim también suelen “arrancar trocitos

de ventana” (2006: 58) para comérselos. Se podría decir en los cuentos referidos unos se la comen por costumbre, ya que durante generaciones lo han acostumbrado y otros por la necesidad apremiante del hambre, pero en ambos casos no deja de ser un gozo exquisito para su paladar. Aunque en algunos casos ocasione la muerte. Porque en la narración de Otxoa se atragantan y mueren, y en el otro cuento al entrar a la casa morían. En cualquier caso, existe un enlace afectivo y emocional, además de una singular comparación en la producción narrativa, a lo que Llovet et al., suele mencionar:

La literatura comparada es el estudio de las literaturas más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (2007: 368).

Ahora bien, se puede mencionar que en el cuento puede aparecer como una obra cerrada o bien se puede establecer como obra abierta. Por un lado, recibe los propósitos del narrador y por otras las acertadas interpretaciones del lector. Por otra parte, y en cualquiera de los casos, no deja de ser significativa la relación tan estrecha que existe entre los ambos textos mostrándonos, a la vez, ese tejido único y singular que se manifiesta entre ambos textos, que Otxoa sabe aportar con suma calidad estética. Intercalando de una forma consciente la fantasía con la realidad.

## “Recuerdo”

El sentido del presente microrrelato se manifiesta a partir de una serie de acontecimientos que oscilan entre lo chistoso y el inconsciente. El narrador desorienta al lector con cambios bruscos en el sentido de la narración, para impresionarlo:

Aquella mujer tremendamente pálida con rostro de dolor ensimismado se iba dando distraída con todas las farolas y árboles de la acera, yo, como el resto de los viandantes iba a cien por hora y no me paré para advertirla o socorrerla, pero luego, y aunque tuve una jornada terriblemente agitada de trabajo y compromisos, no me pude quitar su imagen de la cabeza, y al anochecer, ya de regreso a casa, abstraída como iba en su recuerdo, yo también me fui dando contra todos los árboles y farolas de la Avenida Strauss hasta caer sin conocimiento. (2002: 30).

Desde la primera línea se describe la voz de una narradora indecisa, impresionada por la escala de acontecimientos que va observando. Y, al mismo tiempo, interpreta a su manera todo lo que está viviendo. Sin duda, esto le da cierto sentido chistoso, por la forma que detalla como la mujer se va dando con todas las farolas y árboles de la acera. “El factor “desconcierto y esclarecimiento” nos hace penetrar profundamente en la relación del chiste con la comicidad. Kant dice que constituye una singular cualidad de lo cómico el no podernos engañar más que por un instante”. (Freud, 1952: 12). Por lo tanto, la comicidad vendría a ser el resultado de tal desconcierto. Y el esclarecimiento de la comprensión de la significación del texto.

Indiscutiblemente el desconcierto nos proporciona una determinada desorientación. Y, sin duda, lo que a continuación nos cuenta el narrador-personaje significa algo que va más allá de lo comprensible: “y al anochecer ya de regreso a casa (...) yo también me fui dando contra todos los árboles y farolas. (2002: 30).

Directa o indirectamente al llegar a este punto se hace posible situar al personaje en un estado de ánimo marcado en lo inconsciente. Significativas resultan en este sentido las afirmaciones de Sigmund Freud.



En el chiste *inocente*, pero ligado a la expresión de un pensamiento valioso, falta este auxilio proporcionado por el estado de ánimo y, por lo tanto, tendremos que suponer existente una especial *apititud personal* para abandonar la carga psíquica preconsciente y cambiarla por un momento por la inconsciente. (1952: 154-155).

Y, en efecto, la actitud de nuestra protagonista simultáneamente se convierte, de ese estado tranquilo, prudente y preconsciente en uno bien marcado por el inconsciente, que se contempla en su desconcertante comportamiento, y pasa de una persona muy consciente de sus actos, a una inconsciente, una persona irresponsable que expone su vida, sin tener en cuenta los riesgos a los que se enfrenta, y únicamente se deja guiar por sus impulsos destructivos.

Otxoa se inclina por un cierre que produce en el lector un sentido de perplejidad, atendiendo al porqué de la actitud de los personajes, sus observaciones sobre el mundo que nos rodea. Va más allá de lo que propone dar a conocer, y con ese sentido rebuscado busca conscientemente introducirnos, por medio de su pensamiento, hacia la inconsciencia cómica de la vida.

## “Músicos y gallinas”

La música se manifiesta en el cuento que lleva por título “Músicos y gallinas”. Julia Otxoa, mediante la estética que la caracteriza, y sus experiencias vitales, aborda un verdadero problema, en un contexto político-social, una realidad que se ha visto marcada por el tiempo. Y el cuento dice así:

“El pequeño pueblo de Luttmann está dedicado íntegramente a la cría de gallinas de la especie de Plymouth Rocks (...) Pero últimamente las cosas se han complicado con las elecciones el nuevo alcalde, aficionado a la música, impulsó y logró reunir entre los vecinos un grupo de músicos (...) La música se oía por todo el pueblo y las gallinas se inquietaban escuchando a Rossini, Schubert o Chopin. No estaban acostumbradas, se descentraban dejaban de poner huevos, no probaban alimento alguno. Muchas de ellas murieron ante la estupefacción de sus dueños”. (2002: 31)

En este fragmento conviene señalar una cierta similitud con el cuento de “El flautista de Hamelín” aunque en esta ocasión son ratitas que van guiadas, por medio del sonido de la flauta, hacia la muerte, hasta morir ahogadas en el río. Y también, por orden de un mandatario, en este caso de un rey, que marca la superioridad del poderoso ante el débil. Con respecto al comparatismo que hemos establecido parecen acertadas las palabras de Genara Pulido “La literatura comparada nace estrechamente ligada a la historia literaria, por lo que la existencia de temas comunes parece inevitable”. (2001: 12).

Por otra parte, nos parece interesante las aproximaciones de Julia Otxoa cuando menciona lo siguiente “En todos los cuentos utilizo el universo surrealista, la fantasía y la clave poética para contar una historia” (2011: 173). Afirmaciones que se complementan con las reflexiones que mostramos a continuación:

Encuentro además que el concepto surrealista de juego no está contrapuesto con la transmisión en mis cuentos de problemáticas que me interesan: como la solidaridad, la no violencia, la pobreza, la emigración, la convivencia con lo diferente, sino que esa apuesta por la imaginación refuerza las ideas humanitarias que las sustentan con una dinámica lúdica entre palabra e imagen como binomio poético imprescindible no solo para la creación de historias también en el análisis del mundo. (2011: 173).

De esta manera la escritora, dentro de su quehacer literario, conduce a una inconfundible armonía musical, donde se intensifica la ironía y el sarcasmo. Contrasta además problemas actuales, frente a la voluntad política y la pasividad que caracteriza muchas veces a la sociedad. Una comunidad que algunas veces ya cansada de la opresión se juega el todo por el todo en quejas y manifestaciones ante los oídos sordos de sus gobernantes, o bien éstos, al ver su participación, los destruyen sin demostrar algún remordimiento.

## “Cuestiones decadentes”

Di tu palabra y rómpete  
Friedrich Nietzsche

En uno de tantos episodios de la vida humana la risa ha sido su fiel amiga y sobre de ello y el objeto de la transgresión cómica haremos el siguiente análisis en el cuento que Julia Otxoa nos presenta dentro de su amplísimo repertorio. De acuerdo a Enrique Anderson “La función cuentística nace, pues, cuando alguien se desvía del curso actual de una conversación y se pone a recordar una ocurrencia”. (2007: 25) Y estos acontecimientos ocurrentes los encontramos en el texto de Julia Otxoa:

Dos hombres hablan junto a una higuera. El señor A dice al señor B: las cosas ocurrieron de un modo súbito, en el preciso instante en el que el diputado señor Friedrich Nietzsche exponía en el parlamento sus consideraciones sobre la alarmante pérdida de los valores. (2002: 34).

El narrador no está ausente del cuento, esta presente, su presencia nos acerca, como el reflejo de un cristal, a la imagen del protagonista por medio de la risa. Y dentro de lo narrado podemos descubrir la risa reprobatoria, Beltrán sugiere: “es una risa que surge desde el poder y que reprueba lo bajo y lo torpe bien porque no consigue comprenderlo, bien porque resulta un obstáculo para las fuerzas vivas de la sociedad”. (2002: 210). Y la risa surge imperiosa, porque si bien es, Friedrich Nietzsche no fue abogado, sino un “gran filósofo, poeta, músico, y filólogo alemán, uno de los más vigorosos intelectuales del siglo XIX, quien después de alcanzar las mayores cumbres del pensamiento, rompió su rebelde sabiduría en los misteriosos pantanos de la demencia”. (2015: 7) Friedrich Nietzsche nació en Rocken pequeño pueblo de Sajonia-Anhalt, el 15 de octubre de 1844. Por lo tanto y por ese motivo la risa de nuevo juega un papel muy importante, porque mientras nuestro Friedrich del cuento se refiere a la “alarmante pérdida de los valores” ante un público expectante, en el siguiente párrafo ocurre todo lo contrario:

Las puertas del hemiciclo se abrieron de golpe y entraron en alborotado tropel 25 vacas de las llamadas pirenaicas, 15 Pie Noire originarias de Bretaña, 12 de la raza Simmental de Suiza y 5 West Highland escocesas; 200 ovejas Latxas, 35 caballo percherones, y un número indeterminado de gallinas, ocas y patos. (2002:35)

Con mayor razón, la risa aparece otorgándole al cuento un verdadero objeto de transgresión cómica, al permitir imaginarnos todo ese tropel de animales invadiendo el recinto legislativo, donde se encuentra ese público absorto escuchando al diputado en mención, que quedan totalmente sorprendidos de la entrada de tan selecto público. El objeto de la transgresión cómica como indica García-García “Es el verdadero catalizador y punto de atención (tensión) que rompe el orden de la seriedad”. (1995: 19). Y esa atención se ve interrumpida abruptamente ante el estupor y pánico de los presentes que no saben qué hacer ante ese hecho animalesco, permaneciendo en sus lugares sin apenas moverse. mientras los animalitos paseaban por todo el recinto, como si fuera un tentadero.

El narrador ¿Qué cree usted que ocurrió? Y ofrece tres posibilidades para elegir. En este sentido, el personaje permite que la curiosidad nos invada y busquemos la solución acertada.

- 1) Las fuerzas de seguridad desalojaron a la totalidad de los animales. (2002: 36)
- 2) Ante el cariz que tomaban los acontecimientos, el presidente suspendió la sesión y los señores diputados fueron abandonando la sala de sesiones. (2002: 36)
- 3) Las cosas permanecieron estables, es decir, estando el señor Friedrich Nietzsche en el uso de la palabra, y tras un pequeño paréntesis de silencio provocado por aquella sorprendente irrupción, prosiguió con su disertación en medio del estruendo general de gruñidos y mugidos. (2002: 36)

La solución la da el mismo narrador, al decirnos que todo siguió su curso, que el señor Friedrich Nietzsche siguió con su elocuente discurso informativo, aduciendo que todo lo que se estaba presentando en el recinto era a causa de la “decadencia de valores”, mientras los animales hacían de las suyas, trasgrediendo todo el espacio invadido. A lo que García–García expone: “De Hecho, se convierte en el punto central de la transgresión,

siempre y cuando exista una situación pre-climática o tensa entre dos o más elementos disyuntivos. Si el contraste de esos elementos es débil, el objeto lúdico humorista tendrá poca carga catártica, en cambio, si hay una previa tensión, el objeto lúdico desquiciara por completo la situación”. (1995: 19). Es obvio que dentro del cuento se da esa situación de tensión al desquiciar al lector por medio del humor. Para ello Enrique Anderson Imbert dice apropiadamente: “Existen temas que relacionan los cuentos con una realidad extraliteraria. Llamo realidad extraliteraria a la de la psicología del escritor, a la de la historia de la filosofía, a la de nuestras experiencias cotidianas en la cultura que nos envuelve”. (2007: 141) Y dentro de esa cultura, nuestra cultura.

Julia Otxoa ofrece, desde el punto de vista de la risa y la transgresión cómica, que emerge de la realidad, una “decadencia de valores”, pero referidos a lo político, en este caso a los representantes legislativos, bajo una mirada que puede ser de reproche del trabajo que desempeñan algunos de ellos, pero que, a la vez, no deja de sorprendernos y aún más de distraernos, por lo ameno y entretenido de la narración.

## “Memorias de Federico I el Grande”

El dulce humor de la crueldad y el sarcasmo se hacen presentes en este microrrelato que Julia Otxoa, con palabras astutamente elegidas, dirige al lector para que éste, a su vez, fije en su mente la imagen imponente de un emperador. Y ya creado el espacio en su imaginación, dentro de un ambiente solemne y rígido, se expresa así:

-dijo el emperador al mensajero que le pedía audiencia. Le ruego me espere en el recibidor, pero si usted no desea hacerlo- prosiguió amablemente su majestad- puede arrojarlo desde cualquiera de las diez ventanas que alineadas a la izquierda bordean el recibidor o bien salir al parque y contemplar serenamente como llega el crepúsculo. (2002: 37)

Esto, a primera vista, invita a observar el valor estético del humorismo en la manera algo cruel de cómo se dirige el emperador a su desorientado mensajero. Parecen acertadas las palabras de García-García que dice así: “El dulce humor de la crueldad es el humor *noir* se alimenta del placer que genera la violencia. La devastación produce un gozo absoluto. [A veces el humor de la crueldad nos sitúa entre] el terror y la risa incontrolable. Ciertas tragedias nos hacen reír histéricamente”. (1995: 31). Por lo tanto, es el humor que va desde la entonación más inocente a la más cruel. Y en el párrafo ya mostrado notamos ese tono de inocente-crueldad. Interesantes también destaca el siguiente párrafo:

Ambas opciones son propias de un caballero, pero dado que estoy atravesando una época de excesivo trabajo, cuya dinámica vertiginosa me tiene sumido en el mayor de los desasosiegos, le agradecería profundamente tuviera la amabilidad de escoger la primera opción, la que una vez arrojado por cualquiera de las diez ventanas, daría con los huesos en el patio de las caballerías. (2002: 37)

Es evidente que el sarcasmo se origina dentro del texto narrado en el que se describe una situación inadmisibles. También se manifiesta en la sugerencia que hace el monarca de enviar a una muerte segura a su súbdito. Porque sobre el sarcasmo García-García, comenta: “Al sarcasmo sólo se le conoce por sus efectos, la víctima que ha recibido el estoque

invisible del sarcasmo queda por unos segundos en un estado de shock, no sabe qué decir o cómo reaccionar” (1995: 181) Y algunas de las características representativas del sarcasmo van dirigidas hacia la imagen creada por el lector, donde el mensajero se queda sumido en sus pensamientos, en shock, y en el más profundo silencio, sin saber cómo protestar, ante tal insinuación.

Sobre estas dos explicaciones del humor de la crueldad y el sarcasmo, gira la narración que se manifiesta, desde el imperturbable emperador, hacia el asustado mensajero, que, impávido, escucha las últimas palabras del soberano:

Le informo que no sería el único, antes que usted hubo otros, asómese para comprobarlo a cualquiera de las otras diez ventanas que a la derecha bordean ese mismo recibidor para audiencias, podrá ver el hermoso cementerio donde reposan los visitantes que más amo, aquellos que no traspasaron nunca la puerta de mi despacho. (2002: 37)

La narración es divertida, y provoca risa, aunque el asunto no deja ser triste, incluso horroroso, porque dentro del marco de nuestra lógica no deja de ser demasiado cruel y sarcástico el hecho de como la vida de un ser humano resulte insignificante, ante algunas autoridades prepotentes que anteponen su “quehacer” ante todo y disponen de la existencia de sus semejantes, sin importarles en nada sus sentimientos.

Julia Otxoa explica: “En mi obra el humor funciona de una manera que la gente comenta “me he reído a carcajadas” pero luego queda un poso, algo que te hace pensar. Me gusta más hacer pensar”. (Ortiz, 2014: 7).

Otxoa aborda uno de tantos episodios que a veces resulten parecidos a la vida humana, en un lenguaje irracional donde fluye el humorismo cruel y el sarcasmo, dejando entrever claves políticas dentro de la narración a la que añade su muy especial mirada crítica, que a la vez nos hace “pensar”.



### “Equívoco”

Son acaso decidme, la cabeza, la cara, el pecho,  
Las manos, las orejas, partes que se consideran  
Honestas, las que engendran a dioses o a  
hombres? Pienso que no; en cambio, la  
propagadora de la raza humana es aquel órgano  
tan ridículo y absurdo que no se puede nombrar  
sin echarse a reír; tal es la fuente sagrada de  
donde todos recibimos la vida.

Erasmus de Rotterdam

El tema de este microrrelato se concreta en la representación principal que es la risa y la seriedad en la literatura, en una creación artística, donde desde las primeras palabras expresadas por el narrador nos marca tenues indicios sobre este simpático estímulo que es la risa. “Desde la acera de enfrente el hombre de la cazadora marrón saluda con alegría a la mujer del abrigo gris (...) cruza corriendo la carretera y al llegar a su altura comprueba que se ha equivocado de persona y azorado se disculpa:” (2002: 38). Tras este pequeño relato surge una gran confusión por parte de nuestro despistado personaje que resulta por demás simpática y provoca risa. Ahora bien y de acuerdo a Martha Elena Munguía: “Parece que ha sido inevitable: cuando se ha hablado de risa, se ha hablado de la parte material de la existencia” (20012: 12). Por lo tanto la risa es una forma comunicativa del ser humano. La risa es una expresión de diversión, relacionada con la alegría. Así en el siguiente párrafo el personaje se desahoga de la siguiente manera:

-Perdone... le había confundido con mi hermana, no, no, qué digo, con mi madre, tal vez con mi sobrina o mi mujer, perdone, en realidad no sé a ciencia cierta con quien le había confundido. ¡Pero es usted tan parecida a alguien que existe en algún lugar cercano a mí! (2002: 38)

El estado de ánimo del personaje cambia de la alegría al desconcierto. Y no acierta qué decir, ni qué hacer ante su notoria equivocación. Desde luego, es otro antecedente más que nos guía hacia la risa. Bajtín define a la filosofía de la risa de la siguiente manera: “La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, la historia, el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que lo percibe en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo”. (Beltrán, 2002: 212). Y en la narración encontramos algo también de seriedad en:

Esta nervioso y quiere huir de allí lo antes posible, la mujer parece no verle sus ojos indiferentes y tristes le traspasan como si en realidad él no existiera. Se siente ridículo, tan solo un feo insecto importunándole. (2002: 38)

El tema apunta con suma claridad hacia la seriedad, en la enorme “indiferencia” que la mujer demuestra ante el júbilo excedido de nuestro protagonista, al abordarla. Con respecto a la seriedad Luis Beltrán Almería Considera: “El resultado es un proceso de *serificación* de las obras de la risa, mediante el cual se subrayan sus lecciones serias, idealizando lo idealizable, se banalizan los elementos no incomparables del mundo serio y, todos ellos sufren un tratamiento de reubicación en el horizonte de los fenómenos serios”. (2002: 201). Y por consiguiente se pasa a la risa, al explicar el hombre que en ese momento se siente como un “feo insecto inoportuno”. Como se observa seriedad y risa se entremezclan en un gracioso binomio comunicativo. Y por último una profunda tensión momentánea aparece en el microrrelato:

La situación le desborda, le hace temblar como una frágil hoja en medio de la acera, así que se despide balbuceando palabras inconexas y se aleja de allí corriendo desesperadamente, como quien intenta salir de cualquier forma de la vida. (2002: 38).

Apreciamos que el narrador utiliza ciertos procedimientos complejos, que sin duda nos introducen a una especie de visualización de la trama, el lector lo imagina huyendo de ese lugar todo atolondrado, en una unidad continua y armónica de sucesos, que ofrecen las vicisitudes de la existencia humana. Otxoa, en medio de la seriedad y de la risa, estimula

con plena conciencia al lector, para que él también momentáneamente olvide sus conflictos y se incorpore a los abismos de la risa.

### “Caminos”

El microrrelato que nos ocupa aparece protagonizado por un espacio exterior, donde la muerte es como un referente ineludible.

“La vida es cara y breve” –dijo el asaltador de caminos hundiendo su afilado cuchillo en la garganta del cazador, que en ese preciso instante lucía un delicado collar de perlas cultivadas. (2002: 39).

El ritmo narrativo marca una aglomeración de secuencias informativas, que van apareciendo en un orden y una sucesión textual que se manifiestan en un tiempo presente, en el que se focaliza un amplio exterior en el discurso narrativo. Luz Aurora Pimentel cita al respecto:

El discurso narrativo también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos tiempo del discurso. (1998: 42)

Además, en el inicio del discurso, se advierte una atmósfera natural y verdaderamente trágica “el asaltador de caminos hundiendo su afilado cuchillo en la garganta del cazador”. (2002: 39). Asimismo, encontramos en la narración brevísima, el fenómeno de una anisocronía (figura temporal) ya que se da una aceleración en el ritmo narrativo, ofreciendo al lector una especie de resumen o elipsis. De esta forma el lector debe permanecer atento a los acontecimientos que se van mencionando. Luz Aurora Pimentel dice al respecto: “Se debe de observar que al narrar la historia que se va desarrollando constituye como el ‘presente’ efectivo del mundo de acción proyectado, independientemente del tiempo gramatical que se utilice para narrar”. (1998: 45).

Por otra parte de la forma directa de cómo se presenta el discurso, se escucha la voz del “asaltador”, personaje principal que se caracteriza por su mezquindad y deseos nocivos dirigidos a la humanidad. Se establece un monólogo que permite exteriorizar su deseo de dar muerte al “cazador”, propósito que logra para su satisfacción personal.

Otxoa, en su discurso acelerado y revelador, muestra una vez más y hace referencia a la muerte, tema principal, punto concreto y reflexivo, que marca el final de una vida.

## “Un extraño envió”

Dentro del proceso creador ilimitado, que Julia Otxoa posee, observamos en el presente cuento un propósito de estética o género epistolar y un elemento de extrañeza que se manifiesta en su contenido y en la forma. El cuento consiste en seis cartas que Juliette Sousa envía a Ricardo, su marido que se encuentra de viaje para la presentación de un proyecto. Y, evidentemente lo podemos apreciar en el párrafo siguiente:

Carta número uno.

Querido Ricardo: Hoy me ha ocurrido algo extraordinario he ido como todas las mañanas a la oficina de correos a recoger nuestra correspondencia y me he encontrado un envió a mi nombre de la editorial Rosenberg, un voluminoso libro que lleva por título “La mujer salvaje” El tema me ha extrañado bastante... (2002: 40).

En la carta número uno se halla nuestro personaje comentándole a Ricardo que se encuentra sumamente extrañada por la correspondencia recibida, haciéndolo participe de sus dudas y emociones y, sobre todo, del inquietante título del libro “La mujer salvaje”, al que ha dedicado gran parte de su tiempo buscando en varios diccionarios el significado de “salvaje”. El lector se enfrenta al género epistolar resultan significativas, en este sentido, las aproximaciones de Luis Beltrán:

Parece lógico pensar que cualquier reflexión sobre los géneros epistolares ha de comenzar por planear el problema de la naturaleza de la carta. La carta pertenece al mundo de la escritura. Y esto significa que los géneros epistolares surgen con la escritura, Solo con la generalización de la escritura alfabética puede darse la generalización de los géneros epistolares. (2004: 196)

El texto epistolar se limita a un arquetipo de comunicación escrita “una carta”. Elabora diversas funciones compositivas, refuerza una situación, cambia el ritmo narrativo, moraliza, y a la vez entretiene, como en el caso siguiente:

Carta número dos

Querido Ricardo: ¡Qué bonita la postal que me enviaste! ¡El hotel en que te alojas es precioso! Cuanto me alegro que a Mister Lost le gustara tu proyecto. Cuando regreses lo celebraremos por todo lo alto. Además, espero que algún día podamos viajar juntos a ese paradisiaco lugar. (2002: 42)

Verdaderamente es entretenido el párrafo, ya que le contesta que lo espera con alegría para celebrar el acontecimiento. Pero también se da un elemento de extrañeza que enlaza el cuento en su punto narrativo, causando una fuerte tensión donde se pierde el equilibrio así se aprecia el siguiente fragmento:

lo que verdaderamente me sigue intrigando e intranquilizando hasta el desasosiego, sigue siendo el extraño envío del señor Pinard, el tema me está afectando mucho, tengo el sistema nervioso francamente desquiciado. (2002: 43)

La protagonista en una sucesión de progresiva intensidad le comunica a Ricardo que ha perdido el apetito y el sueño, en su intento por encontrar el significado a la palabra “salvaje”, cosa que no logra a pesar de que ya tiene una gran cantidad de diccionarios en su poder, amontonándose a su paso, y los muebles que ha encargado cubren todo el apartamento, reduciendo su espacio, ocupando el descansillo y hasta las escaleras, impidiéndoles el paso a los vecinos. Por lo que han tenido que utilizar en los balcones un simpático sistema de cuerdas y poleas, que, para su sorpresa, a los vecinos no les disgusta del todo. El narrador desorienta al lector con este tipo de asombrosa extrañeza dentro de su contenido textual. Así se manifiesta En la búsqueda obsesiva de Juliette por la palabra “salvaje” que, para su regocijo, algo encuentra en el diccionario del lingüista de Torres Villarejo, donde salvaje es sinónimo de: “hotentote, cafre, indio, aborigen, beduino, inicuo, irracional”. Como no tiene ni idea de lo que es hotentote, se da a la tarea de consultar en el diccionario del uso del español de Carlos Hinojosa. Pero es evidente que no queda del todo convencida de su significado, por lo que sigue con su búsqueda, en otros y otros diccionarios hasta formar grandes hileras con ellos.

En este caso, y de acuerdo al extrañamiento Boris Tomasevskij afirma lo siguiente: “Tales procedimientos de extrañamiento de los objetos comunes suelen estar ya motivados por sí solos, pues atribuyen a la psicología del protagonista, que no los conoce, la

deformación de los temas. Es bien conocido el procedimiento de extrañamiento”. (Sullá, 1993: 52).

La preocupación de Juliette llega a ese extrañamiento dentro del ámbito donde se desenvuelve. Y, al mismo tiempo, es donde logra ocultarse envuelta en su mundo, entre libros y muebles, absorta totalmente de la realidad. Sin importarle que Ricardo haya dejado de contestarle sus misivas, asumiéndolo como un hecho más, como los sucesos que ha tomado su vida. Y son cuatro cartas más las que nuestra protagonista emite como un grito de auxilio ante su soledad, aunque no recibe respuesta alguna. Sin embargo, ella no pierde la esperanza de que un día aparezca:

lo sentiré acceder por el sistema de cuerdas y poleas sonriendo elegantísimo con el viejo gabán que te regaló el abuelo y el sombrero gris de ala ancha que tanto me gusta. (2002: 49)

He aquí nuevamente el género epistolar porque como afirma Beltrán “Si se les ha llamado cartas es porque tienen dos características enunciativas que se atribuyen al género epistolar, pero que son exclusivas de este género. Me refiero al hecho de que se trata de relatos en primera persona dirigidos a una persona ausente”. (2004: 197). Y podríamos decir que aquí se da ese caso. Además, la carta es la prueba del engaño o de la traición, o tal vez, el testimonio revelador, la confesión. Sin duda, la carta literaria se acomoda perfectamente al patetismo.

De esta manera Julia Otxoa nos presenta un cuento en el que la influencia del género epistolar, así como la técnica del extrañamiento, intentan explicar la tragedia en la que vive nuestra protagonista, y a la vez nos revela un verdadero caos, que una sola palabra puede ocasionar, hasta llegar a la pérdida de la libertad a la que todo ser humano tiene derecho. Esa necesidad que desesperadamente todo ser humano busca y a la cual se aferra para su existencia.

## “La fuerza del destino”

Julia Otxoa, en este pequeño núcleo narrativo, expresa el proceso de la vida de una forma muy original, respecto a la fascinante naturaleza que nos envuelve y nos sostiene. Y lo hace con un sutil lenguaje literario que sólo ella sabe expresar. En dicho microrrelato los personajes “animalitos”, se enfrentan a las coordenadas de tiempos y espacios paralelos, marcados por un suceso traído desde los terrenos más fantásticos:

El perro riñe al gato, el gato al ratón, el ratón a la musaraña, la musaraña, a la araña, la araña a la mosca, la mosca a la hormiga, la hormiga a la pulga, pero la pulga como es tan pequeña no tiene nadie más pequeño a quien reñir, así que indignada prepara la revolución para derrocar al perro. (2002: 50)

Nos enfrentamos a un microrrelato simpático y alegre. Su lectura se hace liviana y entretenida, como formando un agradable trabalenguas. Se proyecta en la mente del lector a través de entretenidas imágenes. Sobre la imaginación Jean Mitchel Adam cabe señalar lo siguiente

Como afirmaban los autores clásicos, en el relato se exponen hechos reales o imaginarios. Esta designación general de “hechos” corresponde a dos realidades que creemos útil diferenciar: el ACONTECIMIENTO y la ACCION. Ambas nociones hacen referencia a una modificación del curso natural de las cosas, esto es, a una TRANSFORMACION. (1999: 95)

Ciertamente el microrrelato que Otxoa nos ofrece recuerda y así lo podemos comparar con una tradicional canción que se les canta a los niños, para que estos, a la vez, conozcan la naturaleza y a los animalitos que les rodean, de esta forma aprenden a convivir con ellos y les pierdan el miedo:

Evoquemos, por ejemplo un fragmento de la canción tradicional:



el perro al gato  
el gato al ratón el ratón a la araña  
la araña a la mosca la mosca a la rana  
que estaba sentada cantando debajo del agua  
cuando el perro salió a cantar  
vino el palo y lo hizo callar (Miguel-Miguel, 2016: 1)

Así pues y como sugiere Armando Guisi: “Comparar supone, poner en relación, observar las influencias y convergencias, las diferencias entre distintos objetos de estudio, ya sea entre obras literarias entre sí o entre literaturas y otras disciplinas con las que de una manera u otra se relaciona en el amplio espacio del arte”. (2002: 65). Y esta comparación la podemos apreciar en una canción más que es muy parecida al contagioso microrrelato de Otxoa y esta es «el pollito pio», es una adaptación al italiano de una poesía infantil brasileña «O pintinho Piu» su autor es Erisbaldo da Silva. Y en ella también como protagonistas se utilizan varios animalitos. La simpática melodía dice así:

El pollito PIO, el pollito PIO, el pollito PIO, el pollito PIO,  
En la radio hay también un toro, en la radio hay también un toro,  
Y el toro MUU  
La vaca MOO  
El cordero BEEE  
La cabra MEEE  
El perro GUAU GUAU  
El gato MIAO  
La paloma RUU  
El pavo GLÚ GLÚ GLÚ  
El gallo COCOROCO  
La gallina COO  
Y el pollito PIO (Da silva, 1985)<sup>2</sup>

En definitiva las tres narraciones están asociadas entre sí, la comparación entre los tres textos así lo manifiesta. Sobre esto Llovet et al., manifiesta: “La literatura comparada no considera esencialmente las obras en su valor original, sino que se refiere sobre todo a las transformaciones que cada nación y cada autor han operado sobre sus préstamos”. (2007:

---

<sup>2</sup> Y a propósito, “El pollito pio” es una canción publicada el 29 de noviembre del 2012, lanzada el 18 de julio del 2012 por la italiana Morgana, giovanneti. La versión francesa fue «le poussin piou», la versión en español «el pollito pio», la versión en catalán «el pollet piu», la versión en inglés «the Little cheep».

361). Evidentemente Julia Otxoa echa mano de su conocimiento y gusto por la naturaleza, a la que observa atentamente y nos lo hace llegar por la forma que solo ella sabe hacerlo, por medio de su infinita escritura, a través de innumerables y pintorescos personajes.

### “Padre”

Se dice que tanto la novela como el cuento evocan un pasado y no sería difícil indicar que en el presente microrrelato existe esa evocación. Pero vayamos al presente en este primer párrafo:

Ernesto tenía doce años, pero no lo sabía, en realidad apenas sabía otra cosa que correr en aquella perpetua huida. Toda su vida había transcurrido en una desesperada fuga a través de selvas, bosques y escarpados acantilados, perseguido siempre por su padre, aquel extraño sabueso pegado tras su rastro. (002: 51)

Claro está que el sentido que tiene la narración nos lleva hacia una comparación con el personaje de Tarzán. “El hombre mono”, como se le nombraba. “Fue creado por Edgar Rice Burroughs, en octubre de 1912, como parte de la literatura llamada “pulp-fiction” (por el aspecto barato del papel)”. (Venegas, 2016: 1). Serie que obtuvo mucho éxito tanto en radio, televisión y cine. “Como historieta o comic el primer dibujante de Tarzán fue el canadiense Harol Foster. Sin embargo, desde 1931, si hay una persona a quien la mayoría relaciona con Tarzán es el actor Johnny Weissmuller”. (Venegas, 2016: 1). La historieta se basaba en el asunto ideológico en que él era una clase de héroe que salvaba a los nativos de la esclavitud y evitaba la explotación de los minerales. Hasta nuestros días se siguen filmando películas que no dejan de llamar la atención tanto a niños como a adultos. Tarzán era siempre acompañado por un simio (Chita). Y en el cuento que Otxoa expone, nuestro personaje “es perseguido por aquel extraño sabueso pegado tras su rastro”. Que se menciona en el microrrelato es su padre.

De esta manera las dos narraciones se mezclan para darle un sentido de autenticidad literaria al microrrelato que prosigue así:

El niño Ernesto sabía que su progenitor mentía, porque lo que ocurría en realidad que aquel irascible anciano hubiera querido un hijo como los otros, mulato, alto y fuerte, apto para los más rudos trabajos, y por el contrario ocurrió que el recién venido a este valle de lágrimas, resultó ser blanco, enclenque y pelirrojo. (2002:51)

En la expresión “resultó ser blanco, enclenque y pelirrojo” se muestra otra comparación con la serie Tarzán, porque También Tarzán era de piel blanca y no se parecía en nada al ambiente donde se desarrolló, pues creció en la selva y fue criado por simios ‘manganis’. Así pues, se aprecia cierta intertextualidad entre los dos textos. Al respecto Lauro Zavala menciona:

Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto, a su vez, es parte de un conjunto de reglas de enunciación a las que podemos llamar discurso, y el estudio de la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación”. (2005: 103)

Y sin duda aquí se encuentra esa relación entre contextos, por la similitud entre su contenido histriónico. Porque como Llovet et al., explica: “La literatura comparada no considera esencialmente las obras en su valor original, sino que se refiere sobre todo a las transformaciones que cada nación y cada autor han operado sobre sus préstamos”. (2007: 361).

Evoquemos, por otra parte el último párrafo, cuando todo el pueblo aceptó las razones del padre:

La muerte de aquel extraño niño estaba por tanto totalmente asimilada. Pero una tarde en que, como otras, Ernesto corría despavorido huyendo de su padre, sucedió de pronto que al volverse no encontró por ningún lado al anciano. (2002: 51)

A partir del punto de vista, Otxoa, con toda su experiencia literaria, juega mentalmente con el lector, con ese final abierto. Y nos deja en la libertad de formar nuestro

propio criterio y darle al cuento la conclusión que más se acerque a nuestra original imaginación

### “Posibles soluciones al enigma”

La ingeniosa intuición y el lenguaje propio y chispeante en imágenes dan fe de la fertilidad creadora que Julia Otxoa demuestra en este cuento, que por su contenido narrativo parece ser la continuación del cuento “Padre”. Y dicho cuento Julia además juega con el lector a las adivinanzas. La adivinanza, es un acertijo un enigma. Donde a su vez demuestra un verdadero y entretenido intercambio de ingenio que se presta a su vez a un repliegue de su imaginación. Y de esta forma por más original nos da a escoger entre dos diferentes finales:

SOLUCIÓN UNA. Preso de espanto el niño Ernesto que no sabe hacer otra cosa que correr, no encuentra sentido a su vida, se aterroriza y cavila el modo de convertirse mediante alguna execrable acción, otra vez en culpable, para poder ser perseguido. Enloquecido por el miedo arroja piedras al sol hasta apagarlo, toda la tierra se cubre de una densa tiniebla. Por fin es feliz, la muerte hidra de mil rostros como helado aliento respira de nuevo en sus talones. (2002: 52)

SOLUCIÓN DOS.: Muy experimentado por tanto correr y correr, pero sumido también ahora que todo ha acabado en un mortal aburrimiento, el niño Ernesto piensa que ha de ocuparse en algo como el resto de la gente. Tras sopesar varias opciones, se dedica con éxito a la confección de manuales para persecuciones y huidas de todo tipo. Pronto se hace dueño de una cadena de supermercados de bricolaje para cacerías. (2002: 52).

La trama plantea dos conflictos dentro del alma de Ernesto, en un espacio abierto bajo una atmósfera compleja, incierta, donde el protagonista se enfrenta a las coordenadas del tiempo. Y además aparecen referencias en torno a la persecución agobiante. En las dos

soluciones se hace alusión al sentido de tránsito o de “viaje”, el viaje se aprecia unido a un sentido de huida, una salida forzada, pero necesaria.

En la primera solución vemos Ernesto ya enloquecido por el miedo, y algunas de las características representativas van dirigidas hacia la imagen del sol, que arroja piedras hasta apagarlo, quedando el mundo totalmente en tinieblas. Esta circunstancia pone en duda la condición de realidad del texto, dándole un toque de fantasía a la narración que invoca a lo absurdo sobrenatural e imposible. Y en lo que se narra que “arroja piedras al sol hasta apagarlo” Resulta por demás, imposible y absurdo. Y por lo tanto referente a la imagen. Son acertadas las palabras de Octavio Paz en lo siguiente “La imagen no explica: invita a recrearla y literalmente a revivirla”. (2003: 113). En el texto se aprecian varias imágenes: la del sol, las piedras, la densa tiniebla y la última imagen se cierra con el deceso de Ernesto, se hace evidente su muerte. Citemos, en este sentido, el párrafo siguiente:

Pero un buen día, después de cerrar uno de sus muchos supermercados, al dirigirse hacia la caja para el recuento del dinero, su anciano padre surge de pronto tras unas estanterías disfrazado de cazador de osos y le asesta un terrible culatazo entre la cuarta y quinta vértebra cervical produciéndole la muerte instantánea. (2002: 53).

Solución dos: El enigma puede corresponderse con la solución dos, ya que en el cuento de “Padre” el anciano de pronto desaparece. Y aquí hace su aparición “disfrazado de cazador de osos” y le da muerte a Ernesto. Responde a una situación más realista, más verosímil, aunque no deja de ser sobrenatural y absurdo el hecho de que un padre mate a su propio hijo, sean las razones que sean: “Todos los del pueblo creyeron al perseguidor desde el principio, con gusto aceptaron sus razones. (2002: 51)

El cuento se cierra con el tremendo suceso, que se impregna de un contenido extraño, de donde se desprende el desamor la poca experiencia de la vida. Otxoa, dentro de su experiencia diligente, nos sacude hasta los cimientos del alma con esta narración y nos invita a reflexionar sobre lo abrupto que resulta el contenido de su compleja y emotiva narración.

## “Fantasmas del pasado”

Uno de los recursos narrativos de este cuento aparece sustentado con la ironía porque trata a los más siniestros personajes como se manifiesta en el siguiente fragmento

Últimamente la política está muy desprestigiada, sin ir muy lejos hace un par de días hemos asistido por televisión al solemne juramento como ministro de economía del famoso asesino en serie Frank Campbell ahora convertido en honorable ciudadano. Cumplía condena de cadena perpetua en una de las cárceles de máxima seguridad del Estado, había dejado tras de sí una lista interminable de asesinatos. (2002: 54).

El inicio del cuento se presenta bajo una atmósfera cargada de gran ironía y con un narrador omnisciente que relata la historia desde su punto de vista. La ironía radica en la sucesividad de acontecimientos que fueron transmitidos por la televisión donde se anuncia que un asesino en serie es nombrado irónicamente ministro de economía. El dinamismo del lenguaje irónico se manifiesta en la cita anterior porque la ironía narrativa está presente en la narrativa actual así lo destaca Lauro Zavala: “la narrativa moderna permite entender desde una perspectiva privilegiada no sólo lo que estas formas de la ironía exigen a su lector, sino también la visión del mundo, las rupturas con la tradición y las contradicciones que definen a esta misma modernidad”. (2013: 38). La ironía supone además la habilidad de criticar o censurar algo sin declararlo de manera explícita dándolo únicamente a entender. Así, la ironía narrativa se hace más notoria en el siguiente fragmento:

Pero con los nuevos aires populistas de perdón, borrón y cuenta nueva, el Gobierno lo ha indultado junto a un numeroso grupo de criminales y peligrosos bandidos

abriendo para ellos al mismo tiempo que las puertas de la cárcel, las puertas de las carteras ministeriales, y así vemos a muchos de ellos transformados, muy serios, de traje y corbata dirigiendo nuestros destinos. (2002: 54).

De esta forma se puede observar dentro de la trama del cuento el tema de la injusticia, la mentira y la impotencia, al no poder evitar tales acontecimientos de personas sin escrúpulos, que llegan a asumir un puesto público sin tener la menor sensatez. Y desgraciadamente no pueden ya sorprendernos estos acontecimientos que si bien aquí en el cuento se toman con ironía, no dejan de puntear hacia una realidad que causa pavor, como se desprende del siguiente fragmento:

léase el numeroso sector de parados que se niegan a que el ministro correspondiente cierre la puerta cuando conversan con él en el interior de su despacho. Ya que corren rumores de extrañas desapariciones en el Palacio de la Presidencia, desapariciones, que algunos relacionan con el ministro de economía, y otros con el ministro de sanidad, según las circunstancias. (2002: 55)

Dentro de estas circunstancias se da una extrema tensión de la ironía narrativa y a la vez cierta dosis de terror en lo narrado, porque se comenta la desaparición de varias personas al entrar al despacho, donde ejercen su autoridad los que en otro tiempo se reconocieron como feroces asesinos. Es evidente que dentro del estudio de la ironía narrativa Lauro Zavala expresa su opinión “es la *ironía dramática*, trágica o sofocleana, en la cual un observador (lector, espectador o interlocutor) sabe algo que la víctima de la ironía no conoce en el momento de actuar, lo cual establece una distancia entre quien posee el conocimiento y quien, en ese momento lo ignora”. (2013: 43). Y aquí en la narración se aprecia esa ironía, se hacen sordos y ciegos ante lo horroroso y criminal que está sucediendo, las desapariciones de gente que acude en busca de un empleo, sin saber que van derechito a una muerte segura e inesperada.

Evidentemente, dentro de la impotencia y el sobresalto, Julia Otxoa presenta toda esa experiencia de lo real y apunta una significativa denuncia, dentro de esas circunstancias de extrema ironía narrativa, del ámbito político. También se percibe cierta dosis del

llamado a nuestra conciencia para que readquiramos de nuevo el sentido de nuestros valores ya olvidados y sepamos elegir, en un momento dado, a nuestros gobernantes.

### “Voces”

Es sorprendente que, aunque a veces un asunto sea triste y aun horroroso, nos divierta, porque el marco expectante de nuestra lógica ha sido burlado. Y porque la vida es un escaparate cerrado, con una estructura que marca un principio, un medio y un final. Analizaremos el humor amargo y lo grotesco dentro del siguiente cuento que comienza de la manera siguiente:

El otro día nos dieron un susto de muerte, sonó el teléfono a las tres de la madrugada, descolgué, una voz asustada al otro lado pedía con urgencia una ambulancia, pero no daba la dirección, colgaba entre sollozos, así hasta tres veces, al fin desesperado, creyendo que aquello era obra de algún desalmado gastándonos una broma, dejé el teléfono descolgado. (2002: 56)

Como podemos apreciar dentro de la narración se sitúa en un espacio cerrado, el de una habitación, donde la atmósfera se vuelve intranquila por el insistente sonido del teléfono, que descuelgan ya cansados y molestos. ¡Pero cuál es su sorpresa! que a la mañana siguiente se enteran que su vecina había muerto desangrada:

porque su marido un loco borracho la había acuchillado.  
Aquella pobre mujer tenía en una mano descolgado el teléfono, en el pequeño visor del aparato había quedado gravado nuestro número. Pero entonces...pensamos aterrorizados era ella la que insistente nos llamaba. (2002: 56)

La forma directa de cómo se presenta el discurso nos advierte de la presencia del humor amargo. A lo que García-García indica “Es verdadero en todos sentidos, el dicho popular que dice que la vida es una farsa, aunque es más justo decir que es una tragedia



ridícula, una de las peores en su género”. (1995: 30), Y en realidad que resulta algo ridículo y trágico que los vecinos no hayan atendido al pedido de auxilio de la pobre vecina que moría poco a poco desangrada, casi a un lado suyo. Todo ello resulta un humor amargo o una tragedia por demás ridícula. Pero resulta aún más grotesco cómo la encontraron, con el teléfono en su mano y viéndose todavía su número telefónico en la pantallita. “Lo grotesco dice Mikail Bajtin es el sentido primordial y carnavalesco de la vida. Es precisamente este sentido que eleva el estilo de su realismo. (2005: 27). Y ese realismo grotesco y carnavalesco aparece con una intensa posición egoísta por parte del vecino que no atendió el llamado urgente y desesperado de la moribunda.

Más tarde se dan a la tarea de implementar un método, que consiste en llamarse entre vecinos pidiendo ayuda, para conocerse las voces, cosa que hacen con regularidad para sentirse tranquilos. Pero resulta que el martes a las dos de la madrugada sonó el teléfono, pero como ya estaban acostumbrados a esas clases de llamadas, dieron las buenas noches y colgaron. Sin embargo ocurrió un suceso que hubieran podido evitar:

A la mañana siguiente nos enteramos con espanto que había muerto a causa de un infarto, a él también le encontraron con el teléfono colgado de su mano, uno tras otro nos había llamado a todos los vecinos, los números de toda la vecindad aparecían memorizados en el visor del aparato. (2002: 57)

Nuevamente se desarrolla el humor amargo en la cita anterior anterior. No entienden cómo es posible que por segunda vez les suceda lo mismo, llamar y que no le presten atención a su grito de auxilio. A esto destaca la opinión de García-García “La idea de la vida como una tragedia ridícula, ha originado un tipo de humor cáustico, hiel que amarga la sonrisa”. (1995: 30). Y en el presente cuento es esa tragedia ridícula la que lleva a la muerte a una segunda persona, que en su intento de salvación ella misma se marca su propio fin.

Julia Otxoa, deja ver entre el humor amargo y lo grotesco que caracteriza a las personas que no miran más allá de su realidad porque persisten en un mundo falso, falto de caridad y aún más de servicio al prójimo, que por si se manifiesta un mundo que surge de una realidad patente donde debemos ver que todos estamos expuestos a que nos suceda algo parecido. Ya sea por comodidad o por costumbre no razonamos y vamos por el mundo caminando, sin ver a nuestro lado, tal como si fuéramos unos auténticos robots.

“Una familia extraña”

“No hay animal que no tenga un reflejo de infinito;  
no hay pupila abyecta y vil que no toque  
el relámpago de lo alto, a veces tierno a veces feroz”

Víctor Hugo

Advertimos de entrada a un narrador omnisciente. Además de la existencia de una situación de inquietante extrañeza que invade un espacio cerrado, hogareño, bajo una atmósfera tensa y violenta que está cargada de sensaciones negativas y que a la vez éstas se describen de la siguiente manera: “Somos una familia extraña, en este país donde tan grande es el peso de la religión, nosotros hemos optado por el crimen. (2002: 58).

Aquí parecen acertadas las palabras de Boris Tomasevskij expresa sobre el extrañamiento, “para que el material extraliterario no parezca extraño a la obra de arte, su inserción debe de estar justificada por la novedad y por la originalidad de la presentación. Hay que hablar de argumentos viejos y habituales como si fueran nuevos e insólitos; se habla de lo que es obvio, como si fuera extraño”. (Sullá, 1993: 52). Al extrañamiento también se le conoce como desfamiliarización. Y por supuesto que la acción narrativa que Otxoa presenta, nos muestra esa originalidad y esa especial extrañeza en su contenido literario. Donde precisamente el personaje-narrador hace una afirmación en primera persona, trata de decir algo inexpresable, complejo, que se presta a confusiones para el lector: “Aunque todavía nos queda mucho que superar en el terreno de los defectos, a menudo nos vence los sentimientos y la conciencia aflora desbaratándolo todo. (2002: 58)

El hablante se examina a sí mismo con palabras que retumban y llaman a los sentidos a su conciencia, en un discurso dramático que podríamos llamarlo también una psiconarración. Significativas resultan las palabras de Luz Aurora Pimentel:

En la psiconarración el narrador nos da cuenta de los estados de ánimo y de los procesos de conciencia del personaje. El vehículo para tener acceso a su interioridad es, no directo, sino plenamente *narrativo*, con lo cual se avivan dos miradas sobre el mundo: la del narrador y la del personaje, visiones del mundo que en ocasiones incluso pueden establecer un duelo ideológico.” (2012: 121).

Ahora bien Otxoa nos traslada desde su punto de vista literaria hacia el deterioro de la conciencia del personaje y el alcance de un sentido agobiante donde se refleja además un desamparo total:

Nuestra madre ha cumplido recientemente ochenta años, pues bien, el mismo día de su cumpleaños comenzó con graves problemas de conciencia, a menudo nos la encontramos llorando en el desván, sentada frente al baúl que guarda las fotos de nuestras víctimas. (2002: 60)

Por medio de su imaginación y en medio de representaciones perturbadoras Otxoa crea las condiciones necesarias para apreciar un acto dentro de lo increíble y abyecto, en la manera tan brutal de comportarse los personajes, de querer quitarle la vida a su progenitora, para con ello evitar lo que los molesta, la humedad de su vivienda, ocasionado por el llanto constante de arrepentimiento de ella:

Entre unas y otras cosas nos hemos pasado el día discutiendo la mejor forma de acabar con nuestra madre, pero no hemos llegado a nada, por la noche, cansados y abatidos hemos tenido que dar por finalizada la reunión, porque el agua nos llegaba hasta la cintura... (2002: 62)

Interesantes resultan las aproximaciones de Julia Kristeva: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. (2004: 7). Kristeva hace alusión a lo tenebroso, turbio, lo aterrador, y a la oscuridad en las ideas, que implica en ocasiones tomar decisiones tan brutales en el proceso de la vida.

Ahora bien, uno de los aspectos a considerar en el cuento es la reproducción del agua, que lleva inevitablemente a un proceso de desfamiliarización, al que se enfrentan los protagonistas. En este sentido y dentro del simbolismo del agua. Cabe considerar las palabras de Juan Eduardo Cirlot: “en los Vedas, las aguas reciben el apelativo de *matritamah* (las más maternas), pues, al principio todo era como un mar sin luz. En general, en la India se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre. (1992: 54). De las aguas surge todo lo viviente. Sin embargo, en la narración se advierte que el agua es una auténtica pesadilla para sus moradores:

Todas las ventanas rebosaban manantiales de llanto, los transeúntes curiosos, han comenzado a acercarse observando perplejos tras los cristales, sin poder vislumbrar a ciencia cierta qué era lo que realmente ocurría en aquel extraño interior, en aquel enmarañado bosque Dentro de una casa en ruinas, dentro de aquella espesa vegetación surcada de babosas que apagaba el sonido de una especie de música salmódica hundiéndose bajo el desván. (2002: 62)

La música salmódica es un canto que se utiliza en la iglesia para expresar los salmos. Se menciona que es un canto monótono, y ese canto monótono, se parece a lo monótona que resulta la vida de los habitantes de la casona.

Podríamos decir que en el cuento referido, el sentido de extrañeza y la puesta en crisis de los personajes que se enfrentan a su conciencia, los hace sucumbir inevitablemente ante la solidez nefasta de su propio mundo construido.

Otxoa, con un elevado lenguaje simbólico, un leve toque musical y el caos dentro de la narración, crea conciencia y muestra una alerta objetiva hacia esos monstruos, esos hijos despiadados, sin conciencia, que ciegos de rabia se rebelan contra sus propias madres y cometen el llamado matricidio. Al mismo tiempo la escritora capta la urgencia de dar forma expresiva, por medio de su breve escritura, a la extrañeza que nos rodea, en un verdadero plano realista. Porque si bien el agua es símbolo de la creación, purificación y renacimiento, también lo es de destrucción.

### “Entre Memphis east y Duke street”

Para mostrar algunos de los recursos lingüísticos utilizados por Julia Otxoa analizaremos el siguiente relato breve. Utilizando espacio y tiempo que son el punto de referencia en este microrrelato. Enric Sullá destaca lo siguiente: “Los cronotopos son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela, en ellos se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Representan el espacio y el tiempo en un solo momento”. (1996: 67-68). Y en este caso son los centros organizadores de los acontecimientos del microrrelato, porque se construyen a partir del *encuentro* que tienen los protagonistas dentro del *camino* en el que aparece inmersa su aventura.

Uno de los cronotopos que va a predominar dentro del relato breve es el del encuentro. El cronotopo del encuentro puede ejecutar diversas funciones compositivas, que bien puede servir de intriga, de punto culminante, incluso como desenlace del argumento. Representa el mismo tiempo y el mismo lugar de forma inseparable. El encuentro se da entre dos o más personajes y alcanza cierto punto emotivo-valorativo, esto quiere decir que no necesariamente el encuentro es positivo sino también que puede ser negativo; provechoso o perjudicial, alegre o triste. Y en este caso es muy negativo. Y el microrrelato dice así:

Todos aquellos ejecutivos llevaban gatos muertos dentro de sus maletines, excepto uno que llevaba una cabeza de cordero recién seccionada, cuya sangre rebosaba el maletín y formaba un charco de 12 x 4 centímetros en la parada del autobús número 14 que une Memphis East con Duke Street. (2002: 63).

Los ejecutivos llegan a la parada de autobús. Es aquí donde surge el encuentro, en un solo tiempo y espacio. Que también la estación podría implicar otro cronotopo. Teniendo en cuenta que la situación se da en dicho lugar. El encuentro, como se ha mencionado anteriormente, no es grato, pero mueve la historia. Esta reunión no es producto de la casualidad, como suele ocurrir en el cronotopo del encuentro, sino de una historia en común en la que confluyen rebeldes y, en cierto punto cazadores. Por lo tanto deciden marchar juntos hacia un extenso camino, junto a sus trofeos macabros.

Ahora bien el cronotopo de camino y, de acuerdo con Bajtín, el cronotopo del encuentro está forzosamente aliado al cronotopo de camino. Acerca de estos dos cronotopos Bajtín dice: “Generalmente, en la novela, los *encuentros* tienen lugar en el *camino*”. (1989: 394). Y en este caso se entiende dentro del microrrelato, que es donde se señala como camino, la parada del autobús número 14, que une Memphis East con Duke Street. Y ahí está la ligadura entre camino-encuentro, que permite ver una situación anormal, el abuso hacia los animales.

En el cronotopo del camino se encuentran personas de diversas jerarquías sociales, de diferentes creencias religiosas, de otras nacionalidades y de otras edades. Y en el microrrelato son ejecutivos de la misma condición inhumana, los cuales tienen mayor grado de empatía en sus actividades sangrientas. Como se ha visto, en el microrrelato de Julia Otxoa el camino prevalece en todas las acciones de los personajes, y el encuentro esta adherido a él.

## “Hábitos”

Leo en la prensa que el señor enterrador de la pequeña población de Clements ha ganado las elecciones para la alcaldía, y recibe a los concejales en su despacho, con la pala todavía húmeda de tierra apoyada en la mesa. (Otxoa, 2002: 64).

El empleo del humor satírico se manifiesta en este microrrelato, que Julia Otxoa con suma destreza y humor nos comparte; y que a la vez éste, se distingue a través de un contexto político-social, asegurando un efecto real. Como afirma García-García “el humor es una noción con alta carga semántica. Un carnaval de significantes: el humor lúdico es la ironía, es el sarcasmo, es la parodia. Es una baraja saturada de símbolos que se entrecruzan y combinan y ofrecen siempre lecturas diferentes. (1995: 18). Se podría decir que el humorismo es la cualidad de mostrar, enjuiciar o explicar la realidad por medio de lo cómico.

Pasemos ahora a la sátira que viene a ser otro de los recursos utilizados en el microrrelato. En esta línea García-García también comenta: “La sátira es cuando el sarcasmo ataca a la hipocresía social. El satírico suele utilizar tanto el ataque indirecto, como el insulto. En todo caso ridiculizará mediante la caricaturización o exageración los vicios o torpezas humanos. La sátira se extiende hacia y contra el poder, y hacia y contra los de abajo”. (1995: 27). Es un género lúdico exclusivamente burlesco.

Y, en efecto, el microrrelato se concibe como una caricatura protagonizada por un personaje sencillo y trabajador, o como suele decir José Manuel García-García de ‘los de

abajo' que por azares de la vida o por suerte del destino, es elegido "alcalde de la población de Clements". Y que todavía, ya sea por hábito, como el título del relato breve lo señala, o simplemente por gusto, tiende a hacer uso de su utensilio de trabajo de enterrador, su pala, labor que recientemente desempeñaba.

En la citada narración impera el humor y cierta burla o sátira hacia el simpático personaje que no deja de ser realista. Ya que, en nuestro tiempo, o mejor dicho, en todos los tiempos ha sucedido, se ha visto o sabido que algunos políticos, no digamos todos, para que no se sientan aludidos, ocupan lugares políticos, sin saber la responsabilidad que esto representa. Exaltados por el poder toman el cargo, sin saber qué consecuencias van a resultar. O bien, sin importar a lo que exponen a la sociedad. Una sociedad que muchas veces ya indiferente los elige. Y lamentablemente estos "nuevos políticos" se dan cuenta demasiado tarde del error que cometieron, al no llevar a un buen término las funciones que les fueron asignadas, por no ser las personas capaces de desempeñar ese trabajo. Respecto al humor Otxoa manifiesta:

No hablaría de elementos obligados en mis relatos, pero sí de ingredientes que suelen encontrarse con frecuencia en mis relatos. Generalmente dichos ingredientes forman parte de ese universo fabuloso en el que se desarrolla mi narrativa: El misterio, la sorpresa, la ironía, el humor, el juego simbólico etc. Pero dichos ingredientes narrativos aparecen en mis relatos como consecuencia de la inspiración, nunca responden a algo predeterminado por mí. (Molina, 2010: 3).

De esta manera, que no deja de ser por demás humorística-satírica en todos los aspectos, y por medio de su visión genuina y su gran experiencia sobre el mundo, Julia Otxoa nos induce a razonar sobre los aspectos políticos y problemáticos que imperan en nuestra sociedad. Donde las imágenes construyen una verdadera realidad válidas por sí mismas.



## “Viajes”

Nada impide considerar que el cuento de Julia Otxoa cumple con una forma peculiar de comunicación literaria que sólo puede alcanzarse a través del lenguaje que permite unir Estética y literatura. El cuento dice así.

“El mundo se me ha quedado pequeño”. Dijo la señorita Rossmann con ansiedad despidiéndose aceleradamente de mí subiendo a toda velocidad a su tren ya en marcha para San Petesburgo. Era febrero de 1939 hacía mucho frío en la estación Bremen. (2013: 65).

En este momento nuestra narradora se sitúa en una actitud estética ante la percepción que encierran las palabras. Se podría decir y de acuerdo a Beltrán que. “Estilísticamente el cuento literario tiende al monoestilismo, esto es, una unidad de estilo que se cierra al pluriestilismo del cuento tradicional. La pérdida del didactismo tradicional es la causa de la poderosa estilización del cuento moderno, que reemplaza su destino social por un destino cultural (crear literatura)”. (2004, p. 186). Y la percepción de la estética la encontramos en “El mundo se me ha quedado pequeño”. Es una experiencia ordinaria a la experiencia estética. Lo que conlleva a una emoción y belleza que encierran las palabras escritas. Para Kant el problema de la belleza es: Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés alguno*. El objeto de semejante satisfacción llámese bello. (Beltrán, 2004: 39).

Cabe mencionar que la experiencia estética se da cuando se produce un contacto directo con el objeto o palabras, que, en este caso, nos deleitan, y son las que la señorita Rossmann pronuncia antes de su partida. Nuestra narradora ve alejarse el tren con suma

tristeza: pensando en aquella mujer que sin duda alguna se buscaba de país en país sin encontrarse. (2002: 63)

De nuevo se presenta esa estética literaria. La transformación que el lector hace a través del texto es todo un proceso estético donde sujeto y narración tienen una correspondencia mutua. Porque, así como el enunciado se convierte en un objeto estético el sujeto a la vez también se convierte en un sujeto estético, que experimenta al objeto estético. Incluso se puede apreciar en lo siguiente:

El mundo se me ha quedado pequeño”. Me había dicho ella. ¡Y pensar que a mí me parecía cada vez más infinito! ¡Más inescrutable! No solo ante el dolor, incluso frente a la intensa belleza de las cosas, junto a la enigmática existencia de la más diminuta de las flores mi espíritu se sobrecogía por el misterio de la vida. (2002: 65).

A primera vista hay una relación directa e intuitiva con lo escrito en el párrafo anterior donde su sentido se enmarca con la poesía. A esto suele señalar Octavio Paz “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior”. (2003: 13). Y tal vez sea esa liberación interior la que la señorita Rossmann exterioriza a través de sus emocionantes palabras. Por consiguiente, todo el párrafo poético, lo experimentamos con un gozo extremo de emoción en: Indudablemente yo también me buscaba a mí misma, pero estaba en las antípodas de lo que le ocurría a ella, el viaje más largo era para mí aquella distancia entre mis ojos y la vida. (2002: 65-66)

Evidentemente, lo citado es estéticamente bello y poético, Kant comenta “Lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción «universal»”. (Beltrán, 2004: 39). Por lo tanto lo bello de la experiencia poética resulta irreductible a la palabra. Por consiguiente, Otxoa, con un sentido absoluto y estéticamente poético, nos enseña a disfrutar con la mirada de un universo donde reina la belleza de la palabra, que conscientemente lanza para causar un impacto en los sentidos algunas veces, insensibilizados.

## II.2. Un extraño envío (2006)

En este apartado se analizaron cincuenta y cinco cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa, menos seis que están repetidos y son los siguientes: “Tienda de bromas”, “Avenida Lincoln”, “Correspondencia”, “Teléfono”, “Un extraño envío” y “Hábitos” mismos que aparecen en el texto *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002).

“Caballos”

“Oto de Aquisgrán

“Cuestión de orgullo”

“Palomeras de San Roque”

“Longevidad”

“Cerdos y flores”

“Leyendas”

“Firma”

“Maletas”

“El trompetista

“Edad madura”

“Perros”

“La cena del viernes”

“Kluber and Kluber”

“Performance en tres actos”

“Muzzle”

“Obsesiones”

“Música”

“Objetos de Porcelana”

“Weil”  
“El estanco”  
“Frase”  
“La oración del dragón”  
“Gato siamés”  
“Agradecimientos”  
“De las apariencias”  
“El viajero”  
“Músicos y gallinas”  
“Héroes”  
“El viaje de Horacio”  
“La primavera del dragón”  
“El escritor en tiempos de crisis”  
“Ceremonia”  
“La pulga Alexandrova”  
“Mesa”  
“Justicia en Santa Reparata”  
“Lenguaje”  
“El lector”  
“La mosquita del cadáver”  
“El hombre del alambre”  
“Entrevista a Jules Feltrinelli”  
“Problemas en las vías”  
“Volante de Inercia”  
“Diarios”  
“La percepción estética de las vacas”  
“Los siete magníficos”  
“Viaje circular”  
“De cómo el Quijote fue quemado en Morano”  
“Sobre las visiones de fantasmas”

## “Caballos”

Lo que distingue a este cuento en su composición histórica son sus niveles temporales y espaciales. Porque en un texto narrativo se da una cobertura en una dualidad temporal. Ya que la acción del cuento transcurre en un definitivo lugar, y en un determinado tiempo. Sobre de esto resulta evidente el enfoque de Luz Aurora Pimentel: “La temporalidad narrativa radica en el principio de la sucesividad, en las relaciones temporales del *orden*. Con frecuencia entre el orden temporal de la historia y del discurso, se establece una relación de concordancia; es decir los acontecimientos se narran en el mismo orden en que ocurren en la historia” (1998: 42) En el relato de Otxoa es el orden que prevalece en la representación de sucesos y el personaje observador va contando los sucesos o la historia:

Todos los jueves vamos a Slaughter-House a ver como cargan los caballos muertos en los camiones de Mister Winner. Cuando llegamos ahí nos subimos al tercer escalón de la escalera de la fuente, ése es un buen punto de observación, no molestamos.

Slaughter House es el matadero municipal, en él trabaja el padre de Tom y también el de Bessy y el mío. En realidad, todos los hombres del pueblo trabajan en él desde hace muchos años. (2006: 19).

Encontramos en la cita anterior una estructura de temporalización lineal, porque está narrado en un orden cronológico organizado, se encuentra una dimensión espacial del relato, ya que el narrador utiliza varias descripciones con detalles que se van dibujando mentalmente. Luz Aurora Pimentel ofrece un complemento más en su análisis que dice de la manera siguiente: “Es obvio, sin embargo, que cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la “ilusión del espacio” que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados”. (1998 26-27). Y aquí el narrador nos

habla sobre un espacio de exterior urbano o diegético, que viene a ser el lugar donde se encuentra el matadero municipal, y uno interior doméstico que es Slaughter House. Que lo convierte en un lugar referencial, pues en el desembocan todas las relaciones espaciales descritas como: los camiones de Mister Winner, el tercer escalón de la escalera de la fuente, o bien la descripción de los nombres propios de sus amigos Tom y Bessy que equivalen a una serie predicativa. El sistema descriptivo marca a Slaughter House “como la deixis de referencia, como punto de partida y de arribo de toda la descripción”. (Pimentel, 1998: 36).

Y la narración prosigue:

Lo primero que se hace cuando llegan los caballos vivos es medirlos y pesarlos, éste es el trabajo de mi padre, los hace subir por una escalera hasta una plataforma metálica, allí, después de apuntar en una libreta lo que marca el peso, mide a un caballo con una vara de madera la cabeza, las patas y el lomo. (2006: 20)

Es cierto que el narrador se encarga de ir trazando toda clase de descripciones, cuando llegan los caballos vivos. De esta forma, como anteriormente mencionamos. Pimentel destaca lo siguiente: “el sistema descriptivo como tal propone una deixis de referencia que es a un tiempo el propio tema y el punto cero del espacio, de acuerdo con el modelo de organización elegido, y que ha de ubicarse en el interior del modelo mismo”. (1998: 41). Y tal referencia la podemos encontrar en la libreta donde se va marcando el peso de los caballos y la vara de madera con la que los mide:

Hay días en los que cuando mis hermanos y yo nos hemos portado especialmente mal, mi padre, sin saber que ya conocemos todo lo que hace en el matadero, realiza con nosotros el mismo ritual que con los caballos que van a morir. Nos lleva al desván y allí se coloca la coraza y el capuchón, y nos pone una especie de correaes alrededor del cuerpo, y luego nos deja allí encerrados todo el día, hasta que le pasa el enfado y entonces sube y nos quita los correaes, y los vuelve a colocar al lado de la vara de medir, la coraza y la capucha, junto a la ventana rota que está siempre cerrada. (2006: 21)

La visión que muestra el cuento es la de un espacio cerrado donde nos da a conocer el personaje una serie de descripciones confusas, incluso grotescas. Por ejemplo, al indicarnos qué es lo que hace su padre cuando está enfadado, que los trata como si fueran los animalitos que van al matadero, como indica Pimentel: “La descripción es por ello el

lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo”. (1998: 41). Julia Otxoa por medio de niveles temporales, espaciales y descripciones, que llegan a la meditación, nos enseña una vez más el carácter incomprensible y las limitaciones que posee el ser humano con sus semejantes.

### “Oto de Aquisgrán”

La peculiaridad y los incesantes rasgos del humorismo irónico del pensamiento se recrean en las situaciones del presente microrrelato. Atinadas resultan las aproximaciones Hernández et, al., que explica lo siguiente: “El humor suaviza, nos saca de nuestro recinto sagrado y nos abre a horizontes más amplios. El humor es un instrumento desmitificador, dramatizador, y desacralizador: rebaja la intensidad, es una vía de escape, abre las puertas y las ventanas de nuestro estrecho mundo de los hábitos o costumbres convencionales”. (2001: 19). El humor en ciertas ocasiones resalta lo ridículo de la vida, y eso se puede apreciar en el presente microrrelato, en el que además se muestra una notable incidencia del jocoso tema de la muerte en lo siguiente:

Cuentan que el emperador Oto de Aquisgrán era tan sumamente perfeccionista que, acometiéndole una vez un ataque agudo de melancolía profundísima, y decidiendo en medio de tristes delirios acabar con su vida, tuvo tan extremado cuidado en dejar bien acabados y atados los asuntos de la Corte, que antes de suicidarse, pasó años y años despachando con sus consejeros, firmando tratados, y recibiendo en mil audiencias. (2006: 22) .

La observación, por tanto, del entorno del microrrelato, como punto de partida temática, ofrece una verdadera transformación irónica, de esta forma humorísticos se desarrollan de forma simultánea. Es importante destacar el ingenioso medio con el que la autora construye un muy particular entramado de conceptos, para darnos a conocer cómo el emperador, agobiado y melancólico, busca una salida por demás falsa, la del suicidio, para descansar de la vida. En todo momento del desarrollo de la narración se observa ese punto débil del emperador Oto de Aquisgrán, dirigido hacia su propia existencia, como podemos observar a continuación:

Hasta el punto de que al fin todo en orden, el pobre emperador Oto, ya muy anciano y enfermo desde su lecho de muerte, no recordaba realmente el extraño motivo que le había tenido toda su vida sumido en aquel delirante y frenético ritmo de trabajo, no conocido jamás en la corte imperial. (2006: 22).

En este contexto se advierte claramente el humorismo irónico, que reside claramente en el particular hecho que representa el singular motivo de la inminente muerte del emperador, que, por supuesto no se debe a su anhelo suicida, sino a su ya muy avanzada edad.

Asimismo, dentro de la psicología humana de Oto, en su escala de rasgos de su personalidad, da paso sin lugar a dudas al “neurotismo, situación que evalúa la adaptación vs la inestabilidad emocional, identifica individuos proclives a la tensión psicológica, las ideas fantasiosas, las ansias o urgencias excesivas, y las respuestas de tolerancia inadaptadas”. (Cervone, Pervin, 2009: 217). Y siempre prevaleció en él su urgencia excesiva por terminar sus labores cotidianas de emperador.

La autora sorprende con su humor e ironía, que se entrelazan a lo largo de la historia. Por medio de ese lenguaje que puede ser risible, solemne o trivial expresa vivamente las limitaciones y defectos del hombre, que producen un desequilibrio total en la existencia humana.



## “Cuestión de orgullo”

A lo largo de todo este microrrelato brilla la enorme gracia del humorismo-cómico, donde la autora, por medio de réplicas inesperadas hace emerger la risa. Atinadas resultan las aproximaciones de Francisco Gutiérrez: “el humor nos enseña a ver la cara menos amarga de vida y nos invita a considerar y contemplar la existencia de los demás y la nuestra propia como un relato narrado con una clara entonación lúdica. (2013: 23-24). Por lo tanto en humor también nos invita a analizar algunas obras de la historia. Para ello surge de boca del personaje de forma coloquial y espontánea lo siguiente:

Realmente aquel hombre se obstinaba en no querer entender, mientras enfurecido me daba puntapiés en las costillas y riñones, me insultaba y me perseguía por toda la casa, incapaz de soportar la idea del esposo abandonado. Yo no me defendía, sabía perfectamente que hubiera podido cortarle la yugular con la velocidad de un rayo, pero en el fondo me daba lastima, ya que en cuanto se cansara y dejara de golpearme, yo también me iría, dejándolo totalmente solo. (2006: 23).

La estructura del conjunto referencial se construye bajo un espacio cerrado y una atmósfera violenta. Alguien enfurecido golpea e insulta sin medir las consecuencias. Su furia cae desmedida sin tener oposición alguna, de quien recibe tan salvaje golpiza, por lo que resulta un acto que, aunque no deja de ser sorprendente, es por demás conocido en los últimos tiempos dentro de nuestra sociedad. Ahora bien, también es importante que consideremos lo que sigue: Porque ningún perro de mi categoría soportaría vivir con un dueño que no le permite contemplar escondido tras las cortinas del dormitorio cómo su mujer se desnuda todos los días. (2006: 23)

En la cita anterior párrafo es posible descubrir la existencia de un discurso que no deja de ser diferente y por demás humorístico-cómico. Y eso cómico, absurdo y esa risa

tienen su presencia en el tema de la narración. Ya que al principio del microrrelato por el grado de información, y en primer plano podemos haber confundido a una pareja distanciada, riñendo y llegando hasta los golpes. Pero la percepción de las cosas es totalmente diferente, ahora vemos que dentro de esa información intencional y abierta que trata nada menos que de un simpático perro y su “morbosidad” descubierta, pero que, herido en su orgullo, no tiene otra opción que emprender la retirada del que hasta en ese momento fuera su hogar. Y es aquí donde se obtiene el efecto cómico que Francisco Gutiérrez detalla así:

Jardiel Poncela, Mihura, Tono, Neville y López Rubio ensayan una primera vía de búsqueda de lo cómico en ese humor disparatado, casi surrealista, fruto de la imaginación y la fantasía que se desarrolla en la década de los cuarenta. Sin solución de continuidad, la segunda vía que seguirán Berlanga, Bardem, Fernández-Gómez o Ferrari explora esa misma comicidad en las situaciones absurdas de la vida misma, en consonancia con el neorrealismo de los cincuenta que contribuye decisivamente a consolidar la mejor comedia negra *made in Spain*. ( 2013: 41).

Y, en efecto, Julia Otxoa imprime en su extraño pero que no deja de ser un muy agradable microrrelato, tomando esa comicidad, ese humor que se desarrolla con todo sentido dentro de lo absurdo, pero que a la vez nos plantea la posibilidad de la risa, de un momento de sana diversión, unida a una inevitable reflexión.

## “Palomeras de San Roque”

En este microrrelato se adopta un estilo muy libre, respecto a lo fantástico-extraño, en los acontecimientos que se muestran en el discurso narrativo, que aparecen en el transcurso de la historia con gran acierto estilístico. Y, en efecto, Todorov afirma lo siguiente: “una narración sólo podrá considerarse fantástica cuando la vacilación señalada se manifieste tanto dentro del relato como durante su lectura o visionado”. (Sánchez-Escalonilla, 2009: 32). Y esa vacilación fantástica se hace presente en el microrrelato de Otxoa:

Palomeras de San Roque es uno de esos lugares estratégicos de montaña, donde los cazadores escondidos en casetas camufladas cazan a red la paloma torcaz que emigra en el otoño hacia África.

Pervive en el lugar todavía un rito de matanza ancestral, un impresionante espectáculo que mueve cada año a miles de curiosos. El acto consiste en que los cazadores, una vez que tienen a los cientos de palomas atontadas bajo la red, las van sacando una a una, degollándolas con certeros mordiscos. (2006: 25)

Puede resultar razonable la tradición de los residentes de Palomeras de San Roque, a la caza de palomas, una diversión que cada año realizan. Sin embargo, la forma exaltada y sin freno de los cazadores y el acto de cómo son degolladas las palomas puede calificarse de fantástico-extraño. Significativas resultan las palabras de Tzvetan Todorov:

Junto con estos casos, en los que nos encontramos en lo extraño un poco a pesar nuestro, por necesidad de explicar lo fantástico, existe también lo extraño puro. En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. (2005: 41).

Y dentro del texto se aprecian esas circunstancias, increíbles, extraordinarias, pero que a la vez no dejan de resultar chocantes los hechos un tanto primitivos de los cazadores, que denotan lo extraño en su actitud, que no dejan de llamar la atención a miles de curiosos que acuden a ver el evento. Pero prosigamos con la narración, porque a medida que avanza el microrrelato la fantasía se hace más patente, y se emplea de forma más abierta y extraña:

Terminada dicha ceremonia de muerte, el rito continúa y esos cazadores, con los labios aun chorreando sangre, besan en la boca a las mozas que quieren buscar novio. Ya que dice la leyenda que los besos mojados en sangre de paloma son los mejores aliados del amor.

No obstante, también se cuenta que, durante las noches de luna llena, los cazadores incendiados de pasión amorosa, desenfrenadamente, acarician con los dientes el cuello de sus amedrentadas esposas. (2006: 25)

En este contexto las estrategias discursivas llegan a ser demasiado agresivas, fantásticas y extrañas para el lector, en la forma cómo besan a las jóvenes casaderas con su total consentimiento. Pero también se manifiesta por ejemplo: la forma por demás salvaje en la que sus esposas son acariciadas, como si fueran esas palomas que fueron sacrificadas. Significativas resultan las palabras de Tzvetan Todorov: “Como vemos, lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón”. (2005: 41). Y dentro del contexto surge ese miedo incomprensible hacia los cazadores y su manera vampiresca de reaccionar ante sus sumisas esposas que llevadas por la costumbre, se someten a sus bestiales instintos.

De esta forma fantástica-extraña, Julia Otxoa expresa su muy particular creatividad, para que a través de ella lleguemos a conocer lo fantástico que resulta la literatura. Y, sensibilizarnos al mismo tiempo a través de lo que desea comunicarnos, porque muchas veces la curiosidad nos atrofia con su capacidad de asombro y puede ser dañina a la mente humana.

## “Longevidad”

Podemos decir que son frecuente los estudios que se realizan sobre la mujer, y aunque los temas tomen elementos de la realidad, hay que saber que en la literatura todo resulta únicamente una ficción. Pero vayamos a ver el porqué de ese comentario:

En la habitación falta oxígeno, hace un calor pesado, sofocante, las persianas están echadas. Marido y mujer están sentados a medio vestir en el borde de la cama, parecen agotados. Todo lo que ella le está diciendo él ya lo sabe, se lo ha oído decir miles de veces. Las cosas siguen estando igual de mal que siempre. Así que cuando la mujer termina de hablar, él le suelta a bocajarro que se va, que no aguanta más, y que no pregunte el porqué, él tampoco lo sabe, pero que eso es lo único que desea hacer en ese momento, irse a cualquier parte, a otra ciudad, dejarlo todo.

La mujer no le mira siquiera, como si lo que acabara de oír ya lo estuviese esperando desde hace largo tiempo. Encorvada, con las manos cruzadas, los brazos colgando entre las piernas, mira fijamente un punto perdido en el suelo. (2006: 26)

Desde luego se puede apreciar, en contexto de la narración anterior, que todo aparece bajo una atmósfera de total irritabilidad, en un espacio cerrado de la habitación de una vivienda. En ella se observa a un matrimonio que discute sin cesar, tal situación parece revelar que es que la unión ya es una carga pesada para los dos. Sin embargo el marido la deja que termine de hablar. Carlos Fernández señala “En la edad media la actitud virtuosa requerida en la mujer le imponía hablar poco, comedidamente y sólo en caso de necesidad. Según los predicadores y moralistas, las mujeres hablaban demasiado y mal; por eso, les aconsejaban ser comedidas en este acto”. (2001: 154). Por eso cuando ella termina de hablar, de pronto él, cansado de tal situación, toma la determinación de marcharse, sin que ella ponga alguna objeción al respecto. Poniendo en entredicho, por lo ya relatado la maldad de la mujer. Es importante citar sobre este aspecto lo de Carlos Fernandez dice: “En la maldad de la mujer: La imagen de la mujer, como una criatura repleta de maldad, la encontramos tanto en los escritos de la latinidad clásica como de la tradición cristiana.

Según éstos, a causa del género femenino han entrado en el mundo la muerte y el sufrimiento. (2001: 153). Pero esta tendencia maledicente sobre la mujer tiene un papel relevante en la sociedad machista:

Tal vez ella no se hubiese dado por vencida tan pronto, si por lo menos hubiesen discutido como tantas otras veces -piensa el hombre ya muy anciano-, si ella no se hubiera quedado allí inerte, sin decir ni reprocharle nada, él podía haber llegado a ser algo en la vida. No hubiera tenido – ¡maldita sea! - desde aquel día de su huida, insoportable, la certeza de haberla matado.

Cuando el hombre cumple cien años, alguien se entera y le hace fotografía y un periodista le pregunta el secreto de su longevidad. Él contesta sin inmutarse que todo consiste en llevar una vida tranquila, en familia, sin sobresaltos...Al día siguiente de aparecer por primera vez en la prensa, sale de nuevo en los periódicos, pero esta vez en la página de sucesos: el anciano inexplicablemente se ha suicidado, colgándose del ventanal de una pensión barata. (2006: 27)

Así podemos apreciar que el hombre no sólo había huído por no soportar a su pareja y los pleitos constantes, sino porque ha asesinado a su mujer. Viviendo siempre con el remordimiento y las distorsiones de su conciencia que lo llevan a su inminente final.

Julia Otxoa, por medio de en este microrrelato, nos hace reflexionar sobre la figura de la mujer que no pasa de ser un objeto carente de derechos y dignidad, donde la sociedad machista la somete y la critica y la mayoría de las veces, son expuestas a bestiales actos que llegan hasta la muerte, casos que en nuestros días se presentan continuamente, no existiendo ley que impida tales acontecimientos sangüinarios.

## “Cerdos y flores”

En una hábil selección de acontecimientos saltan a la vista, en el siguiente cuento, los elementos revelados a través de la estética de los géneros epistolares y la carta dentro de su trama. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Beltrán: “La concepción estética de los géneros epistolares consiste en reconocer que estos géneros - a diferencia de la carta misiva- tienen una dimensión estética concreta... Y a esto J. L. Vives dice «dos son los géneros de cartas que a mí sobre manera me contentan: uno, el género familiar y festivo: otro, el serio grave”. (2004: 198). Julia Otxoa utiliza dichas estrategias de forma magistral:

Estimado sr. Porquero:

Paseando el otro día por mi jardín, vi, con asombro, una de sus cerdas comiéndose tranquilamente mis cuidadas rosas llamadas “de pitiminf”, como comprenderá, mi susto fue mayúsculo porque la intrusa era enorme; se trataba de esa marrón con manchas oscuras que tiene cruce de jabalí y cuyo fiero aspecto impone [...] (2006: 28).

En el mensaje epistolar tiene un papel importante el significado y la valorización de lo que se está comunicando. El receptor reconstruye la significación a partir de la comprensión del contexto. Así lo expresa Enrique Anderson:

El lector se entera de lo que uno de los corresponsales dice y al mismo tiempo quiere saber qué es lo que el destinatario ha de sentir cuando reciba la carta. Con ansia se espera esta reacción para ver si es la que uno ha presentido. El cuento tiene, pues, un «suspense» que depende de la forma epistolar, no sólo del interés por el contenido de las cartas. La multiplicidad de puntos de vista es ya suficiente para reclamar nuestra atención. (2007: 147).

De modo que esa comprensión y ese interés se proporcionan al lector a partir de la respuesta:

Estimado Sr. Jardinero:

Lamento mucho que se halle usted en ese estado de aflicción. En realidad, debería considerarse agraciado por el sincero aprecio que por sus rosas de pitimini demuestra una y otra vez mi cerda jabalina. Claro que usted ignora muchos datos para la comprensión del hecho prodigioso que nos ocupa.

Y es que la cerda en cuestión, a pesar de su fiero aspecto, es con gran diferencia el animal más sensible de todo mi establo. Incluso me atrevería a decir que tal vez me encuentre por primera vez en mi vida de porquero ante un ejemplar único de “cerda metafísica” (2006: 29-30)

El porquero ante el afán de defender a su cerda, por todos los medios posibles, pone como ejemplo, que por amor se han dado infinidad de situaciones, vayamos a un ejemplo: el de Enrique V, que ordenara a su cocinero guisar a su perro Dog para luego comérselo con patatas a un lado, demostrando con ello su gran cariño. También la historia de Brunilda de Helvecia y Hans de Bulgaria, que por el amor tan grande que se tenían, terminaron comiéndose uno a otro frente a la Catedral de Frankfurt. Así expresa Beltrán: “también los géneros epistolares expresan una estética patética. El autor se sirve de la voz del personaje para expresar aquello que más le cuesta percibir. El resultado es un relato con rasgos de oralidad que se genera en torno a una experiencia extraordinaria”. (Beltrán, 2004: 199). Y aquí dentro del cuento se dan esos hechos extraordinarios respecto a la cerda y sus habilidades de observación. Y, después de poner otros ejemplos que para el porquero son importantes, para con ello proteger a la cerda, la narración prosigue de la siguiente manera:

A no ser que sea usted uno de esos jardineros elitistas, cegado para cualquier tipo de comprensión. En ese caso, señor, usted no merece vivir, no me deja alternativa. No tendré otro remedio dejar vía libre no sólo a mi cerda jabalina, sino a toda mi cabaña de vacas, bueyes, terneros, asnos, gallinas, patos y conejos, para que entren y arrasen de una vez por todas su jardín; avanzando y tirando abajo la puerta de su casa, hasta subir a la habitación donde duerme para profanar su cama, y comerle su delicado corazón tan lleno de derechos. (2006: 34).

Un cordial saludo.

El porquero

Todo ello pone de relieve la importancia de los hechos extraordinarios que comunica el porquero al jardinero, que no dejan de sorprender el ánimo del lector que



acude a su capacidad de comprensión y asimilación de los hechos planteados. De cómo el porquero amenaza de muerte al jardinero y hasta el decirle cómo le han de matarle sus animales, durmiendo y comiéndose su corazón.

De esta forma, por demás patética, Julia Otxoa nos muestra a través de lo epistolar, su extraordinaria literatura que nos hace reflexionar, en que muchas veces nos cerramos a la razón y nos dejamos guiar por nuestras malas pasiones hacia nuestros semejantes y que por algún motivo, no llegamos a comprender sus razones y nos dejamos llevar por nuestros impulsos, ante los obstáculos de la vida que se nos presentan.

## “Leyendas”

La leyenda se sitúa entre la historia y la ficción. “Nadie la da por cierta. Aun quienes creen en ella no se atreven a probar su veracidad. Seleccionada por la memoria de un pueblo, cobra autonomía literaria”. (Anderson, 2007: 33). Por lo tanto la leyenda es una narración de hechos sobrenaturales o naturales que se han ido transmitiendo a través del tiempo en forma oral o escrita mediante la abstracción del lenguaje humano. El relato de Julia Otxoa así lo pone de manifiesto:

Los padres estaban ilusionados, se pasaban el uno al otro el niño enfermo a través de aquel hueco formado en el árbol seco. La antigua leyenda vasca decía que hacerlo de ese modo la noche de San Juan era el mejor remedio para todos los males. (2006: 35).

A menudo la leyenda produce una emoción característica, tratando ligeramente cosas que deseamos tomar en serio. Ello parece indicar la necesidad de no tomar las cosas a la ligera. Y aquí en el cuento se da ese hecho, donde unos padres se aferran al contenido de una leyenda para sanar a su hijo enfermo:

Y fieles a la tradición así lo hicieron, pero tal vez entusiasmados como estaban en curarle, pusieron en ello demasiado ímpetu. Lo cierto es que en una de esas vueltas de los brazos del uno a los del otro, inesperadamente, el niño salió disparado volando a gran velocidad, perdiéndose tras las montañas. (Otxoa 2006:35).

A primera vista lo narrado parece normal, pero después el contenido se manifiesta como algo extraordinario irreal se dice que “el niño salió disparado perdiéndose tras las montañas”. (2006:35). Nos incita a considerarlo algo cómico, pero a la vez lo remplazamos mediante una ligera preocupación a través del absurdo. Así lo indica Enrique Anderson propone lo siguiente: “A veces la fuente de una leyenda es un cuento. Esto ocurre cuando la acción del cuento había exaltado a un personaje real o lo había concebido como si fuera

real, localizándolo en un lugar determinado y envolviéndolo en una engañosa atmósfera histórica. (2007: 33) Y aquí es donde el lector ha de entender justamente lo inverso de lo que muestra el sentido exacto del texto. Y el cuento sigue así: Pasaron los años y el niño volvió ya curado, había sido adoptado por un emperador de Pekín:

Dado su alto rango, obligó a las autoridades locales a procesar a sus antiguos padres, ya muy ancianos, basándose en la idea de que había existido un complot por parte de éstos para librarse de su hijo enfermo. Inútilmente negaron semejante acusación, jurando una y otra vez que lo único que pretendieron aquella lejana noche de San Juan fue curar a su hijo siguiendo en todo momento lo que dictaba el rito y la leyenda.

El hijo adoptivo del emperador no les creyó en absoluto; él no había oído hablar nunca en China de semejante leyenda [...] Todo fue inútil, se les ejecutó de inmediato bajo la acusación de infanticidio. (2006: 35-36).

En este sentido se advierte una leyenda, trágica en su contenido lingüístico, utilizando en ello contrastes absurdos características que indica Enrique Anderson: “Leyenda y cuento concentran por igual los acontecimientos con tensión dramática; ambos tratan de lo raro, de lo desacostumbrado, de lo que contraria a las normas generales”. (2007: 33). Y toda esa tensión dramática queda marcada en la muerte tan espantosa que tuvieron los ancianos a manos de su propio hijo, que no aceptó de ninguna forma la mencionada leyenda y con ella su curación definitiva.

Julia Otxoa nos lleva a reflexionar sobre cosas que parecen absurdas, imposibles de asimilar como reales. Sin embargo, hay tantos casos que se dan en nuestra época, que desgraciadamente ya no son una leyenda, son casos de la vida, real. Hijos que arrebatan la vida, de sus padres por diferentes motivos, muchas de las veces tan superficiales increíbles otras influenciados por las drogas o el alcohol que no les permiten medir las consecuencias de sus actos salvajes. Así dejan, por tanto, de ser una “Leyenda”.

## “Firma”

En el ordenen establecido del presente cuento salta a la vista el tema de la caligrafía, pero también cabe mencionar ciertos recursos de las artes gráficas. Significativas resultan las aproximaciones de Enrique Anderson: “Porque las artes gráficas hacen visible la plasticidad de una trama [...] Pues bien: también con recursos tipográficos se presenta al ojo la urdimbre de un cuento. Letras de diferentes estilos y tamaños pueden indicar, a guisa los símbolos pictóricos, los varios planos por donde corre la acción. (2007: 188). Y ese tipo de letra, caligrafía y símbolos pictóricos, se manifiestan en el relato de Julia Otxoa:

En estos momentos el autor escribe unas líneas sobre un papelito de color crema; la carta acompañara el envío de su libro a uno de los críticos mas importantes. Cuando acaba de escribir, levanta la cabeza del papel y reflexiona antes de firmar. Es consciente que la firma dice mucho, que es realmente importante a la hora de terminar correctamente un escrito. Por eso cuando llega ese momento siempre lo hace con grandes trazos, la suya es de ese tipo de firmas que se deja sentir por su carácter ostentoso y exagerado, para quien la contemple sepa que se trata de un artista de gran personalidad. (2006: 37)

En el discurso anterior se manifiesta la presencia del personaje, un escritor que desea enviar su libro a algunos críticos, antes se encuentra elaborando una firma que llame poderosamente la atención, y así surgen las primeras manifestaciones de su carácter creativo en el proceso de su portentosa caligrafía. Ma. Victoria Reyzábal afirma lo siguiente: “La caligrafía del griego Kaligrafía es un conjunto de rasgos que caracterizan la escritura manuscrita de una persona. En la caligrafía se revelaba el desequilibrio de su personalidad”. (1999: 141.). Y ese desequilibrio de la personalidad del personaje, lo podemos apreciar en:

Tal vez – piensa – no sea necesario enviar de momento el libro, ya que en cuanto reciba la firma, el crítico en cuestión me llamara interesándose, solicitando información sobre el autor de la misma [...]  
En esta expectativa pasan los meses y los años, la respuesta no llega, pero un artista de su categoría no desespera; al contrario, se dedica con más fervor a su ya único y exclusivo oficio. Día y noche ensaya nuevas firmas, las tiene de todas clases:

aristadas, volátiles curvilíneas, de ala de mosca, en espiral etc. Paulatinamente las va enviando a todos los críticos de la ciudad. (2006: 38)

El desequilibrio de la personalidad del personaje se manifiesta en el proceso de actividad sometido a un constante trabajo, en la realización de constantes firmas de todos los aspectos y tamaños, hasta el grado de quedar inserto en lo que para él resulta lo primero en la vida, sus firmas:

Su vida transcurre de este modo en un frenesí, en un torbellino de firmas propias y ajenas [...]

Es feliz, se considera a sí mismo un artista excepcional, un poeta mundial. Cuando muere, el colectivo de literatos de la ciudad propone a la Iglesia de Roma que, en su memoria, se instituya la festividad de San Firmante como patrono de todos los artistas. Lamentablemente, no se tiene noticias de que Roma haya aceptado. (2006: 39).

En efecto, el personaje es feliz en su carácter de firmante, incluso se llega a considerar todo un artista, marcando esa necesidad de escapar de la realidad, de los problemas sociales, a través de sus especiales y artísticas firmas. De este modo Julia Otxoa por medio de su excepcional escritura, nos da a conocer, cómo de una manera por demás sencilla podemos llegar a ser los seres más felices del mundo, sin poner en ningún momento en peligro la estabilidad social.

## “Maletas”

Hemos de decir que, atendiendo el estudio del microrrelato y considerando para su finalidad, apreciamos que está habitado por una narración de acontecimientos. Significativas resultan las aproximaciones de José Ángel García: “La narración de acontecimientos es, pues, el movimiento narrativo por antonomasia, y el que sirve de transición entre unos movimientos y otros. La pureza de los fragmentos narrativos, como la de cualquier otro movimiento, varía, y podríamos distinguir entre narración con movimiento dominante y narración como movimiento integrado”. (1998: 332). Nos referimos a todos los sucesos que se dan dentro de la historia narrada. Y esos sucesos son los siguientes:

En mi caso hacer el equipaje es toda una batalla, tengo pocas cosas pero mal definidas, hasta el punto que desconozco qué poseo en realidad. Tan sólo sé que algunas pertenencias son ligeras y ovaladas pero éstas a veces, se alargan inesperadamente hasta romperse y vaciarse por completo. (2006: 41)

Dentro de la narración de acontecimientos, observamos una presentación o planteamiento, el autor ubica al lector en un espacio cerrado que se identifican con una habitación de una vivienda, donde se percibe una atmósfera de desesperación y desaliento, por no poder definir sus ideas de elaborar bien un equipaje, el personaje no se explica, por qué sus pertenencias no se acomodan adecuadamente. El narrador nos formula cada acontecimiento que le va ocurriendo de la siguiente manera:

Otras en cambio, son pesadas y con sólo pensar en ellas modifican su forma, estorban por todas partes, me tropiezo con ellas; tengo las piernas llenas de hematomas. Algún día van a lograr que me caiga y me dé un mal golpe. (2006: 41)

En el fragmento anterior advertimos que el personaje describe con claridad una serie de sucesos, que ponen de manifiesto una narración de acontecimientos, ya que expone el desorden en el que vive, que tropieza continuamente con las maletas y teme hacerse

dañoetc., Martínez Bonati afirma lo siguiente: “la frase narrativa (como la descriptiva) es una frase «mimética». Es decir: la base de la narración son las frases aseverativas que transmiten juicios singulares del sujeto concreto individual. (García, 1998: 332). Y el narrador sigue exponiendo los problemas a los que se enfrenta:

Hay incluso otras cuya existencia es dudosa, a menudo ignoro si pertenecen al pasado, al presente o tan sólo al universo de mis sueños. Así que no es extraño que a la hora de hacer las maletas nunca sepa si voy a tardar mucho o poco, son tantas las conjeturas, las hipótesis... La sucesión de enigmas me rompe los nervios, me fatiga en extremo, me deja sin fuerzas para nada, claro, en esas circunstancias siempre acabo anulando mis viajes. (2006: 41).

En la narración de acontecimientos la imagen de la protagonista denota un gran malestar moral. Su molestia, al hacer el equipaje, aumenta hiere sus emociones, decae en un gran cansancio físico. Y, por último, se revela hasta el grado de terminar por no realizar el viaje planeado.

La autora nos presenta una narración cuyo hilo conductor se conecta en la observación del caos, dominado por la confusión de cómo hacer una maleta. La desesperación que puede ocasionar no saber ordenar las cosas, propiciada a ello se suma la ineptitud de algunas personas para realizar actos por simples que parezcan. A veces prestamos más atención a circunstancias menos apremiantes que a otras que pueden ser más fundamentales en nuestra existencia.

## “El trompetista”

El conflicto narrativo se plantea desde una intencionalidad musical, a partir de un personaje que se identifica con un músico, Mempo Giardinelli afirma “Siempre sostengo que el cuento es el género literario más moderno y el que mayor vitalidad tiene. Por la sencilla razón de que la gente jamás dejará de contar lo que le pasa, ni de interesarse por lo que le cuentan bien contado”. (1999: 44). Y dentro de la narración el trompetista relata lo que está presenciando de la forma siguiente:

el hombre observa como en la casa de enfrente una niña de corta edad ha saltado desde la ventana y juega peligrosamente por la estrecha cornisa del edificio” (2006: 42).

En el cuento observamos a un narrador testigo, porque está presenciando los hechos además de estarlos narrando, bajo una atmósfera tensa y un espacio abierto. Después de intentos en vano de hacerla entrar a casa, en un instante relampagueante se le ocurre la feliz idea de tocar su trompeta. Así lo hace, pero en ese preciso momento observa con grave claridad a la niña que aparece sentada en la cornisa:

sentada sobre la cornisa y balancea sus piernas en el aire y en un momento dado echa a volar, la ve desprenderse de la cornisa e ir cayendo suavemente en el vacío. Sobre la lona verde del camión parece una mariposa blanca posada en una praderita que se alejara en medio del fragor del tráfico. (2006: 43).

Es posible que el cuento apunte hacia hechos reales que han ido sucediendo, y desgraciadamente con bastante frecuencia dentro de una modernidad cruel que puede inducirnos a vislumbrar los sentimientos y el dolor en algunos niños-jóvenes que son víctimas del llamado “Bullyng” o “acoso escolar”. Y así, la niña, ante la imposibilidad de ver alguna salida huye hacia el descanso y tranquilidad que le ofrece la muerte. Una



muerte a la que se acogen también los rostros asombrados de personas que contemplan la escena y que, al escuchar la música de trompeta, igualmente se lanzan al vacío:

y al instante es como una eternidad, un infinito caer de mariposas blancas en medio de la música. (Otxoa 2006: 43)

Se dice que la música produce en el ser humano un efecto estético o expresivo, agradable al oído, y en este caso se abre esa posibilidad de encantamiento, ya que al escuchar el sonido de la trompeta se arrojan al vacío sin medir la consecuencia de su acto suicida.

En este sentido Julia Otxoa dentro de su escritura y efectos musicales, refleja una realidad evidente que representa un hastío hacia la vida, que se manifiesta, en ciertas ocasiones, por el grave estrés que sufrimos en nuestros días y el dolor extremo de no poder huir de él. Y al mismo tiempo se exterioriza un goce ante la muerte, algo sobrenatural, una plenitud que se experimenta ante el ritmo musical y la extrañeza del momento. Así se desprende de las palabras de Octavio Paz (1956: 123.) “La extrañeza es asombro ante una realidad cotidiana que de pronto se revela como lo nunca visto”. Y Esa misma extrañeza ante el sonido musical y el gozo de la muerte se hace presente también desde tiempos lejanos como se desprende del tema mitológico de “Ulises y el hechizo del canto de las sirenas”, cuando se revela que los marineros al escuchar la seducción de su canto, perdían la vida. Y esto es lo que dijeron las sirenas a Odiseo, para que cayera ante su encanto musical.

- ¡Ea, celebre Odiseo gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca; sino que se van todos después de recrearse con ella. (Homero, 2000: 90).

Sin embargo se cuenta que Odiseo logró salvar la vida de sus marineros cubriendo con cera sus oídos y estos a su vez lo ataron al mástil de la nave, salvando la de él.

Es evidente que, dentro de la narración singular de Otxoa, la figura de la música se hace presente como símbolo de muerte – en una psicosis ambiental y a la vez dentro de lo incomprensible- de gozo absoluto de lo inevitable, ante un ritmo musical.

#### “Edad madura”

Aspectos como de la personalidad y la conducta humana y el ego (o al Yo) es un buen ejemplo de lo que podemos encontrar en el presente microrrelato. Por consiguiente, y de acuerdo con Spence, “en el reparto al ego (o al Yo) le corresponde el papel de un narrador que elabora relatos sobre su vida. La labor del analista es ayudar al paciente a construir esta narración, una narración en cuyo centro se encuentre un Yo. (Bruner, 1990: 111). Y dentro de su discurso del Yo, el narrador-personaje, enfatiza su mejor vía de expresión así se desprende del relato de Otxoa:

Había días en los que me resultaba muy difícil saber quién era yo. Recuerdo aquellas jornadas en extremo fatigosas, sumido en el desasosiego, recorriendo archivos, registros, iglesias, para recabar información sobre mi identidad. Sin poder hallar un solo indicio que me ayudara, perplejo ante una familia que empezaba a mirarme como a un loco. (2006: 44).

En dicho fragmento además del Yo adscrito en la construcción del discurso, nos encontramos a un personaje-tipo, indeciso que sufre de una visión crítica y distante de no poder asumir una autenticidad sobre su origen. En una situación extrema e irracional que puede producir el rechazo hasta de su propia familia, hasta el grado de que ésta ya lo considera un enfermo mental. Dentro de la controversia persona- situación, Mischel concluye que la “conducta de la gente por lo regular varía, o que es inconsistente de una situación a otra. Tal inconsistencia, refleja una capacidad humana básica: la capacidad de discriminar entre las diferentes situaciones y de variar nuestras acciones de acuerdo con las diferentes oportunidades, restricciones, reglas, y normas existentes en diferentes circunstancias”. (Cervone, 2009: 237). Ahora bien, esa inconsistencia se refleja en el personaje con sus procesos inconscientes y a la vez con su pensamiento consciente. Y la narración sigue así:

Con el tiempo me fui acostumbrando, la edad me trajo como a otros la resignación, pero últimamente mi estado ha empeorado considerablemente, ya que de la última crisis no regrese a la realidad como las veces anteriores. Desde entonces ignoro permanentemente quien soy y que hago en esta ciudad. (2006: 44)

Es indudable que su estado inconsciente se amplía y sus limitaciones mentales se debilitan. El personaje anula cualquier identificación emocional que lo lleve a perderse en sí mismo. Sin embargo, su Yo se sigue revelando de la siguiente manera:

En esta situación llevo aproximadamente un año. Claro que esto es absolutamente secreto, nadie lo sabe. Ante todos realizo un constante simulacro: finjo una seguridad que no tengo, respondo con aparente convicción a cuantas preguntas se me hacen referente a mi profesión. Procuero ser ante todo lo que para la sociedad soy: el honorable presidente de la nación. (2006: 44)

A primera vista parece surgir una categoría festiva, al imaginarnos a todo un personaje político ser presa de una vida por demás conflictiva. Y es ahí donde el lector-espectador se permite juzgar sus razonamientos y comportamientos, provocando una auténtica y sorpresiva comicidad, en la brevedad de la narración. Significativas nos parecen en este contexto las reflexiones de Irene Andrés-Suárez:

Es obvio que, en narraciones de una o media página, el escritor no dispone ni de tiempo ni de espacio para caracterizar a los personajes -éstos pocas veces tienen nombre propio y apenas están perfilados-, suelen faltar también las descripciones y las referencias a los lugares concretos, aunque el espacio puede ser importante y, de hecho, a menudo está cargado de cualidades dramáticas que redondean el sentido del suceso narrado e incrementan la expresividad de los conflictos de los personajes. La acción transcurre en un instante, hasta el punto de que el lector “cree tener ante sus ojos una totalidad instantánea, con notable pérdida del transcurso narrativo”. (2010: 169).

Esta acción ocurre, a la luz de un orden establecido, con la expresividad y los conflictos de los personajes, que bien se acentúan en una sola causa, la de otorgar al lector un momento de esparcimiento. De tal manera que Julia Otxoa, bajo estos elementos literarios y una descripción caricaturesca del político, expresa su sentido práctico de ver la vida a través de cada uno de sus beligerantes personajes, trazando una denuncia explícita y razonada.

## “Perros”

Julia Otxoa en su microrrelato conduce al lector hacia nuevos horizontes imaginativos. La convergencia de estrategias intertextuales y fantásticas en su compleja narración lleva a observar, de una manera reflexiva y atenta, una marcada transformación que aparece en una muy conmovedora y poco frecuente escena dramática como se desprende en el siguiente fragmento:

“El cantante ajusta su voz y sale al escenario, con estupor observa que el teatro está repleto de perros formalmente sentados en su butaca [...] Tras su actuación y después de escuchar los aplausos que le dedica la perruna audiencia, se vuelve hacia la orquesta, todos los músicos son también perros de diversas razas y tamaños. Se frota los ojos, se pellizca por todas partes con insistencia intentando despertar, debe tratarse sin duda de un sueño”. Pero no es un sueño, nervioso hecha a correr, intenta salir precipitadamente del edificio, pero alguien se lo impide agarrándolo con fuerza del brazo [...] Allí, atónito, se contempla a sí mismo ante el espejo. ¡Él también es un perro, un elegante mastín vestido de frac! Desconcertado se vuelve hacia el bulldog y le confiesa. -Yo antes era humano”. (2006: 45).

Por tanto, la realidad fantástica se presenta en los elementos que conducen a la metamorfosis del cantante. En esta misma corriente Antonio Sánchez-Escalonilla expresa “Para el autor lo fantástico es una vacilación experimentada ante un fenómeno aparentemente sobrenatural, pero esta sensación puede desaparecer en cualquier momento”. (2009: 33). En el relato de Julia Otxoa se aprecia lo sobrenatural, ya que el cantante se transforma en un elegante “mastín vestido de frac”. Podríamos afirmar que la autora, por medio de su obra literaria y su naturaleza artística, utiliza además en su escritura un particular efecto de intertextualidad, ya que se presenta como fiel reflejo de la divertida película. “The shaggy dog” o su versión en español “Querida estoy hecho un perro” estrenada el 9 de marzo del 2006, cuyo director es Brian Robbins. Remake de una película del mismo título estrenada en 1959.

Obviamente dentro del microrrelato y las circunstancias de la película, se encuentra una red de acontecimientos similares, que da origen a la intertextualidad. Ante algo semejante Lauro Zavala expone: “El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red le llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado”. (2005: 102). Y esa relación existe entre los dos textos, ya que en la película también el personaje descubre que es un perro, no por medio de un espejo sino a través de su reflejo proyectado en varios televisores de un almacén y las palabras que emite, son muy parecidas al microrrelato: ¿Ese soy yo? Yo no soy un perro, yo estoy soñando, tengo que despertarme”. De ello se deduce que, por el juego de palabras y de las imágenes, hay una relación muy estrecha entre los dos argumentos y en este contexto resultan reveladoras las palabras de Jesús Camero:

Las redes de textos son posibles porque en el ámbito de lo literario resulta enormemente fácil establecer relaciones, relaciones entre textos, mediante temas comunes, personajes parecidos o repetidos, historias similares o versiones, todo ello sin límite ni temporal ni espacial ni lingüístico. (2008. 23)

Así podríamos dar cuenta del valor de la relación que existe, a partir de la estructura paradójica de la semejanza dada entre las configuraciones descriptivas y en el proceso mismo de la metamorfosis, dentro de cada uno de los textos. Otxoa, por medio de imágenes increíbles y un especial ritmo musical, permite que la mente del lector sea capaz de proyectarse sutilmente hacia lo diferente.

## “La cena del viernes”

Los recursos narrativos que se emplean en este cuento se caracterizan por el sentido del humorismo. Por tanto el humor es la prueba que desordena las grandes verdades, la ligereza, la normalidad, la sencillez y el punto de vista conocido sobre nosotros mismos es lo que constituye el humor. Ante algo semejante José Antonio Pérez-Rioja comenta: “Creemos que el humorismo, en la vida como en el arte, es una actitud comprensiva, sonriente y benévola ante las mezquindades, las torpezas y las ridiculeces de la humanidad”. (1942: 33). Y esta ridiculez de la vida se da en la situación siguiente:

La víspera de la fiesta, la carnicería está llena de gente, el charcutero, se corta con el cuchillo, la sangre sale a borbotones sobre las lonchas de jamón que en ese preciso momento prepara para una clienta, pero rápidamente reacciona, se venda fuertemente el dedo con un pañuelo, limpia el cuchillo y sigue con los pedidos. Ella B, la clienta que ha pedido esas lonchas de jamón se da cuenta de lo que ha ocurrido [...] pero se calla y finge que no ha visto nada, así que con el barullo de gente hablando y pidiendo el charcutero le hace el paquete y se lo entrega como si tal cosa. (2006: 50)

Evidentemente, en el enfoque de la problemática que nos ocupa, el humorismo tiene una actitud fundamental dentro del texto, ya que la actitud impasible de la mujer, ante el accidente del charcutero y la aceptación posterior de las lonchas de jamón manchadas de sangre, sin hacer alguna objeción al respecto, nos ocasiona un motivo jocoso ante las circunstancias mostradas. Y en este contexto resaltan las reveladoras palabras de José Antonio Pérez-Rioja:

Frente a «concepción» - más estática, más elaborada – preferimos la palabra «actitud» - más dinámica, más fugitiva y despreocupada -, porque la vida, siempre en movimiento, no permitirá al humorista forjarse de ella una concepción inamovible y permanente, ya que, como decía Heráclito, todo cambia. -es decir, las acciones humanas – objeto del humorismo- obligan continuamente al humorista a reaccionar en plena marcha ante ellas. Reaccionara a veces de muy diverso modo. (1942: 33).

Y esa «concepción» se obtiene en la narración ante la actitud despreocupada del personaje ante sus lonchas con sangre humana, que simplemente recoge y lleva con toda tranquilidad a casa. Y el cuento continúa así:

Esa noche B y su marido tienen invitados. Mientras preparan los aperitivos sobre la elegante mesa dispuesta para la ocasión, B observa con inaudito placer que la sangre del charcutero derramada sobre las lonchas de jamón se ha oscurecido en dos grandes manchas justo en el centro, fundiéndose con el color del magro que le rodea. Su visión es para B un auténtico regalo, una íntima venganza frente al obligado y absurdo teatro que como siempre tendrá que interpretar con toda esa gente de la universidad que viene a cenar todos los viernes, y con la que nada la une, salvo los mutuos favores profesionales. (2006: 50-51)

Como se puede observar, dentro de la simpática trama, esa despreocupación de quedarse con el “alimento con sangre” se trata nada menos que de una sutil venganza de nuestro personaje hacia su marido, que ve en ello un momento de esparcimiento ante esa obligación que constantemente se ve en la necesidad de hacer, en su papel de la señora de la casa. El humorismo no deja de tener un papel muy importante dentro del tema expuesto. Y en efecto ante esa cautelosa venganza efectuada, de la señora B no queda otra cosa más que reírnos de la sagacidad desproporcionada de sus actos.

De esta manera con sutiles pinceles de humor Julia Otxoa eleva su carismática escritura para proporcionarnos un momento sano de diversión en el proceso del conocimiento humano y nos hace olvidarnos por un momento de lo difícil que resulta a veces los enigmas de la vida.

## “Kluber and Kluber”

Dentro de los rasgos definitorios de este cuento predomina el desarrollo del tema motivación y emoción dentro de la característica de las “necesidades adquiridas” donde salta a la vista la presentación, la configuración y la formulación:

Z sentía intensos deseos de cortar amarras con todo, sobre todo, con aquel sentimiento de culpabilidad que aparecía siempre acompañado a este deseo. Pensar, aunque sólo fuera durante unos breves segundos, en la posibilidad de cambiar su vida, en hacer lo que deseaba, aunque ello significara dejar su trabajo en la oficina del señor Kluber. Y lo que realmente quería hacer todas las mañanas desde hacía treinta años, era pasear sin prisa, vagabundear, perderse tranquilo en sus ensoñaciones por los jardines que bordeaban el río, sintiendo pasar a su lado la dinámica de la ciudad, los carteros con sus bicicletas, los carritos de los panaderos, los músicos callejeros. (2006: 52)

Esta subversión de la realidad da cabida a un cuadro emotivo del personaje, que llega a un punto donde exterioriza sus sentimientos, sus necesidades, sus deseos reprimidos, quiere dejar de trabajar y dedicarse a recorrer las calles viendo el acontecer de la ciudad desde su punto de vista de paseante, sin prisas, sin medir el tiempo y llegar a lugares fantásticos, como el río, los jardines, caminar sin un punto definido, y escuchar una bella melodía. Siguiendo este precedente se puede decir como indica V. Reeve:

La gente alberga una multitud de necesidades, algunas de las cuales se originan debido a estructuras cerebrales heredadas y por la historia evolutiva [...] otras más son disposiciones que aprendemos y que nos obligan a preferir algunos aspectos del ambiente, en lugar de otros aspectos (necesidades sociales), y unas más existen como voluntades y deseos inducidos por las situaciones (cuasi necesidades)”. (2003: 162)

Y esta situación se ve ampliamente reflejada en la desesperación del personaje, al no tener la posibilidad de realizar su deseo, de ver cumplidas sus necesidades, de lograr, aunque sea por un instante alejarse de sus ya pesadas obligaciones, así se desprende de lo que se narra a continuación:

Todo eso pensaba mientras se dirigía hacia su trabajo y retrocedía de pronto como siempre, y se desviaba hacia la avenida Salvara que desemboca en el río, para



arrepentirse, rectificar y desandar sus pasos, dirigiéndose de nuevo hacia la oficina, y sentarse allí totalmente derrotado en su mesa repleta de carpetas, folios y libros de contabilidad para escribir hasta las tres de la tarde largas cartas a los clientes del señor Kluber, exigiéndoles el pago de sus deudas a la mayor brevedad posible, dada la precaria situación económica por la que estaba atravesando la empresa Kluber and Kluber, especializada en la gestión de todo tipo de asuntos relacionados con la herencia de personas desaparecidas. (2006: 52-53)

De ese modo arrepentido y haciendo a un lado sus necesidades, Z olvida por un momento sus deseos, hace acto de presencia en su trabajo, al cual dedicara gran parte de su tiempo, tiempo que le hubiera gustado emplear de otra manera e irremediamente, se dedica a su labor cotidiana, escribir largas cartas que espera tengan alguna buena respuesta. Y en este contexto resultan reveladoras las palabras de V. Reeve: “Lo común entre las necesidades (las sociales y las cuasi-necesidades) consiste en que ambas tienen orígenes sociales. Las necesidades sociales surgen de las preferencias obtenidas a través de la experiencia, la socialización y el desarrollo. Tales necesidades persisten a lo largo del tiempo y de nosotros como parte de nuestra personalidad”. (2003, p. 162). Es evidente que nuestro personaje requiere de esa necesidad de experiencia como parte de la evolución de su personalidad, porque la necesidad, asociada al comportamiento humano, debe ser motivada de alguna manera, para lograr objetivos claros. Y dentro del cuento el personaje necesita de alguna motivación para que se produzca un cambio en su espíritu emprendedor.

Sobre este punto consideramos que Julia Otxoa, a través de su exposición clara y contundente, nos da a conocer las debilidades del ser humano, sus sueños y sus deseos reprimidos, que rara vez se llegan a cumplir, en este mundo moderno y con esa escasa economía, donde se pasa el tiempo y la vida, únicamente soñando detrás de un escritorio, sin que se pueda llegar a evitar.

## “Performance en tres actos”

El panorama descrito en este microrrelato nos sirve para reconocer los elementos polifacéticos del drama y la acción escenificada. Evocadoras resultan en este contexto las aproximaciones de Enrique Anderson: “en el cuento escenificado (o cuento espectáculo) el narrador reabre un tiempo vivido como en una resurrección, y hace que una acción dramatizada desfile ante los ojos del lector”. (2007: 77). Y ese desfile en la acción dramatizada aparece en lo siguiente:

PRIMERO está la minuciosa construcción de las trampas en virtud de las características de las futuras presas. Algunas de esas presas son burdas, otras de una altísima sutileza, apenas leves artefactos casi incorpóreos fundidos con el aire. (2006, p. 54).

La performance se nos indica que es una acción artística o también puede ser una muestra escénica improvisada, que llega a provocar asombro. Por lo tanto la narración se configura dentro de una perspectiva subjetiva teatral, al imaginarnos que se abre el telón y el narrador da la señal de comenzar la acción de lo que se va a presentar. A continuación, y de una manera formal, facilita información sobre el proceso de las futuras presas, de que unas son burdas y las otras, de altísima sutileza, adquiriendo en su relato una acción escenificada. Así lo reseña Enrique Anderson: “Dentro de la acción escenificada el narrador renuncia a sus funciones de expositor de resúmenes y tiende a narrar los acontecimientos”. (2007: 79). Julia Otxoa introduce dichas estrategias en su relato:

SEGUNDO: tras la espera, la revisión del paisaje: en un detenido reconocimiento de la zona, se localizan diez lazos metálicos colocados en círculo en una superficie de 800 metros alrededor de un cebadero de estructura vegetal en forma de cesto, parcialmente hundido en la tierra, en cuyo interior se observan despieces de cuerpos de aves de granja, también restos óseos y cárnicos de otros animales en estado de descomposición. (2006: 54)

Evidentemente el drama y la acción escenificada aparecen fatigosamente reiterativas en el párrafo anterior. La interpretación del producto dramático tiene lugar en su dimensión social. La acción escenificada se expande al describirnos todo lo existente en la superficie

de 800 metros. Y, por lo tanto, el hecho asombroso se refleja en el elenco de objetos que van apareciendo en la narración, tales como: los despieces de cuerpos de aves, los restos óseos y de los demás animales en estado de descomposición:

TERCERO: una vez la presa ha caído en alguna de las trampas, el cazador la olvida. Luego, pasado el tiempo, regresa y, con gesto rutinario, fatigado, libera al animal muerto del engranaje que le aprisionaba y lo arroja de cualquier modo al cebadero de estructura vegetal en forma de cesto parcialmente hundido en la tierra, en cuyo interior se acumulan despieces de cuerpos de aves de granja, restos óseos y cárnicos en estado de descomposición. (2006: 54).

En el tercer aspecto podríamos establecer el contexto teórico que envuelve el texto donde, de una manera fría, nos relata la rutina fatigada del cazador y lo que le acontece al animal, que únicamente y por rutina es llevado a una muerte salvaje. Dentro de esta crueldad se observa el drama y la acción escenificada. En este aspecto Enrique Anderson indica: “Cada vez que los personajes, en un sitio fijo y a una hora exacta, viven continuamente, estamos frente a una escena. La acción, rica en detalles concretos, tiene la inmediatez de la realidad. La condición imprescindible de una escena es que los detalles de carácter, el dialogo, el lugar, el año, la atmosfera, la situación, la aventura, etc.”. (2007: 79). Otxoa así lo manifiesta en su relato.

Julia Otxoa por medio de esos ingredientes dramáticos y la acción escenificada nos invita a reflexionar y tomar parte de la salvación de nuestra fauna, que constantemente es víctima de seres sin escrúpulos y que, guiados únicamente por el placer de matar, ya sea por gusto o simplemente por rutina, no toman conciencia de que esos animales que injustamente y por nada son sacrificados, en tiempos muy cercanos serán necesarios para seguir con la vida de este planeta.

## “Muzzle”

El presente microrrelato exhibe pasajes considerablemente descriptivos, que se expresan en imágenes mentales, dirigidas conscientemente al lector. El narrador describe detalladamente cada hecho que se le va presentando:

En la ciudad de Muzzle recorrí la avenida Cronwly famosa por sus elegantes tiendas en cuyos escaparates se exhiben la mayor variedad de bozales del mundo. Los hay de metal, cuero, madera y de todas las épocas: del siglo II, del XIX Y XX, franceses, ingleses, árabes, chinos... (2006: 55).

La organización en el modo descriptivo introduce esa identificación en la variedad de objetos, como los señalados en el párrafo anterior, así como la citada ciudad, la avenida, las tiendas, los escaparates, los bozales hechos de todas formas y las épocas. De este modo Luz Aurora Pimentel propone: el tema “descriptivo – se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción, luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o “detalles” que van “dibujando” el objeto [...] se pueden ofrecer uno o mil detalles para construir la “imagen” de un lugar, de un objeto o de un personaje”. (1998 25-26). Y esa constante descripción la podemos apreciar en todo su contenido literario en:

«Siempre hubo perros en todos los tiempos y en todas las geografías», me susurró al oído una bellísima dama que atendía uno de esos comercios y que, sin duda alguna, había observado el interés con que mis ojos recorrían las estanterías, las vitrinas, los baúles, los armarios llenos a rebosar, las maletas, los grandes cubos de cinc, los frigoríficos para bozales orgánicos, las cajas fuertes para los bozales reales con valiosas piedras incrustadas en el metal, los sonoros son campanitas, cencerros, o cascabeles, los pétreos para las estatuas... (2006: 55).

Dentro de lo narrado existe una descripción objetiva, ya que el narrador informa sobre las características de cada bozal que se encuentra en las estanterías, las vitrinas, los baúles, etc., que va señalando directa y objetivamente. Se da una información particular y coherente sobre todo lo que se describe. La descripción obliga a realizar un trabajo específico, que podemos considerar en el contexto anterior. Y la narración continua así:

Y hasta una goya del siglo XVIII, un pequeño laberinto de plata en forma de bozal que, dicen, perteneció al perro preferido de Napoleón, y que servía para que el ejercicio de la respiración fuera tan arduo que la agresividad quedara prácticamente reducida a cero. (2006: 55)

De esta manera Julia Otxoa nos hace reflexionar sobre lo que puede significar un objeto dentro de lo artístico, a pesar de que denote en su nivel histórico además de un cruel sufrimiento.

## “Obsesiones”

En el desarrollo del cuento vemos en todo momento que lo domina en la construcción del texto el humor, unido a la sátira y el sarcasmo. Y comienza así:

Muy señora mía:

Sin duda alguna, ha habido de confundirme con otra persona, yo jamás he estado con usted en Londres y, menos aún, visitando los grandes almacenes Harrods. Aborrezco las grandes superficies, jamás me ha gustado, y, de hecho, puedo vanagloriarme de no haber pisado nunca ninguna de ellas. (2006: 56)

Podemos decir que el cuento introduce a un narrador omnisciente, ya que cuenta y conoce todo lo que ocurre dentro de la historia, en un espacio cerrado, que bien podrían tratarse de alguna oficina del ayuntamiento, y bajo una atmósfera cargada de irritabilidad, donde el personaje iracundo carga toda su ira hacia la señora X se producen varios comentarios que no se ajustan a un caballero, que traspasa los límites de la cordura:

Se ha convertido usted en un problema, y a no ser que cambie radicalmente su actitud, me veré obligado a denunciar su acoso a la policía. Por si fuera necesario ponerle alguna camisa de fuerza, de esas de último diseño de Bruno Damacci, tan de moda esta primavera. (2006: 56).

La compleja red de asociaciones que el autor va tejiendo, bajo el manto del humor, la sátira y el sarcasmo, se valorizan en cómo el personaje está enterado de los acontecimientos de moda, sin acudir jamás, como él mismo señala, a algún almacén de grandes espacios. Pues bien, como punto de partida, se trata pues de un mecanismo de humorismo donde prevalece la sátira. Significativas resultan las aproximaciones de José Antonio Pérez-Rioja: “el satírico ríe, desde la regocijada risa de la burla insignificante hasta la carcajada sangrienta que toca en el sarcasmo. Pero, más a menudo, se pone serio tuerce el ceño y llega a indignarse”. (1942: 24). Y dentro de la narración el personaje toma una posición seria, se indigna hasta el grado de desear “ponerle una camisa de fuerza a la citada señora. Y la narración prosigue en los siguientes términos:

Le aseguro que lo he hecho con otras personas que anteriormente se empecinaron con el mismo tema, jurando que yo había estado con ellas en esta o aquella parte del ancho mundo. Cúdense señora, porque mi paciencia tiene un límite, y mucho me temo que de proseguir con su absurda obsesión, no me sería difícil desde mi cargo de gobernador hacer, como ya hice con aquellos que decían ser mi madre y mis hermanos, que la encerraran para el resto de sus días en un centro psiquiátrico. (2006: 57).

La base humorística aparece desde el principio la situación cómica y, por supuesto, satírica al imaginarnos a todo un señor Gobernador exponer esas ideas monstruosas hacia un semejante débil, esa mujer, que su único pecado es llegar a haberlo conocido. Y éste, en cambio, que se niega a admitir sus errores y se escuda en su imponente cargo. En él están presentes las aproximaciones de José Antonio Pérez-Rioja:

El satírico se afana por educar, por corregir. Enarbola bandera de sana moral, de buen gusto, de recto criterio. Goza con poner cátedra y con dirigir graves sermones a sus lectores [...] La sátira personal – la más cercana al sarcasmo- ha existido en todos los tiempos. La verdadera sátira, de carácter genérico universal, aun siendo tan antigua como las diversas literaturas nacionales, está más cerca de nosotros, de nuestra actual manera de sentir y de pensar. (1942: 24-25)

Y como se puede apreciar a lo largo del cuento, el ímpetu satírico hace al singular personaje enarbolar esa bandera de sana moral, donde se da el lujo de escudarse en un recto criterio impuesto por él mismo y repartir sermones, que él cree convenientes, por donde pasa.

De esta manera Julia Otxoa nos lleva hacia una crítica social callada, que pretende ser escuchada y destinada a la reflexión, a pensar detenidamente y con perfecto cuidado, en esos gobernantes que esconden su moral muchas veces ante una sonrisa falsa y enérgica, ante sus ciudadanos, sin poner jamás límite alguno a sus actos dominantes. De tal manera, y dadas las circunstancias, tanto el autor como lector llegan a percibir una realidad social en el conflicto del presente cuento.

## “Música”

Los aspectos literarios de este microrrelato, en su situación comunicativa nos introducen motivos fantásticos musicales. Así lo expresa Lauro Zavala: “Lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y el futuro”. (2013: 115). El microrrelato se sitúa en un espacio exterior, el de una plaza:

En la plaza de la Florida. En ella un hombre de aspecto eslavo toca el violín como los propios ángeles. Maravillada la gente se arremolina a su alrededor, de pronto, en medio de la melodía, arroja el violín con fuerza a la acera. (Otxoa, 2006: 69).

Otxoa, bajo una sensación dinámica y apasionada, induce al lector directamente a un universo caótico y desproporcionado. Lo conduce desde el goce armónico hasta lo inesperado, grotesco y violento, pero con expresiva sutileza musical dentro de la brevedad de este microrrelato. Claude Bremond dice al respecto: “el estudio semiológico del relato puede ser dividido en dos factores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra parte, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. (Barthes, 1996: 99). Y mediante las técnicas de narración, la escritora introduce mediante su sutil estilo otros sonidos, como el que produce el músico:

a golpear violentamente una lata vacía contra el suelo. No parecen la misma persona el músico de antes y el de ahora. La furia de su martilleo asusta a los viandantes que huyen de él como de un perro rabioso. (2006: 69).

En ese momento el hombre comienza a producir ruidos estridentes, que pueden manifestar un mensaje desesperado. Ilustrativas nos parecen en este contexto las palabras de George Miller “Es conveniente dar el nombre de ruidos a todo aquello que altera de modo fortuito e imprevisible un mensaje”. (2001: 124). Y este mensaje altera los nervios de los viandantes que huyen ante el ruido ensordecedor. Y la narración prosigue de la siguiente manera:

Luego, cuando se calma y vuelve otra vez a tocar suavemente el violín, me parece un cazador preparando sus trampas; la belleza de su música, tan solo un preámbulo



para la desesperación posterior, un pozo sin fondo donde caerán aterrados los viandantes. (2006: 69).

En el cuento de Julia Otxoa pueden interpretarse los ruidos como el mensaje desesperado de su propia debilidad para transmitir lo hermoso de la música o el de su propia liberación, en una crisis de violencia momentánea. Esa gran sensación de enojo hacia la vida, que día a día hace presa en el ser humano. Dahl incluía entre las cualidades del escritor la de contar con una imaginación viva y resumía la capacidad de escribir relatos como «hacer que una escena cobre vida en la mente del lector. (Sánchez-Escalonilla, 2009:145). Y aquí cobra vida la mente del lector ante la cualidad de la escritura de la autora.

## “Objetos de porcelana”

El relato de acontecimientos y el de la palabra desencadenan un motivo de relación en el proceso del presente microrrelato. Naturalmente, se dice que: Tanto en el relato de acontecimientos como en el de la palabra “puede seguirse una gradación de la presencia del narrador que va desde un protagonismo casi permanente (a través del sumario diegético, la descripción y el comentario fundamentalmente) hasta su anulación efectiva en el monólogo interior o el diálogo no mediatizado”. (Garrido, 1993: 248). Y esos acontecimientos aparecen narrados por un narrador testigo, ya que es un personaje secundario que cuenta la historia:

Estamos los tres allí, en una de esas tiendas antiguas de objetos de porcelana. El interior está en penumbra, ella quiere comprar una tetera perteneciente a la dinastía Chu-li-yan, no cesa de repetirnos a Peter y a mí: «tened sumo cuidado, no toquéis nada, son cosas muy delicadas...» (2006: 70)

De esta forma el relato de acontecimientos y el de la palabra se unen en la descripción que se hace del espacio interior de una tienda de antigüedades, donde de forma muy sutil nos da a conocer los objetos de porcelana que ahí se encuentran y el enorme deseo de la protagonista de adquirir una tetera de la dinastía Chu-li-yan. Asimismo, la protagonista les hace ver a sus compañeros el sumo cuidado que se debe tener al ir mirando y pasando por los valiosos objetos. Antonio Garrido apunta cuestiones que matizan el sentido de relato de Julia Otxoa:

El permanente enmudecimiento de los personajes o la sistemática reproducción de sus palabras en el seno del discurso del narrador no sólo atentaría contra la verosimilitud sino que sería antieconómico para el relato. Así pues, a través de tales recursos los personajes se expresan, se comunican entre sí, esto es, desarrollan diversos tipos de actividad lingüística (actos de habla) como la aseveración, la promesa, la narración, el engaño, la felicitación etc., en otros términos, se comportan como «auténticas» personas. Gracias a ellos el narrador facilita al lector el acceso a los contenidos de conciencia del personaje o a las palabras efectivamente pronunciadas. (1993: 249).

Y así es, los personajes se comunican, establecen una conversación a través del acontecimiento que viven y en cual se sienten gratamente emocionados e identificados, al estar juntos admirando esas obras artísticas. Y el texto literario sigue de la siguiente manera:

Nos sigue como un sabueso que cuidara con extremado celo la finca de sus dueños, luego se aleja corriendo elevada sobre sus grandes zancos color naranja, realizando temerarias cabriolas entre las mesas y los aparadores que tiemblan a su paso, mientras su cabeza barre el techo de telarañas, zarandeando descontrolada las pequeñas lámparas estilo Montlellier. La porcelana tintinea por todas partes como un pequeño cataclismo. El dueño de la tienda la persigue y calla. (2006: 70).

Evidentemente se debe admitir que el relato de acontecimientos y el de la palabra configuran la actitud fundamental que subyace en este análisis. Donde los sucesos se desencadenan en la triste experiencia que se manifiesta en la protagonista. Antonio Garrido señala: “En cualquier caso, en el relato de acontecimientos el elemento más favorecido es la figura del narrador”. (Garrido, 1993: 249). Y así es, ya que se puede señalar la figura principal, pues es quien relata todos los acontecimientos.

De esta forma, y de esta forma por demás sorprendente, Julia Otxoa nos adentra en los límites de la diversión, que aunque que no deja de ser en su desenlace algo grotesco, es sumamente entretenido el contenido del microrrelato.

## “Weil”

La autora nos introduce con este microrrelato a todo un universo fantástico-narrativo que emerge idealizado, conservando su esencia artística mediante imágenes extraordinarias y rítmicas que perduran en el tiempo, Así se desprende del siguiente fragmento:

Los carpinteros de la localidad de Weil construyen todos los años pequeños pájaros de madera que pintan luego de colores para colocarlos sobre las ramas desnudas de los árboles cuando llega el invierno. (2006: 71).

Además del carácter significativo, la efectividad de la fantasía tiene cabida en este singular mundo literario, porque la fantasía conlleva muchas variantes y de acuerdo a Tzvetan Todorov:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se le encuentra. (2005: 24)

Así, forma directa, Otxoa seduce al lector con su versátil escritura que se sitúa entre lo extraño y maravilloso:

Luego al acercarse la primavera se hace con todos esos pájaros una gran hoguera, en la plaza central; dice la gente que sólo entonces se les oye cantar entre las llamas”. (2006: 71)

Hay que señalar que lo absurdo es un componente fundamental dentro de este microrrelato, que pese a todo no adolece de una presentación simpática y melódica. Con

todo esto asistimos sin mayor dilación a la celebración de un final colectivo de todo un conjunto de pájaros de madera, desde los arrebatos animales de un pueblo como respuesta salvaje de sus propios comportamientos de la humanidad. Y, en cierta forma, localizando lo grotesco y misterioso como respuesta de algo desconocido.

Si bien el individuo es libre de hacer su propia interpretación, ya que podemos decir que la literatura no deja de ser ficción, aunque a veces tome elementos de la realidad. Y así de esta manera tan expresiva, Otxoa hace un llamado a la conciencia humana para recordar a aquellos que han sucumbido bajo esa muerte atroz, como los 43 estudiantes normalistas mexicanos que el 26 de septiembre del 2014 desaparecieron en la ciudad de Iguala Guerrero y hasta la fecha no se han podido localizar. Según investigaciones se menciona que fueron muertos e incinerados, pero por supuesto nadie ha podido aclarar nada al respecto, llevando a un misterio total su paradero. Lo bello del canto y lo abyecto de la muerte se unifican para darle un sentido de realidad a este microrrelato

## “El estanco”

La finalidad tendenciosa se materializa en la distribución del efecto de la descripción y el discurso dentro de literatura y a través de este cuento. A lo que Lauro Zavala señala acertadamente: “Los buenos cuentos tocan a los seres humanos en sus fibras más sensibles y las hacen vibrar secretamente como el viento que arranca melodías a los bosques o a las arpas eolias. (2013: 252). Y ese buen cuento comienza así:

Primera hora de la mañana, aún no han dado las siete y el estanco de Pietro Bordoni ya está abierto. Su dueño es un hombre de mediana edad, encorvado, y de aspecto desaliñado; ahora está ocupado en poner orden en las estanterías. Trabajando, ha entrado en calor y aunque a esta hora los termómetros marquen cinco grados, el suda copiosamente. Aquí apila unas cajas de puros, allí pasa un trapo, mas allá empuja unas cajetillas de cigarros. (2006: 72).

Las descripciones en la narración, forma de modo concreto el de poner al receptor atento del proceso del cuento. Como toda obra literaria es susceptible y en esta aún más, al designar el panorama en el cual nos indica al personaje, Pietro Bordoni y su afán por mantener limpio su estanco. En este contexto resultan reveladoras las palabras de Eraclio Zepeda: “Eso me enseñó temprano que en el cuento había que cuidar la sobriedad de las descripciones, para que la gente imagine sin que uno le diga todo”. (Zavala, 2013: 327). Y aquí nos imaginamos lo que Pietro Bordoni realiza desde temprano en su estanco. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

En ese momento entra un cliente. Es Luciano Médicci, un jubilado de la banca que acaba de quedarse viudo. En otro tiempo este hombre fue dicharachero y alegre, y sus entradas en el estanco solían estar acompañadas de canciones populares que bordaba silbándolas como nadie, pero ahora todo es distinto [...]  
- ¡Hola, señor Luciano! - exclama Pietro Bordoni, dejando el trapo del polvo en el mostrador.  
-Hola señor Pietro -contesta Luciano Médicci pasándose una mano por el pelo -.  
¿Tiene sellos para otras provincias?  
-No. Para la ciudad y el extranjero sí, pero para otras provincias han quedado de traérmelos mañana.  
- ¡Que lastima! -Luciano Médicci suspira profundamente -. Había escrito a mi hija.  
-Lo siento, hace dos días que los estoy pidiendo y nada.

-No se preocupe -contesta dispuesto a marcharse Luciano Medicci -. Volvere mañana. -Parece resignado. Se mete el sobre en el bolsillo de la chaqueta y sale del estanco. (2006: 73)

Desde esta perspectiva literaria, el narrador pone en alerta al receptor y, a la vez de una forma categórica, pretende llamar su atención para que siga el transcurso de la narración del cuento, donde nos va detallando mediante su discurso el desempeño y la atención que Pietro Bordoni, tiene con sus clientes, y su preocupación al decirle a Luciano Medicci que no cuenta con los sellos deseados. El mismo discurso es interminable, porque a todos sus clientes va diciendo que dichos sellos no llegaran hasta el día siguiente, prometiendo algo que nunca ha de cumplir. Significativas resultan las aproximaciones de Michel Foucault: “Los discursos, que indefinidamente, más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos, y están todavía por decir. Los conocemos en nuestro sistema de cultura: son los textos religiosos o jurídicos, son también esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto, y que se llaman «literarios» o textos científicos. (1999: 21-22). Y el discurso descriptivo del cuento prosigue:

Toda la barriada de la misericordia está afectada por la falta de sellos de Pietro Bordoni, pero la gente es leal y no quiere ir a otro estanco y, paciente, guarda sus sobres sin sello y hace con ellos paquetitos que van acumulándose en las estanterías y dentro de los armarios, como palomas mensajeras que esperan año tras año una orden de vuelo que no llega; hasta que todo aquel papel crece demasiado y comienza estorbar en las casas [...] Así las cosas, un día alguien tira unos cuantos sobres por la ventana, como si en realidad fueran palomas, como si se tratara de dar por fin libertad a todos aquellos pájaros blancos llenos de letras. (2006: 78-79).

El cuento aborda una cuestión de sumo interés, el de la lealtad. El empeño de la gente que se sitúa en el modo de esperar la llegada de esos sellos en el estanco de Pietro Bordoni, lo pone de manifiesto. Por otra parte, el cuento viene a designar un contrapunto inesperado y esto es cuando alguien tira unos cuantos sobres por la ventana donde se refleja una catarsis y es precisamente al imaginarse a los sobres, como si fueran blancas palomas, pájaros blancos que van hacia la libertad. Y en este contexto resaltan reveladoras las palabras de José Donoso:

El cuento-creo, en principio- es una rica sustancia contenida en su forma pura. En resolución del “cómo” a la vez que invención del “que”. En diferentes estéticas y cuando la estética choca con lo moral, se ha discutido el asunto con ardor. “Lo que interesa es lo que se dice, no cómo se dice”, acusan de un lado los realistas, los populistas, los escritores de izquierda, los comprometidos, los que siempre están alertas ante los mensajes y compromisos ajenos. “Importa el “cómo o no el qué; solo forma malabar, técnica; el cuento es artificio, juego, crucigrama”, parecen replicar del otro lado los que quieren siempre una literatura descontaminada de realidades, aséptica, desinfectada, bendecida por los demiurgos griegos, y por ende, elitista y de cenáculo. A mí me parece que, en verdad, hay que atender ambos aspectos. (Giardinelli, 1999: 30).

En efecto, más allá de las consideraciones teóricas, el cuento especifica la alegría, la tristeza, la melancolía etc., y en este caso la sorpresa, no con el mero significado de las palabras sino las circunstancias en las que se produce lo asombroso. Así se manifiesta en el cuento de Julia Otxoa:

Y la gente al principio se sorprende, pero después está encantada con aquella lluvia blanca de liberados sobres resbalando suavemente sobre sus cabezas. Y según van cayendo, los van abriendo y, divertidos, contestan esas cartas como si fueran ellos los verdaderos destinatarios. Y, contentos como niños con zapatos nuevos, las van echando luego a los buzones de los remitentes. Y así en pocos días, el barrio entero es una maraña de suplantadas identidades comunicándose, creando entre toda una realidad ficticia de novios, amigos, alcaldes y hasta gobernadores completamente falsos. (2006: 79).

Las circunstancias de aquellos sobres blancos liberados hacen que se salten las normas tradicionales, la gente comienza un intercambio divertido, ya no se trata de esa clasificación rígida y convencional que necesitaba un sello, ahora cada uno escoge alguna identidad que le emocione y acomode:

Pietro Bardoni baja la persiana y se sienta exhausto [...] Él también está muy cansado de todo aquel teatrillo. La gente pide y pide sellos que él nunca ha tenido ni tendrá, y él se defiende como puede ante su clientela. A unos les dice que sólo tiene de la ciudad, a otros que sólo del extranjero, y así todos los días durante diez años. Desde que abrió el Estanco carece de licencia para vender sellos, porque para lograrlo había que pagar un impuesto demasiado alto y ahora que podría pagarlo, la Administración no se lo concede porque ha rebasado la edad, le dicen y debería estar ya jubilado. Pero él nunca ha tenido valor para decírselo a sus clientes, porque ¿dónde se ha visto un estanco sin sellos? Y se espera que se vayan a comprarlos a otro estanco, pero no se van y vuelven, y él tiene que fingir una realidad que nunca ha existido. (2006: 81-82)



La función social resulta particularmente patente en este cuento literario donde la gente, ya impuesta a una rutina, gira en torno de Pietro Bardoni y su estanco, sin lograr tener los sellos que buscan inútilmente y que nunca tendrán. Ya que la verdad nunca será revelada.

Julia Otxoa expone, por medio de su sorprendente literatura y de forma muy particular un tema donde se plasman las reflexiones sobre los motivos de lealtad, pero que a la vez puede resultar también de la costumbre o la cotidianidad, a lo que estamos expuestos en este mundo en que todo ya nos parece de lo más natural.

## “Frase”

Desde una perspectiva analítica del discurso narrativo y la palabra, que se integran intensamente en el texto son elementos fundamentales en el proceso del siguiente microrrelato. Apropriadamente resultan las palabras de Antonio Garrido al respecto: “El discurso narrativo canaliza un conjunto de información cuyo volumen depende, en primer término, de la posición adoptada por el narrador (relato focalizado, relato no focalizado, etc.), ya sea en boca (o conciencia) del personaje”. (1993: 246-247). Y el discurso narrativo dice así:

Recordaba la frase, la había visto sobre el desconchado muro que cercaba un solar vacío en las afueras de la ciudad. Ocurrió hace ya mucho tiempo, cuando contaba diez años. (2006: 83).

La primera persona narradora da paso al ritmo del relato, a partir de la conciencia del personaje en un ambiente nostálgico, lleno de recuerdos, donde además hay una focalización de un espacio exterior en una atmósfera natural donde se visualiza un desconchado muro que cercaba un solar vacío en las afueras de la ciudad, provocando una interacción del lector con lo que se está imaginando por medio de la escritura. Además, encontramos una “analepsis” ya que se retrocede en el tiempo, se retrocede al pasado, en “cuando contaba con diez años”:

A lo largo de toda su vida la recordó muchas veces, pero nunca pudo entender su significado. Sólo ahora, ya muy anciano, postrado en el lecho y extremadamente débil y enfermo, había logrado por fin descifrarla. Pero casi al mismo tiempo asaltó su fatigada mente una terrible pregunta: «¿Que había detrás de la última palabra? ¿Una coma, un punto, puntos suspensivos?» (2006: 83).

Un dominio absoluto de la falta de memoria hace presa de nuestro personaje que mantiene un verdadero combate mental y se aferra a sus recuerdos ya casi olvidados, donde rigurosa e ingenuamente se pregunta ¿qué sigue después de la palabra? Y la palabra de acuerdo a Beristáin es: “Serie coherente de sonidos (criterio fonético)” asociada a un sentido dado”, susceptible de un empleo gramatical dado” con autonomía gráfica, ya que es un *segmento* de la *cadena* discursiva que aparece espacialmente limitado por dos blancos;

que es reconocida por el hablante como “la mínima forma libre” como una unidad léxica. (1985:377). Por lo tanto, la palabra es un conjunto de sonidos que incorporan una idea.

Ahora bien, el signo de interrogación se extiende expresivo en el discurso narrativo, Y en este contexto resaltan reveladoras las palabras de Kurt Spang: “La pregunta retórica consiste en una oración interrogativa de la que no se precisa o espera respuesta porque ya la contiene implícitamente. Es, por tanto, solo una pregunta aparente que sustituye un enunciado o una exhortación intensificándolos. (2009: 251). Y así es el personaje expresa su sentir. Además, la sistematización de utilizar el signo interrogativo en el discurso da una sensación hacia un espacio abierto y una cuestión de calidad artística. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Solo poseía clara la certeza de que ya no tenía tiempo para averiguar con qué clase de signo ortográfico concluía la frase. Exhausto por el esfuerzo, cayo sumido en un profundo letargo. Soñó ser un desconchado muro cercado un solar vacío, inscrita en él una frase que un niño con atención leía.... (2006: 83).

Evidentemente aquí el discurso se intensifica, el personaje busca desesperadamente su ubicación en el mundo y su adecuada relación con él. Sin embargo, ya no tiene tiempo de ubicar sus ideas, la muerte aparece poco a poco...

Julia Otxoa con un antídoto de claridad y belleza, nos muestra una vez más su amplio dominio literario en este significativo microrrelato.

## “La oración del dragón”

En el siguiente microrrelato Julia Otxoa, con su eterna vivacidad literaria y la sonoridad rítmica de su lenguaje, conduce hacia una extrema intensidad simbólica. El hablante se contempla a sí mismo y el encuentro o reencuentro del yo rebasa su simple existencia. Por otra parte, y por medio de palabras sencillas en su lenguaje Julia Otxoa expresa: me siento a la mesa y pelo cuatro cabezas de ajos (2006: 85).

Por consiguiente, aquí hay que sugerir algo, dentro de la sensibilidad del simbolismo musical o simbolismo numérico, como sugirieron Dahlhaus y Heinrich “el número cuatro significa la tierra o el hombre (la presencia o existencia, *Dasein*)”. (2012: 126). Y aquí marca la existencia del personaje. Y siguiendo con el símbolo de los números para Bruce-Mitford el número cuatro significa: “Cuatro es el número del cuadrado; los cuatro elementos, tierra, fuego, agua y aire; y los cuatro puntos cardinales. Se relaciona con la Tierra y con la plenitud. En la Europa medieval la naturaleza humana se caracterizaba por los cuatro humores (superiores): flemático, sanguíneo, colérico y melancólico”. (1997: 103). Por lo tanto, se podría decir que la percepción de mundo, de ser y sus emociones indefinidas, así como el contacto sensorial con lo visible o evidente se manifiestan bajo un ritmo armonioso en:

Y así estoy un ratito apoyada en la barandilla, contemplándolo todo, imaginándome que vuelo sobre árboles y tejados, sintiendo dentro de mi música de volcanes”. (1999: 86).

La voz poética-narrativa se hace presente en esta expresión de unión del ser con la naturaleza y con el universo simbólico. Significativas nos parecen las reflexiones de Dahlhaus y Heinrich:

Una definición que pretenda referirse a “la música” no puede excluir la intensión simbólica, ni tampoco puede, por afán de ceñirse a la significación musical estéticamente inmediata. Relegar el pensamiento simbólico y la realización de símbolos al ámbito extramusical. La

definición debe permanecer abierta en este punto o bien debe incluir explícitamente esta posibilidad de la música.” (2012: 131).

Y toda esta intensión estéticamente musical y simbólica se manifiesta en el contenido de la narración, en donde la autora expresa ese momento de éxtasis de sentirse volando entre los arboles sintiendo dentro de sí “la música de volcanes”. “El símbolo posee un significado más profundo a través de su naturaleza y apariencia, refleja o representa algo más profundo que su simple aspecto físico. Por ejemplo, un fuego puede simbolizar las llamas del sol, con sus características de calor y luz y poder creativo, se equipará con la fuerza vital y el vigor masculino dentro de la narración el simbolismo viene a ser la paz interior del personaje ante la experiencia indecible de la belleza de la naturaleza que le rodea.

En el microrrelato de Julia Otxoa se restringe al espacio del yo personaje, participa en los hechos referidos de una forma por demás estética y, bajo el concepto de la música, reconoce una existencia agradable, y una forma particular de satisfacer sus pequeños deseos que se funden en la plenitud de un instante.

## “Gato siamés”

El discurso fantástico y la imagen grotesca son elementos reflejados en la concepción histórica del presente cuento. Y al respecto es evidente el enfoque que Tzvetan Todorov ofrece: “El empleo del discurso figurado es un rasgo del enunciado [...] En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable”. (2005, p. 68). Así puede apreciarse en el siguiente párrafo

Sé que todos en casa me querían, estaban orgullosos de mi docilidad, de mi reluciente y señorial aspecto. En realidad, creo que por eso me compraron cuando era pequeño, cuando apenas era un gatito recién nacido. Entonces como ahora, entre la aristocracia tener un gato siamés era un sinónimo claro de distinción. Pero claro, eso era antes, ahora las cosas han cambiado. La familia ha venido a menos, en realidad, está en la más absoluta de las ruinas. El panorama es bastante negro, comienzo a estar asustado. Además, de un tiempo a esta parte temo por mi integridad física. Intuyo cada vez con mayor claridad, gestos y pensamientos siniestros hacia mí. Por ejemplo, cuando uno de ellos abre y cierra de un portazo el vacío frigorífico, sus ojos me buscan en forma extraña, con mirada asesina de cazador doméstico, yo ya me entiendo. (2006: 87).

La realidad de la vida del gato se describe detallada y precisamente en una consecuencia lógica de una familia venida a menos. Y donde el gato, que viene a ser el personaje principal de la trama, tiene miedo a que en algún momento lo vayan a utilizar como su único alimento, ya que el hambre, los gestos de sus dueños denotan esa acción, sin embargo, la situación es otra:

Tras estos pensamientos he tomado una decisión, me los comeré a todos poco a poco [...]  
Por otro lado, como los gatos siameses somos sumamente correctos y educados, lo que se dice unos auténticos caballeros dentro de la especie gatuna, llevaré a cabo mi plan dentro de la más absoluta discreción. Es decir, no habrá grandes mordiscos, ni hemorragias, ni profundos arañazos, ni absolutas degollaciones, eso es una ordinariéz. Todo lo haré comedidamente, sin que apenas nadie se dé cuenta. Para ello seguiré al pie de la letra un manual de un famoso gato persa [...]  
El método consiste en irlos comiendo a tiras muy pequeñas, sin que ellos lo noten, y aprovechando siempre el tiempo en que duermen. Se recomienda comenzar por la epidermis que rodea la parte del corazón, para llegar cuanto antes a él y extirparlo, ya que como todo el mundo sabe sin corazón ni siente ni padece. ( 2006: 89-90).

Por lo tanto, lo fantástico nos coloca ante una alternativa: ¿creer o no creer? Y aquí dentro de la narración sobresale esa duda, si el gato es capaz de asesinar a sus dueños y con ello saciar el hambre que lo invade. Y sobre este hecho fantástico Enrique Anderson propone “Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y poderes insólitos”. (2007: 174). Y esos poderes insólitos y terroríficos del cuento fantástico aparecen en seguida:

Todo pareció a la perfección, me comí a los Belmonte al completo con infinito amor y extremada delicadeza. Luego, durante algún tiempo paseé arriba y debajo de la casa para que me viesen los vecinos y mantener así el tanpreciado honor de la familia. (2006: 90).

En el cuento encontramos la imagen grotesca, al pensar en la familia masacrada por el gato y el gran festín que este obtuvo con ello. En esta línea cabe mencionar las palabras de José Antonio Hernández: “La imagen grotesca con su visión particular de la realidad, evita al espectador la visión habitual de la realidad (la mimesis naturalista) y le ofrece una visión crítica distante. Se trata de una actitud o perspectiva frente a las cosas capaz de revelar su verdadera naturaleza, la más íntima”. (2007: 225). Y esa imagen grotesca aparece en los cuerpos inertes de la familia y en el proceso digestivo satisfecho del gato siamés.

Por este medio, fantástico y grotesco, Julia Otxoa propone recapacitar por un momento, a lo que puede estar expuesto el individuo, que por querer aparentar lo que no es, y lo que no posee, mucha de las veces expone hasta su vida, al caer en manos de quien menos se lo espera.

## “Agradecimiento”

Dentro de las facetas de expresión literarias del microrrelato se distingue en la narración la presencia de la carta epistolar intercalada y el enigma, por lo que el narrador desempeña potencialmente un papel muy dinámico en la recepción del relato:

Hortensia Salazar recogió de la tintorería el abrigo rojo que días atrás había dejado para limpiar. El abrigo traía en su bolsillo izquierdo una pequeña carta dirigida a ella. Se le invitaba a acudir a una misteriosa cita en la playa, el martes doce, a las tres de la tarde. (2006: 92).

En la perspectiva del personaje se destaca una clase de enigma que hay que resolver, esa misteriosa cita a la que ha sido invitada Hortensia, que subyace en la pequeña carta. En esta circunstancia y “en el caso de la carta intercalada el narrador la usa a veces como vehículo de información que lo ayudan a narrar, pero sin que la carta altere el resultado de la acción; y otras veces usa la carta como clave que revela el secreto de la trama. (Anderson, 2007: 147). Y, tal es este caso, se va revelando poco a poco el secreto de la trama. Y por eso mismo, seguimos atentos a la serie de acontecimientos que se van presentando:

La dama picada por la curiosidad, acudió a la cita y esperó por espacio de tres largas horas. Cuando cansada e indignada se disponía a marcharse, un niño le entregó otra carta de color verde. En ella, el misterioso personaje, que firmaba con las iniciales A. Z., se excusaba por no haberse presentado y la volvía a convocar dentro de siete días en los jardines de la catedral. (2006: 92).

A simple vista la narración nos conduce hacia la curiosidad del personaje y su actitud favorable de motivar su interés y acudir presurosa a la cita. Sin embargo, quien la invita no llega, posterga su presencia, Pero dentro de esa ausencia y acción compleja le proporciona otra cita a Hortensia, causando todo un enigma hacia esa persona de quien tan sólo se conocen sus iniciales, A. Z. Precisamente, La estructura primordial del enigma es la de pregunta y respuesta. Jolles opina que “en ella se asemejan el enigma y el mito; sólo que en el mito se da la respuesta sin formular la pregunta porque implícitamente la contiene, mientras que en el enigma se formula la pregunta sin que se ofrezca una respuesta”. (Spang, 1993: 53). Así pues, el enigma es un misterio y ese misterio



se señala dentro del microrrelato en el personaje ausente, que no termina de hacerse presente. Por lo que la narración prosigue:

Hortensia Salazar guardó fidelidad ininterrumpida durante más de veinte años a los sucesivos requerimientos, a pesar de que a ellos jamás acudió nadie. Gracias a la diversidad geográfica de las citas, la paciente dama llegó a conocer perfectamente todos los rincones de su ciudad. Y cuando murió ya centenaria, lo hizo quedando profundamente agradecida a aquel desconocido, que durante años había llenado su existencia, manteniendo viva en ella la llama de la pasión por lo ignoto e inasequible. (2006: 92).

La actitud favorable del personaje ofrece un recurso de paciencia y fidelidad sin límites hasta el final de sus días, sin resolver jamás el misterio del enigmático A. Z., Lo que suele dar paso al enigma del Ilo. “En este tipo de enigma se concede libertad y vida al que lo ha inventado, siempre que el interrogado no sabe contestar. “Es decir, el lema es ahora: Formula un enigma y vive. En el fondo la situación originaria de todos los enigmas es la de que uno se «juega la vida»”. (Spang, 1993: 54). Y aquí Hortensia se jugó la vida, dentro de ese enigma, en esa total espera, entregada en cuerpo y alma a aquellas cartas que incansables siempre estuvieron a su lado, no así, quien las escribió. Significativas nos parecen las palabras de Enrique Anderson: “el cuento epistolar es, pues, es una forma artística con principio, medio y fin. Para dar una rápida idea de cómo varias cartas permiten que entreveamos una acción coherente valga este chiste que titulare «Epistolario»”. (2007: 147). Y aquí la acción se observa de principio a fin.

Es preciso advertir que Julia Otxoa hace referencia, en este microrrelato, exclusivamente al agradecimiento, donde con amplio dominio de su conocimiento sobre la vida nos da a conocer en definitiva cómo el ser humano es feliz con el más mínimo detalle hacia su persona, manteniendo esa llama resplandeciente hasta el final de sus días, como en el caso de nuestro característico personaje.

## “De las apariencias”

Julia Otxoa contribuye a formar por medio de una fina armonía musical y el uso de la imagen, una constante y perceptible meditación sobre su escritura, del presente microrrelato el cual orienta a percibir lo efímero que resulta la vida del ser humano, en este mundo. Y en dicho relato el narrador nos ofrece un conflicto por demás reflexivo en lo siguiente: Al amanecer, caminaba completamente ebrio como un ángel frágil junto a los embarcaderos. Dicen que debió resbalar y caer al mar mientras cantaba”. (2006: 93).

En este expresivo párrafo se nos permite identificar al personaje por medio de diversas imágenes que se manifiestan en un hombre que en sus últimos momentos, y exaltado por la vida, canta. Evocadoras resultan las aproximaciones en este contexto de Ivor Richards: “siempre se ha concedido excesiva importancia a las cualidades sensoriales de las imágenes. Lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vívida como su carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación”. (Wellek y Warren, 2002: 223). La imagen exterioriza el aspecto de un objeto real o imaginario, misma que establece esa sensación. Además, la imagen contiene muchos significados, Se puede señalar también que la imagen representa la condición humana. Se menciona que por medio de la imagen hay una reconciliación entre la representación y la realidad. De modo que sobre esta interesante referencia Rene Wellek señala:

Al igual que el metro, las imágenes son estructura integrante de un poema. Expresadas en función de nuestro esquema, forman parte del estrato sintáctico o estilístico. No deben estudiarse, en último término, aisladas de los demás estratos, sino como elemento de la totalidad, de la integridad de la obra literaria. (2002: 253)

Y aquí, además de la intensidad de imágenes que nos formamos mentalmente del personaje cayendo al agua y cantando, se manifiesta esa sensación de impotencia para poder salvarlo, que se refleja en esa misma alegría que viene a ser el hilo conductor que lo

guía de una forma ridícula hacia a la muerte. Evocadoras resultan las palabras en este sentido las aproximaciones de Paul Griffiths:

De esta manera, el tiempo medido se convirtió en un tiempo que avanza hacia un objeto específico, y la música podía estimular así la evolución de cada alma humana hacia la eternidad. (2009: 30).

Por lo tanto se podría decir que cabe la posibilidad de que la intención musical estimule a nuestro personaje a alejarse de este mundo, dejarse ir hacia la eternidad, Porque la musicalidad es aquella que nace de nuestro interior, que nos hace sentir, vibrar ante su sonido. Y tal vez el personaje se sintió profundamente conmovido ante su vibrante musicalidad, y antes de perder su sonido, prefirió morir escuchándolo.

Cabe mencionar que Otxoa magistralmente encierra su personaje en el mundo del vicio, de una embriaguez total, que inevitablemente nos lleva a reflexionar sobre una realidad constante que resulta ser hoy en nuestros días, un problema inquietante para nuestra sociedad, pero sobre todo para nuestra juventud. Que muchas de las veces el causante principal el ejemplo que los padres les damos a nuestros hijos. Esos jóvenes que, sin alcanzar la mayoría de edad, algunas veces caen en la voracidad del vicio que los arrastra sin poder evitarlo, y que en muchas ocasiones los lleva irremediablemente hasta la pérdida de su vida.

## “El viajero”

El nivel estilístico que se desprende de este microrrelato aparece matizado por un lenguaje ómico e irónico. Referente a lo cómico se manifiesta a partir de la base de la condición humana que aspira a la sensatez y a una conducta lógica y coherente. Sin embargo, es un fenómeno que procede de la imperfección de la realidad y las restricciones del ser humano. Resulta evidente el enfoque que a su vez ofrece Sigmund Freud: “La comunicación de lo cómico nos proporciona un placer, pero el impulso que a ella nos lleva no es ya tan imperativo: lo cómico puede ser gozado aisladamente allí donde surge ante nosotros”. (1952: 122). Y este ingrediente cómico aparece en el siguiente acontecimiento insólito:

El viajero no acababa de llegar. Sus familiares le esperaban nerviosos. No se explicaban su tardanza. Se habían gastado una buena suma de dinero en la compra de aquella trampa y en adornarla con aquel pedazo de queso de la mejor calidad. (2006: 94)

A través del discurso se consigue establecer un narrador testigo, porque participa en los hechos narrados como observador de lo que está ocurriendo, bajo una atmósfera tensa de espera y en un espacio cerrado que viene a ser el de una vivienda. En la narración prevalece lo cómico en la serie de descripciones que introduce el narrador, donde nos dice que esperan al viajero que no termina de llegar, que bien se puede establecer, en que puede ser un pequeño roedor ya que todas las características descriptivas nos llevan hacia ese significado. Significativas resultan las palabras de Sigmund Freud: “Cuando lo cómico surge ante nosotros, lo primero que hacemos es reír de ello, sin ocuparnos de hacer a nadie participe, de nuestra risa. Posteriormente, después de haber reído a nuestro gusto, es cuando quizá encontremos un nuevo placer en comunicar lo que nos ha divertido”. (1952: 122). Desde luego, y dentro de esta narración, llama la atención esa mezcla de recursos humorísticos que causan hasta la risa, y esto viene a darse cuando se menciona el gasto exuberante de dinero en la compra de una trampa, pero sobre todo en adornarla con “aquel pedazo de queso de la mejor calidad.

Evidentemente, resulta paradójica la elaboración atmosférica y con suspenso que desemboca en una conclusión cómica y humorística que nos revela la cosmovisión de la autora, donde prevalece la ironía y el desenfado. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Beristáin: “La ironía es una figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, *el significado*, a la forma de las palabras en oraciones declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria”. (1985: 277) Y precisamente en lo narrado se observa ese tono, que matizada se puede comprender una cosa por otra. De modo que la característica irónica se enfoca en el viajero y la combinación entre la bienvenida y el deseo de su muerte.

Julia Otxoa, por medio de su escritura y las circunstancias entre lo cómico e irónico, propicia un final sorprendente e ingeniosos, con unas intenciones verdaderamente humorísticas. Que bien se podría decir, con el sólo fin de deleitar al lector.

## “Músicos y gallina”

La música se manifiesta también en el cuento que lleva por título “*Músicos y gallinas*” Julia Otxoa mediante la estética que la caracteriza, y sus experiencias vitales aborda un verdadero problema, en un contexto político-social, una realidad que se ha visto marcada por el tiempo. Y el cuento dice así:

“El pequeño pueblo de Luttmann está dedicado íntegramente a la cría de gallinas de la especie de Plymouth Rocks (...) Pero últimamente las cosas se han complicado con las elecciones el nuevo alcalde, aficionado a la música, impulsó y logró reunir entre los vecinos un grupo de músicos (...) La música se oía por todo el pueblo y las gallinas se inquietaban escuchando a Rossini, Schubert o Chopin. No estaban acostumbradas, se descentraban dejaban de poner huevos, no probaban alimento alguno. Muchas de ellas murieron ante la estupefacción de sus dueños”. (2002: 31)

En este fragmento conviene señalar una cierta similitud con el cuento de “El flautista de Hamelín” aunque en esta ocasión son ratitas que van guiadas por medio del sonido de la flauta hacia la muerte, hasta morir ahogadas en el río. Y también, por orden de un mandatario, en este caso de un rey, que marca la superioridad del poderoso ante el débil. Con respecto al comparatismo que hemos establecido parecen acertadas las palabras de Genara Pulido “La literatura comparada nace estrechamente ligada a la historia literaria, por lo que la existencia de temas comunes parece inevitable”. (2001: 12).

Por otra parte, nos parece interesante las aproximaciones de Julia Otxoa cuando menciona lo siguiente “En todos los cuentos utilizo el universo surrealista, la fantasía y la clave poética para contar una historia” (2011: 173). Afirmaciones que se complementan con las reflexiones que mostramos a continuación:

Encuentro además que el concepto surrealista de juego no está contrapuesto con la transmisión en mis cuentos de problemáticas que me interesan: como la solidaridad, la no violencia, la pobreza, la emigración, la convivencia con lo diferente, sino que esa apuesta por la imaginación refuerza las ideas humanitarias que las sustentan con una dinámica lúdica entre palabra e imagen como binomio poético imprescindible no solo para la creación de historias también en el análisis del mundo. (Otxoa, 2011: 173).

De esta manera la escritora, dentro de su quehacer literario conduce a una inconfundible armonía musical, donde se intensifica la ironía y el sarcasmo. Contrasta además problemas actuales, frente a la voluntad política y la pasividad que caracteriza muchas veces a la sociedad. Una comunidad que algunas veces ya cansada de la opresión se juega el todo por el todo en quejas y manifestaciones ante los oídos sordos de sus gobernantes, o bien éstos al ver su participación, los destruyen sin demostrar algún remordimiento.

## “Héroes”

Evocadoras resultan las aproximaciones en el siguiente sentido de Beltrán: “Las sociedades desiguales obligan a sus miembros a forjarse una identidad, a ser ellos mismos, a ser distintos [...] De ahí surgen dos figuras: el héroe y el sabio [...] El héroe se construye mediante la aventura y el sabio mediante la polémica. (Beltrán, 2004: 95). Y todo esto del héroe y su aventura es por lo siguiente:

El animal perseguido por los cazadores no siempre va delante de ellos. A veces gira sin que estos se den cuenta, y se convierte en perseguidor, empujándoles hacia el despeñadero. Allí, mientras los cazadores caen al abismo, todavía embriagados por la fiebre de la persecución de la fiera, se sienten alados héroes, protagonistas de una epopeya en viaje al centro de la Tierra tras las huellas de un dragón mitológico. (2006: 99).

De lo narrado hasta el momento se refiere a unos cazadores que van en busca de esa aventura que los transforme en héroes. Sin embargo, la mala suerte los acompaña en lugar de cazar son cazados, asesinados por quien perseguían y creían ya un trofeo para su colección, convirtiéndolos en héroes patéticos, porque no alcanzan la grandeza. Significativas resultan las aproximaciones de Beltrán: “Si identificamos el nacimiento de la historia con el surgimiento de las identidades no hereditarias – las del héroe y el sabio-, es decir, de las identidades construidas sobre méritos y no sobre el linaje, parece obvio que el fin de la historia debe coincidir con la generalización de las ideas, esto es, con la satisfacción del derecho individual” (, 2004:97). Y esa identidad los cazadores creyeron obtenerla al morir por un objetivo, el de su propia satisfacción. Y el microrrelato prosigue:

Luego instantes después, cuando sus cuerpos se estrellan contra las puntiagudas rocas del barranco, la fiera los contempla con ojos melancólicos desde arriba, añorando el gesto feliz, la hermosa huella que los sueños han dejado en el rostro de los cazadores, maldiciendo entonces, una vez más, su incapacidad para soñar, su estéril realidad de fiera. (2006: 99).

Desde una perspectiva estética, podemos apreciar el desconocimiento total de la realidad de la fiera que embelesada ve caer al vacío y luego morir a los desafortunados



cazadores, en un plano de mayor superioridad que tiende a anular el valor del otro. En este caso parecen acertadas las palabras de Beltrán “En el mundo moderno -el mundo de la opulencia y de las facilidades- resulta una misión imposible alcanzar la identidad. La libertad individual no permite alcanzar esa meta. Por el contrario, conduce a un casi inevitable fracaso”. (2004: 97). La identidad también es la conciencia que cada ser humano tiene de sí mismo que lo convierte de esta manera en alguien distinto a los demás. Y estos cazadores, aunque murieron, se llegaron a distinguir dentro de los demás, hasta llegar a sentirse como todo un héroe mitológico.

Julia Otxoa, a través de la estética de la literatura nos hace ver lo trágico que resulta a veces la vida en donde creemos engañar y resultamos de todos modos increíblemente engañados. Y donde lo que verdaderamente resulta es el reflejo de una realidad dolorosa e injusta, que se da dentro de lo social y cotidiano.

## “El viaje de Horacio”

Aspectos como la risa y el humor son las formas más radicales de la expresión literaria dentro del presente cuento. Como sabemos la risa es una defensa de la naturaleza contra la infelicidad. La risa en ocasiones puede llegar a ser como una válvula de escape. Incluso se llega a decir que la risa puede alargar la vida humana. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de José Antonio Pérez- Rioja: “La risa implica siempre, a pesar de que parezca espontánea un prejuicio de asociación e incluso de complejidad con otras personas que ríen o supongamos que ríen” (1942: 11). Por lo tanto, la risa es una situación biológica que se da en los humanos a situaciones que se presentan donde hay humor. Y texto dice así:

Todo aquello resultaba para Horacio extremadamente prodigioso. Nunca había viajado en tren. Su vida había transcurrido hasta entonces en condiciones miserables. Sus días habían sido rastreros como los de sus cinco hermanos. Su estirpe era hija de la basura, su fama pésima.

Una vez que el tren se hubo alejado de la ciudad, y aquellas verdes campiñas cubiertas de árboles, flores y blancos corderos fueron apareciendo ante sus asombrados ojos, supo que siempre había pertenecido a aquellos fantásticos lugares. Su futuro estaba allí, lejos de la gran urbe. Se bajaría en cualquiera de aquellas estaciones que veía. (2006: 100-101)

Como se puede apreciar en la narración podemos ver que nuestro personaje se identifica con un común viajero en busca de alguna aventura en uno de aquéllos pueblos por donde va pasando el tren, olvidando con ello las miserables condiciones de su anterior vida:

Declinaba dulce la luz de la tarde cuando Horacio se quedó plácidamente dormido sobre el asiento. Ésa fue su fatalidad. Porque, de pronto, en una de aquellas estaciones con las que Horacio soñaba en ese preciso momento, subió una señora inmensa y acalorada llena de bolsas, cestas y paquetes.

Fue uno de esos reveses del destino. Aquella mujer grande y sofocada expandió de golpe sus cien kilos justo sobre el lugar del asiento donde una pequeña bolita peluda con forma de ratón llamado Horacio apaciblemente dormido, estrenaba su primer viaje en tren. (2006: 101).

De esta forma, por demás humorística, aunque resulte cruel, se observa cómo es el final del pobre Horacio que no era otra cosa que un pequeño ratón. Significativas resultan las aproximaciones de José Antonio Pérez-Rioja “la risa del humor es una risa moldeada en un espíritu sosegado. El humorista sabe reír mejor que el escritor cómico – más hilarante – y mejor que el satírico – más apasionado” (1942: 12). Y esa risa brota al imaginarnos a Horacio, que, envuelto en una gran euforia, al haber logrado escapar de su mediocre vida, y por el poco cuidado de él, resultó por demás efímera, al quedarse profundamente dormido y no medir las proporciones de su tamaño y las extrañas circunstancias de su entorno. Precisamente es aquí donde la risa aparece en su gran magnitud. Y así con su peculiar y excéntrico sentido del humor, ha dicho Ramón Gómez de la Serna en una de sus más acertadas greguerías: «La risa es un microbio, no reiríamos en ciertas ceremonias espirituales y artísticas ni en momentos de obligada seriedad. El microbio de la risa es un microbio vibrátil que vive en los rincones más serios y misteriosos»”. (Pérez-Rioja, 1942: 11). Precisamente es esa risa que brota espontáneamente y sin lograr detenerla.

Pero ¿por qué reímos? A esto Hegel afirma lo siguiente: “«la risa es un indicio de que tenemos criterio, puesto que sabemos comprender las leyes del contraste y acertamos a darnos cuenta de ellas»”. (Pérez-Rioja, 1942, p. 11). Y ese criterio nos lleva a comprender en medio de la incontrolable risa, el final sorprendente del pobre ratoncito Horacio.

Julia Otxoa, por medio de su característica escritura, envía un singular guiño hacia el lector para que éste, a su vez, entienda a través de lo que puede resultar absurdo, su verdadero sentido humorístico.

## “La primavera del dragón”

Observamos cómo la comicidad, lo fantástico y la imaginación enfatizan la producción del presente cuento. Resulta evidente que entre los diferentes géneros o formas de expresión literarias la comicidad ha recibido casi siempre un tratamiento especial por parte de diferentes teóricos. Que se refieren a que no hay humorismo sin una sustancia de comicidad. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Lauro Zavala: “El cuento resume un universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida que, como la fuerza del átomo, debe estallar ante los ojos del lector y revelar amplios espacios. A esto le llama Cortázar “apertura”: un fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria”. (2013:255). Y esa “apertura” que fomenta la inteligencia y la sensibilidad está en lo siguiente:

No todo es belleza cuando llega la primavera, la estación de las flores atrae en sus alforjas el recrudecimiento de un buen número de enfermedades. Por ejemplo, todos aquellos que sufren del estómago ven florecer su dolencia con fuerza inusitada. Recuerdo al respecto un famoso caso ocurrido en la ciudad, hace ya muchos años. Enrique Andueza se presentó un día en la consulta del doctor Armendáriz aquejado de un fortísimo ardor de estómago [...]. (2006: 102)

Como vemos en la narración apropiada del cuento, que se trata de un doctor y un paciente, donde su enfermedad, en su punto más grave, se manifiesta a la llegada de la primavera. En la escena inicial se presenta un recurso de comicidad al respecto. Significativas nos parecen en este contexto las reflexiones de José Antonio Hernández: “Pues lo cómico condiciona constantemente la relación de nuestra cultura con nuestra naturaleza y viceversa. Un acontecer, pues, proteico-formal que engloba y del que, a la vez, derivan los más variados grados, aspectos, procedimientos o temas en una relativa y compleja aprehensión”. (2001: 265). Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Siéntese y escúcheme. Su estómago está perfectamente; lo que tiene usted es un serio desajuste nervioso que le está produciendo una gastritis de primer grado. A propósito, ¿Cuál es su profesión?  
-Soy bombero, doctor, y estoy desesperado. A causa de las dolencias de mi estómago voy a perder mi empleo.

-No lo entiendo -contesto extrañado el doctor Armendáriz-. ¿Qué tiene que ver una cosa con otra?

-Es muy sencillo. Amo mi profesión. Durante toda mi vida no he hecho otra cosa, pero últimamente no lo puedo evitar, los incendios me ponen extremadamente nervioso. En el momento más inesperado, cuando sostengo junto con mis compañeros las mangueras de agua, sintiendo sobre nosotros los expectantes ojos de cientos de miradas, ¡Flash!, me sobreviene un fortísimo ardor de estómago y comienzo entonces con gran sorpresa de todos a vomitar descomunales llamaradas. (2006, p. 102-103).

Las aclaraciones del bombero hacen que nos situemos dentro de lo imaginario y fantástico, de ese repertorio descrito por el bombero de que, cuando está trabajando, siente las miradas expectantes del público y esto hace que le sobrevenga un vomito descomunal de llamaradas. Y en este contexto resultan reveladoras las palabras de Sánchez-Escamilla: “La esencia de lo fantástico está relacionada con la contemplación de lo maravilloso, y ésta es la clave que debe guiar a escritores y guionistas a la hora de considerar el elemento mágico de su historia». (2009: 64). Lo mágico se observa en la forma en la que al bombero le brota fuego por la boca. Que nos traslada a la forma imaginativa del suceso. Y sobre la imaginación Juan Rulfo añade:

Para mí lo primordial es la imaginación- escribió Rulfo- Dentro de esos tres puntos de apoyo, está la imaginación circulando: la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape, y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a adivinar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura. Concretando: cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer. (Zavala, 2013: 337).

Y el hecho fantástico que se cuenta hace que sobrepase los límites de la imaginación, que se logra por medio de la historia que se nos está dando a conocer. Por lo tanto, la imaginación es un motivo de expresividad en el lenguaje literario, ya que da muestra de sencillez, patetismo y comicidad. Al mismo tiempo constituyen una especie de reto artístico en el cuento. Y aquí dentro del cuento implica esa particular frustración de la vida del personaje. Y la narración prosigue:

Como le iba diciendo, su caso no es grave, pero convendría que fuera acostumbrándose a cambiar de empleo durante la primavera [...] Un camino

adecuado sería que contactase con algún empresario de teatro. Se me ocurre que, dadas sus circunstancias, bordaría el papel de dragón, daría una gran veracidad, sin comparación con los efectos especiales. (2006: 105).

La comicidad hace su función inmediata, ya que lleva hasta el humor, donde a la vez hay tristeza y desaliento por parte del bombero. Pero en este sentido el doctor le da solución a su problema y, en un arrebato simpático, le indica tomar un empleo diferente, que consiste en ser un dragón de un teatro, expresando en ello una unidad cómica. Esta subversión de la realidad y de la física del personaje es la que permite ver un componente fantástico y cómico. Lo absurdo encontrará cabida dentro de la narración:

Cuando el doctor Armendáriz acabo de hablar, se quedó mirando a Enrique Andueza como pidiéndole una respuesta.

-Estoy algo confuso, necesito tiempo para ir haciéndome la idea.

-También necesitara un buen traje de dragón -contestó sonriendo el doctor Armendáriz-. Y, sobre todo, mucho ensayo. A propósito, ¿podrá asegurar sobre el escenario esas llamaradas?

¡Claro que sí! -exclamo nervioso Enrique Andueza [...]

Enrique Andueza se despidió del doctor, fue a la tienda de disfraces y se compró un flamante traje de dragón, con él bajo el brazo, se presentó en el despacho del director de la compañía teatral, fue contratado y tuvo éxito. Su actuación se hizo tan popular que todas las primaveras, desde entonces, la gente de la ciudad hace largas colas para ver al bombero con gastritis de primer grado que borda su papel de dragón en los cuentos legendarios. (2006: 106-107)

Por consiguiente, en este cuento el tema está inspirado y orientado por planteamientos fantásticos, cómicos e imaginarios. Julia Otxoa, de un modo muy concreto trasmite efectos del humorismo mediante su expresiva escritura y nos lleva, por un momento, dentro de su fantástica literatura, a mundos inexplorables y mágicos, donde los dragones y esas leyendas lejanas se generan dentro del imaginario humano.

## “El escritor en tiempo de crisis”

Uno de los aspectos en el proceso de este cuento es el de lo fantástico a partir del binomio de lo ordinario-extraordinario. Significativas nos parecen las reflexiones de Edelweis Serra: “Lo ordinario: en el orden establecido, habitual de lo real; extraordinario: otros ordenes de lo real no habituales donde caben las dimensiones imaginarias, onírica, extralógica, extrasensorial, sobrenatural: en síntesis, es lo fantástico”. (1978: 106). Por lo tanto, imaginaria es: algo que solo tiene existencia en la imaginación. Onírica: es aquello que parece irreal. Extralógica: que se encuentra fuera de lo lógico. Extrasensorial: que esta fuera de los sentidos. Sobrenatural: supera los límites de la naturaleza. Y todo esto en sí relacionado, lo podemos apreciar en el siguiente fragmento:

B es escritor, su mayor deseo es que una vez que haya muerto, los lectores futuros de sus relatos conozcan a través de ellos como era la sociedad de sus antepasados. Pero ocurre que el tiempo que rodea al escritor no es nada fantástico; más bien terrible, con grandes matanzas y miserias, siendo la palabra de vocación de testigo peligrosa y perseguida. Así las cosas, B ha de hacer grandes equilibrios con su literatura para reflejar la realidad y no ponerse en el punto de mira de los que dictan silencio. (2006: 108).

El cuento introduce un narrador omnisciente, ya que conoce toda la historia y va narrando todo lo que ocurre. Y en este contexto resultan reveladoras las palabras de Edelweis Serra: “La visión omnisciente constituye norma en buena porción de la cuentística hispanoamericana y es en esta perspectiva narrativa donde la figura del narrador se confunde con la figura del lector. El narrador, que todo lo conoce de antemano, en su narrar imaginario cuenta con la implicancia imaginaria de un receptor en la disponibilidad de aceptar el juego”. (Serra, 1978: 50). El protagonista, viene a ser un escritor empeñado en dar a conocer su literatura, para que conozcan cómo era la sociedad de sus antepasados a posteriores generaciones. Él desea dar a conocer, por medio de su escritura el flujo de los recuerdos de un pasado. Y es donde se desprende una deformación temporal, se crea una alteración en el tiempo. Y la narración prosigue:

[...] un buen día, de pronto ve claro su destino al servicio de la comunidad, decide montar sus clases sobre “Literatura en tiempo de crisis” al aire libre, en los jardines

que rodean el zoo de la ciudad. Resulta un fracaso, no acude nadie, y ha de realizar en soledad sus números de equilibrista literario ante los leones, los elefantes, las panteras, los leopardos y las serpientes pitón.

Pero los animales no entienden por qué han de estar aburriéndose contemplando una y otra vez a aquel extraño personaje diciendo todo aquello, con lo bien que estarían paseando libres por donde quisieran. Así que hartos del equilibrista, deciden hacerlo desaparecer, rompen al unísono sus jaulas y se lo comen entre todos. (2006: 109)

En una aparente obsesión del escritor, melancólico y contemplativo busca la mejor manera de dar a conocer su literatura, y se instala a las afueras de un zoo. Sin embargo, no recibe ninguna respuesta de los transeúntes, ni de aquellos que cree fieles oyentes, los animales del zoo, que lo consideran un problema en su vida cotidiana por lo cual deciden comérselo. En este contexto resultan reveladoras las aproximaciones de Edelweis Serra: “Lo fantástico de lo ordinario-extraordinario aparece como fiel testigo de la historia porque: Lo ordinario acontece normalmente dentro de las categorías lógicas, racionales con que se considera la realidad, es decir conforme a las leyes de la naturaleza”. (1978: 106). Y esto es natural cuando el escritor, dentro de su quehacer literario, decide darlo a conocer al público sin medir las consecuencias de su acto. Sin embargo, y como comenta al respecto Edelweis Serra: “lo extraordinario, en cambio, se aparta del orden ordinario y de las leyes consabidas, sea revelado secretos poderes y facultades sorprendentes de los entes, sea suspendiendo o aboliendo las leyes de la naturaleza en una suerte de sobrenaturaleza”. (Serra, 1978, p. 106). Esta sobrenaturaleza y lo extraordinario sucede en el contenido y en función de los animales que, al estar aburridos de las lecturas del escritor, que para nada comprenden, deciden concretamente utilizarlo como alimento.

Julia Otxoa muestra por medio del conflicto presentado, un esquema básico de lo fantástico, un drama que origina la forma tan inverosímil de perder la vida. Pero los cuentos eso son Fantasía pura y los aceptamos con el sumo y grato consuelo de la diversión, ante circunstancias que a veces parecen fuera de lo real.



## “Ceremonia”

A partir de la dimensión que ofrece implícitamente este microrrelato se percibe en el mismo el elemento de lo cómico y el humor. Por lo tanto, el humor nace como una vía de revitalización del discurso. El humor se puede decir que es un recurso retórico, que provoca al lector, gracias al contexto que se le presenta. Y en este contexto resultan reveladoras las aproximaciones de José Antonio Pérez-Rioja: “Lo cómico, pues, coexiste con la humanidad y en ella se alberga. La vida nos lo ofrece a cada paso como una mercancía abundante, y el arte lo utiliza para diversión nuestra”. (1942: 15). Y esa situación cómica aparece en el siguiente párrafo:

Murata Takarai decidió quitarse la vida, su amante le había abandonado. Así que comenzó los preparativos de su muerte, convocaría a sus amigos más íntimos alrededor del té en el jardín para despedirse. Pero, ¿a qué amigos consideraba íntimos? ¿Qué clase de té sería el adecuado? Conocía más de cien clases diferentes. ¿Y el lugar del jardín? (2006: 110)

Es evidente que la imagen que presenta la estructura del microrrelato es de una verdadera comicidad, ya que por lo que observamos MurataTakarai no desea morir, pues superpone muchas objeciones a su partida, se hace constantes preguntas de cómo poder realizarlo, a su manera extravagante que resulta su vida. Es evidente el enfoque que José Antonio Hernandez dice con respecto a lo cómico. “Lo cómico es incompatible con las emociones, pues requiere una suspensión de las mismas, una anestesia del sentimiento. Pues la comicidad exige, de alguna manera, el rebajamiento de lo digno y noble a lo despreciable, de lo importante a lo fútil, una desvalorización, en suma, de lo que tiene todo derecho de estima”. (2001: 105). Lo cómico también puede ser ridículo o incongruente. Y en el contexto del microrrelato resulta demasiado incongruente que Murata Takarai se ponga a pensar en esas cosas tan simples que da el bienestar de su honorable posición ante su anunciada muerte. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Murata Takarai dedico el resto de su vida a preparar la ceremonia del té para anunciar su muerte a sus amigos. Murió ya muy anciano de muerte natural. Hoy se le venera en el Japón como a uno de sus más grandes estetas. (2006: 110)

Como ya se dijo anteriormente Takarai muere, pero no por haberse suicidado como era su propósito sino ya de anciano y de muerte natural. Cosa que resulta por demás cómica ya que él nunca logró finalizar su extraño intento. “Es por eso que, según Julio Casares, el humorismo supone una determinada concepción del mundo, una posición ante la vida y una interpretación trascendente de lo cómico. Ya que el placer que causa lo cómico es de índole exclusivamente intelectual sin componentes afectivos”. (Hernández, et al., 2001: 105). Y aquí, dentro de la narración, podemos ver como un rasgo de lo cómico viene a producir la esencia de la risa.

Evidentemente, Otxoa permite que observemos su esmerada literatura, bajo los asombrados ojos de la comicidad y humorismo, ante hechos increíbles e inciertos que existen en la mente de cada uno de los habitantes de este planeta.

## “La pulga Alexandrova”

Volviendo la mirada hacia los relatos de Julia Otxoa observamos un fenómeno por demás irónico y dramático pero que a la vez no deja de distinguirse en él un torrente musical en el presente microrrelato. Significativas resultan las aproximaciones de Helena Beristáin: “La ironía dramática se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o que son contrarias a lo que se espera de su carácter o del tipo de personaje que representan (como en la parodia), o bien, que ofrecen un contraste entre lo que los otros personajes juzgan a su respecto y el modo como se producen. (1985: 282). Y dentro de la narración se observa a un personaje fuera de serie quien sostiene poder llegar a tener una estética indiscutible de su cuerpo, para atraer mejor al público, ya que es protagonista de su acto circense. Ahora bien, el evento de narración se establece en un mundo fantástico de un circo, donde una pulguita se niega a bailar, a comer y pretende sobre todas las cosas ponerse en ayuno. Tarea en verdad difícil ya que el director le exige que entre en razón. Pero ella no entiende ya que sueña con parecerse a las:

pulgas de San Petersburgo eran famosas por la extraordinaria longitud de sus saltos, esto era debido a la aerodinámica de sus diminutos cuerpos, más pequeños y ligeros que el resto de sus congéneres de otras latitudes. (2006: 112).

Sobre esa actitud de la pulguita se observa un marco, por demás irónico, de cómo es que desea un cuerpo más pequeño y ligero y tener una forma más estilística, que dicho esto constituye todo lo opuesto a la cordura. Así se puede apreciar en el siguiente párrafo:

Nada de esto convenía que llegara a oídos del director. Allí había entrado por ser una pulga que bailaba muy bien toda clase de melodías y nada más. (2006: 112).

En realidad, puede decirse que en el microrrelato existe todo un personaje de carácter, que elige por ser y realizar todo aquello que cree, le hará feliz y realizar sus deseos, y donde se presenta además un sutil toque musical. Ante esta situación, Paul

Griffiths señala: “La música, tan íntimamente ligada a la percepción, ilumina la mente. La música que es de naturaleza material, toca lo inmaterial, en el discurrir del pensamiento y del sentimiento, en la divinidad y en la muerte”. (2006: 11). Y toda esta percepción de la música es bellísima. Sin embargo, el personaje se sostiene en lo irónicamente dicho y se ciñe a cumplir con un nefasto destino, que viene a ser el de su propia muerte. Lo que ocasiona todo un drama.

Y el lector, por medio de esa representación dramática, observa esta forma de ejecución que la autora tiene, para que por medio de su sorprendente escritura nos llegue a persuadir, a dar a conocer dentro de la narración un tema por demás realista, que no deja de ser preocupante y que la podríamos llamar, como la epidemia del siglo, la llamada anorexia o bulimia, donde jóvenes adolescentes deslumbradas por la apariencia física, se someten a dietas muy rigurosas, que amenazan peligrosamente primero su salud y posteriormente, en alguno de los casos, se llega a perder hasta la vida.

## “Mesa”

El ingenio y el humor se mezclan para darle existencia al presente microrrelato. Puede resultar más que una habilidad que posee el hombre y que se desarrolla en su actividad creativa. En él están presentes las aproximaciones de José Antonio Pérez- Rioja: “el ingenio, más frío, más relamido, más atildado, parece tener menos contacto con las cosas, e incluso se muestra como desvinculado por entero de la emoción. Sólo hace concesiones a la razón, a la galanura de la forma, a las bellezas del bien decir...” (1942: 21). Se podría decir que el ingenio es sinónimo de creatividad. Y todo esto del ingenio es por lo que a continuación se describe de la siguiente forma:

Veo pasar dos hombres con una pesada lapida al hombro, la losa está grabada, desde mi ventana alcanzo a ver las fechas de nacimiento y muerte. De pronto, los dos hombres se detienen y entran en la taberna de enfrente. En su interior, les veo maniobrar con el objeto de su robo, se mueven a contrarreloj blandiendo mazos y martillos. Se diría que trabajan con verdadero entusiasmo. Rápidamente la lápida se transforma en una mesa sobre la que no tardarán en celebrar con los habituales parroquianos los crímenes patrióticos. (2006: 114).

Podemos observar el sentido ingenioso en la elaboración de la lápida robada, que se convierte en un objeto útil a los propósitos de quien han realizado tan peculiar obra, donde extrañamente han gozado en la realización de esa actividad. Sin embargo, esto lleva consigo un objetivo muy siniestro, el seguir elaborando sus maléficos y frecuentes crímenes, sentados en esa singular mesa. Es indudable la filiación que existe entre el ingenio y el humor porque: Bergson en la acepción más amplia considera “ingenio a cierta manera dramática de pensar [...] el humorista, creemos nosotros, posee una peculiar e incluso dramática manera de ver de sentir. El ingenio será más intelectual, mientras que el humor es más sentimental”. (Pérez-Rioja, 1942: 21). El ingenio además es la capacidad que tiene el ser humano para crear algo a partir de su imaginación. Y dentro del texto, verdaderamente se aprecia esa exuberante imaginación, en transformar a la que una vez fue una lápida mortuoria, en ahora una servicial y pulcra mesa. Y la narración prosigue de la siguiente manera:

Mientras, cada vez son más los muertos en la ciudad que quedan con su indefensión a la intemperie, descubiertos bajo la bóveda del cielo, por culpa de esta nefasta moda mobiliaria. (2006: 114).

A primera vista el ideal del hombre sobre el ingenio y del humorismo es saber combinar ambos elementos. El mundo creado en este microrrelato por la autora, pretende no solamente deformar o ridiculizar una realidad, sino que en su intención manifiesta el esclarecerla. Es esa realidad a la que a veces nos sometemos los mortales, que poseídos por la euforia de la moda nos sometemos a descubrirla y estar pendientes de lo último, de lo que es novedoso, para en un momento dado adquirirlo sin preguntar de donde procede.

## “Justicia en Santa Reparata”

Este microrrelato podemos muestra aspectos humorísticos e irónicos en la expresión elocuente de su discurso. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Hernández et al., “El análisis del humor dentro de una teoría del discurso debe partir de la consideración de que la comprensión del humor no se limita a la captación del significado de una expresión lingüística, sino que ha de abordar también la intencionalidad con que se emite dicha expresión, en consecuencia, el análisis del contexto”. (2001: 86). Y el contexto dice así:

Fue muy duro para Giovanni pensar cuando apretaba el cuello de la muchacha, que aquel crimen que ahora estaba cometiendo le correspondería investigarlo a él, Giovanni Spechio, único juez de la pequeña población de Santa Reparata. (2006: 115)

En esta narración se plantea el problema de la muerte. Que resulta verdaderamente irónico quien es el que la protagoniza, el único juez de Santa Reparata que viene a ser el asesino cruel y sin escrúpulos que aprieta el cuello de la indefensa muchacha. Por lo que la ironía se hace presente en la sucesión narrativa. Significativas resultan las aproximaciones de José Antonio Hernández: “La ironía, por tanto, se reduce a exaltar el contraste entre lo que se ve y lo que se sobreentiende y el simulacro de arquetipo que le ponemos delante. Es una forma de comparación que, como tal, puede ser divertida u odiosa”. (2001: 105). Y aquí dentro del microrrelato resulta odiosa la descripción de la muerte de la chica. Ya que la ironía se dispara centrándose en la crueldad que llega hasta la muerte.

Julia Otxoa expresa a través de su literatura, una verdadera realidad. La condición de ser mujer, la mujer que deja en cierto modo de ser mujer para convertirse en un objeto que se utiliza para saciar los instintos bestiales del hombre. Es denigrada y arrastrada a la muerte, como se han venido dando casos en Ciudad Juárez, Chih., México. Presentándose continuamente hechos de mujeres desaparecidas, que posteriormente son encontradas muertas. Muertes que son por demás indescifrables de mencionar, que sorprenden hasta el ser más racional. Sin embargo, nunca se ha descubierto quien es o quien las realiza,

llegando a considerar los habitantes de la ciudad que tal vez sean las mismas autoridades, autoridades que debían proteger al ciudadano. Y el problema ahí está, descontrolando todo el vaivén de la vida, que debería ser feliz y armoniosa, donde el peligro acecha a cada paso, que, aunque resulte humorístico o irónico, es por el único hecho de “ser mujer”.



## “Lenguaje”

En el presente microrrelato se distingue fundamentalmente la representación de la subjetividad del lenguaje y la risa. El lenguaje se menciona es el instrumento de toda comunicación dentro del discurso. Se puede decir que la subjetividad surge del discurso y el lenguaje la facilita porque posee las formas lingüísticas suficientes para expresar algo. Y sobre de esto aquí parecen acertadas las palabras de Octavio Paz que propone lo siguiente: “El lenguaje es una condición de la existencia del hombre y no un objeto, un organismo o un sistema convencional de signos que podemos aceptar o desechar. El estudio del lenguaje, en este sentido, es una de las partes de una ciencia total del hombre”. (1992: 31). Ahora bien, el lenguaje es una técnica humana que hace posible una comunicación. Por lo tanto, su adecuada interpretación lo podemos apreciar en el siguiente párrafo:

Estamos los dos sentados en un pequeño plató de televisión, dos cámaras nos enfocan. El entrevistador me hace preguntas para un programa cultural al que he sido invitada como escritora. El no escucha mis respuestas, no parece interesarle en lo más mínimo; sólo espera a que yo termine de hablar para dispararme la siguiente pregunta, que lee nervioso de unos folios que mantiene sobre sus rodillas.

Así, que, harta de ese estado de cosas, en un momento de la conversación yo también desconecto, y cuando vuelve a preguntarme, contesto algo que no viene a cuento. Pronto mantenemos entre ambos una conversación totalmente absurda. (2006: 116).

En el discurso se distingue un tipo de risa que se presenta en la narración, ya que la escritora ante el desinterés marcado del entrevistador hacia sus respuestas, opta por contestar lo que se le ocurre, sin tratar ya para nada el asunto al que fue invitada. Significativas resultan las aproximaciones de José Antonio Hernández: “Cicerón afirma que el dominio de lo risible es siempre *alguna fealdad moral o alguna deformidad física* que el orador encuentra en otra persona, siempre que no les inspire a él y a los oyentes “ni un gran horror ni una gran compasión”. Por lo tanto, la mejor manera de provocar la risa es destacar y señalar esa fealdad, y hacerlo que en sí mismo no sea feo”. (2001: 73). Y dentro de la narración se señala esa fealdad, pero la escritora hace que no sea del todo feo, mediante ese lenguaje “raro” que de pronto ha surgido entre los dos personajes. Evocadoras resultan en

este sentido las aproximaciones de Octavio Paz: “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separo del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear el lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo”. (1992: 34). Y ese lenguaje que en la entrevista debiera ser auténtico, normal y metafórico, pasa a ser un número de palabras sin sentido, artificial, por lo que así se expresa en el relato:

Extrañamente, es en ese preciso instante cuando el entrevistador y yo nos sentimos más próximos, tanto que incluso podemos llegar a vernos, arropados los dos en nuestros mutuos lenguajes sin sentido. (2006: 116).

Por lo que resulta evidente y extraño que dentro de ese marco de lenguaje atropellado y sin sentido se dé ese acercamiento entre el entrevistador y la escritora, que no existía hasta esos instantes. Puede ser que sea motivado por el notorio desinterés de ambos que lo hace extensivo hasta el grado de creer que están diciendo algo normal, mediante su incoherente lenguaje. Significativas resultan las aproximaciones de Enrique Anderson: “el lenguaje, gracias a su poder simbolizante – el poder de transformar la realidad en símbolos – permite que integremos nuestras experiencias subjetivas en un yo consciente de sí mismo y nuestras experiencias objetivas en un universo externo de cuya unidad somos también conscientes. (2007: 211) Y en la narración los personajes son subjetivos de un yo consciente de sí mismos, ya que cada uno a su manera toma conciencia de lo que está diciendo.

Julia Otxoa recurre a ese elaborado microrrelato y nos induce a percibir, por medio del lenguaje y la risa las consecuencias que nuestra falta de respeto hacia las personas puede llegar a producir, de no prestarles la atención que requieren. Además, debemos tomar conciencia de saber escuchar, porque también, en alguna ocasión, vamos a desear ser atentamente escuchados.

## “El lector”

Hablar del lector en el texto es el ingrediente literario representativo de la escritura metaficcional y de la ironía, que aparecen dentro de este cuento. En un cuarto cerrado se encuentra el lector únicamente con el narrador. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Lauro Zavala:

La escritura metaficcional es un ejercicio lúdico que invita al lector a establecer una relación de complicidad con la instancia narrativa, y en la que está en juego su conocimiento del lenguaje, de las convenciones sociales y, sobre todo, su conocimiento de las convenciones de la literatura. La lectura de textos metaficcionales es una invitación a suspender la “suspensión de incredulidad” que hace posible la existencia de los mundos narrativos, y exige que el lector ejercite su capacidad de reconocer las convenciones que hacen posible la construcción de toda ficción. (2013: 15-16)

Por lo tanto, y contando con una definición de la escritura metaficcional, vayamos al primer punto que es la narración del cuento:

Cualquier nivel de conocimiento forma parte de un sistema interrelacionado que lo determina. Hablar por tanto del tema de la percepción será tratar de un complejo universo de planos que se entrecruzan e influyen. Toda percepción es interpretación dada en base a unas referencias culturales, personales y geográficas concretas. (2006: 117).

Dentro de las características narrativas el lector comienza con una evolución muy estética en su lenguaje que podría remitir a una forma muy elaborada, donde nos habla sobre la percepción, o sea el determinado conocimiento que surge a raíz de algo impresionante. Y en este contexto resultan reveladoras las aproximaciones de Lauro Zavala: “Pero lo más importante de este proceso es que la metaficción nos recuerda de manera contundente que *toda* visión de la realidad es siempre una ficción, y que existen gracias a nuestra creencia en un sistema de convenciones, lo cual afecta no solamente a las ficciones que construimos por medio del lenguaje, sean estas narrativas o de otra naturaleza”. (2013: 15-16). Y eso lo podemos apreciar en siguiente fragmento:

Pasemos ahora a otro campo y veamos cómo influyen una serie de factores en el ámbito perspectivo del lector. En primer lugar, todo escritor debería ser consciente a la hora de escribir, de que la elección de esta o aquella palabra es de vital importancia, ya que cada una de ellas colocará al lector en un paisaje diferente desde el cual partir para las sucesivas interpretaciones que le irá presentando el texto.

Por ejemplo, cuando Herman Melville escribe en su novela *Chaqueta Blanca*, refiriéndose a Pilip Kingsley, que «su horizonte se reducía cero» esto puede llevar a un lector amante de profundizar en la lectura [...] (, 2006: 117-118).

Como se ve el narrador hace un llamado a la conciencia del autor a la hora de escribir, para con ello, tener una mejor interpretación del texto. Naturalmente se vislumbra aquí una definición demasiado detallada de su particular concepción del autor. Incluso se hace una mención sobre la novela *Chaqueta blanca*. Y en este contexto resultan reveladoras las aproximaciones de Lauro Zabala: “Los cuentos metaficcionales, como alegorías narrativas de la creación y recreación de mundos ficcionales, permiten al lector no sólo ejercitar su imaginación, sino también familiarizarse con las posibilidades que ofrece el jugar con las incertidumbres y las paradojas que nutren la experiencia de la cotidianidad”. (2013: 17-18). Estos factores de la experiencia de la cotidianidad invitan a seguir leyendo lo que sigue:

Los años pasan para nuestro lector en una constante investigación, en un inagotable deseo de llegar a la comprensión de lo que Herman Melville, aquel espléndido escritor nacido en Nueva York en 1819, quiso decir con esta o aquella palabra en la primera frase de su novela. *Chaqueta Blanca*, pero la vida es corta, y el fin de sus días le sorprenderá sin haber pasado de esa primera frase, porque irremediablemente la búsqueda del conocimiento le lleva de unas palabras a otras y éstas a otras más lejanas, como si cada definición encerrara a su vez una cadena interminable de significados diferentes, un infinito paisaje de huellas entrecruzadas. (2006: 119).

Evidentemente, en el último párrafo de la narración, se distingue a un lector y su obcecación constante sobre la investigación de la frase de la novela *Chaqueta Blanca*, y ese afán incansable, ese conocimiento de esas palabras incomprensibles para él llega incluso a marcarlo, hasta el final de su existencia.

Sea como fuere, Julia Otxoa, dentro de su escritura ficcional, nos narra desde el fondo innato pensamiento este peculiar cuento, que nos lleva a comprender el hacer de un lector, que movido por sus pasiones se ciega ante un hecho inesperado para él y busca obsesionado toda su existencia una explicación coherente.

## “La mosquita del cadáver”

En la elaboración formal del presente cuento se distingue la comicidad y la risa. En este contexto resultan reveladoras las aproximaciones de José Antonio Pérez-Rioja: “Lo cómico se nos aparece a la manera de un hallazgo involuntario en las personas o, mejor dicho, en sus formas, actitudes, rasgos o situaciones; y por una especie de personificación muy frecuente, hallamos lo cómico en los animales y en objetos inanimados a los cuales suponemos humanizados”. (1942: 15). Y esta comicidad aparece en la historia patética de una mosca:

La disidencia se pagaba en la ciudad de Umbría con la vida, pero esto no era portada en los periódicos, ni en los radios ni en las televisiones locales. Las amenazas y los asesinatos transcurrían en medio de una aparente normalidad [...] Existía un pacto tácito para que nadie hablara de las víctimas. Así que en medio de todo esto, la polémica suscitada por la mosquita del cadáver fue grandiosa. (2006: 120)

El lenguaje de este cuento es sencillo y directo nos habla de una ciudad donde la muerte es constante dentro de los disidentes. Sin embargo, nadie dice nada al respecto, todos callan, pero de pronto surge una mosquita que rompe con la monotonía existente. Edmundo Valadez dice: “El cuento, como género, está más vivo que nunca, incitando al reto de lanzarlo, de redondearlo, de utilizarlo para expresar muchas de las circunstancias de nuestro tiempo, de la problemática humana, de la vida en las urbes con todas sus complejidades, sus soledades, su violencia, el sexo, etc. (Zavala, 2013: 221). Y esas problemáticas y complejidades humanas se pueden observar en lo que a continuación se narra:

Los hechos ocurrieron así: un día asesinaron al disidente Luis Usarbarrena, lamentablemente en Umbría esto no era ninguna novedad, pero con esta muerte y sin que nadie pudiera imaginarlo, irrumpió en escena la “mosquita del cadáver”, concretamente sobre las manos entrelazadas del muerto, en pleno duelo, en el tanatorio de San Gabriel Arcángel, se trataba de una mosquita mutilada; la mitad del ala derecha le faltaba.

La mosquita debutó ese día muy activa, tanto que logró llamar la atención de cuantos velaban el cadáver. Unas veces se posaba sobre los cerrados párpados; otras, sobre la frente; incluso sobre los labios del muerto... Más de uno, en medio de un espectral silencio, intentó espantarla con la mano, sacarla fuera, pero la esquiva mosquita se resistió a abandonar el duelo. (2006: 120-121).

Se puede distinguir en lo narrado una situación por demás cómica. Expresada en la actitud de la mosquita del cadáver que no respeta el lugar de duelo, e inquieta y optimista se posa en el rostro del cadáver, ante la desesperación de sus familiares que inútilmente intentan espantarla del lugar. Por lo que llega a provocar la risa y lo cómico a pesar de estar en una situación dolosa. Y en este contexto resaltan apropiadas las aproximaciones de José Antonio Pérez-Rioja: “la risa necesita un eco, y lo cómico, de la asociación, de la complicidad. Nada hay más contagioso que la risa. La misma risa produce nuevas risas, como si las engendrara a su semejanza. La comicidad es desde luego inconsciente”. (1942: 16).

De una forma o de otra la elaboración de la risa y lo cómico es fija dentro de la narración del cuento. Y aquí dentro de lo comentado el pequeño insecto, se convierte ante los presentes en toda una bestia, que no atiende a que debe de salir del silencioso recinto, ella impávida sigue inquietando al público presente. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Dentro de la tragedia, fue noticia entre familiares y allegados del muerto, hasta el punto de que, pasadas algunas semanas, cuando hubo de levantarse en ese mismo tanatorio otro duelo por otra víctima disidente, algunos de los allí presentes reconocieron de inmediato a la mosquita, e intentaron sacarla de allí por todos los medios. Todo fue inútil [...]

Tampoco se libraban los llamados “hombres fuertes” del presidente, era muy activa la mosquita y a todas partes llegaba. Dentro del gobierno, eran sus lugares preferidos las manos, los labios y el interior de las orejas de los políticos [...]

Con el tiempo, tal vez animadas por la fama de la mosquita del cadáver, llegaron más moscas a la zona, miles de ellas, que hoy son nube sobre los párpados cerrados de los muertos, convertida ya toda la ciudad de Umbría en un elegante complejo de modernos tanatorios y viviendas de protección para entomólogos. (2006: 121-122-123)

Evidentemente EN multiplicidad de acontecimientos señalados en el fragmento citado se puede fácilmente detectar lo cómico y la risa: los “hombres fuertes” del presidente, que son víctimas de la mosquita que no para de posarse sobre sus labios, manos y hasta llegar al interior de las orejas de dichos políticos que éstos ya cansados hacen todo lo posible por sacar de sus recintos a tan nefasto insecto, pero por más esfuerzos que realizan no llegan a cumplir su propósito, la mosquita sigue imperturbable, dando la sensación de estar en su ambiente. Por lo que otras moscas, al saber el bienestar de la

mosca en aquella ciudad, acuden e invaden la ciudad de Umbría y se posan extasiados sobre los parpados de los muertos. En la vida lo burlesco se combina de cualquier forma con lo trágico. Y aquí aparece eso trágico en las innumerables muertes de los disidentes donde aparece eso algo cómico unido a la risa, y esto resulta en el arribo de la mosca a esa ciudad y su gusto por posarse sobre los muertos.

Julia Otxoa propone varias alternativas mediante su interesante literatura y a la vez crítica de buena manera y demasiado divertida parte de los vicios del orden social. Porque , muchas de las veces, como sucede en el cuento, nos quedamos callados ante problemas que se van presentando dentro de nuestra sociedad, y nos limitamos a escuchar y ver sin decir absolutamente nada. Y aunque el cuento nos lleve a algo ficticio, no deja de ser real lo que narra. Ya que sí existen ciudades en las que la muerte es a diario y en este caso real nos referimos a Ciudad Juárez, Chih., México, donde cada día muere alguien a manos de criminales, sin que las autoridades pongan algún remedio al problema, dejando pasar los acontecimientos como si se tratara ya de algo normal. Los ciudadanos se encierran en su mutismo total, lo mismo que los de la ciudad de Umbría, y hasta la fecha sigue todo igual, acostumbrándose la población a ver las muertes como algo cotidiano y normal dentro de su existencia.



## “El hombre del alambre”

En la argumentación del presente cuento se pueden contemplar, en sus distintas formas naturales y conceptos fundamentales: El texto del placer y el rumor de las palabras en lo siguiente:

Conocí al hombre del alambre durante un viaje a Italia en el verano del 2003, fue una tarde en Venecia, me dirigía a visitar la Bienal de Arte Contemporáneo. De pronto, al cruzar plaza Spaglietta, lo vi, allí, alto y flaco como el palo de una escoba: era un hombre de mediana edad totalmente calvo, con un abrigo demasiado largo que revoloteaba a su alrededor como una capa. Su aspecto era de tal fragilidad que daba la impresión de que en cualquier instante podía llevarse el viento. (2006: 124).

En el carácter explícito de la narración observamos cómo, por medio del rumor de las palabras, nos va describiendo el personaje-narrador, su llegada a Venecia y su encuentro con un hombre de una apariencia física visiblemente débil, donde denota la fragilidad del individuo, y por ello expuesto a ser llevado por el viento. Y es aquí donde aparece ese rumor de las palabras porque como incica Raúl Dorrá:

El rumor es esa persistencia de sonidos ubicuos, multiformes y unánimes que con el murmullo ocultan el sentido y con el mismo murmullo prometen su revelación. Cuando oímos el rumor de las olas del mar o el de las hojas tocadas por la brisa tenemos la impresión de que, si prestamos atención suficiente, el mar o las hojas comenzarán a hablar, dirán para nosotros un secreto escondido en la profundidad. Pero ninguna atención es suficiente y seguimos esperando. De igual modo acontece cuando oímos las voces a distancia: debajo de esas voces hay palabras precisas y las voces que anuncian su presencia son las mismas que la vedan. (1989: 150).

Así, con esta descripción tan exuberante de belleza, sobre el rumor de las palabras se elabora el siguiente párrafo:

Desde el primer momento llamó mi atención aquel extraño personaje, parecía sacado directamente de un cuento de Chéjov. Me acerqué entre las cabezas del grupo de curiosos que le rodeaban pude ver que tenía en su mano izquierda una pequeña bicicleta hecha con alambre; contaba historias sobre ella; cada día hacía con el mismo alambre una figura distinta: una flor, una ventana, un barco. Al llegar la noche, deshacía la figura, doblaba cuidadosamente el trozo de alambre, se lo metía en el bolsillo de su abrigo de cuadros y desaparecía. (2006: 124)

Las manifestaciones narrativas nos dan una idea de cómo el hombre extraño ha llamado poderosamente la atención del personaje, hasta el grado de acercarse a ver los trabajos artísticos que, con sólo un pedazo de alambre, el sujeto sabe elaborar para ser visto por el público. Ella, inmóvil, está a la expectativa de cada uno de sus movimientos. Resulta fácil ver la abstracción que opera emocionalmente esa figura patética, sobre ella. Por lo que podemos apreciar un texto del placer. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Roland Barthes “Texto del placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. (2011: 22). Y aquí se proporciona esa práctica *confortable* de la lectura del cuento de Julia Otxoa:

...Durante algunos días lo seguí por la ciudad, no siempre estaba alegre. A veces, cuando su ánimo parecía decaído, extendía una pequeña estera sobre el suelo y colocaba en ella la figurita de alambre. Esos días tristes actuaba de un modo totalmente distinto a lo acostumbrado, se acercaba y alejaba con desgana de la esterita y con fatigado tono contaba sus historias [...] Pero posiblemente nadie del grupo de curiosos que siempre le rodeaba hubiera compartido mis pensamientos, para ellos aquel hombre era simplemente el loco del alambre, el alambrista. (2006: 125).

Y la manera de concebir, el texto del placer, se especifica en la forma de creación del cuento corto. Significativas resultan las aproximaciones de Roland Barthes: “Un texto sobre el placer sólo puede ser *corto* (así como se dice: *¿eso es todo?, es un poco corto*), porque el placer únicamente se deja decir en forma indirecta a través de una reivindicación, y por lo tanto no se puede salir de una dialéctica breve, en dos tiempos: el tiempo de la *doxa*, de la opinión, y el de la *paradoxa*, de la impugnación”. (2011:27). Y en esa estructura del lenguaje de la narración existe ese placer que el lector disfruta goza a todo momento de la escritura que de forma directa le va diciendo y ofreciendo algo.

De esta manera y por medio del placer de su texto, salta a la vista que Julia Otxoa expresa a través de su exuberante escritura, la magnitud que puede ocasionar un encuentro con alguien extraño, que puede dejar una huella profunda en el fondo de nuestros adormecidos sentimientos.

## “Entrevista a Jules Feltrinelli”

Naturalmente el marco propuesto por este cuento nos lleva a argumentaciones que se concretan en el cuento de acción escenificada:

John Milton. - ¿Que pensaba usted mientras viajaba al encuentro de aquel desconocido?

Jules Feltrinelli. - La verdad es que no pensaba en ello, lo único que atraía mi atención era un terrible dolor de cabeza ocasionado por una cena demasiado picante la noche anterior.

John Milton. - Pero usted sabía que el posiblemente iba armado ¿no?

Jules Feltrinelli. - Si, si claro, eso lo daba por supuesto desde el principio, pero también pensaba que nuestra conversación no iba a dar lugar a ningún tipo de violencia.

John Milton. - Pero no me negara usted que enterarse de pronto de que uno es doble de alguien tan peligroso es bastante fuerte ¿no?

Jules Feltrinelli. - Si quiere que le sea sincero, me parecía algo curioso, una jugarreta del destino. Yo, que aborrecía toda violencia tenía un doble de aquellas características; pero todo esto no me alteraba en absoluto. Hace tiempo que la vida se ha convertido en un enigma para mí; acostumbro a respirar en la perplejidad de cosas que no entiendo. (2006: 126)

A partir de esta forma del argumento, se genera una acción escenificada, relacionado entre un entrevistador y un entrevistado a quien pregunta sobre la apariencia física tan parecida de Jules Feltrinelli con un individuo peligroso. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Enrique Anderson: “Un cuento no puede hacerse solo. Lo que está pasando es que el narrador no quiere ser un obstáculo entre la acción de los personajes y el lector, y entonces, en vez de hacer de su conciencia un espejo, hace de su conciencia un escenario donde se representa un drama visible y audible en gestos y diálogos”. (2007: 79). Observamos por lo tanto esa acción entre los dos personajes que llaman la atención por lo elocuente del discurso en el cuento. Y ese drama tan visible, sobre la revelación se va presentando en el siguiente fragmento:

John Milton. - ¿No va a contar nada de cómo ocurrieron las cosas para llegar a un final tan increíble?

Jules Feltrinelli. - No, no voy a hacerlo, prefiero que sea el lector quien interprete, dejar todas las posibilidades abiertas.

John Milton. - Pero a pesar de todo hay una realidad que no puede ocultar, usted está vivo y el muerto. Y eso ha ocurrido precisamente tras su encuentro.  
Jules Feltrinelli.- Eso es pura combinatoria causal, nada más. (2006: 127)

Por lo que podemos apreciar en lo narrado, el final es sorprendente y abierto, ya que puede deberse a su gran parecido físico y a las contestaciones tan vagas y sin sentido que proporciona al entrevistador. No haya sido el maleante tan peligroso quien ha muerto, sino el verdadero Jules Feltrinelli:

Evidentemente Julia Otxoa por medio de esa naturaleza impresionante dentro de su narración, nos deja ante la posibilidad de formularnos una o varias respuestas al enigma que nos presenta. Propone un trabajo de imaginación para que el lector por medio de su lectura le dé una respuesta acertada al texto.

## “Problemas en las vías”

La representación del mensaje y de comunicación proponen en esta narración un sinfín de situaciones relacionadas con el escenario que encarnan. Todo esto con el fin de comprender y buscar la explicación del interesante mundo que nos representan el contenido de los cuentos. Significativas resultan las aproximaciones de Brasey Debailleul: “Verdaderamente, los cuentos proponen más que una enseñanza; ofrecen una autentica iniciación, misteriosa y mágica, casi sagrada. Como todas las obras de arte tradicionales, son parcas en medios, pero ricas en símbolos”. (1999: 37). Y ese misterio mágico lo valoramos en el siguiente fragmento:

El hombre dejó la maleta en el suelo y preguntó en la ventanilla de la estación cuando salía su tren. El empleado de los Ferrocarriles del Norte le dijo que aquel día todos los trenes llegarían con retraso.

- ¿Por qué motivo? - preguntó el viajero
- Problemas en las vías- respondió el empleado.
- ¿Qué clase de problemas? - insistió el viajero-
- No sé. No me los han comunicado- respondió con aire cansado el empleado. Al cabo de tres horas el viajero impaciente, volvió a dirigirse a la ventanilla.
- ¿Se sabe algo de m tren? ¿Cómo van los problemas de las vías?
- Persisten -se limitó a contestar con indiferencia el empleado.
- ¿Hasta cuándo?
- ¡Y yo que sé! -Esta vez el empleado contesta irritado, como si el viajero con sus preguntas le hubiera faltado al honor-. Usted pregunta y pregunta cosas que yo no le puedo responder.

Resignadamente el viajero se vuelve a sentar y abre un libro. (2006: 128)

Comprobamos que, en la representación en los elementos formales de los sucesos, se descubre una característica comunicación entre el empleado y el viajero. Y en este contexto resaltan reveladoras las aproximaciones de H. Gimete-Welsh: “La idea del proceso contrasta, sin duda, con el acercamiento informativo de la comunicación, que se centra en el mensaje y soslaya los efectos de la comunicación, ya que nos comunicamos para influir y afectar intencionalmente para producir una determinada reacción. (2005: 18). Y ese mensaje, por parte del empleado, que se desea sea optimista de la llegada del tren, el viajero lo busca desesperado, en su afán por saber si va a proseguir su anhelo y ya

retardado viaje. Sin embargo, ese mensaje tan ansiado no llega, y el viajero se limita sólo a esperar. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Transcurridas dos horas más, ya anochecido, se vuelve a impacientar, toda la ropa parece molestarle, se quita el abrigo, se afloja la corbata, mira nervioso al reloj de la estación, empieza a sudar. Durante media hora y para calmar su ansiedad, pasea arriba y abajo por la vacía estación, pero cuando dan las diez, se aproxima de nuevo a la ventanilla y pregunta:

- ¡Dígame la verdad! ¿Se solucionará alguna vez los problemas de las vías? [...]

- Usted caballero, hace preguntas muy difíciles, no soy adivino. La línea telefónica parece que también esta averiada así que no puedo hablar con ninguno de los técnicos [...]

Se sienta de nuevo, esta confuso, un vago sentimiento de culpa lo embarga; ya ha olvidado su prisa [...]

Todo aquello le apasiona, le gustaría poderse emparar en aquel mismo instante de la historia de aquella estación, de aquellos trenes, de aquel paisaje de vías y cables que ha venido utilizando desde su niñez y que desconoce totalmente. (2006: 128-129)

Por lo tanto el anhelado mensaje no se pronuncia e impaciente el viajero no encuentra una salida a su desesperación, mira el reloj de la estación, deambula de arriba a abajo. Y, de nuevo, insiste en su pregunta al empleado sobre el arribo del tren, pero aún no hay una contestación afirmativa al respecto, la acción comunicativa entre los dos permanece estática. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Siegfried Schmidr: “El juego de acción comunicativa está constituido por: la inclusión socio-cultural global en la sociedad de comunicación; los participantes en la comunicación con todos los presupuestos y condiciones de comunicación que los influyen; una situación de comunicación incluyente; los textos expresados y textos (contextos) lingüísticos fácticos o asociables. (1973: 46). El esperado tren no llega, pero de pronto el viajero ya calmado comienza a ver aspectos de la estación que le van interesando y de los que hasta ese momento no había reparado:

Ahora se levanta y pregunta al empleado a qué hora abre la librería. Quiere encontrar en ella algún libro que hable sobre la estación.

El empleado le mira asombrado: - ¿Y su prisa?

-Ya no tengo prisa- contesta sereno el viajero -. Sólo quiero saber algo de los ferrocarriles, los vengo utilizando desde niño.

- Ya -responde algo incrédulo el empleado -.

De todos modos, oigo ruido de trenes. Creo que ahora está entrando uno, tal vez sea el suyo; parece que la avería se ha arreglado. (2006, p. 130)

El viajero, en un nivel profundo de meditación, descubre una realidad, enterarse sobre la historia de los trenes y así se propone investigar, por lo que se comunica con el empleado del tren para saber a qué hora abren la librería. Y esas manifestaciones de la comunicación llega precisamente en ese instante, donde el mensaje anhelado, arriba preciso y contundente, el empleado le avisa por fin al viajero que su tren ya está próximo a llegar y puede partir. Y en un proceso de drama el viajero aborda el tren porque hubiera deseado estar ahí para cuando abrieran la librería.

Sube al tren, se siente como vacío, «Ésta debe ser la sensación de la ignorancia», piensa, posiblemente en lo que me queda de vida me sentiré en deuda con los trenes. ¿Cómo Dios mío, en todos estos años, ni un sólo día de los que subí y bajé de estos vagones, he llegado a preguntarme algo sobre su historia? Desde aquel instante, dedica gran parte de su existencia a la lectura de toda clase de libros que traten de cualquier tema relacionado con el ferrocarril. Hasta que, un aciago día, le ocurre un incidente en una carnicería y, allí también, ante su asombro queda demostrada su total ignorancia sobre el proceso vital de aves y mamíferos y se derrumba, y comprende de pronto, como si alguien le hubiera iluminado de repente, que vivir, al cabo, es ir desconociendo, y que frecuentemente, la mayoría de las veces somos ciegos sin bastón absurdamente envalentonados en medio de las tinieblas. (2006: 130-131)

Es importante como en este párrafo el mensaje y la comunicación surgen desde una perspectiva analítica de los hechos vividos del viajero que se inserta en la lectura de los libros para afianzar sus conocimientos, en este cuento. Significativas nos parecen las en este contexto las reflexiones de Lauro Zavala: “Las formas del cuento, lejos de desdibujar a los personajes, repujan sus contornos, relieves y matices; salvo que los detienen ante una puerta que se abre o se cierra. (2013: 148). Y aquí esa puerta se abre hacia el conocimiento del viajero.

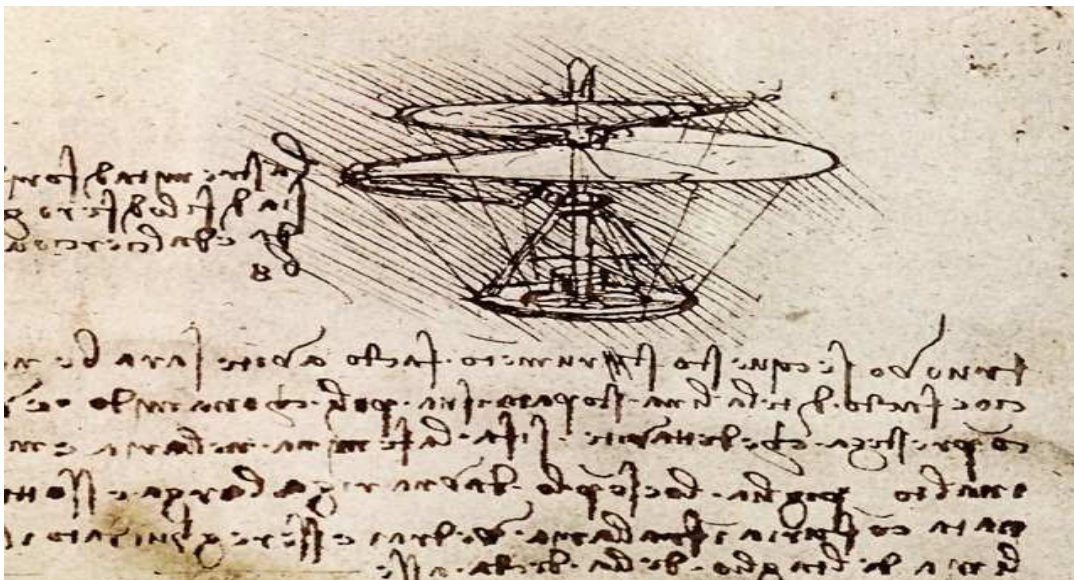
Julia Otxoa, por medio de este animado cuento, nos otorga varios ejemplos de la manera de ver la vida sin irritarnos por circunstancias que van surgiendo, sino todo lo contrario tomarlas como enseñanzas, que nunca dejan de asomar, aportando a nuestra existencia un conocimiento más en nuestra azarosa vida.

## “Volante de Inercia”

En el cuento la escritora, desde un punto de vista original utiliza con incomparable peculiaridad un lenguaje profundo, la carta-epistolar, la tonalidad y la atmósfera. Significativas resultan en este contexto las reflexiones de Enrique Anderson: “por supuesto que no se trata de cartas reales sino de movimientos de un cuento en forma de carta. Cada carta está escrita con el pronombre de la primera persona gramatical pero lógicamente detrás de las cartas hay un narrador que las ha coleccionado, ordenado y publicado”. (1997: 147) Y así es dentro de este cuento el narrador se encarga de decirnos qué es lo que contiene la carta la ordena y dice a quien la dirige:

La que aquí transcribo es una carta dirigida a una tal Margarita Zanghi y se encontró entremezclada con el texto en donde Leonardo da Vinci describe el volante de inercia”. (2006: 132).

El ritmo narrativo se compone de un yo protagonista, en un tiempo presente Que nos da una idea de los acontecimientos del texto, en donde nos informa que encontró una carta, donde describe el volante de inercia, de Leonardo Da Vinci Otorgando unos ingredientes de enigma al cuento.





Y aquí podemos apreciar el volante de inercia de Leonardo da Vinci. Como todos sabemos Leonardo da Vinci fue un gran pintor, inventor, arquitecto, escultor, entre otras cualidades que él sabiamente poseía. Por lo tanto, podemos apreciar que dentro de la fantasía del cuento posee una auténtica realidad cultural. Al mismo tiempo la escritora le otorga a la narración una creativa idea musical que se acentúa como un máximo poder persuasivo en:

El mismo pintor cuenta cómo esta enigmática mujer tenía por costumbre, al acabar el día, acercarse hasta los acantilados que bordean la cordillera norte del Atillano para emitir allí, frente al mar, cadenciosos sonidos similares en todo al canto de las ballenas”. (2006: 134).

La mirada del narrador se manifiesta en un intenso proceso que representa, ante todo, un transitar por la memoria y la imaginación que se intensifica en un lenguaje efectivo y armónico. Cabe señalar al respecto la opinión de Carl Dahlhaus que dice: “la armonía, como suma de las relaciones tonales reguladas, se manifiesta no solamente en el sistema tonal, sino asimismo en las estructuras “horizontales” y “verticales” en las que se pueden agrupar los sonidos”. (2012:43) Y dentro de esos sonidos o tonalidades del canto de las ballenas se desarrolla la acción de la narración. Indagaremos en este orden de ideas el efecto de tonalidad musical. Tonalidad musical es un conjunto de sonidos que están relacionados entre sí. Y en este contexto resultan reveladoras las aproximaciones de Enrique Anderson: “Quizá el tono que surge directamente de lo más hondo de la personalidad del narrador y en cambio la atmósfera surge de esa zona más superficial que responde a los estímulos sensoriales. Quizá el tono es inherente al narrador y éste, al proyectarlo en el cuento, lo convierta atmósfera. (2007: 87). Por lo que tono y atmósfera se plasman en estas circunstancias del discurso narrativo.

Lo cierto es que Otxoa, por medio de su escritura, subraya la carta epistolar, la tonalidad y la atmósfera como temas dominantes. Asimismo, alcanzada por un proceso de modalidad estilizada en lo clásico, estimula los sentidos y llama la atención para observar en la lectura objetos maravillosos e insólitos, como un núcleo impulsor del dinamismo explícito de su escritura.

## “Diarios”

De acuerdo al tipo de narración sobre este cuento, se observa que se origina un carácter del procedimiento de la carta y el diario en un lenguaje literario. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Estimada Clarice:

Lamento decirte que después de investigar varios meses en los diarios de Alberto Martinelli, no logro sacar nada en claro. Esto es una tarea de locos; no puedo entender cómo un escritor de su categoría podía tener tal desorden en su trabajo y en su vida. Los ocho cuadernos que componen sus diarios entre 1980 y 1983 son un auténtico caos. (2006: 136)

De acuerdo a las características de la narración que se expone, contemplamos en ese repertorio que se trata de una carta dirigida a Clarice, en la que aparece un traductor de diarios, que se queja de no poder descifrar con toda claridad los cuadernos de diario de Alberto Martinelli. Significativas resultan las reflexiones de Enrique Anderson: “En la carta el narrador está invisible pero sobreentendido, o aparece, sí, pero con la máscara de un editor que se limita a dar a conocer documentos ajenos”. (2007: 147) Y aquí se presenta el narrador como alguien que quiere descubrir esos documentos ajenos de Alberto Martinelli. Y la narración prosigue:

Es decir, Alberto Martinelli se inventó su vida cotidiana transformando su auténtica existencia en ficción.

Pero ¿cómo distinguir una de otra? Además, después de todo este tiempo, he llegado a la conclusión de que tal vez diseñó estos diarios como un auténtico jeroglífico, utilizando su escritura como un sistema de borrado de huellas. (2006: 137).

En su condensada investigación demuestra el largo tiempo que ha dedicado a estudiar los escritos y lo insólito que resultan los diarios de Alberto Martinelli, por lo que él se elabora sus propias conclusiones. Y ese diario íntimo está funcionando allí como un órgano transcendental de comunicación donde se obtiene una correspondencia entre el texto del diario y el contexto de la narración. Y el cuento prosigue:

Finalmente, quiero preguntarte algo: ¿Sería posible prolongar por algún tiempo más mi estancia aquí? No hablo de meses; estoy pensando que, tal vez, si pudiera contar

con un año entero, podría verificar centímetro a centímetro los espacios y enseres de la casa, constatando qué partes de ella anotadas en los cuadernos son reales y cuales ficción. Esto, al menos, restaría oscuridad a los escritos.

En fin, espero con interés tu respuesta. (2006: 138-139)

Luca Catenacci

En su lenguaje literario demuestra una constancia pocas veces igualada, ya que él decide quedarse para continuar y ordenarse en examinar palmo a palmo todos los espacios y objetos posibles de la vivienda, que un día habitará Alberto Martinelli. Y sobre el lenguaje Arturo Souto pronuncia:

El lenguaje literario forma parte del estilo, pero no es lo mismo. Está incluido en él pero el estilo, más complejo, lo abarca. El estilo de una obra literaria es un movimiento íntegro que comprende a la vez muchos planos; la entonación, la fonología, la morfología, el léxico, la semántica, la retórica, la composición, los tópicos, la temática, los ambientes, los personajes e incluso las ideas mismas. El estilo no es tanto una cosa como una *visión*. (2006: 35).

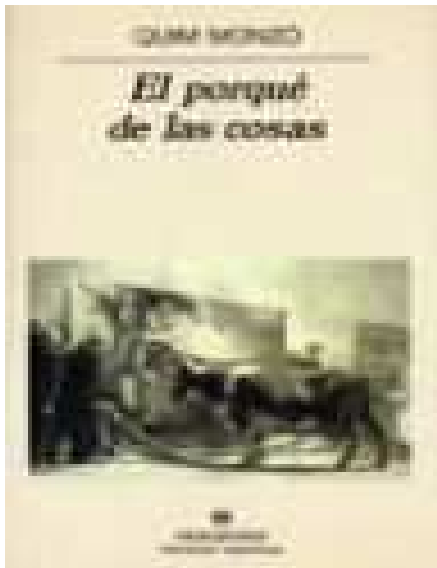
Efectivamente, dentro de ese lenguaje literario y con un estilo dinámico, Julia Otxoa, divierte y emociona a través de un simpático personaje, el cual podemos definirlo dentro de lo ordinario y jocoso tal como el de Luca Catenacci

## “La percepción estética de las vacas”

En el presente cuento se pueden observar los recursos del humor en su discurso narrativo. Significativas resultan las aproximaciones de Jack London: “El discurso narrativo nos emociona, nos deja suspensos y nos satisface. El cuento cumple su cometido y no cuestionamos su improbabilidad como no cuestionamos la verosimilitud de una pesadilla”. (1986: 57-58). Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

A veces no es preciso salir de casa para viajar, esto es algo que descubrí hace un par de años, cuando movido por el interés en conocer la obra literaria del escritor catalán Quim Monzó, decidí comprarme uno de sus libros. El azar quiso que cuando revisaba entre las estanterías de la librería, mis ojos dieran de pronto con *El porqué de las cosas*, uno de sus libros de relatos, fue su portada, sin embargo, la que primero llamó mi atención, lo compré de inmediato. (2006: 140)

A partir del inicio del cuento existe la posibilidad de trazar una interpretación verídica dentro de su narración, ya que el libro que nuestro narrador describe, existe, acto que le da cierta verosimilitud al relato como se muestra a continuación:

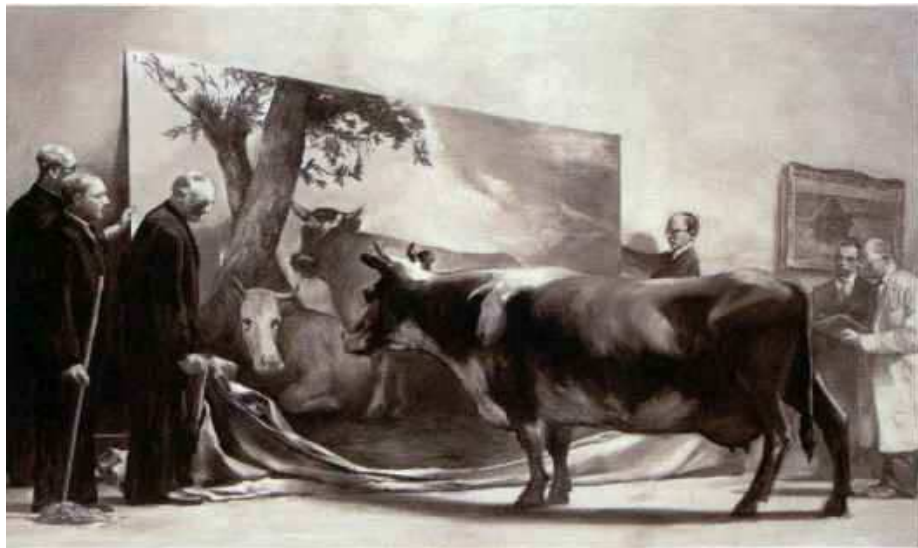


Efectivamente el libro mencionado está ahí presente, prudentemente expuesto ante una actitud de espera, de lo que a continuación se ha de mencionar:

Una vez sentada confortablemente frente a la mesa de mi estudio, contemplé de nuevo la portada, en ella se reproducía el cuadro *El tes del ojo inocente*, del pintor Mark Tansey.

*El Test del ojo inocente* es un cuadro con otro cuadro dentro, en la escena Mark Tansey incluye en ambos extremos. Dos solemnes caballeros rigurosamente vestidos de negro, mirando con curiosidad a una vaca que mira intrigada un cuadro de gran tamaño. En él dos vacas descansan tranquilas bajo un árbol. Uno de aquellos solemnes caballeros sostiene el cuadro por la izquierda, mientras que el otro lo hace por la parte derecha; a este le acompañan otros dos caballeros: uno de ellos con gafas y bata blanca anota algo en un cuaderno rojo. (2006: 140-141).

La evolución de la forma originaria del cuadro, descrito de una manera por demás detallada dentro del relato, aunque parezca irónico y humorístico, sí existe y lo podemos contemplar aquí mismo:



La prueba del ojo inocente de Mark Tansey (1981). (El dibujante 2016, p. 1)

Tal y como aparece en el cuadro, dentro de su finalidad artística, se distingue claramente todo lo mencionado por el narrador, respecto a la descripción auténtica del

cuadro, donde se destaca la creación del pintor, y donde apunta y se refleja verdaderamente el ingenioso elemento del humor. José Antonio Hernández afirma lo siguiente: “Con frecuencia el humor se presenta con cierta sorpresa, provocando agrado y placer de quien lo recibe, o, por lo contrario, contrariando la voluntad de quien lo escucha. (2001: 90). Y en este caso de quien lo observa, y la narración sigue así:

Todo esto forma parte de un experimento que se hizo en 1970 en el Metropolitan al que tuve el honor de asistir. Se trataba de observar la reacción de una vaca ante el cuadro *Descansando*, del pintor Tom Allerton, que como ya he dicho reflejaba la tranquilidad de un par de vacas tumbadas bajo el árbol. (2006: 141)

Así pues, como podemos apreciar en el contenido del cuento, el objetivo del cuadro es realizar un experimento que se hace a partir de la reacción de una vaca ante el cuadro referido. Por consiguiente, la imagen de la vaca, observando con curiosidad la pintura, desarrolla una actitud favorable al humor. Por lo que indica Lauro Zavala

El cuento, como forma y como *una especie de visión creativa* debe estar mejor equipado para capturar la realidad última en una época en la que (de cualquier modo, que se elija verla) nos acercamos más al misterio de la vida o nos perdemos en un laberinto de espejos, mientras la naturaleza de esa realidad se entiende más profundamente o se oculta de manera hechizante mediante los descubrimientos de la ciencia y la proliferación de los medios de comunicación masivos. (2013: 101).

En efecto Julia Otxoa, por medio de su aprendizaje cultural y literario, y su especial visión creativa nos motiva de una forma humorística a navegar, perdidos en el tiempo y el espacio de los libros, asimilando con ellos nuevas experiencias que servirán de anclaje para descubrir nuevos conocimientos a través de su lectura

## “Los siete magníficos”

A continuación, nos detenemos en otro de los sugerentes microrrelatos de Julia Otxoa. Pero supongamos que al leer el título nos imaginamos alguna semejanza con la película los “*The Magnificen seven*”, película estadounidense estrenada el 23 de octubre de 1960, dirigida por John Sturges, y como protagonistas estuvieron: Yul Brynner, Steve MacQuenn, Charles Bronson, James Coburn, Horst Buchholz, Robert Vaughn, Eli Wallach y Brad Dexter. Este film se basó en *los siete samuráis* de Akira Kurosawa. Y próximamente el 23 de septiembre del 2016 se estrenará un remake de la cinta ““*The Magnificen seven*”.

La historia trata de un pueblo mexicano cerca de la frontera con los Estados Unidos que es asediado por una banda de malhechores dirigidos por el sanguinario Calvera (Eli Walach), que les quitan a los labradores el fruto de sus cosechas. Los habitantes del pueblo deciden pedir ayuda a pistoleros profesionales estadounidenses, ya que les resulta más barato que comprar armas. (Wikipedia, 2016, p. 1)

Así estos valientes pistoleros llegan al pueblo y tras largas peleas logran establecer la paz en el pueblo y dar algo de tranquilidad a sus habitantes. Este film se basó en *los siete samuráis* de Akira Kurosawa. Y próximamente el 23 de septiembre del 2016 se estrenará un remake de la cinta ““*The Magnificen seven*”. En este aspecto Jordi Llovet menciona:

La historia literaria tiene una tendencia manifiesta a dejar de ser nacional o local y convertirse en europea e internacional. Las relaciones entre las distintas literaturas entre sí, las influencias que ejercen y reciben, las influencias morales o meramente estéticas que se derivan de este intercambio de ideas, todo ello, en suma, constituye una materia de estudio todavía casi nueva y que, según creemos preocupara cada vez más a los historiadores. Es posible, incluso, que lleve en sí el germen de un nuevo método para la historia literaria. (2007: 347).

Y esa relación o comparación literaria o cambio de ideas, la encontramos únicamente en el título, porque el significado narrativo del microrrelato resulta un tanto

opuesto. Y, por medio de esa relación literaria, la autora con de su experiencia y dinamismo expresa lo siguiente:

pese a todo el canto no cesó. Tras el vinieron los nuevos nombramientos, pero la gente no quería palabras sino cuchillos bien afilados como los del carnicero de Hautefort” (2006: 146).

Como ya dijimos, y podemos observar en el párrafo anterior, casi nada tiene que ver el contenido literario de la película con el lenguaje de la narración del microrrelato. Sin embargo podemos apreciar dentro de los dos textos una gente ya cansada encolerizada, en la película por los malhechores, y en el relato por los gobernantes, ya que el narrador delata dentro de lo ya expuesto y dentro de lo musical, un carácter irritado y un sin número de hechos conflictivos, que provocan con sus palabras una contradicción insoportable ya de contener, pues desean tener en sus manos “cuchillos bien afilados como los del carnicero de Hautefort”. (2006: 146)

La autora, con inquietante extrañeza, revelación e insistente reiteración en sus palabras, obliga al lector a ver con toda su atención, su contenido literario; porque en cierta manera le proporciona un sentido de veracidad a su escritura. Y para ello contamos con la particular expresión de Francisco Conesa y Jaime Nubiola que dicen: “Esto no significa, por supuesto, que la verdad o falsedad de un enunciado dependa exclusivamente de las palabras, sino sobre todo del tipo de acto lingüístico que llevamos a cabo al pronunciarlas y de las circunstancias efectivas en que lo realizamos.” (1999: 155). Y así, por medio de esa falsedad o verdad del acto lingüístico, Otxoa muestra en él un indicio irrefutable de destrucción, de la injusticia política, contra el sometimiento de la ciudadanía, que al mismo tiempo inútilmente intenta revelarse. Y por tal motivo y por medio de su expresión comparativa - musical nos hace reflexionar sobre el tiempo actual, nuestra sociedad y sus consecuencias.



## “Viaje Circular”

En este cuento sutilmente Otxoa guía el discurso hacia una vivencia amorosa, donde se acoplan imágenes susceptibles que aportan una intensidad emotiva. Pero a la vez le da una dimensión oscura. Pues el poder destructivo de una mujer se da, hacia su pareja sentimental, como también pareja en su trabajo de trapevistas de un circo. La narración además contiene motivos dinámicos, realistas, donde la autora detalla magistralmente un tema verosímil ya que existen casos de este tipo que algunas veces se presentan dentro de nuestra sociedad. Durante el relato el personaje refleja una focalización interna, porque deja ver un sufrimiento y una impotencia total. Además mantiene un tono indiscutiblemente desencantado en: Pero estarás de acuerdo conmigo en que la situación se ha vuelto insostenible, has logrado destrozar mis nervios”. Otxoa (2006: 148).

Podemos decir que el discurso es un mensaje una acción comunicativa que sirve para transmitir alguna información y convencer al oyente. Y dentro de esta narración en concreto la autora produce significados que permiten la construcción de un discurso ficticio pero que no deja de llamar la atención en lo siguiente:

¿Te acuerdas? El circo estaba lleno de espectadores, los músicos tocaban una melodía de Mazzoti [...]

Pues bien, en esos instantes todo sucedió muy rápido: tras haber soltado mi trapecio en el vacío, me bastó mirarte fugazmente a los ojos para quedarme helado. A pesar de que tus manos estaban tendidas hacia mí, percibí claramente en tu mirada algo extraño y abismal, algo que no había visto jamás, como si en realidad no quisieras cogerme y tu deseo fuera que me estrellara allí abajo, en el suelo, sin red”. (2006: 149).

En un acto de resistencia el personaje se aferra a la existencia. Y, en medio de una melodía de Mazzoti desea hacer reaccionar a su pareja, mediante su anterior discurso. Pero al mismo tiempo se produce en él un estado de desesperación, asociado a la sensación de soledad y de temor, invita su pareja a recordar lo vivido y a inventar un puente hacia su

salvación, pero irremediablemente no lo llega a alcanzar. Y sobre la importancia del cuento Giardinelli destaca lo siguiente:

Todo buen cuento debe tocar alguna fibra íntima en el lector. Necesariamente. Por eso un buen cuento no es el que surge de las puras ganas del autor, ni es el que deviene de un intento catártico. Un buen cuento es el que nace sencillamente de la inevitabilidad de que ese cuento exista. Es decir: se lo escribe porque no se puede dejar de escribirlo. Es como si el cuento viniera empujando desde adentro del autor, abriéndose paso a pesar de todas las resistencias que uno tenga, y de alguna manera explota en las páginas que lo contienen. (1999: 47).

El sentido de este cuento y la representación de la figura del personaje en su sistema de producción narrativa, toca esas fibras íntimas del lector, ya que, en una visión concreta a través de la lectura, advierte impotente cómo el personaje va irremediablemente camino hacia la muerte.

El discurso, a través de un encanto musical, encauza la narración de Otxoa, hacia una sensación de desesperación, que encierra experiencias que nos dan una lección de vida. Y donde además se encuentra un acercamiento entre el texto y el pensamiento reflexivo del lector, en un tema que altera la exploración de espacios imprevisibles de la realidad.

### “De cómo el Quijote fue quemado en Morano”

Es evidente que, en la comunicación literaria que ofrece este cuento, influye notablemente el discurso lingüístico y el poder del narrador. Y en esta misma corriente Helena Beristain comenta apropiadamente: “El discurso lingüístico es pues, el lenguaje puesto en acción, el proceso significante que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que interviene la materia lingüística que conforma el *eje sintagmático* de la lengua, es decir, el conjunto de enunciados que dependen de la misma *función discursiva*”. (1985: 154). Y ese conjunto de enunciados y acción, se ve en el proceso siguiente:

«La base esencial de una mente saludable radica en el principio de concreción con el que se percibe el mundo». Este tipo de frases grandilocuentes acostumbraba a decir el párroco Pietro Asnoglionne en sus charlas formativas de los sábados en la sala municipal, su auditorio formado en su mayor parte por feligreses de la pequeña aldea de Morano, quedaba en suspenso, como levitando. Su discurso retórico, acompañado de estudiadas entonaciones y ensayo silenciosos, actuaba como una especie de hipnosis. (2006: 156)

El aspecto más llamativo que se aprecia en el fragmento citado es el discurso lingüístico en las palabras por demás atrayentes que pronuncia el párroco Pietro Asnoglionne. Además, es interesante la manipulación del lenguaje que utiliza para atraer la atención, por medio de sus elocuentes discursos, que sus fieles feligreses escuchan atentamente y sin pestañear. Y en este sentido representativo por del discurso es donde se encuentra acertadísimo el poder del narrador. Sobre este punto José Ángel García dice “El poder del narrador es en principio el poder del uso del lenguaje; el narrador actúa mediante la palabra, y su poder como hablante es pues definible en términos retóricos”. (1998: 295). Y el poder del uso del lenguaje y el poder del narrador se observan en el discurso lingüístico que comienza así:

Un día les dijo que iba a hablarles de la famosa novela *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Carvantes, pero fatalmente guiado por su Ferrero principio de concreción máxima, no pasó del inicio. Las cosas sucedieron

así: Pietro Asnoglionne abrió el libro con solemnidad y comenzó a leer. «En un lugar de la Mancha...» En este punto cerro el libro con fuerza y, mirando a los presentes, preguntó: «¿Qué creen ustedes que quiso decir Cervantes con eso de “En un lugar de la Mancha?» (2006: 156).

El discurso lingüístico cambia ante la pregunta apabullante del párroco, demostrando una constancia pocas veces igualada. El poder del narrador prosigue con un cometido predominantemente narrativo. Y este poder de acción en el narrador que desempeña el párroco ante sus oyentes, es en sí de una manipulación verdaderamente deliberada y maquiavélica que se puede observar en lo que a continuación se narra:

Pietro Asnoglionne adoptó en este instante un aire rígido, se puso en pie y, blandiendo la novela en la mano derecha, levantó la voz para decir indignado: «claramente el autor especifica muy poco, una novela con un punto de arranque tan volátil no puede ofrecer sino vaguedades, quimeras, confusión de lenguaje, descontrol de ideas y anarquía. Para la salvación de nuestras almas, este tipo de libros no puede tener otro destino que la hoguera»  
Corría el año 2004. El Quijote fue quemado en la plaza mayor de Morano. (Otxoa 2006: 156-157)

La perspectiva narrativa del discurso lingüístico se aleja cada vez más de los cauces convencionales, el personaje muestra su consternación e indignación ante el nombrado libro del Quijote de la Mancha. El panorama del mencionado texto llega a producir un choque emocional al párroco, que, cegado y sin reflexionar, rompe con toda una tradición cultural mandándolo a la hoguera, para con ello salvar sus almas.

Evidentemente, de una manera muy divertida, Julia Otxoa hace patente un reflejo de la visión de algo que puede ser una realidad: ciertos sacerdotes que cegados a la razón por las situaciones que se presentan en la vida, no se dan cuenta que por sus ideas algunas veces muy inflexibles, pueden llegar a romper la estabilidad emocional de sus feligreses.

“Sobre las visiones de fantasmas”

*En el pasado siglo, una época de gran inteligencia, los fantasmas fueron más que desterrados, despreciados, pese a su importancia en los siglos anteriores. Durante estos últimos veinticinco años y tal y como ya paso con la magia, estos han sido rehabilitados en Alemania.*

Arthur Schopenhauer

En la composición literaria de este cuento se conjugan aspectos de lo fantástico y de extrañeza entrelazados con la ficción y lo maravilloso. Es evidente el enfoque que sobre lo fantástico o ficción. Evocadoras resultan las palabras de Graciela Reyes:

El concepto de ficción que la literatura ha institucionalizado es el de ficción como transposición a contextos que es preciso imaginar. En cualquier discurso puede haber ficciones: cada vez que se suscita un contexto imaginario, es decir, no presente, no real, que es necesario reconstruir, y siempre y cuando ambos interlocutores convengan en tomar lo imaginario por imaginario, estamos ante un discurso ficticio. (1984: 27).

La ficción, por lo tanto, es la falsedad de la realidad, que se presenta bajo un mundo imaginario por medio de la literatura. El tema del cuento, es evocado de un epígrafe y en el que se aborda la inteligencia de los fantasmas, que fueron desterrados y despreciados, pero que han sido rehabilitados en Alemania. Además del lector el mismo narrador se hace la siguiente pregunta:

¿Qué clase de fantasmas han sido rehabilitados? Es importante saberlo, porque hay infinidad de ellos. Lo primero es conocer si los rehabilitados pertenecen al universo humano o animal. No es lo mismo la aparición de un león que la de Velázquez. También será preciso especificar si son históricos, literarios, religiosos, personales; ya que de una clase y otra de fantasmas hay grandes diferencias. Por todo ello, este tipo de afirmaciones, como las que hace Arthur Schopenhauer, pecan de una cierta ambigüedad. (2006: 158-159)

Por lo tanto, en la narración surge la idea de que el narrador desea precisamente definir claramente, y en un ambiente de misterio absoluto, que clase de fantasmas han sido rehabilitados, de acuerdo a lo expuesto por el filósofo Schopenhauer, a partir de ahí todo es fantástico y de total extrañeza. Significativas resultan las aproximaciones de Tzvetan Todorov: “La sensación de extrañeza parte, pues, de los temas evocados, ligados a tabús más o menos antiguos. Si advertimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, es posible aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño. (2005, p. 42). Pero esa extrañeza surge también en el misterio del lenguaje que utiliza el narrador que tal parece un cuento maravilloso. Los cuentos maravillosos nos invitan a un cambio en una configuración artística mantenida a través de los relatos populares donde se produce en muchos casos la transición de lo maravilloso y extraño. Y eso maravilloso y extraño se manifiesta en el relato de Julia Otxoa:

¿Qué pretendió decirnos realmente Schopenhauer en ese párrafo con el que empieza su famoso ensayo sobre las visiones de los fantasmas?  
En la edad media era habitual que filósofos, alquimistas, científicos, etc., expresaran sus tesis de un modo críptico no explícito. Se entendía que en lo demasiado claro quedaba excluida la búsqueda de significado por parte del lector y eso podía llevar a este a un peligroso decaimiento en su desarrollo intelectual, produciéndole con el tiempo el embotamiento muscular del cerebelo, con graves consecuencias para el riesgo sanguíneo del cerebro medio.  
Tal vez, Schopenhauer, siguiendo la línea de estos pensadores medievales, escribiera ese párrafo, y todos los que conforman su famoso ensayo sobre visiones de los fantasmas, desde la óptica de colocar al lector ante un reto... (2006: 159-160)

Evidentemente el personaje no encuentra respuesta a su pregunta, por lo que comienza a idear nuevos planteamientos en busca de una respuesta lógica que amplía con una esmerada descripción que se suscita en el cambio que opera las mezclas de elementos del cerebro. ¿Y todo eso por saber realmente qué quiso decir Schopenhauer en su ensayo sobre las visiones de los fantasmas? Es aquí donde se presenta una interacción entre el narrador y el lector a través del lenguaje literario. El querer saber ambos el contenido real de la pregunta formulada. Por tanto, esa participación narrador-lector proceden con cautela ante el sentido del tema presentado: Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Los ojos del lector vuelan sobre las palabras como aviones supersónicos, tomando estas como un producto enlatado listo para ser consumido, no analizado ni

desentrañado. De este modo, el misterio del lenguaje ha desaparecido para da lugar a algo chato y opaco que nada comunica ni descubre. Ante este estado de cosas, cabe deducir que con toda probabilidad estamos cómodamente instalados en ese peligroso decaimiento intelectual que tanto preocupa a los pensadores medievales, y hasta es posible que a estas alturas, el embotamiento muscular de nuestro cerebelo haya producido graves consecuencias en el riesgo sanguíneo de nuestro cerebro medio. (2006: 160-161).

Por consiguiente, el panorama expuesto nos señala un final no muy convincente y específico para el narrador, que se limita a deducir y hacer un breve análisis sobre el misterio del lenguaje y el embotamiento muscular de nuestro cerebro.

De esta manera Julia Otxoa, por medio de su exuberante escritura, nos señala el proceso del lenguaje y la cultura en medio de una exposición fantástica y extraña, al nombrar de alguna forma el tema de los fantasmas. Tema que todo ser humano ha visto en películas o escuchado a través del relato de nuestros abuelos o también de los múltiples textos, que ahí están siempre, enigmáticos esperando al lector, habido de la serie de preguntas que éste se formule al leerlo. Formulando una unidad de efecto ya que se lee corrido y de un principio a fin como todos los cuentos y microrrelatos de Otxoa.

### II.3. Escena de familia con fantasma (2013)

En el presente apartado se analizaron cincuenta cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa menos dos que están repetidos y son los siguientes: “Fantasmas del pasado” y “Cuestiones decadentes” mismos que aparecen en el análisis del texto de *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002):

- “Biblioteke”
- “Lámpara suiza”
- “el traductor”
- “Marcel Sansot, campeón de halterofilia”
- “Hilvanados”
- “Domingo en la plaza de los Héroeos”
- “Cosmética para cerdos”
- “Fontanería”
- “Paisaje para frac”
- “Pintor perfilador”
- “Investigación celeste”
- “Juramento”
- “La confesión”
- “La polar”
- “Las desventuras de Frankenstein”
- “Catálogo nacional”
- “Cajitas”
- “Colocación de lunas”
- “Cosas que hacer en Sidi Ifni-África- (1963-1964)”
- “De la investigación de los fantasmas”
- “El testamento de Ulises”
- “El tren peonza”
- “Desfile”



“El toisón de Oro”  
“Francotirador”  
“El traductor y la tortuga”  
“Arquitectura contemporánea”  
“Balcones engalanados”  
“Los dos guerreros”  
“Teatro de Manhattan”  
“Centenario del Matadero Municipal”  
“Metrópolis”  
“Los váteres de la catedral”  
“Primavera”  
“Sonoridad de la mañana”  
“Veterinaria comparada”  
“Fuera de plano”  
“La señorita Hanna”  
“El día de la lengua”  
“Café Voltaire”  
“la mujer con botas”  
“No hay tiempo para escribir una carta”  
“Rueda de prensa en la Bienal”  
“Escena para establo”  
“Viaje a París”  
“Dos viajeros”  
“Geografías”  
“Escritura”

## “Bibliothek”

La organización de la imagen en el dominio estético del microrrelato se hace presente y a la vez posee cierto predominio del juego humorístico de la palabra dentro de su nivel argumentativo, que nos indica acontecimientos y situaciones muy excepcionales que transcurren en los sucesos siguientes:

En las estanterías ocupadas antes por los libros, se colocan ahora las chuletas, los costillares, las ristras de morcillas, los grandes y rosados cortes de tocino, las sangrecillas, las doradas pechugas de gallina, las piernas de cordero, los conejos, las orejas y morros de cerdo, las tripas de ternera, los riñones de cordero, el hígado de buey... (2013: 17)

La narración muestra una atmósfera algo nostálgica, por el cambio tan drástico del uso de las estanterías. El tiempo de la anécdota se concreta en algunos minutos, el tiempo que dura la narración. Dentro del espacio ambiental no hay movimiento, la imagen de los protagonistas viene a ser un punto inmóvil silencioso y fijo, alrededor del cual se lleva a cabo toda clase de movimiento, ya que se van nombrando cada una de las piezas que hay en las estanterías. Así, si en un primer momento se admiraban libros, ahora son piezas de carnicería, por lo que gradualmente nos revelan su imagen. No en vano, como indica Paz, “La imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos”. (2003: 111). La imagen es un aspecto o apariencia de un determinado objeto. Y de nuevo ese silencio repercute en el texto de Julia Otxoa:

También en la gran sala de los clásicos se muestran en todo su esplendor los embutidos: los chorizos picantes y los dulces, los salchichones, las mortadelas, las butifarras, los morcillones, pitarros y bandujos los tripones y morcones (2013:17)

De esta manera en la narración anterior evoca una nueva imagen donde aparece una gran sala en la que alguna vez estuvieron depositados los textos clásicos y que ahora está convertida en toda una estantería donde abundan los chorizos picantes, los salchichones etc., todo esto nos relaciona con el juego humorístico de palabras, a lo que acertadamente García-García señala: “Es el empleo de la gramática y la retórica, con fines humorísticos.

El juego de palabras es el arsenal del humor intelectual y del literario”. (1995: 25) Y aquí Otxoa juega con nosotros, con sus palabras al ir describiendo uno a uno esos deliciosos comestibles españoles. Porque todo juego es humorístico, así lo indica García-García: “Por la risa, el mundo vuelve a ser un lugar de juego. El juego es una actividad libre que ocurre conscientemente fuera de la vida ‘ordinaria’. Esta actividad ‘no es seria’, pero absorbe intensa y absolutamente al jugador”. (1995: 21). Y ese inconstante juego de palabras, preconcebido e invariable en la unidad estática de los alimentos, lo podemos observar nuevamente en el siguiente párrafo:

Toda clase de menudencias y chacinería cuya sola visión deslumbra a los bibliotecarios hasta el extremo de afectarles seriamente la consciencia y dejarles como ingravidos levitando dulcemente sobre un tiempo de matanza. (2013:17)

Sobre los acontecimientos que se nos presentan existe una limitación y estrechez en su alcance realista, pero sí resalta el juego de palabras, el humor y la imagen al formar en nuestra fantasía a esos “bibliotecarios levitando sobre un tiempo de matanza”. Este tipo de juego de palabras nos permite acercarnos al aforismo en las siguientes imágenes: “¡Ah, estos días de mondonguería y casquería, en los que brilla la gente de cuchilla, matarifes y jiferos, iletrados y alegres, fuertes como pezuñas de vaca, maestros del degüello y la tajadura!” (2013:17). El aforismo es una afirmación breve que expresa un principio de una manera concisa y coherente. Es una idea poética que muchos de los escritores utilizan como un camino para llamar la atención con su el ingenio de su pensamiento, y aquí la autora sutilmente lo demuestra en lo anteriormente citado.

Pues bien, el aforismo, también indica Beristáin, “se origina en la experiencia y la reflexión, pero además comunica un matiz de la realidad, que no cualquiera es capaz de ver, ya que establece asociaciones entre aspectos del mundo que sólo capta la creatividad del artista, en este caso del poeta”. (2004: 22). Y así se manifiesta esa creatividad y ese matiz de realidad que solo Julia Otxoa sabe proporcionarnos mediante esa escritura sin igual y poética, que desarrolla con ingenio, imagen, risa y, sobre todo, con el juego de palabras humorísticas, con el único fin de divertir al lector y provocar su hilaridad. Nos lleva por un instante a conocer senderos únicos y diferentes dentro de su especial literatura. Así lo

manifiesta la propia escritora: “Encuentro en todas esas variantes una valiosa identidad literaria transfronteriza, abierta a infinitas posibilidades combinatorias” (2011: 164)

## “Lámpara suiza”

Como veremos el rasgo más destacado en la representación y estructura del siguiente microrrelato es el sentido de estilística funcional y lingüística. Para ello sobre la estilística funcional, “Riffaterre señala que el estilo sólo puede valorarse mediante el análisis de su naturaleza esencial que no es otra cosa que el lenguaje, plano en el que se deben seleccionar los rasgos que caracterizan a este estilo”. (Gómez, 1996: 89). Por tanto el estilo sólo tiene su naturaleza en el lenguaje. Y su conocida definición, como indica Gómez es la siguiente:

*Por estilo literario yo entiendo toda forma escrita individual con intención literaria, es decir, el estilo de un autor o, más bien, de una obra literaria aislada (a lo que se llamara aquí poema o texto) o incluso de un paisaje aislado. (1996: 89)*

Y este esbozo consigue manifestar una curiosa reciprocidad entre lingüística y estilística, disciplina que atiende sólo los conceptos peculiares del lenguaje literario. Y ese peculiar lenguaje lo podemos observar en el siguiente fragmento del microrrelato de Julia Otxoa:

Cada mañana el señor oscuro se ocupa de la disección del lenguaje sobre la gran mesa de madera de la cocina, bajo la potente luz de la lámpara suiza. Desnudo, peinado y perfumado cubriendo gran parte de su níveo cuerpo con el acostumbrado delantal azul ultramar, embutidas sus manos en guantes de latex hasta la mitad de sus brazos, armado de cuchillos, cinta métrica y bascula, y teniendo muy cerca de su mano derecha la bandeja con el instrumental de disección: bisturí pinzas tijeras... (2013: 18).

En la creación estilística del párrafo anterior se puede valorar profunda y completamente todo el contenido ya descrito, ya que la estilística lingüística realiza una recopilación de medios explícitos y recursos estilísticos de una lengua. Y así por medio de ese lenguaje estilístico y lingüístico la autora va señalando oportunamente qué ese acto realiza el “señor oscuro” “bajo la potente luz de la lámpara suiza”. Estilística y lingüística se unen, ambas disciplinas se complementan en el bello campo de las letras, como se desprende del fragmento del microrrelato de Otxoa que citamos a continuación:

Da comienzo el diario ritual de la metamorfosis, abriendo en canal los párrafos y las frases, deshuesando, con extrema delicadeza, nombres, verbos y adjetivos, desangrando los profundos cauces de su sentido hasta dejar los significados vacíos y pálidos como un paisaje de venas tras el paso de un vampiro. (2013: 18).

Podemos percibir, a través de la lectura y su descripción desde un punto de vista abstractamente estilístico y lingüístico, esa misteriosa metamorfosis que se da “abriendo en canal los párrafos y las frases”. Así, como indica Gómez, “La complejidad del mensaje literario proviene de las previsiones que, en el proceso de la creación, el autor realiza para que su texto sea descodificado, conforme a unas precisas intenciones”. (1996: 89) Y ese sentido de complejidad en el mensaje la podemos apreciar en el texto de Otxoa:

Viene luego el tiempo del limado, limpiado y brillantado de cada fonema, con el mismo esmero y medida con los que se maquilla a un muerto. (2013:18)

Las reflexiones anteriores le dan más sentido estilístico y lingüístico al microrrelato, como se desprende del texto de Otxoa: “con el mismo esmero y medida con los que se maquilla a un muerto”. (2013:18) Relevantes resultan, en este sentido, las aproximaciones de Gómez: “El estilo es entendido como un subrayado (emphasis)- expresivo, afectivo o estético- añadido a la información transmitida por la estructura lingüística, sin alteración del sentido”. (1996: 89). Y como hemos dicho lo estilístico lingüístico analiza los elementos elaborados en una obra y en este caso los del presente microrrelato que alcanza una de sus cumbres en el siguiente fragmento

Las palabras, entonces ya anodina masa inerte, linaje de la morgue pueden ser troceadas al gusto, sus minúsculas partes se unen luego con otras desconocidas surgiendo así sonidos turbadores, extraños que nadie entiende pero que engalanan a quien las pronuncia con una especie de aureola de misterio y sabiduría. (2013:18)

Naturalmente esos aspectos y particularidades estilísticas lingüísticas se consideran en el párrafo final, donde nos sumergimos al encanto del estilo de ese lenguaje, de esos “sonidos turbadores, extraños que nadie entiende” “pero que engalanan a quien los pronuncia con una especie de aureola de misterio y sabiduría”.

Es evidente que Julia Otxoa posee esa particularidad de manifestar mediante la estilística lingüística una serie de recursos que sirven para forzar al lector a centrarse en

algunas zonas del texto para interpretar su inexorable contenido. Así lo manifiesta la propia autora: “Ante cada hallazgo del nombrar, del narrar, sucede una batalla por volver a nacer el lenguaje, por descubrirlo, por hacer posible la lectura de una parte minúscula del mundo”. (2011; 165)

## “El traductor”

La descripción y el discurso son características fundamentales en el proceso de creación del presente cuento. Merecen reseñarse, en este sentido, las reflexiones teóricas de Pimentel, “Si bien es que el rasgo distintivo de la descripción es su tendencia al inventario, y que ésta es su forma de organización más simple, el mero inventario tiende a la proliferación y al caos”. (1998; 40). De modo que la descripción se puede señalar como explicar de forma detallada y ordenada como son las personas, objetos, animales, lugares etc., de tal forma que toda descripción es indudablemente subjetiva ya que se tiene la facultad de representar por medio del lenguaje los aspectos fundamentales requeridos. El discurso en cambio es una realidad, está hecho de palabras reales, de palabras dirigidas por el narrador a un virtual lector. “La historia es vinculada por el discurso y, en principio, limitada por él; parece serle exterior (anterior en su origen, posterior en su término) y, en consecuencia, desbordarlo y englobarlo” (Grupo “M”, 1970: 175). Es decir el discurso es un mensaje, una acción comunicativa y su propósito se deriva al transmitir alguna información que sea aceptablemente captada por un auditorio expectante a lo que se ha de decir. Y de esta manera la historia comienza así:

Como todas las tardes, Roberto Gadda entró en su estudio dispuesto a leer un par de horas antes de ponerse a traducir el libro de poemas en el que estaba trabajando [...] La tarea de elegir lectura no resultó nada fácil. Ante Roberto Gadda se dibujaban con claridad dos obras distintas: *El hombre rebelde*, de Albert Camus, y *La vida de los insectos*, de Henry Boylan. Ambos caminos eran dos poderosos deseos atrayéndole por diferentes razones. (2013: 19).

En el cuento se observa un discurso directo, dentro de un espacio interior que es el de una vivienda y bajo una atmósfera intelectual, donde el narrador se sitúa como observador de los libros que ha de traducir. Sin embargo le atrae una duda hacia cuál de las dos obras dirigirse primero. Por lo que tranquilamente se dedica a tomarse una taza de té y se queda dormido. A la mañana siguiente “antes de ponerse a escribir, dejó vagar durante unos instantes su mirada por las copas de los árboles mecidas suavemente por la brisa”. (2013: 21).



El lenguaje por lo tanto cobra importancia en cada detalle que cuenta de forma descriptiva y con gran rigor estilístico en: “las copas de los árboles mecidas suavemente por la brisa”. (2013: 21) De esta manera, como sugiere Pimentel, “El narrador-descriptor recurre a otras formas de organización que permiten la clausura de la descripción, que permiten, asimismo, otras formas de significación narrativa del objeto descrito”. (1998: 40). Dicha tipología de narrador-descriptor se manifiesta en el siguiente fragmento:

Sus ojos se posaron en una bellísima tela de araña que se había formado en el ángulo de la ventana; la límpida luz de aquel día de otoño se proyectaba sobre Aquella perfecta formación geométrica de plateados hilos dibujando el prodigio. (2013: 21).

Este evento se presenta precedido de una introducción detallada: de esa tela de araña que se había formado en la ventana, como describe tan delicadamente, la luz de ese día otoñal. Y aquí se da esa descripción narrativa porque el narrador va describiendo ese amanecer, y lo que observa en su entorno, en un sentido de efecto que constituyen en buena medida la ilusión espacial de este texto. Y ese efecto de ilusión descriptiva también se desarrolla en lo siguiente que Otxoa expresa:

«¡Que hermosura!», pensó, y se acercó a observarla. Aquel complejo entramado de seda, las proporciones exactas de sus radios, de sus diagonales, aquella sorprendente elasticidad para mecerse aun en medio del más fuerte de los vientos, siempre le habían impresionado profundamente. (2013: 21-22)

El narrador describe con curiosidad el laborioso trabajo de la araña, incluso los aspectos temporales que le tienen tan impresionado. Y comienza un ameno discurso con un amigo de años, Lucien, que trabaja en un circo y que llega a visitarlo. Nuestro personaje le explica el trabajo que está desarrollando y, después de tomar unas tazas de té y unas tortitas, su amigo se despide.

¡Ah, se me olvidaba! -dijo de pronto Lucien sacando del bolsillo de su pantalón una foto en la que aparecía sonriente, vestido de domador en un descampado en medio de dos leones con un Set seiscientos rojos al fondo.

-Ya que no vienes al circo, te he traído un recuerdo: les saqué unas fotos a los leones para repartir por ahí. Toma, este de la izquierda es Howard y este otro, Newton.

-Gracias, Lucien. ¡Vaya leones, tienen un aspecto esplendido! La voy a enmarcar. ¿Este coche es tuyo?

-No, no, simplemente estaba ahí y me gusto para la foto –respondió Lucien. (Otxoa, 2013: 25)

Por otra parte, como indica Reyes, “En el discurso literario todos los hablantes pueden ser irónicos: el narrador y los personajes. Sus enunciaciones irónicas se explicarán tal como hemos explicado las enunciaciones irónicas que ocurren fuera de la literatura”. (1984: 171). Y dentro de la temática del microrrelato se encuentra ese humorismo irónico que le da un sentido simpático a la narración; en los detalles de la fotografía de los dos leones y sus originales nombres. Y el coche rojo que no es propiedad de Lucien, nada más se tomó la foto en él. Nuestro personaje vuelve a su mundo y sus libros:

Acercó el libro hasta su rostro, aspiró profundamente el olor a tinta y papel de sus páginas. ¿Cómo sería aquel escritor chino que vivió en el siglo XV? Aquel era un bellissimo libro de poemas de L. Yiang; trataba de su jardín, de los pájaros que observó a través de los años, de la vida de los distintos árboles, de los sonidos que la brisa arrancaba a las ramas de los abedules, las acacias, los ailanthus...según fuera primavera, verano, invierno... de la cambiante luz sobre el paisaje... de las flores, de las semillas... de los insectos, los reptiles, los pequeños mamíferos. (2013:27)

De nuevo se producen esas percepciones del narrador-descriptor que destaca una serie de descripciones, desde el aroma del libro, el libro de poemas del escritor chino, del jardín, de los pájaros, de los diferentes arboles etc. Significativas resultan las aproximaciones de Antonio Garrido: “el discurso narrativo canaliza un conjunto de información cuyo volumen depende en primer término, de la posición adoptada por el narrador (relato focalizado, relato no focalizado, etc.) y, a continuación, de los procedimientos que regulan la transmisión de la información narrativa sea en la boca del narrador, sea en boca (o conciencia) del personaje”. (1996: 246-247). Y aquí la narración se realiza desde la boca del narrador. Nuestro personaje medita sobre en cuál de los dos libros va a trabajar y, poco a poco, se va quedando de nuevo profundamente dormido.

Julia Otxoa recoge de su haber literario ese mundo del discurso a través del indiscutible viaje de su pensamiento, a partir del que construye un núcleo original de descripciones. Y nos lo hace llegar por medio de su incansable escritura. Así lo manifiesta la propia escritora: “Concibo el viaje del pensamiento unido a la evolución vital como movimiento constante y equipaje de nómada. (2011: 10).

“Marcel Sansont, campeón de halterofilia”

Estamos hechos de la misma sustancia de los sueños  
Y también con un sueño concluye nuestra vida.  
William Shakespeare

El presente cuento señala de modo interesante y en el plano de la literatura un conflicto consigo mismo, con esa condición trágica que la filosofía existencialista determina en el cuento moderno. Y siguiendo el modelo burguesiano. Significativas nos parecen en este contexto las aproximaciones de Lauro Zavala: “sostiene que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que el cuento moderno, también llamado *relato* para distinguirlo de aquél, la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda puede adoptar un carácter alegórico, o bien, consistir en un género distinto del narrativo o simplemente no sugerir nunca a la superficie del texto”. (2013: 25). Y aquí en el cuento se observa ese carácter sumamente alegórico en lo siguiente:

El traductor del cuento anterior, tan dado a dormirse por todos los rincones, podría soñarse en otro tiempo, en otra historia, convertido en un señor grueso de grandes bigotes negros llamado Marcel Sansont, que practica la halterofilia en un circo de principios del siglo en Manchester. Y como en el circo cada actuación le produce una descomunal fatiga, luego, cuando despierta del sueño, ya en su realidad de traductor, Roberto Gadda está agotado, y se duerme por todas partes. (2013: 29)

Evocadoras resultan las aproximaciones de Helena Beristáin, “la alegoría se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un *sentido* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es alegórico”. (1985: 25). Y dentro del párrafo lo alegórico o simbólico podría ser el sueño, ya que Marcel Sansot únicamente está en la imaginación del traductor, lo cual se construye durante la representación del mundo mágico de sus sueños. Sigmund Freud señala: “El sueño conserva, a pesar de su nulidad práctica, una relación con grandes intereses vitales. Busca satisfacer las necesidades por medio del rodeo regresivo de la

alucinación y debe su posibilidad a la única necesidad activa durante el estado de reposo nocturno: la necesidad de dormir”. (1952: 156). Sigamos con el cuento de Otxoa:

Pero ahora centrémonos en Marcel Sansot. Se trata de todo un campeón en su especialidad, con un record mundial de levantamiento de pesas, en menos de treinta y cinco segundos, de trescientos sesenta y siete kilos repartidos en dos grandes discos de metal, que levanta como ningún otro hombre en el globo terrestre.

Pero en estos momentos Marcel no se halla en ninguna actuación, sino en su carronato de circo escribiendo unas notas en un cuaderno de tapas verdes que desde hace tiempo utiliza a modo de diario, porque en el fondo él no es el hombre rudo y satisfecho que parece ser embutido en esa especie de traje de baño con tirantes a rayas verdes y negras; no, él es alguien muy distinto, alguien a quien le gustaría ser más un monje meditativo que un campeón de halterofilia. (2013: 29)

Se puede apreciar dentro de la narración que ni el traductor ni el campeón de halterofilia están conformes con lo que son, en el subconsciente de cada uno que viene a ser la misma persona, suele darse una lucha inconsciente, que no se puede vencer del todo ya que se trata de un simple sueño. Donde uno desea una vida tranquila Marcel Sansot, que tiene Roberto Gadda y Roberto Gadda desea una vida de triunfos, en la que vive Marcel. Pero ninguno de los dos es feliz con lo que son, y tal rechazo lo expone Marcel Sansot, en su diario de la manera siguiente:

*No me gusta que me miren cuando levanto pesas; quiero hacerlo en soledad, sin testigos. Además, a veces las mantengo ahí arriba mucho tiempo sujetándolas con los brazos por encima de mi cabeza; sentirme observado me distrae, pero, claro, eso nadie lo sabe. Pero en realidad lo que me gustaría de verdad sería utilizar esos momentos de extrema tensión física para aislarme de todo y meditar [...] Marcel Sansot quiere seguir escribiendo, pero el día ha sido duro; [...] y casi sin darse cuenta se queda dormido sobre las paginas abiertas del cuaderno de tapas verdes.*

Cuando despierta, olvidado por completo de que en su sueño es Marcel Sansot, es de nuevo el traductor Roberto Gadda entrando en su estudio de Salerno en Italia, dispuesto a leer un par de horas antes de ponerse a traducir el libro de poemas en el que está trabajando... (2013:30-31)

De tal forma y de acuerdo a Enrique Anderson Imbert menciona: “hay cuentos completamente compuestos en forma de diario. Gracias a la fragmentaria, continua y franca anotación de impresiones seguimos paso a paso un proceso [...] Por lo general el narrador intercala extractos de un diario. A veces lo hace por el mero gusto de variar el tono de su

narración”. (2007: 148). Y aquí la autora se da ese gusto, de hacer su cuento en forma de diario, de variar su narración, que recupera mediante imágenes de una serie de experiencias del personaje y las expone para que el lector esté atento y siga el proceso de la narración. Y así es, observamos que Roberto Gadda despierta y se da cuenta de la realidad que le rodea. Ve su vida monótona y aburrida que hace que en cualquier parte de su vivienda y a todo momento se quede dormido, Soñando en eso que jamás podrá ser.

Evidentemente, como unidades condensadas, tanto el sueño como la obra literaria, se constituyen en una imagen o conjunto de imágenes llenas de significados, que hacen posible no sólo la conexión de formas dispares o contradictorias, sino que establecen a través de aquellas, vínculos insospechados provenientes de un enlace afectivo y emocional.

Julia Otxoa, por medio de su oportuna visión del cuento moderno y del simbolismo nos lleva a explorar deseos reprimidos que se generan en imágenes a través del sueño. Y nos otorga el procedimiento a la duda de que todo ser mortal deseamos algo contrario a lo que tenemos o somos. Nunca estamos conformes con lo que se nos ha dado, o con lo que somos, siempre queremos algo más, siempre vivimos esperando (soñando), con algo que quizá nunca se podrá realizar. Porque los sueños son como otra vida, es la sensación de ser alguien diferente y único. ¡Pero sólo son eso, únicamente sueños! Y con el hecho de soñar no le hacemos ningún daño a nadie. Julia Otxoa expresa:

“Como viaje a través de la ficción hacia el ámbito público o privado de nuestro tiempo, a la memoria, a la Historia, al Arte, a la propia realidad del lenguaje como equipaje heredado, susceptible de ser reimaginado y transformado en la narración, en definitiva, concibo la literatura como indagación en el conocimiento, como traducción simbólica a través de las interrogantes” (2011: 165).

## “Hilvanados”

En este microrrelato que Julia Otxoa presenta, nos encontramos ante una evidencia poética que abre la vía entre sinfronismo y clasicidad, que asocia la experiencia del momento con una anterior y que a la vez recoge y transforma la estética literaria, en una visión descomunal que podemos apreciar en la narración siguiente

Los hombres a medio cocer van por ahí deshilachados, como sin peso, como quien se deshace en el aire, y apenas hilvanados al menor tropezón se abren en grandes rotos, por los que se asoman los curiosos para ver el paisaje. (Otxoa 2013: 33).

El encuentro de lo poético se revela en el anterior párrafo, dejando entrever en un instante un sinfín de sucesos que emociona y lleva por un momento a una percepción sensible. Al percibir a esos hombres deshilachados, que se deshacen por el viento. En este punto Charles Du Bos y la emoción creadora señala:

Cada vez que un hombre frente a una obra literaria -cualquiera haya sido la época en que esta nació- consigue emocionarse y revivir en sí los acontecimientos que conmovieron al autor en el instante de componerla, se opera el efecto del sinfronismo, fluye la onda maravillosa de sinfonía espiritual capaz de aproximar simpáticamente a dos seres, más allá del tiempo y del espacio. (Castagnino 1980: 3).

El sinfronismo por lo tanto, es la capacidad que posee un escritor para hacer llegar al lector de cualquier período una emoción estética determinado en un estado de ánimo otorgándonos ese cúmulo de sensaciones que se señalan en el texto. Y este sinfronismo se procura también en lo siguiente:

Hasta tal punto, que muchos son los que han llegado a pensar que estos hombres, ermitaños de la costura, aman sobre todas las cosas, libres del peso de la ropa acabada sobre sus cuerpos. (2013: 33)

Por lo tanto, aquí se expresa también un gran contenido poético, un texto con una intención poética en “aman sobre todas las cosas”. (2013: 33) La poeta presenta en una tonalidad demasiado subgerente el significado del amor mediante esa breve, pero bellísima

exposición en la circunstancia narrativa. Sobre estos acontecimientos Jonathan Culler expresa: “la base de la poesía está en volver extraño el lenguaje y traerlo a primer término a través de la estructuración métrica y la repetición de sonidos además de tener un orden que causa placer y nos obliga a preguntarnos el significado”. (2000: 98) Y en efecto aquí se encierra ese lenguaje diferente, único, en esas figuras extrañas “libres del peso de la ropa acabada sobre sus cuerpos”. (2013: 33). Hay aquí una evocación expresiva de materia y forma que nos lleva de nuevo al sinfronismo, porque el sinfronismo como antes mencionamos se deriva del estado sensible y emotivo de un hecho literario. Por lo cual no se puede sustraer al hechizo poético del microrrelato en:

Deshaciéndose en largos hilos mecidos por el viento cuales leves cometas o hermosos espantapájaros (2013: 33)

Evidentemente, las palabras han sido sacadas bruscamente como rayos refulgentes que sirven para sorprendernos en lo representativo de esas figuras asombrosas. A todo esto, Julia Otxoa (2011: 166). Expone sobre su quehacer poético, dentro de sus relatos: “Detenerse en el camino deletreando las cosas, hace posible la ensoñación, la lectura del mundo, la evocación, el respirar poético de las relaciones de analogía en el universo. Lo poético como forma de ser en el mundo, de ese ser en construcción constante que somos”.

Lo que nos define a la escritora como una verdadera autora clásica.

Un autor clásico es un reflejo de *nuestra sensibilidad moderna*. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no ser clásico, si no *refleja nuestra sensibilidad*. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: *evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones*. Un autor clásico es un autor que siempre se está *formando*. No han escrito las obras clásicas sus autores: *las va escribiendo la posteridad*. (Castagnino, 1980: 2).



## “Domingo en la plaza de los Héroes”

Para los temas de los cuentos no existe ninguna limitación. Los hay de todos los tipos y temas que nos podemos imaginar y en esta narración el tema del sarcasmo y la ironía es lo que viene a prevalecer en su contenido. Y el cuento dice así:

El niño es demasiado pequeño y se tambalea intentando sostener el mástil de la gigantesca enseña que abre la multitudinaria marcha a favor de la *unidad nacional*, y que llena por completo la avenida de la Independencia en su camino hacia la plaza de los Héroes.

«¡Ondea, Ondea con fuerza la bandera!», gritan tras él enardecidos sus padres, y también los amigos de sus padres [...] En realidad todos los miles de manifestantes parecen unirse en un solo clamor hacia aquel niño, que tropieza constantemente con el mástil y amenaza con caerse de bruces bajo el peso de la descomunal bandera. (2013: 34).

El cuento se desarrolla en un espacio abierto, bajo una atmósfera de júbilo patrio, y donde de forma muy original hace su presencia el sarcasmo. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Helena Beristáin: “*sarcasmo*, el escarnio. La ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad”: (1985, p. 280). El sarcasmo es una burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se maltrata u ofende a alguien. Y en la narración se está ofendiendo al personaje, al niño, que indefensa marcha con la amenaza de caer de un momento a otro ante el peso de la enorme bandera. Y ante el júbilo de sus padres que no miden el peligro en el que está inmerso el pequeño, que ciegos de furor lo animan a seguir ondeando la enseña nacional.

De pronto, cuando la cabeza de la manifestación llega a la plaza de los Héroes, se desata un fuerte viento, arrastrando en imparable ascensión hacia las nubes al endeble niño sosteniendo la bandera como si de un inmenso globo se tratara. (2013: 34)

El reflejo de la ironía y el sarcasmo cruel se manifiestan entrelazándose en el párrafo anterior. Significativas resultan las aproximaciones de Helena Beristáin “La ironía llega al sarcasmo por ambas razones por insultante y porque la víctima, ausente, no puede

defenderse”. (1985: 280). Y así es, cuando menos se lo esperan el niño se aleja indefenso y va subiendo poco a poco hacia las nubes como si un globo ante la vista de sus asombrados progenitores, que impávidos únicamente miran al pequeño ir hacia las nubes.

Los gritos, las consignas, los canticos enmudecen; los manifestantes estupefactos. Se quedan mirando al cielo con la boca abierta, momento que aprovechan las moscas de la galerna para introducirse por aquellas oquedades abiertas y hurgar entre los dientes de los enardecidos patriotas. Esta escena la inmortalizo magistralmente Vicente Landaribar (Bilbao, 1990-Madrid, 1980) en su famoso cuadro Domingo en la plaza de los Héroes actualmente en el Museo del Prado de Madrid. (Otxoa, 2013: 35)

Los personajes quedan inmovilizados ante ese hecho extraordinario mientras las inquietas moscas disfrutan posándose en sus bocas que permanecen abiertas ante el asombro de la situación que están viviendo. Significativas resultan las aproximaciones de Helena Beristáin: “La ironía es mimesis si consiste en remedar burlonamente el aspecto, *el discurso*, la voz y/o los gestos de alguien”. (1985: 280) Y dentro del tema se puede observar esa mimesis en el aspecto que causa el pequeño al ir volando hacia el infinito, y además los gestos de las personas que sólo miran, sin atreverse a hacer algo para poner a salvo al pequeño. Porque la mimesis es una imitación de la realidad de la vida. Sea como sea se puede considerar, de cómo la autora dentro de su imaginación literaria nos muestra facetas reales que hacen que el lector tome nota y busque dentro su curiosidad e imaginación y fuera de ellas un resultado coherente respecto a lo narrado. Y de acuerdo a la narración del cuento, ahí encontramos ese sarcasmo e ironía que hacen un entretenido panorama, pero que no deja de ser demasiado cruel el resultado del mismo. A lo que Julia Otxoa dice:

No hablo de caminos transitados, conocidos, hablo de un viaje hacia la incertidumbre, hacia la curiosidad, hacia la expresión, desde la humildad del asombro desde la cabalgadura de la exploración y el pensamiento móvil, como una forma de respirar el enigma, en ese avanzar en el que las propias huellas son las que dibujan leve la senda que arroja, la senda sin nombre que nos concede su hospitalidad. (2011: 165).

## “Cosmética para cerdos”

La concepción del espacio artístico en este cuento se manifiesta dentro del término de la estética de lo cómico y la risa. La comicidad se menciona que es una consecuencia de lo ridículo, deforme o incongruente que llega a causar en el espectador dolor o compasión un sentimiento que se manifiesta por medio de la risa. En cambio, la risa es un privilegio del ser humano, y se menciona que produce un gran bienestar en el organismo de las personas que llega a liberar la energía negativa. Por lo tanto y de acuerdo a Kurt Spang: “Cabe preguntarse si la imperfección y la falta de dignidad implican forzosamente falta de belleza o si puede haber una estética de lo cómico. ¿Seguirá vigente la definición escolástica que sostiene que lo cómico es lo feo con pretensiones de belleza?”. (Spang 1993:143-144) Pues bien esto lo referimos de acuerdo a labor creativa del cuento que nos introduce a una importante condición imprescindible de lo cómico en lo siguiente que dice así:

nos hemos acostumbrado a contemplar la fealdad de los cerdos como algo normal, resignándonos a su falta de belleza como la cosa más natural del mundo, pero esto es algo que no tiene por qué seguir siendo así. El Departamento de Investigación Comparada de Houston Valley, empresa química norteamericana dedicada al mundo de la cosmética animal, está realizando una serie de experimentos con distintas clases de cerdos del medio oeste. (2013:36)

Desde luego, lo cómico no se hace esperar en ese entretenido cuento donde aparece esa estética de lo cómico, que resulta al imaginarnos a esos pobres cerditos, transformar su fealdad en toda una belleza. Y resulta esa estética de lo cómico en: que los porcinos que han pasado por ese experimento y el tratamiento intensivo de belleza llevado por expertos, han tenido un mayor beneficio económico entre los granjeros, y que bien, por su aspecto pulcro podían ser paseados por las importantes avenidas de la ciudad. Evocadoras resultan en este sentido las aproximaciones de Kurt Spang: “Evidentemente lo cómico descubre fallos y faltas en las figuras y las situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al caos, pero descubre también posibilidades de vuelta al cosmos. Lo cómico es un sereno reflejo de la condición humana: por un lado, de la nostálgica esperanza de perfección y por otro del reconocimiento de las imperfecciones y limitaciones”. (1993: 144). Es obvio que

dentro de la narración existe ese caos ese reflejo de la condición humana hacia la perfección, de querer vencer a la naturaleza y transformar a los cerdos en algo que se puede definir como anormal. Y nuevamente eso cómico aparece en los servicios estéticos, para los cerditos, que ofrece la Houston Valley en una rueda de prensa y dice así:

Ante los ojos del lector se extiende un completo pack cosmético: depilación integral. Pedicura para las pezuñas, variantes de rizado para el pequeño apéndice o rabo que la especie porcina acostumbra tener en la parte trasera de su lomo, así como realce de las pestañas e incluso cursillos formativos para lograr un caminar armónico. (2013: 37)

En su carácter elemental, del párrafo anterior se manifiesta con mucha claridad y precisión lo cómico y la potencia de la risa, en la estética tan detallada que se les aplica a los cerdos. Precisamente sobre la risa Kurt Spang señala: “De todo ello resulta que para captar una situación risible de lo que comúnmente se suele designar como sentido del humor, o sea, la capacidad de identificación de lo risible y de distanciamiento del contexto en el que se produce”. (1993: 142). La risa y lo cómico se reflejan en una serie de rasgos que nos llegan a provocar el proceso del desconcierto ante el espectáculo de lo ridículo que se nos va exponiendo como en lo que a continuación describimos.

Estos no son más que algunos de los servicios que la empresa ofrece y que, por el escaso espacio de mi columna, no me es posible traer hasta el lector en su totalidad. Sin embargo, todo aquel que se sienta interesado en el tema puede acercarse hasta las oficinas municipales y preguntar allí por los libretos informativos sobre la cosmética del cerdo. En ellos podrá encontrar un rico compendio de tratamientos, cursos e incluso asesoramiento psicológico para los casos más difíciles de resistencia que algunos cerdos presentan ante cualquier tipo de tratamiento estético. (2013: 37)

Las características de esta narración desembocan en la intención cómica, de cómo es posible que un asunto superficial y animalesco sea tratado como una cuestión municipal. Y además les den atención psicológica a los cerdos si presentan resistencia ante cualquier tipo de “tratamiento estético”. “Lo cómico es fruto de la imperfección. Entre hombres perfectos en un mundo perfecto no podría haber comicidad ni risa”. Y aquí se da esa total imperfección, al querer combatir la fealdad de los porcinos.

Otxoa desde la síntesis de su lenguaje en este cuento, nos demuestra por medio de lo cómico y la risa, de cómo estamos expuestos los humanos a cometer errores. Y que muchas veces dentro de alguna posición en el gobierno, nos orientarnos a atender asuntos de poca importancia, que no merecen la atención, por otros que sí la merecen y son relegados sin prestarles la menor ayuda posible tales como: la pobreza, la alimentación, el servicio médico a tanto indigente que sufre las calamidades de la vida, casa hogar para adultos mayores que la soledad ha hecho presa de ellos, instituciones infantiles para niños sin padres etc., muchas cosas buenas que hay que hacer y que sin embargo son olvidadas por nuestros gobernantes al llegar al poder. Pues bien, y aduciendo a la síntesis en el lenguaje de Otxoa, ella revela al respecto:

“Siempre me ha interesado la síntesis del lenguaje como herramienta esencial en la precisión de lo narrado”. (2011: 164).

## “Fontanería”

El siguiente microrrelato abre la vía de la interpretación entre imaginación literaria y la fantasía dentro de lo extraño puro, para el siguiente análisis literario. Hay que subrayar que en este microrrelato los recursos narrativos, comenzando con la misma narración, y traspasando el tiempo, el espacio y la distribución de la trama, se observa que evoluciona hacia proporciones cada vez más complicadas, como lo podemos constatar en lo siguiente:

-Puede lavarse las manos si lo desea –dijo amablemente la señora Monty acercando una toalla inmaculadamente blanca a fontanero que acababa de arreglarle el grifo de la bañera.

Mejor me las quito y las tiro a la basura; después de trabajar todo el día, están hechas unos zorros. – Y dicho y hecho, ante los asombrados ojos de la señora Monty, aquel hombre de aspecto simpático y bonachón se desenrosca ambas manos y las tiro al cubo de la basura. (2013: 38)

Dentro de este párrafo existe una gran imaginación literaria. Significativas nos parecen las aproximaciones de Beltrán “la imaginación literaria que produce estos géneros integra a mortales, muertos e inmortales. No hay fronteras en esta imaginación, tampoco la que después separara a la seriedad de la risa. Seriedad y risa coexisten pacíficamente”. (2004: 94). Por lo tanto, aquí esa imaginación literaria sobre pasa los límites narrativos, al figurarse a ese hombre que, observándose las manos sucias, únicamente se las desenrosca y las tira a la basura, como si fuera algo que ya no es necesario, esto resulta un tema inimaginable. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Todavía estupefacta por lo que acababa de ver, le pregunto;

- ¿Y el resto del cuerpo también lo tiene usted de usar y tirar?

-Por supuesto, señora. Actualmente si usted quiere los servicios de un fontanero de carne y hueso como los de antes, de un solo cuerpo para toda la vida, tendría que pagar un dineral. No sale rentable. (2013: 38)

Con la imaginación literaria se generan fantasías, se dejan de ver las cosas normalmente cotidianas, la fantasía es una herramienta para conocer la realidad, jugar con las palabras y las imágenes es la manera que se tiene para acercarse a lo real que sirve imaginativamente para situarse en lo fantástico-extraño puro. De acuerdo a Todorov:

Lo extraño puro se trata de «acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarias, chocantes, singulares, inquietantes, insólitas» Es lo que sucede al término de ciertas aventuras de Sherlock Holmes o en cuentos de Poe, en los que se provoca el miedo ante lo extraordinario que en ningún momento llega a tener un fundamento racional. Su estrategia se basa en un juego con los sentimientos y emociones del público y de los personajes. (Sánchez, 2009: 34).

Y esa fantasía se llega también a comprender en:

-Ya –dijo sin demasiado convencimiento la señora Monty, mientras le pagaba la factura por el arreglo del grifo y reflexionaba sobre el nuevo mundo de hombres y mujeres de quita y pon que se avecinaba y al que no acababa de acostumbrarse. (2013: 38)

Por supuesto y dentro de la fantasía extraño puro, vuelve a comentar acertadamente Todorov: “En este tipo de relatos, guionistas y escritores deben esforzarse por emplear un estilo que sugiera una atmósfera de irrealidad lo cual supone un reto añadido si se tiene en cuenta que lo extraño puro no debe de provocar la mínima sospecha de fantasía”. (Sánchez, 2009: 34). Y aquí en el microrrelato se da esa atmósfera de irrealidad en esos seres de “quita y pon” que parecen ser reales dentro de nuestra modernidad y a los que la señora Monty no se acostumbra.

Ahora bien, Julia Otxoa a través de esa “irrealidad” fantasiosa e imaginativa nos apunta hacia las limitaciones y arbitrariedades del irrefrenable modernismo, porque, aunque nos parezca el tema increíblemente fantasioso, existen ya muchos objetos al servicio humano que únicamente se utilizan una vez y se desperdician luego. Esto lo llamaríamos por los avances científicos. Que la imperfección humana aprovecha, creyendo que es un beneficio, pero que, sin embargo, muchas de las veces son la causa de más pobreza. Sin embargo, existe la posibilidad de que, si son necesarios, sí debemos de aprovechar esos simpáticos inventos, que proporcionan unas veces bienestar al hogar, pero procediendo siempre con cautela. Y a lo que, ya en un futuro próximo, debemos de acostumbrarnos. Otxoa dice:

“Esa prisa moderna su vértigo, velocidad de los estresados ojos sobre el espacio que escapa, y que tan solo nos permite ver la fugaz sombra de un árbol, la difusa forma de un pájaro cruzando el cielo, la realidad toda como un espectro en medio de la niebla”. (2011: 166)



## “Paisaje para frac”

La naturaleza dramática del microrrelato se hace evidente dentro de lo cómico y la risa, porque se identifica totalmente con la problemática que plantea el tema, que se preside de diálogos extensos y cómicos en su presentación narrativa y cuya acción se describe en lo siguiente.

Una extraña solemnidad precede al ladrón en el Salón del Rey, un alambicado lenguaje que hipnotiza, una teatralidad bien ensayada en su discurso que diluye toda posibilidad de defensa. (2013: 39)

Desde el inicio del relato aparece el sentido de la risa, se manifiesta con mucha claridad y precisión en el movimiento visible del personaje, el ladrón, que espera observándolo mediante la imaginación en un espacio interior, bajo una atmósfera de “teatralidad bien ensayada” que conduce a la risa. Evocadoras resaltan en este sentido las aproximaciones de Kurt Spang: “La risa es un fenómeno psicosomático en el que están implicados simultáneamente los efectos, la razón y las sensaciones. Se considera fenómeno colectivo, es decir, la risa es una de las exteriorizaciones fehacientes de nuestra condición del ser social”. (1993: 141). La risa es como una respuesta a un momento de humor. El humor forma parte fundamental y exclusiva del ser humano igual que el pensamiento. Está relacionada con gran parte de argumentos y de actitudes que se deriva de momentos históricos, culturales, sociales de cada persona. Y todo esto resulta claramente visible en:

Finalmente, cuando el camino del ladrón hacia sus víctimas esta por fin despejado de obstáculos, viene la esperada metamorfosis, el instante álgido del simulacro: la transformación delo ladrón en garante de la seguridad de sus futuros súbditos; su juramento como primer ministro, su fidelidad a la Constitución, posada su mano derecha sobre la Sagrada Biblia. (2013:39)

Es evidente, en la visión del texto anterior sigue determinada en la risa. Y en este contexto resaltan las aproximaciones de Kurt Spang: “La risa es, por tanto, una reacción del individuo frente al colectivo o viceversa y es revelador observar, en ese orden de ideas, que desde ambas instancias cabe distinguir entre la risa de inclusión o de exclusión”. (1993, p.

141) o sea la risa de complicidad y la de superioridad o defensa y agresión. Y en este caso podemos suponer que es la de complicidad, ya que el ladrón se sugiere, está ante sus “futuros súbditos”

Y lo cómico Para Kurt Spang es: “finalmente, manifestación de una cosmovisión de una de las opciones fundamentales de enfrentarse con la realidad, a saber, la de contemplar con serenidad las insuficiencias del mundo y las debilidades del hombre”. (1993: 142). Y en cierta medida se aprecia dentro del microrrelato esas debilidades del hombre, al nombrar a un ladrón “primer ministro” Y todavía se puede apreciar más lo cómico en cómo presta su juramento, posando su mano, hace tan poco, pecadora, sobre la “Sagrada biblia”. Ahora bien, se dice que las imperfecciones es el comienzo de toda comicidad, y en el microrrelato se da esa imperfección, y eso es, al otorgarle un nombramiento tan característico al ladrón.

De esta manera Julia Otxoa le otorga al microrrelato dentro de su creación literaria esa comicidad que lleva hacia una risa espontánea y libre, adoptando formas por demás cómicas dentro de su simpática narración, que nos lleva a pensar, hacer conciencia y enfrentarnos a la realidad, sobre quienes nos llegan a gobernar. Julia Otxoa dice:

“La creación es esa imagen de la memoria dibujada en medio de la niebla. La creación ilumina la oscuridad. (2011: 166).

## “Pintor perfilador”

Al observar el presente cuento con esa complejidad literaria se distingue como un detalle esencial en su narración, el elemento del diseño, que viene a ser el aspecto estético de la trama. El diseño se puede observar en el orden causal de los acontecimientos que los recursos narrativos emplean el narrador desarrolla la historia preferentemente en sucesos insólitos con figuras insólitas que se encamina hacia el desenlace que no tiene que ser una solución definitiva de la problemática evocada. Enrique Anderson Imbert menciona: “El diseño de un cuento va apareciendo en nuestra mente en el curso de la lectura. Es pues, una forma mental”. (Anderson, 2007: 152). Y este evento se presenta mentalmente en:

Soy pintor perfilador. Mi trabajo consiste en terminar de pintar aquellos reducidos espacios limítrofes con cerraduras, enchufes manillas, ventanas, etc., que, por su dificultad, los pintores de brocha gorda se niegan a afrontar.

Soy consciente de que la minuciosidad con la que ejerzo mi oficio y mi especialización en lo minúsculo, me acercan más al mundo del Arte que al de cualquier otro oficio. (2013: 40)

Así pues, y de acuerdo a la opinión acertada de Anderson Imbert “el narrador, en tanto entreteje la trama, se complace en las bellas proporciones de su cuento. Distribuye sus materiales de acuerdo con un plan. Con repeticiones yuxtaposiciones, simetrías, contrastes, paralelismos, concordancias, va ejecutando poco a poco una figura.” (2007: 152). Y desde la perspectiva del diseño en la mente del lector y de la instancia narrativa vemos esa distribución o mención que hace de su trabajo de pintor de como diseña los detalles, de los espacios más pequeños, que otros se niegan a hacer. Al grado de decir que le proporcionan mucha satisfacción ya que relaciona su trabajo con todo un Arte. Y Otxoa prosigue con su narración:

Por eso, cuando soy requerido en algún hogar de la ciudad, siento en mí al médico y al sacerdote que acuden a la llamada de todos aquellos que necesitan arreglar lo que la biología o el espíritu ha desordenado. (2013: 40).

De esta forma, el diseño del cuento vuelve a aparecer con toda una elaboración formal donde se acentúa una flexibilidad de estructuración que repercute en toda su

configuración verbal. Por lo que ocasiona mencionar la opinión de Anderson Imbert. “Percibimos la geometría del cuerpo del cuento casi como se percibe la construcción de una catedral o la composición de una sonata”. (2007: 152). Y esa construcción de hechos mostrados resulta apabullante, en nuestro diseño mental, de cómo el pintor se identifica con un doctor o un sacerdote.

Sentirme necesario de ese modo me enerva hasta el punto de que bien podría levitar, elevarme del suelo y dirigirme hasta la vivienda de mi cliente volando como un ligero pajarillo sobre los tejados de la ciudad, feliz con mi buzo azul mahón y mi viejo maletín de madera en el que llevo mis útiles de pintor. (2013: 40)

Y tal como describe su especialidad nuestro personaje, notamos que le hace sentirse sumamente necesario y aparentemente superior a los maestros de brocha gorda. A esto comenta Anderson Imbert “En un cuento cuya acción se desenvuelve linealmente, en orden cronológico el diseño es simple, pero si los incidentes están adosados de tal manera que la secuencia temporal queda alterada con retrospecciones, o anticipaciones, el diseño se complica”. (2007: 152). Y aquí en la narración el diseño es simple, se desarrolla en una forma lineal y en un orden cronológico. Ya que nuestro personaje únicamente se limita a exteriorizar sus pensamientos, y ellos se encaminan, a que, al acudir a algún llamado de sus numerosos clientes, imaginarse que lo hace volando como si fuera un feliz pajarillo.

A menudo utilizo las técnicas pictóricas de algunos de mis admirados maestros como Velázquez o Vermeer de Delft, según sea el ambiente anímico que transmita el lugar de la casa en el que me encuentre pintando. (2013: 41).

El marco referencial permite al lector crearse un nuevo diseño de imágenes en su mente y darle a la lectura una atención inmediata y un sentido a la narración. De todas formas, es admirable como el amor y la capacidad a su trabajo, de nuestro satisfecho pintor lo hace que se sienta identificado con un Velázquez o Vermeer de Delft.

Julia Otxoa, desde su muy notable inspiración y forma de escritura nos acerca hacia los límites de la sencillez, y esto es, en lo que puede resultar un trabajo, pero que nosotros dentro de nuestra satisfacción a ejercerlo lo podemos hacer de lo más grande y valioso

posible. Y sentirnos de lo más útil ante la sociedad, como el más poderoso dentro de nuestro trabajo por más sencillo que sea. Otxoa comenta:

“La inspiración es algo muy complejo que nace del equipaje vital, cultural, social y sobre todo de una percepción determinada del mundo”. (2010: 2).

## “Investigación Celeste”

Dentro de los recursos narrativos y los sucesos insólitos de este cuento se observa una acusada tendencia hacia la mitología. Como y sabemos la mitología es un conjunto de mitos de una cultura, una religión, un pueblo etc. Los mitos son narraciones o leyendas que proceden de la tradición oral, por lo que se ve asociado a la necesidad de explicar el origen del mundo. Por lo tanto, Ángel Garibay habla en los siguientes términos. “La palabra mitología en las lenguas modernas relacionadas con la cultura de Occidente significa una relación de historia legendarias, engendros de la fantasía, con fundamentos más o menos histórico”. (2006: IX). Y todo esto es relacionado con lo que a continuación mencionamos:

*Pequeña musaraña insomne convertida en filósofa quisiera establecer contacto con búho para investigación celeste. Carezco de recursos, pero poseo una gran curiosidad, que como todo el mundo sabe, es algo esencial para avanzar en el conocimiento. (2013: 44)*

La historia de este cuento se desarrolla con un narrador protagonista, en un espacio cerrado y bajo una atmósfera de extrañeza. El ritmo narrativo se desprende de un yo protagonista, para dar paso al flujo de las secuencias informativas que nos va describiendo el conflicto de una musaraña que viene a ser a la vez la protagonista, la cual desea establecer contacto con un búho para proseguir con una investigación celeste. Se encuentra un motivo artístico, porque logra llamar la atención, causando risa, que viene a resultar demasiado carnavalesco. Y prosigue la narración, mencionando que el interés de su investigación es sobre la constelación de la Osa Mayor.

Todo el mundo sabe que sobre la Osa Mayor corren muchas leyendas, casi tantas como países y culturas existen en el mundo. Una de las primeras, precisamente a la que debe su nombre, nació en Grecia: Zeus, casado con Hera, amaba a otra mujer llamada Calisto; esta quedó embarazada de Zeus y este, seguramente muy nervioso por las circunstancias y para sustraer a la amante de la ira de su esposa Hera, como era dios y tenía poderes extraordinarios, transformo a Calisto en una osa proyectada sobre el cielo, convirtiéndola desde aquel preciso momento en la constelación de la Osa Mayor. (2013: 45)

En el párrafo anterior se encuentran una digresión histórica, ya que se observan rupturas en el relato durante la secuencia temporal, se retrocede al pasado. Además de varios motivos dinámicos y mitológicos, que llegan a mantener la atención del lector sobre los acontecimientos que se avecinan, ya que la narración hasta el momento resulta muy divertida. Significativas resultan en este contexto las aproximaciones de Ángel Garibay: “En todos los pueblos el mito ha precedido a la filosofía. Y ésta es una de sus primeras utilidades: conocer la evolución mental, las ideas, las cuestiones que eternamente preocupan al hombre tocante a su destino propio y a la explicación del mundo en que vive, atado al tiempo y al espacio”. (2006: IX-X). Y aquí en la simpática narración se observa un gran ropaje mítico que envuelve de filosofía a nuestra atrevida “musaraña”. Y la protagonista continúa con las leyendas de la constelación de la Osa Mayor

El pueblo vasco, en cambio, distingue en las siete estrellas brillantes dos bueyes seguidos de dos ladrones que vigilan al boyero, a su criado y a su criada. Mientras que la octava estrella, más débil, llamada Alcor, sería un perro pequeño. Como ven, las leyendas sobre la Osa Mayor son muchas, pero hay una de origen desconocido que es la que me interesa y a la que apuntan los rumores del bosque. En ella la pequeña estrella Alcor es una ratita que subida sobre el yugo de los bueyes roe este incansablemente. (Otxoa, 2013: 45-46).

Por su parte es aquí donde nos dice la narradora, que con lo último es con lo que se relaciona su próxima investigación. En saber si la ratita de la que se habla en la leyenda no será simplemente una musaraña. Aparece una verdadera provocación del texto hacia el lector. La risa no se hace esperar al leer lo siguiente:

En ese momento del monólogo en que la luz disminuye suavemente sobre el escenario, suena una melancólica música de violines y la escena queda en penumbras, los espectadores se afanan por ver entre las sombras, aunque no aciertan a distinguir en el escenario vacío; esperan que la escena siguiente les devuelva la claridad, pero no es así, a la musaraña protagonista podría habérsela tragado la tierra. (2013: 47)

Julia Otxoa nos ofrece un cuento construido con tácticas variadas y complejas, dentro de la aparente simplicidad de su tema. El ritmo narrativo es demasiado ágil, no

haciéndose pesada su lectura en ningún momento. Además, hay en su contenido alusiones mitológicas, culturales, musicales y sobre todo teatrales. A lo que Otxoa dice:

Siempre me ha interesado la mentalidad que antiguamente imaginó el mundo fabuloso de las mitologías, de lo mágico, de todos aquellos saberes que unían la capacidad especulativa y teórica del pensamiento con la imaginación, en un rico equipaje mental que integraba lo humano y lo cósmico, lo estético y lo físico, integrando todos los conocimientos de un mismo anhelo de pensamiento. (2011: 9)



## “Juramento”

Toda acción teje una trama y dentro del microrrelato siguiente, los sucesos centrales o la trama se marcan en el sentido del género de la sátira y lo sobrenatural-fantástico, como se observa en: Tras el triunfo electoral, juraron sus cargos posando sus pezuñas sobre los libros sagrados, luego... (2013: 50).

La sátira es un género literario que expresa ira hacia alguien con intención moralizadora o burlesca. Y durante la narración anterior se facilita esa intención ridícula, burlesca como el punto emotivo que se viene a manifestar durante la trama. Ahora bien al respecto vale la pena de escuchar la opinión de García-García. Se ha dicho que la sátira desmitifica figuras oficiales. Y es cierto, en la medida en que convencionalmente esas figuras sigan siendo vehículos discursivos del poder, esto es, entre más poderosas sean las personalidades ridiculizadas más efectiva será la sátira”. (1995: 27). Y desde luego, asumiendo que el referente es un cargo político, no deja por demás de ser sátiro. Al imaginarnos no las pezuñas sino las manos de algún político, que por su rareza de interpretación tienden a llevarnos hacia un mismo fin. Al pensar en esas manos (pezuñas) que se extienden muchas de las veces, pero no con un buen propósito, sino más bien para hacer uso para sus fines “muy personales”.

La autora deja entrever mediante el diálogo inteligente de la sátira, el ridículo al máximo, al imaginarnos el acto solemne de cuando “posando sus pezuñas sobre los libros sagrados”. (2013: 50). Los acontecimientos del microrrelato quedan sumergidos en una auténtica sátira. Pero el narrador no para ahí nos presenta una situación, que sirve para llevarnos hacia un acontecimiento sobrenatural, de acuerdo a que:

nos obligaron a nosotros, sus súbditos a quitarnos la cabeza y dejarla bien peinada a la puerta de nuestras casas, para que los equipos de limpieza la recogieran y la llevaran cuidadosamente al vertedero municipal. (2013:50).

Pues bien, sobre lo sobrenatural es algo que está por “encima” que se excede a los límites de la naturaleza, lo sobrenatural es frecuente en las obras de ficción. Y siguiendo

esta dirección Anderson Imbert destaca lo siguiente, “el narrador de lo sobrenatural prescinde de leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que su propio capricho cuenta una acción absurda, imposible. Permite que en la acción que narra irrumpa de pronto un prodigio” (2007: 173). Y en la narración se da ese prodigio el de “quitarse la cabeza y dejarla bien peinada a la puerta de nuestras casas”. (2013: 50). Esas acciones son muestras de lo increíble, de lo insólito que resulta aceptar ese desorden perturbador. Por lo tanto también se da el caso de que como menciona Anderson Imbert. “Lo sobrenatural se regocija renunciando a los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan las leyes de la naturaleza. Gracias a su libertad imaginativa lo imposible en el orden físico se hace posible en el orden fantástico”. (2007: 173). Y aquí en la libertad imaginativa y ese orden fantástico, se expresa además en que las peinaron, para que “los equipos de limpieza las recogieran y las llevaran al vertedero municipal”. (2013: 50) Como una cosa que ya no es necesaria, algo inservible. Resulta imposible y excede como se dijo anteriormente los estatutos de la naturaleza. A la vez impulsa a traducir o realizar una acción imaginaria, superando los límites impuestos de la realidad. Pero conscientemente nos hace meditar, en cuantos hay, que si nuestros gobernantes les pidieran demostrar su solidaridad serían capaz de hacer cualquier cosa. ¡Claro! Deseamos creer, que no llegando a tales extremos.

Y en efecto nuevamente Julia Otxoa, proyecta y nos hace meditar profundamente en las circunstancias tan adversas que existen dentro de la política. Y los humanos que inocentemente, nos dejamos llevar por la fantasía de sus enardecidas palabras, de esos que se dicen políticos, que prometen un sin número de beneficios para el pueblo, pero casi siempre los beneficios vienen a ser para ellos. He aquí nuestra más sincera interpretación al presente microrrelato.

Otxoa opina de acuerdo a lo sobrenatural-fantástico o fabuloso de la manera siguiente: “Pero lo fabuloso no se encuentra sólo en los libros, sino que como he dicho anteriormente forma parte de lo que habitualmente conocemos como cotidiano”. (2011: 164).

## “La confesión”

La sensibilidad del lenguaje filosófico, fe y teología, tratan de darle un sentido de realidad a este cuento. Dentro de este mundo veamos cómo funciona la creación de la palabra filosofía. Por tal motivo esta función invita a una reflexión particular y visual dentro de la presente narración y en esta línea Millán-Puelles señala lo siguiente: “Por su más alta significación, la filosofía limita con la fe y la teología; en sus aspectos menos trascendentes, con las llamadas ciencias particulares y lo que suele denominarse, en un especial sentido, “concepción del universo”. (2009: 45). La filosofía tiene su origen en el entendimiento de una manera natural y humana. La fe por lo tanto requiere una especial iluminación que suele presentarse desde una perspectiva subjetiva, emocional. La palabra fe proviene del latín *fides*, que significa fidelidad. Así la palabra fe demuestra hacia una creencia o confianza que se deposita en alguna persona o religión. Es la necesidad de reflexionar e inclinarse sobre algo que deseamos de todo corazón. En esta misma corriente Millán-Puelles menciona: “La teología filosófica y la sobrenatural realmente apoyada en la fe son verdaderas ciencias, cada una a su modo, en tanto que la teología que parte de los datos revelados, más sin prestarles fe, no es otra cosa que una especulación infundada”. (2009: 51). Así la teología por lo tanto es la ciencia que se encarga del estudio de las características de la divinidad. Y dentro del párrafo siguiente uno de los personajes Jesús Ordóñez es un gran conocedor y teólogo, ya que es sacerdote.

Jesús Ordóñez era un gran admirador de *Las confesiones de San Agustín*; había leído el libro decenas de veces, incluso se sabía de memoria algunos de sus fragmentos, como aquel tan recordado al final del libro que dice:

«Señor Dios, danos la paz, puesto que nos has dado todas las cosas; la paz del descanso, la Paz del sábado, la paz que no tiene tarde. Porque todo este orden hermosísimo de cosas muy buenas, terminando sus fines, ha de pasar; y por eso se hizo en ellas mañana y tarde» (2013: 51).

Este contexto además contiene cierta hermenéutica, que como sabemos, es reconocida como la ciencia de la interpretación y en un tiempo fue utilizada para descifrar la Sagradas Escrituras. Con el transcurso de los años una infinidad de filósofos y autores reconocido se han especializado para estudiar su significado y su conocimiento lo han

heredado a nuevas generaciones. Así la hermenéutica habla de la historia de las obras del pasado, que las estudia, las critica y principalmente las hace comprender. Como el citado fragmento de las *Confesiones de San Agustín*. Además, la narración cuenta con una matriz actancial con varias secuencias, microsecuencias, y nexos que sirven para marcar una ley de continuidad con pausas constantes en el desarrollo del tema. Donde los actantes o personajes tienen una relación, toman sus decisiones y cumplen con su destino.

Por eso no podía comprender cómo aquel hombre a punto de morir, aquel hombre, Balbino García de Alvizu Usarbarrena, amante de la naturaleza, que tanto sabía de árboles y medicinas silvestres, que ejerció durante muchos años de guarda forestal en el monte limitaciones de la sierra de Urbasa y que era considerado por sus convencinos una buena persona, se resistiera una y otra vez a ser confesado por él. (Otxoa 2013: 51).

En el párrafo anterior se nota una gran lucha entre el deseo y la conciencia moral, entre el arrepentimiento y el deseo cumplido, del sujeto con el objeto, en este caso el de la muerte. Y podemos citar como evidente ejemplo, el que nuestro personaje Balbino García se niega a confesarse, que tal vez sea porque ha perdido la fe. Evocadoras resultan las aproximaciones de Millán-Puelles: “La fe concierne, de una manera propia e inmediata al entendimiento humano creer y no creer son actos que sólo la facultad intelectual puede realizar” (2009: 46). O tal vez él ya no tenga esa creencia muy fortalecida, o tal vez si la tenga y no crea únicamente ya en el ser humano, y de uno en particular del sacerdote. Pero esto no significa que su entendimiento verifique su acto de creer sin necesidad de ninguna ayuda y condición. Creer -dice SANTO TOMAS- es el acto de entendimiento que asiente a la verdad divina, imperado por la voluntad, a la que Dios mueve mediante la gracia”. (Millán-Puelles, 2009: 46). La teología por lo tanto se puede decir que es una filosofía que procura generar conocimientos referentes a Dios. Prosigamos con la narración de Otxoa.

Sí, aquel era un verdadero enigma para él. Párroco de la pequeña población de Eulate en Navarra que, olvidándose del quinto mandamiento, ejercía también como instructor de pistoleros para los mozos del Requeté tras los muros traseros de la iglesia de San Martín en el centro mismo del pueblo. Siempre estuvo claro en qué bando estaba el señor cura. Sin embargo, según contaban, hubiera podido evitar la muerte de aquellos tres hombres, entre los que se encontraba mi abuelo, detenidos por rojos, fieles a la República. Pero no lo hizo y los abandono en manos de aquel

grupo de matones, amigos de los golpistas que, en la noche del 7 de septiembre de 1936 en la sierra de Urbasa, se disponían a darle muerte. (2013: 51-52).

En las unidades ya expuestas y con lo anterior ya descrito se llega a comprender el núcleo o el eje fundamental de la narración, vemos con certeza y razón el por qué nuestro personaje se niega a la confesión. Y por lo que resulta absurdo que el párroco sea instructor de pistoleros y además sea consiente y se valga de su poder para ser partícipe directo de la mencionada muerte de los prisioneros, que su único delito era tan sólo defender sus derechos. Pero prosigamos con el cuento:

Los tres hombres recibieron un único disparo en la cabeza, al pie de la sima del raso donde luego arrojaron sus cuerpos, sima donde también los pastores tiraban el ganado muerto. Alguien echo ese mismo día o algo más tarde, un perro que sobrevivió comiendo los cadáveres. (2013: 52)

En este sentido el texto en si contiene una especie de gestal, pues nos predispone a entender la realidad de la narración, del significado de su tema y sobre todo del tema de la muerte, de aceptarla, de tomar una forma de conciencia que el ser humano debe de tener presente hasta el final de sus días. Se encuentra además una cronotopía de camino, en el constante viajar de la muerte que infatigable llega a donde la esperan aquellos desdichados que por alguna circunstancia se alejan de este mundo.

Julia Otxoa expone de una manera objetiva y sincera, dentro de su cuento debidamente estructurado y donde existe una confluencia de texto y realidad, una verdad sumamente dolorosa para ella, mediante su presente testimonio. Que no deja de tener un verdadero valor cívico, al exponerla y dar a conocer la muerte dolorosa de su abuelo, que por ser “rojo” y fiel a sus principios fue asesinado de una manera cruel y violenta. La escritora entra en el desempeño creativo de su discurso, aplica su mensaje al lector conforme a una vivencia y sus más insondables sentimientos, que están inscritos en lo más profundo de su mente, y sus profundos sentimiento los cuales sutilmente puntea al decir:

Nota: En memoria de mi abuelo Balbino García de Albizu Usurbarrena asesinado por «rojo» el 7 de septiembre de 1936 en la sierra de Urbasa (Navarra). (2013:51).

## “La polar”

En este cuento el mundo de lo fantástico-maravilloso está contemplado, porque su presencia es determinante y constante, que hacen un verdadero contraste entre los fenómenos asociados y las imágenes descritas. Para Tzvetan Todorov, “la fantasía como género depende sobre todo del encanto o ilusión fantástica que embargue al lector, de modo que también llegue a sentirse parte del universo diegético del relato. (Sánchez-Escalonilla, 2009: 32) Y la historia dice así:

La polar está ubicada desde hace más de veinte años en la esquina entre las calles Urdaneta y Churruca de San Sebastián. Siempre la he conocido ahí [...] hoy, más modernizada y de acorde con los tiempos se ha convertido en uno de los establecimientos de pescado congelado más exóticos y peculiares de la ciudad.

Así que, a veces, como la elección del producto debe de hacerse rápido [...] el otro día escogí equivocada uno de proporciones considerables, negro y rojo de cresta verde espinosa y ojos de loco, feísimo. Su aspecto era tan horripilante que me dio miedo, y lo tiré al mar nada más salir de la tienda [...] Para mi asombro, en cuanto lo tiré, no tardo en descongelarse y nadar furiosamente hacia las profundidades. (2013: 53-54).

Se podría decir que la aceptación de lo fantástico-maravilloso en el sentido del cuento, aparece en lo asombroso que es en que el pez ya congelado cobre vida ante los ojos de la asombrada clienta de la pescadería. Aquí se manifiesta ese asombro ante la vuelta a la vida del “animalito”, que resulta algo sobrenatural. La definición de lo fantástico según Todorov “limita la existencia de la fantasía a una mera apreciación que debe resolverse con una explicación racional *misteriosa*, o bien irracional *maravillosa*”. (Sánchez-Escalonilla, 2009: 37). Y aquí la narradora nos da una explicación, racional misteriosa pero muy aceptable al hecho de resurrección del pez.

recordé algo que nos había contado mi profesor de francés sobre la increíble circunstancia de algunos peces que, al ser congelados en vivo, no mueren, tan solo entran en una especie de letargo, del que a veces pueden despertar si se dan las condiciones adecuadas. Sin duda alguna se dieron en el caso de mi particular monstruo de cresta verde. (2013: 54)

En el párrafo anterior se manifiesta una buena explicación ante el acto de resucitación del pez, que tal vez haya permanecido aletargado durante el tiempo que estuvo en refrigeración y al verse de nuevo en el mar en su hábitat natural comenzó a nadar. Lo que para la ciencia puede resultar algo lógico. Pero, por otra parte, todo ello a la vez, no deja de ser un hecho fantástico-maravilloso. A lo que Sánchez-Escalonilla menciona “La posibilidad del universo fantástico estriba en el enfrentamiento de los personajes con dilemas y misterios auténticamente humanos, y el género fantástico –más que ningún otro género- potencia y amplifica esta colisión al tratar los interrogantes primordiales desde una perspectiva que trasciende las barreras del tiempo y del espacio”. (2009: 37).

Así pues, nuestro personaje entra a trabajar en la Polar como guardián de frío, y se comporta de una manera hostil con los clientes hasta el punto de llegar a fustigarlos en brazos, rostros y espaldas sin piedad, y sin que ellos dejen de acudir a la pescadería. Y además si el cliente, al salir de la Polar no arroja el pescado al mar, lo precipita junto con el pez. Ante este hecho, la demografía de la ciudad ha disminuido, no así el mar que se ha visto enriquecido por una “rica variedad de monstruos peces”. (2013: 57). Por lo que se deduce que la desaparición de los habitantes ha sido a causa de nuestro personaje y su afán por mantener vivos los peces monstruosos.

De esta manera y con ese final tan peculiar y colmado de interrogantes, Julia Otxoa nos introduce en un mundo fantástico-maravilloso, y lleno de elementos grotescos, donde aparecen varios mensajes respecto al comportamiento del ser humano y lo frágil que resulta la vida, ante hechos verdaderamente insólitos. Sobre esto Otxoa menciona:

Todo ello dibuja un paisaje de desorientación para el lector, una especie de circunstancia laberíntica que genera en él una serie de interrogantes de desarrollos ficcionales que abren su campo de percepción y lectura, convirtiéndolo en parte activa de la creación a través de su propia interpretación múltiple. (2011: 9)

## “Las desventuras de Frankenstein”

Y en un espacio indefinible de una calle de un barrio marginal de Nueva York, tiene a lugar la siguiente escena dramática:

Sentado tras unos contenedores de basura, Frankenstein llora amargamente, su estima esta por los suelos. Él la terrible criatura imaginada en 1816 por la escritora Mary Shelley, y llevada luego al cine con gran éxito, ya no asusta a nadie. (2013, p. 58-59)

Resulta innecesario escapar del sentido de lo que trata la narración, porque quien no ha leído en algún momento de su vida la historia de Frankenstein, por lo que no resulta en nada parecido al discurso anterior. En el interior del estilo narrativo surge un sentido humorístico, fantástico, extraordinario, improbable y que no deja de ser sorprendente. Humorístico porque un ser que fue creado para asustar a los humanos, es patético que nos lo imaginemos llorando y amargamente. Y fantástico porque precisamente es un ser fantástico, creado de la fantasía, un monstruo. Significativas resultan las aproximaciones de Enrique Anderson Imbert: “Las maravillas de los cuentos fantásticos describen existen solamente en esa descripción. La realidad es sí es incognoscible: sólo conocemos fenómenos naturales. Lo sobrenatural es una dimensión de la literatura, no de la realidad”. (2007: 173). Se podría decir que estos fenómenos sobrenaturales se entreabren un mundo mágico, en un escape a la irrealidad, pero con un contenido verdaderamente humorístico. Sigmund Freud opinaba que el “ingenio humorístico no es más que un mecanismo de defensa frente a determinadas situaciones que plantea la vida moderna” (Davis, 1975: 9).

Extraordinario porque: Los hechos extraordinarios ocurren en la vida. Es improbable que ocurran, pero ocurren. Busca climas exóticos, personajes excéntricos, situaciones excepcionales y rebusca explicaciones de lo que a primera vista parecía increíble. Y aquí parece increíble que él tenga miedo, del mundo presente lleno de peligros y de “monstruos” explotadores que viven en nuestra sociedad. Y él, que un día causó temor, hoy tiene miedo, miedo del modernismo que nos invade, que ya no se asusta ante nada ni ante nadie.

Sí el siglo XXI se había convertido en una auténtica película de terror”.  
Por primera vez Frankenstein, además de triste, estaba asustado, así que, decidido, dio unos pasos al frente, levantó primero la pierna izquierda, luego la derecha y



salió a todo correr de la pantalla, de aquella terrible película en la que se había convertido su vida. (2013: 58-59)

El “raro” personaje sucumbe ante lo que le depara el futuro, dentro del discurso narrativo, cosa que nos lleva hasta la risa, o a lo cómico, al imaginarnos a Frankenstein huyendo presa del pavor. Lo que anteriormente él ocasionaba, que al verle todo mundo huía ante su apariencia física aterradora, Ahora bien a esto Freud señala “el medio más socorrido de hacer resultar cómico a un individuo, es colocarlo, sin tener para nada en cuenta sus cualidades personales, (1952: 174). Es obvio que lo cómico dentro de esta narración nos conduce a una provocación artificial. Naturalmente, toda aquella presencia monstruosa termina deshaciéndose dentro de un devenir consciente se transforma en un narrador ante el espejo. Se trata de que el narrador habla consigo mismo, frente a un espejo que refleja su propia imagen, El personaje es el espejo en que el narrador se mira y en este caso en Frankenstein. Es una confrontación de esa conciencia-receptáculo o sea esa sensación de recibir. Para ello el cuento prosigue:

Sorteando butacas alcanzó el pasado en busca de su creadora, Mary Shelley. Cuando la encontró, arrodillado le rogo «Por favor, no me inventes, vengo del futuro; hay allí una gran competencia de monstruos; doy risa». Desesperada la escritora se arrojó de inmediato al mar, corría el año 1861, se ahogó frente a los acantilados de Exmoor. Frankenstein nunca existió. (2013: 59)

Y Julia Otxoa a través de un gran humorismo y fantasía nos da una lección y denota aspectos indeseables de nuestra personalidad que llegan como figuras monstruosas de una sociedad en la que se van perdiendo los valores, la sensibilidad y el respeto a nuestros semejantes, y que, en un futuro, no muy lejano, si no tenemos la voluntad de cambiar, nos veremos convertidos en unos auténticos monstruos.

Otxoa opina así: Ya he anotado anteriormente que creo firmemente en el poder transformador, humanizador de la literatura, del arte, de la cultura en general. (2011: 178).

## “Catálogo Nacional”

Uno de los aspectos que se precisan en este lúdico microrrelato, es que se distingue dentro del humorismo involuntario y la falacia del reductio ad absurdum, (reducción al absurdo). Ya que en la narración la autora recurre en su proceso de dramatización a un humor en un nivel que excede en la caricatura y la ridiculización donde además se encuentran aspectos demasiado absurdos. Y el microrrelato dice así:

La constatación, por parte de algunos animales, de no haber sido incluidos en el Catálogo Nacional de Especies Autóctonas, los sumía en una profunda melancolía tras la cual a menudo sobrevinía la muerte por inanición. De este modo desaparecieron del país gran cantidad de aves mamíferos e insectos que se llevaron tras de sí muchas especies vegetales, quedando el país en poco tiempo a merced de los desiertos. ( 2013: 60).

La detallada ambientación y caracterización de las figuras nos llevan de un modo general al humorismo involuntario o ingenuo. En este sentido García-García comenta: “que no sabe que su seriedad es ridícula, necio que vive de su humor fracasado, pobre tonto que no sabrá-ser y no sabrá estar en el lugar y tiempo correctos. Porque la esencia del ridículo se torna invisible para el que la produce y es visible para todo el mundo”. (1995: 34) Y este humor es demasiado ingenuo y pasa a lo ridículo y por tanto lleva a la risa, por la narración tan increíblemente simpática ya que son unos animales quien se sumen en la profunda melancolía y llegan a morir, al saberse excluidos de un simple catálogo. Pero también esta complejidad absurda la podemos considerar en lo siguiente:

Comenzaron entonces las autoridades con la catalogación nacional de pedregales y arenales, resultando similar proceso de abandono vital por parte de los no incluidos, hasta el punto de que el país quedo reducido, a un minúsculo territorio arenoso asolado una y otra vez por fuertes vientos huracanados. (2013: 60)

Este nuevo párrafo nos lleva a los senderos de la falacia del reductio ad absurdum, debido a que como menciona García-García: “Es la prueba de una preposición que se logra al mostrar que el argumento opuesto es una tontería o una imposibilidad”. (1995: 24) Ya que como es posible que los pedregales y arenales van a ser sensibles y proceder a su

abandono por haber sido también excluidos del famoso catálogo. Evidentemente de nuevo el humorismo involuntario y la falacia se presentan en:

Finalmente, no siendo posible certificar mediante catalogación alguna la identidad de aquellos vientos tan airados por ser estos de esencia móvil e inestable, el espíritu nacional fue languideciendo poco a poco al igual que todo rastro de vida. (2013: 60)

Desde luego los rasgos del párrafo anterior nos llevan de nuevo a ese inevitable humorismo. Por otra parte consideramos que la autora a través de su profunda narración nos hace meditar claramente en las circunstancias en las que se encuentra nuestro mundo, ya contaminado y fuera de control para esos científicos, industrias, políticos y nosotros mismos que no hemos hecho otra cosa que aumentar el deterioro terrestre. Consideremos que todavía en la actualidad podemos sobrevivir y existe la comida y agua suficiente para todo habitante terrestre.

Sin embargo y debido al calentamiento global o cambio climático, que se refieren algunos científicos por el aumento gradual de las temperaturas de la atmósfera y los océanos de la tierra, el agua tiende a desaparecer, el agua que es fuente de toda existencia humana y sin ella ya no habrá vida, y probablemente dentro de unos años en la tierra, como en el microrrelato lo dice “fue languideciendo poco a poco al igual que todo rastro de vida”. (2013: 60)

Por lo tanto, y en medio de ese sutil humorismo, es importante subrayar la inmediatez del propósito crítico de la escritora, que es claro y contundente y nos demuestra las debilidades humanas respecto a nuestro planeta. Pues bien, y al respecto de esa grandiosa naturaleza de la que todavía podemos disfrutar y extasiarnos hasta el cansancio, Julia Otxoa expresa:

“Muy al contrario, la lentitud tras la que late la sensibilidad, permite percibir la identidad de ese árbol que vemos a la orilla del camino, el color de su tronco, la forma de sus hojas, el nido que sobre sus ramas ha hecho un malviz”. (2011: 166).

## “Cajitas”

Los aspectos que se deben tener en cuenta en este microrrelato y se deben mencionar por sus circunstancias enunciativas, son los que se señalan desde el punto de vista, de acuerdo a la intertextualidad, la fantasía y la simbología, que influyen evidentemente en la situación narrada. Y el texto de Julia Otxoa dice así:

Construyo cajitas de madera para enterrar los sueños rotos... me presento entonces en el lugar que me citan con una de mis cajitas, son todas iguales de madera de pino sin pintar; sus medidas también son siempre las mismas: 7x7 centímetros; me gusta el número siete, todo el mundo lo asocia con la sabiduría. (2013: 61)

Ante todo observamos que dentro del simbolismo el número siete, que además de lo que indica la autora, Bruce-Mitford menciona: “El siete es un número sagrado que representa la unión de la divinidad (número tres) con la tierra (número cuatro). Cada una de las cuatro fases de la luna dura siete días y siete días tiene la semana”. (1997:103). La simbología es el estudio de los símbolos y en este caso el número siete se identifica con un elemento simbólico. Sigamos con la narración:

Una vez en el lugar del enterramiento, coloco la cajita abierta en el suelo y mi cliente relata en voz alta el sueño roto que quiere enterrar, para que este pueda introducirse por entero en la cajita; luego le pongo la tapa, lo sello con siete clavos y la entierro. A partir de ese momento mis clientes se sienten más aliviados, más ligeros sin el lastre del pesado recuerdo. Hasta el punto de que, una vez un señor de Valladolid tras el rito del enterramiento echó a volar como un feliz pajarillo hacia su casa.

A menudo, de las cajitas enterradas surge una rica flora de exóticas plantas; entre ellas, destaca por su altura y salvaje belleza la *Tritonia*, planta arbustiva que puede alcanzar gran altura y cuyos frutos alivian la aerofagia. (2013: 61)

El acontecer narrativo es realmente fantástico ya que revela un suceso que sirve para hacer florecer nuestra sensibilidad, al imaginarnos a esas personas que confían sus sentimientos a una cajita vacía, personas que pueden tener falta de cariño o bien desean aferrarse y confiar en alguien o algo, sus más recónditas emociones. De nuevo la autora vuelve a utilizar el número siete en “lo sello con siete clavos y lo entierro”. (2013: 61). Que debido al significado dentro de la simbología también representa como nos indica

Bruce-Mitford: “los siete pecados capitales – la gula, la pereza, la lujuria, la soberbia, la ira, la envidia y la avaricia- son la contrapartida de las tres virtudes teológicas y las cuatro virtudes cardinales”. (1997: 103). Que aparentemente la autora utiliza como una idea perceptible sobre el número siete.

Las fuerzas fantásticas se presentan y transcurren en: “una vez un señor de Valladolid tras el rito de enterramiento echo a volar como un feliz pajarillo hacia su casa”. (2013: 61) Y este hecho descomunal se puede señalar dentro de lo fantástico maravilloso. A lo que Enrique Anderson Imbert indica: “Las maravillas que los cuentos fantásticos describen existen solamente en esa descripción. La realidad en sí es incognoscible: sólo conocemos fenómenos naturales. Lo sobrenatural es una dimensión de la literatura, no de la realidad”. (2007: 173). Y ese hecho es fantástico sobrenatural, se demuestra en que vuela como un “feliz pajarillo hasta su casa”. (2013: 61).

Y siguiendo esta dirección se podría decir que el microrrelato que nos da a conocer Julia Otxoa, tiene un efecto comparativo con el cuento “La cajita de besos” que es de un autor anónimo y dice lo siguiente:

La historia dice que hace algún tiempo un hombre castigó a su hija de 5 años de edad por desperdiciar un rollo de papel dorado para envolver que era muy caro... la niña pegó el papel dorado para decorar una caja y ponerla debajo del árbol de Navidad.

Sin embargo, la niñita le trajo la caja de regalo a su padre la mañana siguiente y le dijo.

“Esto es para ti papi”

El padre estaba avergonzado por su anterior reacción exagerada, pero su enfado salió de nuevo cuando encontró que la caja estaba vacía.

Le habló a su hija de una manera recia:

“No sabes jovencita, que cuando das un regalo a alguien, se supone que debe haber algo dentro del paquete”

La niñita lo miró con lágrimas en sus ojos y le dijo:

“Oh, papi, no está vacía la llene de besitos hasta que ya no cabían más”

El padre estaba deshecho cayó de rodillas y abrazó a su pequeña hija y le rogó que lo perdonara por su enfado innecesario.

Poco tiempo después un accidente le quitó la vida a su la niña, y se dice que el padre conservó la caja dorada junto a su cama... cuando estaba desanimado o se enfrentaba a problemas difíciles, abría la caja tomaba un beso imaginario y recordaba el amor que la niña había puesto ahí. (Anónimo, 2009, p. 1)

Como se puede apreciar en los dos textos hay esa intertextualidad en los títulos el de Julia Otxoa se titula “Cajitas” y mientras que el otro es la “Cajita de besos” y las dos están

vacías, solamente una ilusión las llena. Pero, aunque las dos cajitas están solas, tienen un gran sentido emocional, una guarda un sueño roto que desean olvidar y vivir en paz, mientras que la otra está llena de besos. Las dos tienen un significado y logran un efecto realmente emotivo. Y aquí es donde aparece la intertextualidad entre los dos textos en esta línea Anderson Imbert destaca lo siguiente:

La intertextualidad no ejerce sobre nadie una fascinación sobrenatural: es un concepto, una forma lógica que el crítico abstrae para él solito después de observar que, en un texto particular, escrito por un autor individual, hay huellas explícitas o implícitas, de lecturas ajenas hechas por ese autor. En una narración encontramos algo- una cita, una alusión, una referencia etc.- que fue escrito antes. (2007: 98).

Y en este caso en especial, que se puede generar a través de la exageración y lo fantástico, que coinciden, existen esas referencias esa alusión a la cajita “vacía” sin nada dentro únicamente un cúmulo de sueños y amor.

Así, Otxoa siguiendo el impulso de su fantástica meta y la liberación de su intelecto nos lleva a explorar sentimientos ajenos que no dejan de conmovernos por su maravilloso contenido que podríamos llamar irreal. Pero debemos de estar conscientes, en que cuantos hay que se aferran desesperadamente por su soledad a alguna cosa material por más insignificante que parezca, para expresar y dar a conocer sus más íntimos deseos y sentimientos. A esto Julia Otxoa expresa:

“Trato por ello en algunos de mis relatos de descontextualizar circunstancias, textos, unidades de significado, formulándolas de un modo diferente en el tiempo de la ficción, en contraposición al ámbito cerrado de los discursos habituales sobre lo real”. (2011: 165).

## “Colocación de lunas”

Se menciona que dentro del simbolismo la luna representa el poder femenino o también se dice que la luna provoca locura en los hombres. Su relación con la oscuridad hace que la luna simbolice un mundo anímico, la pasión rebelde y los deseos no confesados. Existen sobre este punto infinidad de significados para poder explicar su intervención en nuestro mundo. A lo que acertadamente Bruce-Mitford señala: “durante largo tiempo se ha creído que la luna llena, afecta o agravaba los síntomas de la locura...La palabra lunático, del latín luna, originariamente significaba «afectado por la luna»”. (1997: 33). Y en lo que respecta a este fenómeno parece ligado al presente cuento, por lo siguiente:

Colocamos lunas a domicilio para iluminar noches oscuras y enervar su ánimo o el de sus seres queridos. Las hacemos llegar a toda clase de lugares: pueblos, ciudades, desiertos o zonas montañosas. Según necesidades de tamaño, luminosidad e intensidad de alcance. Así, dentro de los distintos niveles lunares, ofrecemos un magnífico catálogo: desde el nivel uno para aquellos que quieran propiciar toda clase de fenómenos anímicos efervescentes en el campo de la creación o el amor [...] (2013: 62)

El origen trayectoria y significación de la luna ha sido siempre considerado como algo inexplicable, pero sin que creara un problema que pusiera en peligro la concepción del mundo. Y aquí dentro del cuento se presenta una situación demasiado cómica al pensar que hubiera esa posibilidad de vender lunas a domicilio para iluminar sus noches oscuras y que las haya de todos tamaños e intensidad como si fuera un foco o una lámpara cualquiera, resulta inverosímil. Significativas resultan las aproximaciones de Bruce- Mitford:

El sol y la luna, cuya luz alumbró todos los rincones de la tierra, desempeñan un importante papel en la imaginación de la humanidad. En muchas culturas, el sol es la encarnación de la energía masculina, la luz y el calor, mientras que la luna lo es del misterio femenino y la creación. Ambos simbolizan la muerte y el renacimiento: el sol por sus diarios amaneceres y ocasos, y la luna por su ciclo mensual desde luna nueva hasta luna llena. El sol proporciona calor y hace madurar las cosechas, mientras que la luna posee influencia sobre las aguas y controla las mareas. (1997: 33).

En efecto la luna como el sol son demasiado importantes en la vida diaria de la tierra esos dos astros se insertan con toda naturalidad ya en el mundo, formando una real convivencia con el ser humano. Y tal vez por eso el cuento demuestra confiadamente esa confiabilidad de poder adquirir una luna. Esa insinuación provoca un acto cómico. Significativas resultan las aproximaciones de Kurt Spang:

Es un fenómeno psicosomático que se revela en disociaciones, contrastes y discrepancias de lo que consideramos lo normal y lo natural en el hombre y la realidad. Para que las personas y situaciones resulten cómicas las actitudes y sus consecuencias deben de ser inocuas. No están reñidos lo cómico y la belleza, lo cómico puede ser expresión estética de las imperfecciones y de las aspiraciones a su superación. (1993: 144)

Y esas expresiones estéticas de las imperfecciones del hombre, al igual que las situaciones cómicas se presentan de nuevo en:

Por otro lado, somos la única empresa que, además de la calidad del servicio, ofrece cobertura de mantenimiento y solución de averías en veinticuatro horas. Por ejemplo, en nuestra larga experiencia en colocación de lunas, hemos constatado frecuentemente adelantos de partos en nuestras clientas embarazadas, debido a la mayor presión y velocidad que sobre el riesgo sanguíneo produce la luna llena; pues bien, en esos casos, ponemos a su disposición, y gracias al seguro acompaña a la compra o alquiler de cualquier clase de luna, un servicio completo de ambulancia, hospitales y médicos especializados en obstetricia

Es decir, con nuestro seguro incluido gratuitamente en la contratación de lunas, el cliente tiene la garantía de una amplia cobertura para toda clase de riesgos ocasionados por la influencia lunar, tales como brotes de locura, hemorragias persistentes, crecimiento desproporcionado de vegetales. Inundaciones, transformaciones en hombre lobo etc. (2013: 62-63).

Dentro de lo irreal que resulta la narración hay algo de verdad en sus palabras, porque si bien es: la luna ejerce influencia sobre las criaturas nocturnas. Que se pronuncia cuando los lobos aúllan en las noches de luna llena, manifiestan las fuerzas oscuras de este cuerpo celeste Y no porque se conviertan en horripilantes hombres lobos. Pero lo más cómico de la narración está en:

No lo piense más, acabe de una vez para siempre con las noches oscuras; ponga un poco de pasión en su vida con nuestro servicio de lunas a domicilio, no se arrepentirá.

Lunaria, S. A. (2013: 63)



El ingenio en este final demuestra la enorme distinción del lenguaje de la autora porque como menciona García-García: “El ingenio es una cualidad en el habla y en la escritura que consiste en la facilidad de asociación de ideas y expresiones, calculadas para sorprendernos y cautivar al que menos lo espera. El ingenio es dos veces mejor si es breve (efectivo, rápido y sorpresivo)”. (1995: 24). Y aquí ese ingenio nos lleva a recordar en esas frases apresuradas de “no lo pienses más” “acabe de una vez con las noches oscuras” a esos carros con sonido que andaban en la calle anunciando cosas y donde la gente se asomaba curiosas por las ventanas a ver que era, para salir luego apresuradas a comprar lo que se les ofrecía.

Julia Otxoa, a través del simbolismo, lo cómico, el ingenio y sobre todo de esa desproporcionada narración nos da referencias muy particulares, de la mercadotecnia, y el poder de adquisición que, si bien es, el cuento nos parece demasiado exagerado, sí existen personas que llegan a nuestra puerta ofreciéndonos los más increíbles objetos que se pueda uno imaginar, y que según ellos sirven para “hacernos la vida más fácil dentro de nuestro hogar”. Pero también resulta increíble que haya personas que les crean y muchas de las veces por su inocencia caen en sus garras y les proporcionan el dinero que les piden y adquieren esos objetos sin haberlos visto, ni mucho menos haber tenido algún contacto con ellos, y por lo tanto son estafadas. Como últimamente se han visto varios casos que han pasado por la televisión, incluso por internet, donde han ocurrido cosas similares. Otxoa por medio de su excepcional escritura nos da una señal de alerta, para que seamos conscientes y no caigamos en las redes de esas personas que nada más viven para hacerle daño al prójimo. Otxoa al respecto dice:

“Realizo ese maravilloso prodigio de poder propiciar en el otro con nuestra obra, otra mirada sobre las cosas. (2011: 10)

## “Cosas que hacer en Sidi Ifni-África (1963-1964)”

La distribución que presenta en su unidad dinámica el presente microrrelato nos descubre posibilidades hacia un aspecto “ideológico” en su diversidad discursiva. La ideología es un conjunto sistemático de emociones, ideas y creencias. Significativas resultan las aproximaciones de Eagleton: “La palabra ideología, se podría decir, es un *texto*, enteramente tejido con un material de diferentes filamentos conceptuales; está formado por historias totalmente divergentes, y probablemente es más importante valorar lo que hay de valioso o lo que puede descartarse en cada uno de estos linajes que combinarlos a la fuerza en una gran teoría global”. (2004: 19). Dentro de la ideología del conocimiento, su supuesto elemental es de la tendencia humana de falsear la realidad, en función del interés, esto es, en la forma de ver el mundo, formas que se modifican de un grupo social a otro. Precisamente Terry Eagleton menciona algunas de sus definiciones sobre ideología que son los siguientes:

El proceso de producción de significados signos y valores en la vida cotidiana  
Tipos de pensamiento motivados por intereses sociales  
Pensamiento de la identidad  
Aquello que facilita una toma de posición ante un tema.  
Medio por el que los agentes sociales dan sentido a su mundo, de manera consciente, etc. (2004: 19).

Teniendo en mente algunas definiciones elementales sobre ideología, seguiremos analizando el cuento que dice así:

Los jóvenes soldados españoles, sudorosos y exhaustos, flacos como palos, pobremente vestidos con descoloridos uniformes y gastadas botas de lona barren una y otra vez el desierto. Desde que amanece hasta que el sol se oculta, pueden verse sus figuras borradas en medio del sofocante calor, avanzando armados con sus escobas. (2013: 64)

En la concepción del microrrelato y de acuerdo a su determinado sentido se mezclan elementos trágicos, donde además se puede observar un estilo ideológico, en la forma en como los soldados le dan un sentido a su mundo a su vida, que día a día transcurre monótona y agobiante ante las inclemencias del tiempo. La misma posición en sus

quehaceres, “barren una y otra vez el desierto” elementos de una vida cotidiana que a menudo se opera y refleja, con grotesca verosimilitud, dentro de la narración. Y pasemos a lo siguiente:

Bajo su constante acción el desierto desciende inevitablemente; pronto serán engullidos de forma definitiva por la ardiente arena del siroco: dejarán de verse desde las torretas de vigilancia del campamento, desaparecerán tragados por el gran cráter, que ellos mismos socavan; y otros soldados igualmente sudorosos y exhaustos vendrán tras ellos, empujando con sus escobas la arena esquivada para cubrir el cráter. (2013: 64)

Evocadoras resultan las aproximaciones de Eagleton: “si ideología es tanto la ilusión como el medio en que los agentes sociales dan sentido a su mundo en ese caso nos dice algo bastante deprimente acerca de nuestros modos rutinarios de dar sentido a la vida”. (2004: 19). Exactamente en su contenido y en el enfoque de lo narrado expresa esa ideología que representa abruptamente la relación que tienen los soldados, con su deprimente vida, que muy pronto presentará unos graves acontecimientos que llegarán a su final, al ser tragados por el gran “cráter”.

Julia Otxoa de esta manera y por medio de un sentido verdaderamente trágico e ideológico presenta algo realmente absurdo y doloroso, desde su más profundo conocimiento de los hechos. Y entrega emotivamente un recuerdo, hacia aquellos que con gran valor lucharon por sobrevivir ante extremas y dolorosas circunstancias, que desgraciadamente e injustamente les tocó vivir. Y Otxoa opina de la siguiente manera:

“Encuentro en este modo de narrar que algunos estudiosos denominan *literatura surrealista o del absurdo*, el mejor medio para traducir cuanto ocurre a mi alrededor”. (2011: 165).

## “De la investigación de los fantasmas”

Los rasgos peculiares e intencionales del presente cuento, resulta muy eficaz para los efectos del siguiente análisis, que se manifiestan en el texto al influjo de lo sobrenatural y fantástico. Lo primero se deduce de todo lo dicho a propósito de lo sobrenatural que viene a ser uno de los temas principales en su argumento narrativo. Y lo segundo a la aprobación de las invectivas de la fantasía. A lo que Anderson Imbert indica acertadamente “No son los temas sobrenaturales los que convierten a un cuento en fantástico, sino la intención con que el narrador los concierta en un juego refinado. Sano de espíritu, el narrador compone, para un público también sano, una narración mórbida: el juego consiste en no creer en lo que se lee”. (2007: 174). Lo sobrenatural escapa de las leyes naturales. Los temas sobrenaturales son asociados con lo paranormal y lo oculto. Y el juego sobrenatural comienza de la siguiente manera:

Corría el año 1789, Jules Nodier era un afamado veterinario en París, aunque su verdadera pasión era la investigación de los fantasmas. Le tocó vivir en un convulso siglo en el que estaba muy extendido entre la comunidad científica el desprecio hacia todo tipo de fantasmagorías, alegando que eran tan solo meras ilusiones ópticas producidas por un mal funcionamiento cerebral o, en algunos casos, argucias de la picaresca para obtener beneficio económico engañando a incautos. (2013, p. 66)

Y el narrador en el párrafo anterior desea jugar con nosotros, dentro de lo sobrenatural y fantástico a los fantasmas. Evocadoras resultan las aproximaciones de Enrique Anderson: “lo fantástico, pues es la línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso. La incredulidad total y la fe absoluta nos sacan de lo fantástico. Sólo la duda nos mantiene en lo fantástico”. (2007: 175). Y aquí en el cuento se da ese hecho sobrenatural, fantástico, que se deriva de esa pasión que tiene Jules Nodier hacia la investigación fantasmal. Que ciertamente permite al texto su concreción como sobrenatural, fantástico. Sigamos con el cuento:

Uno de los principales hallazgos de Nodier en el universo de las fantasmagorías producidas por alteraciones mentales relacionaba a estas con el origen de algunas

ideologías. En su larga experiencia como veterinario había observado como los asnos experimentaban, con más frecuencia que otros animales, terribles pesadillas durante el sueño; esto llegaba incluso a modificar su conducta durante el día. Todo empezó cuando Jacques Musset, dueño de una pequeña granja al norte de París, le llamó alarmado para que diagnosticara la extraña conducta de uno de sus asnos... Cuando Jules Nodier llegó a la granja, vio con sorpresa cómo el asno en cuestión caminaba con toda naturalidad sobre sus dos patas traseras y, en lugar de permanecer con el resto de los animales en el corral, se paseaba alrededor de la granja cabizbajo y ensimismado, con sus dos patas delanteras cruzadas a la espalda, tal como posiblemente había visto hacer a su dueño. ( 2013: 66).

Ahora bien, en su creación artística el texto puede destacar determinadas peculiaridades y precisamente aquí se dan en lo sobrenatural y fantástico que resulta imaginarnos al asno caminando sobre sus dos patas traseras y paseando alrededor de la granja, como todo un ser humano, esto sí, que resulta ¡increíble! Por lo tanto, esas vacilaciones ante lo sobrenatural y fantástico se observan dentro de la lectura constante del cuento. El referente formal desaparece por completo, se diluye en aras de un artificio intencionado que viene a ser lo fantástico del caballo meditabundo y caminante de dos patas. Por otra parte, Jules Nodier siguió con sus estudios.

Así que, durante un tiempo, intento conocer los sueños de Robespierre; la terrible y sangrienta conducta del guardián de la Revolución Francesa le tenía seriamente preocupado, y, tal como se lo imaginaba, pudo saber a partir de los testimonios de sus sirvientes que los sueños de este con frecuencia estaban poblados de monstruosos fantasmas, y que posiblemente, durante el día, esas tenebrosas visiones se mantenían latentes en su cerebro, hasta el punto de hacerle creer que vivía rodeado de monstruos que había que decapitar sin la menor dilación. (2013, p. 67).

Como sabemos Maximilien François Marie Isidore de Robespierre, conocido como Maximilien Robespierre fue un abogado, escritor, orador y político francés apodado “el incorruptible”. Llevó sus principios morales hasta el fanatismo. Lideró el denominado “Reino del Terror” en Francia, sumiéndola en las más inhumanas persecuciones y ejecuciones por traición, rebelión, conspiración etc., desencadenando el uso de la pena de muerte al menor movimiento opositor a su ley. Y tal vez el narrador dentro de lo sobrenatural y fantástico, nos lleve a algo de verídico en el hecho de que Robespierre en su imaginación enferma de poder ya lo llevaba a esos terribles extremos de que creía ver monstruos y por ese motivo los tenía que decapitar inmediatamente, ante la mirada

implorante de muchas víctimas que sucumbieron a sus fines sangrientos. C. N. Manlove analista de obras literarias define “Fantasía como una ficción que evoca lo maravilloso y que contiene un elemento sustancial e inevitable propio de los mundos, seres u objetos sobrenaturales o imposibles, con los cuales los personajes mortales de la historia o los lectores establecen una relación en términos familiares, o al menos en parte. (Sánchez-Escalonilla, 2009: 24). Y por consiguiente con el transcurso de los años nuestro personaje llega a morir sin haber dado a conocer sus fantásticos descubrimientos.

Pues bien, Julia Otxoa mediante ese movimiento de producción y circulación textual en la conformación de situaciones sobrenaturales y fantásticas nos introduce a un mundo irreal pero mágico en la intención de la función de su escritura, donde nos da la oportunidad de acudir un poco a la historia francesa. Aunque nos haga estremecer por un momento, al recordar aquellos sucesos por demás trágicos y sangrientos. Y Otxoa dice:

“Frecuentemente la frontera entre la realidad y lo fantástico se diluye. Hay siempre una circunstancia misteriosa que escapa siempre por las rendijas de lo cotidiano a las que solo la imaginación puede asomarse desde el asombro para recrear una interpretación que siempre abrirá la puerta a otra interpretación”. (2011: 6-7).

## “El testamento de Ulises”

La elaboración del siguiente microrrelato que Julia Otxoa presenta, está encaminado hacia una situación característica de la ironía narrativa y la lectura dirigida. La narrativa moderna suele recurrir a la ironía que permite formular las singularidades de la vida humana y los términos que llevan al conocimiento de la realidad. Si bien es en los numerosos estudios realizados sobre la ironía se han centrado en las formas que acoge y las funciones que desempeña. Significativas resultan las aproximaciones de Lauro Zavala: “El estudio de la ironía que considere todo lo anterior (el lector y las convenciones que el autor intenta cuestionar) debe partir del reconocimiento de que todas las formas de la ironía yuxtaponen las perspectivas de hablantes, enunciados y situaciones”. (2013: 38). Y en el texto siguiente veremos esa situación representativa y dice así:

Mi vida ha sido una búsqueda constante, a menudo peligrosa, caminando siempre por el filo de la navaja.

No me quejo, ya que, aunque deshilachado en heridas, la dicha de los felices hallazgos lo compensó todo. (2013: 69).

A simple vista y observando la lectura podemos identificar a un narrador protagonista, porque es el personaje central y relata su propia historia, dice lo que le sucede, lo que hace y lo que siente. Además, en este párrafo el protagonista nos cuenta su vida empezando por su descripción física, y su posterior dicha. En lo siguiente:

Me llamo Ulises.

En estas palabras, creemos estar ante el tema de “*La Odisea*, poema épico atribuido a Homero que marca el regreso de Ulises - Odiseo desde que sale de Troya, hasta que llega a Itaca. A todo lo largo de ella apreciamos la valentía de Odiseo para afrontar los múltiples peligros que le suceden y su ingenio para resolverlos”. (Homero, 2005: 8). Ulises u Odiseo ese legendario personaje de la mitología griega. Pero la lectura siguiente nos exige prestar más atención a los detalles y ver irónicamente el tema sugerido

nací en un este vertedero junto a la Ciudad de Sao Paulo y aquí vivo con mi familia desde hace cincuenta años. Ahora, enfermo, cercana la hora de mi muerte, la herencia que dejo a mis hijos es esta montaña de basura y una inagotable pasión por la búsqueda, esperando que ese sea siempre el norte de sus días. (2013: 69)

En el estudio formal de la literatura, digamos que sobre lo descrito anteriormente es una *lectura dirigida*. Significativas resultan las aproximaciones de Lauro Zavala: “La lectura dirigida exige prestar atención a los detalles y fragmentos mayores, y permite señalar lo que no es evidente en una primera lectura: un tema colosal sugerido por un detalle o una importante clave insinuada por una palabra”. (2013: 32). Y aquí se da esa importante clave, de la que tenemos que estar atentos, y en la palabra que se insinúa como: Ulises, que nada tiene que ver con nuestro héroe mitológico; sino con un pobre hombre de nombre también Ulises que siempre ha vivido en un vertedero y ahí va a terminar su vida, en medio de esa “montaña de basura”. Esto resulta verdaderamente irónico porque y de acuerdo a Lauro Zavala.

La ironía parece ser universal. La podemos encontrar en cualquier texto, en cualquier género, en cualquier ideología. Como ha señalado Wayne Booth en su imprescindible *A Rethorics of Irony*, a la ironía la descubrimos “oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación”. (2013: .39).

Y aquí se puede apreciar una ironía muy bien detallada en el nombre del protagonista, desde luego e irónicamente, no es por demás decirlo, no es de ninguna manera, el Ulises fuerte, poderoso y vencedor de grandes batallas que nosotros nos habíamos imaginado. Resultó ser un pobre hombre ya cansado, viviendo en un humilde barrio y al borde de la muerte. A esto Julia Otxoa comenta:

“Hay en toda mi obra una mirada perpleja ante el mundo, un profundo escepticismo a veces irónico, otras inquietante ante lo ilegible del acontecer humano”. (2011: 165)



## “El tren peonza”

Dentro de este cuento se desenvuelve una interesante dimensión espacial dentro de la descripción focalizada. Se puede decir que debido a la dinámica del personaje y su constante movimiento va describiendo lo que observa en la narración, en esta línea Luz Aurora Pimentel destaca lo siguiente la *descripción focalizada*: “es el acto contemplativo en sí como un acontecimiento. Por tanto, en una descripción focalizada, el punto cero de la dimensionalidad será siempre el observador-actor que asume el contenido y forma de la descripción”. (1998: 36). Y ese movimiento, esa descripción focalizada se puede distinguir en lo siguiente

Empleado de los ferrocarriles: ¿Cómo no se dio cuenta de que se montaba en el tren peonza?

Hombre de gafas y bombín: Claro que me había dado cuenta, aunque como ahora los trenes tienen nombres tan extraños.

Empleado de los ferrocarriles: Pero durante el trayecto forzosamente tuvo que ver que viajaba en círculo, que el paisaje siempre era el mismo, que los nombres de las estaciones se repetían una y otra vez. (2013: 70).

El proceso de la narración se marca en un espacio interior, el interior del tren peonza, bajo una atmósfera de bastante extrañeza, y en un tiempo presente. En todo lo anterior podemos captar un proceso que advierte un buen número de descripciones focalizadas como una forma de producción textual donde señala la estación de ferrocarriles, el paisaje, el nombre de las estaciones; además hay como una deixis de referencia entre el empleado del ferrocarril y el hombre de las gafas porque se establece una conversación entre ambos. Donde uno le señala al otro su gran equivocación al haber tomado ese tren. Y el otro a su vez lo escucha con mucha tranquilidad. El empleado de ferrocarriles prosigue:

Empleado de los ferrocarriles: Pero cuando bajo, ¿no notó que era la misma estación en la que había subido?

Hombre de gafas y bombín: No, al contrario; como durante el viaje había conseguido esbozar casi por completo mi texto sobre el libro que tenía para reseñar, me encontraba contento; todo me parecía distinto y más amable.

Empleado de los ferrocarriles: Pero ¿y su destino? Por lo que me dice, tenía que haber ido hasta Barcelona a encontrarse con un editor. (2013: 70-71)

Evidentemente resulta significativas las aproximaciones de Luz Aurora “el movimiento descriptivo parte de la pensión como punto de referencia que el texto establece; gracias a este narrador infinitamente móvil, la descripción desemboca en una gran panorámica” (1998: 36), y esa panorámica es la ciudad de Barcelona, y el narrador inmóvil es el empleado del ferrocarril, que extrañado sigue cuestionando al hombre de lentes y bombín. Significativas resultan las aproximaciones de Luz Aurora Pimentel:

Es así como, debido a la puntual saturación del modelo taxonómico dimensional y a los procedimientos anafóricos sistemáticamente utilizados, la descripción pasa del espacio urbano exterior al doméstico interior, dando la ilusión, no de un espacio fragmentario al que la proyección en catálogo de los nombres daría lugar, sino la ilusión de una totalidad de un espacio descrito sin solución de continuidad. (Pimentel, 1998, p. 36).

Y esa descripción sin continuidad se da en el cuento, porque los personajes se encuentran en un estado platónico los dos en una abstracción absoluta, uno en su afán de servir y el otro feliz por haber obtenido lo que deseaba de reseñar su libro en ese viaje por demás divertido para él.

Hombre de gafas y bombín: Bueno, claro, lo de Barcelona, pero yo soy uno de esos tipos que acepta que las cosas no salgan como uno espera que salgan; desde hace mucho tiempo admito con estoicismo el azar en su fortuna o adversidad. Y si, por lo que me dice usted, yo me subí confundido a ese juguete del tren peonza, pues aceptémoslo así. (2013: 71)

El empleado del ferrocarril ante las palabras sinceras del hombre de las gafas no atina que hacer y únicamente se limita a informarle “que su viaje no se ha llevado a cabo” El hombre de las gafas le agradece y se despide. Como se puede apreciar de nuevo hay un excedente de descripciones focalizadas; en el empleado del ferrocarril y el hombre donde también se describen sus gafas y bombín y el tren de peonza que viene a ser un objeto, un juguete.

Julia Otxoa mediante la calidad de su escritura y la esencialización de acontecimientos representativos de la descripción focalizada, nos lleva a un mundo donde la descripción juega un papel muy importante dentro del proceso de narración de los

personajes. Aunado a ello, las características de lo sano, sencillo y tranquilo que puede ser a veces el ser humano. En un mundo donde impera el egoísmo y la maldad. Otxoa menciona:

A la hora de crear lo único que me interesa es que el relato o el poema que estoy escribiendo obtengan mi satisfacción en cuanto a calidad literaria. (2010: 3)

## “Desfile”

El siguiente microrrelato tiene la ventaja de aumentar la expectativa del lector, en el proceso de su contenido narrativo. En el cual aplicaremos los elementos carnavalesco-grotescos. Podríamos decir que lo carnavalesco es y de acuerdo a Mikael Bajtín: “La cosmovisión carnavalesca típica, con su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir, comienza a transformarse en simple humor festivo”. (2005: 37). El carnaval va más lejos de un mero desordenar de las instituciones sociales que sirven para personificar el deseo modificador del hombre, deseo que la literatura acumula en toda su extensión.

Y respecto a lo grotesco Bajtín comenta “Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético «clásico», es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles. La nueva concepción histórica que las incorpora les confiere un sentido diferente. (2005: 29). Son imágenes que se enfrentan a las clásicas del cuerpo humano perfecto. Y los ingredientes dramáticos de los acontecimientos en el microrrelato son los siguientes:

Todos ellos calzaban zapatos distintos de los de su talla. A unos les venían demasiado pequeños y a otros demasiado grandes. Debido a ello la mayor parte cojeaba o avanzaba con gran dificultad. Así las cosas, el desfile conmemorativo de la victoria en el que participaban resultaba grotesco. (2013: 73)

La estructura del microrrelato es de una narración muy breve, relata un acontecimiento social, entre figuras que denotan unos rasgos impasibles. Donde los componentes dramáticos son llamativos, porque nos menciona un acontecimiento poco usual, que tiende hacia un desenlace precipitado, donde se observa la acción de un espacio abierto, en un tiempo indefinido y una acción cívica. Que no deja de estar salpicado de un diálogo carnavalesco o humor festivo en: “todos ellos calzaban zapatos distintos de los de su talla” (2013: 73) y también en “a unos les venían demasiado pequeños y a otros demasiado grandes”. (2013: 73) Desde luego, se encuentran unos sucesos superficiales e increíblemente carnavalescos.

La complejidad de lo grotesco lo podemos percibir en: “Debido a ello la mayor parte cojeaba o avanzaba con gran dificultad”. (2013:73) Y en “el desfile conmemorativo de la victoria en el que participaban resultaba grotesco”. (2013: 73) Aquí confiere un sentido diferente muy característico y expresivo que hace notar lo grotesco. Que resulta en lo conmovedor que es el tránsito de aquellos seres que ingenuamente y a pesar de su doloroso caminar, cumplen con un deber cívico. Por lo que “El coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el desplazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas”. (Bajtín, 2005: 29). De ahí que lo grotesco sea uno de las características más fundamentales de las culturas populares.

Porque como menciona Bajtín: “el campo de la literatura realista de los tres últimos siglos está prácticamente cubierto de fragmentos embrionarios del realismo grotesco, fragmentos que a veces, a pesar de su aislamiento, son capaces de cobrar su vitalidad”. (2005: 29). Y aquí en esta corta narración cobran esa espontánea vitalidad carnalesca-grotesca en la narración de la trama del microrrelato.

Julia Otxoa en su microrrelato, documenta por medio de su constante literatura una estrecha relación con lo imprevisto, con la existencia de un desorden social, en un enfrentamiento del fuerte contra el débil, en un comportamiento que va de los usos del poderoso en contra de la naturaleza física. A esto Otxoa dice:

“Lo sugerido, lo imprevisto, es tan esencial en mis textos como aquello específicamente narrado en ellos. Me atrae especialmente esa otra lectura que atraviesa la aparente invisibilidad de las cosas, para percibir las de un modo no marcado por la costumbre”. (2011: 165).

## “El toisón de Oro”

Las características del presente microrrelato se pueden simplificar con los términos condensación y síntesis, es decir, se construye como un evento único, que se construye además en un tiempo y espacio narrado único, donde encontramos pocos personajes que se desarrollan en un avance dinámico, hacia la solución final. Por consiguiente, en el presente microrrelato se analizarán los elementos de tiempo y espacio e imagen descriptiva, en el siguiente contenido:

Los camareros de El toisón de Oro parecían flores mustias, servían como quien llora. Todo en aquel histórico café resultaba ausente, como si, en realidad, las mesas y sillas, y los grandes espejos que cubrían sus paredes, incluso aquellos tristes camareros que con sus ajadas chaquetas blancas, fueran la mera representación de la nada. (2013: 74)

En primer lugar, contamos con una voz de narrador omnisciente que cuenta distribuye y está adecuadamente enterado de la historia del discurso. El ritmo narrativo se desglosa para dar paso a un flujo de secuencias informativas. Que van apareciendo en orden y sucesión textual que lleva a un tiempo del discurso bajo una descripción focalizada, y lo hace hacia un espacio interior, bajo una atmósfera triste, ausente y melancólica durante el proceso del relato. Al analizar el párrafo se observa, mediante una pausa descriptiva a un narrador-descriptor que proporciona una ilustración exacta de los acontecimientos tales como: que eran camareros, de un café de nombre El Toisón de Oro. Pero también causan un efecto de sentido en “parecían flores mustias” y un sentido poético en “servían como quien llora”.

Además, se señala un espacio diegético, el cual se determina que es de un interior doméstico, pues se hace referencia del lugar donde están colocadas “las mesas y las sillas y los grandes espejos que cubrían sus paredes”. Resultan significativas las aproximaciones de Luz Aurora Pimentel: “En términos generales, para “representar” – es decir, para *significar* – los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de efectos de sentido”. (1998: 25) Y aquí se está describiendo detalladamente el acontecer dentro del café el Toisón de Oro. Desde luego y sobre este punto también expresa Pimentel.

A diferencia de una narración de acontecimientos determinada en gran medida por las relaciones lógicas y cronológicas que se establecen en la selección misma de los incidentes a narrar, y que en principio delimitan, al preorganizarlo, el proceso narrativo, la descripción de un espacio diegético se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo, y lo sensorial particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales. (1998: 25)

Por lo tanto, en este microrrelato no hay espacio para grandes descripciones, pero sí con esmerada calidad que se marca en recreadoras imágenes en “aquellos tristes camareros que con sus ajadas chaquetas blancas, fueran la mera representación de la nada” Otxoa 2013: 74). Si se contempla detenidamente la temporalidad en lo anterior se encuentra marcada por la relación espacio-tiempo entre el discurso y la historia. Así como en el nivel discursivo, de la dimensión icónica del lenguaje encontramos una función particularizante es decir en el empleo de frases calificativas. Y el ejemplo se da en

fueran la mera representación de la nada. (2013: 74)

Con lo cual, la autora procura que lo narrado sea realmente percibido, sentido, vivido, y esto es por el título del microrrelato porque si bien es, en el microrrelato El Toisón de Oro es un simple café de paso, triste y avejentado por el paso del tiempo. No así dentro de la historia que tiene un gran significado ya que: El Toisón de Oro es una orden de caballería fundada en 1429 por el duque de Borgoña y el conde de Flandes y está muy ligada a la dinastía de los Habsburgo y a las coronas de Austria y España.

Así pues, Julia Otxoa entre su expresividad narrativa, histórica y llena de poesía dice: “La línea discontinua de lo narrado, es la pasión de la construcción de lo que se ha vivido, sentido, percibido”. (2011: 165).

## “Francotirador”

El sarcasmo y la sorpresa o el *punch-line*. Abre la vía de la interpretación en el microrrelato que recoge y transforma la sensibilidad humana. El sarcasmo implica decir algo negativo malintencionado que resulte decir todo lo contrario. Por consiguiente y al respecto García-García menciona: El sarcasmo apunta como un puñal al centro de la persona. Analogías factibles: el sarcasmo es como un dardo al imaginario ‘yo’. El dardo penetra y deja su veneno en esa zona nebulosa llamada ‘integridad’. (1995: 19-20). En la narración se aprecia un lenguaje sencillo, en un espacio abierto, donde se percibe una atmósfera hostil presagiando un acontecimiento negativo. La focalización se desglosa desde el narrador que describe de una forma solemne los acontecimientos. El tiempo de la historia denota una época electoral. Y el microrrelato dice así:

El francotirador era el candidato mejor valorado en las encuestas electorales.  
(2013: 75)

Como se ve, el narrador insinúa muy sugestivamente en quien se centra el personaje, hay cierta sorna que llega hasta el sarcasmo, de cómo es posible que un francotirador sea el mejor candidato ideal, propuesto por los mismos ciudadanos. Hecho que pudiera ser descrito como injustificable ante la sociedad. Sin embargo, es aceptado, por lo siguiente:

Sin duda alguna, las virtudes que le caracterizaban: constancia y claridad en los objetivos lo presentaban ante los ciudadanos como el político idóneo para presidir el gobierno de la nación. (2013: 75)

Aquí se encuentra un elemento sorpresa. La sorpresa o el *punch-line*. O dialéctica del humor En 1781, Emmanuel Kant “precisó que el humor era la repentina transformación de una gran expectativa en nada. Ergo, es el efecto de la repentina desproporción entre lo que no debe ser y es y lo que debe ser y no es. (García-García, 1995: 19) Y es ese humor esa sorpresa ante lo descrito, lo que asombra y llama la atención que este personaje “que no



debe ser” elegido, pero que por sus “cualidades” debe ser reconocido como representante ante una sociedad, eso viene a ser sorprendente y sarcástico. Resultan interesantes las aproximaciones de García-García: “La burla sarcástica es la acción tendiente a restar o negar el valor de una persona o de una situación”. (1995: 19). El sarcasmo busca con ímpetu la manera de herir salvajemente a su adversario. Y en el microrrelato se observa en lugar de herir su susceptibilidad, se yergue en una enorme aceptación a su persona que no deja de ser al mismo tiempo criticable. Donde el personaje alcanza un equilibrio y un apoyo sustentado en sí mismo, en sus cualidades criminales.

De esta forma, Julia Otxoa apela al humor con estético ingenio a través de lo sarcástico, de la sorpresa y la alegría. Llama a la conciencia general, hacia una reflexión directa de un hecho que puede ser verídico. Porque en la actualidad hay cada gobernante “enmascarado” que sus antecedentes dejan muchas dudas, respecto a su persona y se dejan guiar por quien los alaba, sin conocer realmente hasta donde llegan sus impulsos. Y Otxoa opina:

La alegría, el humor como vías de comunicación narrativa me parecen esenciales, no solo como escritora también como lectora. En lo referente a este punto de la alegría narrativa acostumbro el ejemplo de esa magnífica lección de vida como un canto a los ideales y a la libertad que es “El ingenioso Don Quijote de la Mancha”, en el que a través de la ironía, el juego literario y el humor se desenmascaran los diversos teatros del mundo. (2011: 9)

## “El traductor y la tortuga”

En la observación del cuento se distingue, dentro de su forma de elaboración y narración, los modelos clásicos de la dramática, en cuya comunicación existe un conflicto, cómo en una obra de teatro (espacio o sitio para la contemplación de artes escénicas), por lo siguiente:

En el escenario el traductor aparece en un segundo plano ataviado con un traje gris marengo y un sombrero de fieltro azul cobalto; en primer plano esta la tortuga urbana, muy alejada morfológica e ideológicamente de sus congéneres silvestres. Ambos permanecen en absoluto silencio, pero cuando se inicia el turno de los aspersores saltan de sus sillas y escapan hacia un punto indeterminado del horizonte. (, 2013: 78).

La narración transcurre en el espacio cerrado de un teatro, bajo una atmósfera silenciosa y hasta cierto punto, aburrida. Las escenas se asientan en narraciones breves que relatan las peripecias del traductor y la tortuga, que “saltan de sus sillas hacia un punto indeterminado”. (2013:78)

La tortuga camina más despacio que el traductor, pero también escapa. Esta escena repetida hasta la saciedad en el teatro nacional ha acabado por aburrir seriamente al público, quien no entiende porque ha de gastar su dinero en ver una y otra vez esa breve obra de teatro inglés que se presenta ininterrumpidamente en la ciudad desde hace cuatro décadas. (2013: 78)

Se podría decir, que los elementos melodramáticos, se manifiestan con un lenguaje teatral, que funciona en referencias actuales. Donde la acción de los personajes en lugar de divertir, ha pasado al aburrimiento de los espectadores. A lo que atinadamente comenta Jose Sanchis lo siguiente:

Estos elementos (melodramáticos) se hallan imbricados en una concepción épica del teatro, que se revela especialmente en el carácter parabólico de la fábula, en la disposición discontinua – por escenas- de la acción, en la consideración del personaje, del hombre como proceso, como ser mutable, cuyo pensamiento está determinado por su existencia social, por su situación; en la utilización de la escena, de la obra dramática, como lugar de investigación sobre este hombre socialmente condicionado que se transforma ante el espectador, mostrándole una imagen

distanciada del mundo que le rodea y exigiendo de él una toma de conciencia. (2001: 19).

Por lo tanto y al no tener esa atención del público presente. Podemos definir que en el conflicto de la obra teatral hay un desequilibrio, donde los personajes no satisfacen se alejan del yo presente, y se caracterizan por su escaso lenguaje escénico. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

La vida cultural gira en torno a esta sola actividad teatral, que ha comenzado a ser una verdadera carga para los espectadores, obligados por las normas de lo políticamente correcto a asistir, al menos una vez por semana, a la sesión de este teatro inglés anónimo. (2013: 78)

Desde luego aquí no existe esa comunicación de los personajes con el receptor. La historia ya no motiva a la audiencia, ya no se despierta la curiosidad por ver la obra, es una obligación a la que asisten fastidiados, sin ganas de hacerlo. Pero:

Qué representa la tortuga, qué el traductor y qué los aspersores, nadie parece saberlo. Pero la tortuga es real y el traductor también; ambos, cuando no actúan, viven dentro de un pequeño altar incrustado en los muros que rodean la catedral. La gente cuando pasa ante ellos mira hacia otro lado por temor a sus miradas, que tienen fama de petrificar el alma de todos cuantos no creen en los beneficios de la repetición, de todos aquellos que aborrecen el sagrado orden de la costumbre. (2013: 79).

Por consiguiente, Otxoa, bajo este cuento con estructura teatral, nos da la idea sobre un contexto actual, donde muchas veces la voluntad del ser humano sucumbe ante un sistema, la voluntad autoritaria de sus gobernantes, que obligan a los ciudadanos a asistir a eventos de poco nivel formativo, que carecen de elementos culturales y que, por lo tanto, no les proporcionan ningún beneficio a su persona. Pero que obligados por las circunstancias o por la costumbre tienen que asistir. Pero el teatro es eso, sirve para hacernos reflexionar sobre aspectos del poder, de los hábitos sociales, y de la vida de cada uno de nosotros. Otxoa dice:

“Cobijo de aire y bóveda del cielo, espacio en libertad también para la equivocación y la reflexión”. (2011: 10)

## “Arquitectura contemporánea”

En el argumento que sigue se demuestra que la intertextualidad está presente durante su discurso. Ahora bien, la intertextualidad es un recurso que favorece la práctica de la lectura y la escritura. Siguiendo esta dirección Graciela Reyes señala: “Por el momento, el estudio de la intertextualidad literaria se centra en el análisis de obras particulares; tal análisis permite hacer explícitas ciertas operaciones de la recepción textual por medio de las cuales el lector discrimina o puede discriminar las referencias de un texto a otros, atendiendo a las formas de la deixis intertextual”. (1984: 45). La intertextualidad es por lo tanto la relación de un texto con otros textos. Y este recurso se destaca en lo siguiente:

Los miembros del gobierno municipal, incapaces de acabar con la plaga de cucarachas que asola la ciudad, han pasado de fingir no ver el problema a informar directamente a la población mediante costosa campañas de publicidad, de las bondades múltiples de convivir con ese tipo de insectos [...] Así que, podrá responder con toda naturalidad a cualquier persona que lo demande lo siguiente: que las cucarachas son anteriores a los dinosaurios dotadas de una increíble capacidad de adaptación a un medio ambiente cambiante, y que este indiscutible éxito les permite colonizar cualquier hábitat y lugar del mundo. (2013: 80).

Ante esta insólita situación las autoridades se han visto en la necesidad de establecer un sinnúmero de medidas para evitar el problema de la repulsión. También han decidido aportar por un tipo de arquitectura institucional para recordar la forma de esos insectos acorazados, como una especie de didáctica para su aceptación social. Y el relato sigue:

Tal como decía últimamente el doctor en sicología y veterinaria comparada Ramón Maizteguía, en su libro *La posibilidad espiritual en el mundo animal*, La repulsión, como fenómeno psicológico, es fácilmente tratable y extirpable mediante una adecuada terapia de planificación didáctica. Incluso puede llegarse a observar, en algunos casos, al final del proceso curativo, y por medio de una prodigiosa metamorfosis, el paciente se ve convertido, con increíble naturalidad, en el objeto de su pasada repulsión. (2013: 81-82)

El efecto de intertextualidad lo podemos observar en el párrafo anterior si comparamos este cuento con la película la mosca (*The Fly*) filmada en 1986, y dirigida por

David Cronenberg y protagonizada por Jeff Goldblum, Gena Davis y John Getz, esta película viene a ser un remake de la película la mosca de 1958 dirigida por Kurt Neumann. Que a su vez esta cinta tuvo una segunda parte, la mosca 2 (*The Fly II*) en 1989.

Es decir en la película la metamorfosis se da entre un científico, un ser humano y una mosca, donde él por una distracción se convierte en una mosca. Y dentro del cuento el medio de metamorfosis se daría del ser humano hacia una cucaracha de acuerdo al proceso curativo que indica el sicólogo de la ciudad, para evitar la repulsión. Es evidente que los dos casos no dejan de ser increíblemente repulsivos. Y en ambas versiones tan parecidas se identifica esa intención intertextual. Evocadoras resultan las aproximaciones de Lauro Zavala: “La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador”. (2005: 102). De este modo analítico la intertextualidad se da el sentido entre los dos textos, en esa red de acontecimientos semejantes, considerando una situación única. Lauro Zabala menciona lo siguiente “La naturaleza de todo texto es la de ser una especie de pre-texto para el inicio de las asociaciones intertextuales de cala lector virtual”. (2005: 102). Y aquí se da esa asociación de ideas entre los dos textos.

Se podría decir que Julia Otxoa por medio de su imaginación intertextual, y ese enigma en su escritura nos lleva hacia la recreación de la ciencia ficción. Que, mediante esas imágenes grotescas, nos dan un sentido de una terrible demostración de lo que nos rodea y que nos puede llegar a suceder. Porque, aunque nos resulte de alguna forma mordaz y fuera de la realidad el tema del cuento, no debemos olvidar y tengamos muy presente, que la cucaracha es un insecto que puede llegar a sobrevivir a pesar de las calamidades del mundo, lo que el ser humano no podría hacerlo, debido a su debilidad, ante las situaciones extremas. Otxoa expresa:

“Yo he percibido siempre cuando me rodea como un enigma, dentro del cual advertía fenómenos que las leyes de la lógica no eran capaces de explicar”. (2011:6).

## “Balcones engalanados”

La peripecia que Julia Otxoa deposita en su relato breve rompe la armonía y el equilibrio y evoca a la sensación sobre la exageración o hipérbole y la falacia del argumentum ad misericordiam (apelación a la misericordia). Y dice así:

Cada año, coincidiendo con la conmemoración del día de la patria, los disidentes son colocados en fila india en la avenida de la Libertad, y a la vista del numeroso público que acostumbra a asistir entre expectante y amedrentado a este tipo de espectáculos, el especialista armado con una estaca de roble les arranca la cabeza de un golpe seco. (2013: 83)

Pasemos ahora al sentido literario de la exageración. Al respecto García-García señala: “La exageración es un proceso sinecdótico donde la parte destaca y se impone al todo. La técnica llamada meiosis iguala la parte con el todo. Es decir, caricaturiza el todo exagerado una de sus partes”. (1995: 18). Por otro lado, la sinecdótica es según Fontanier “la autonomía se produce. Al tomar un nombre común por uno propio del individuo o por el común de la especie, un ejemplo sería llamar “estoico” al severo y firme en sus propósitos”. (Beristáin, 1985: 475). Y el ejemplo sinécdoque en este microrrelato sería “el especialista” por el verdugo, o “estaca de roble”, por un hacha. Además, cabe señalar que la meiosis dentro de la retórica es una referencia irónica atenuadora de algo importante con algo exagerado frívolo o de poco realce. Y en la narración se toma demasiado frívolo lo que se presenta y extremadamente exagerado en lo siguiente:

Una vez que las cabezas han volado por los aires, se recogen y colocan lavadas y peinadas en las ventanas y balcones por donde pasará, poco después el desfile de fervientes patriotas que van a honrar, como todos los años, la enseña nacional en la plaza Mayor. (2013: 83)

El contenido narrado, desde nuestro punto de vista, resulta demasiado exagerado e irreal la representación se vuelve por primera vez multidimensional. Las ideas, el diálogo simultáneamente se desarrollan muy ampliamente hacia la exageración o hipérbole. Significativas resultan las aproximaciones de Helena Beristáin: “La hipérbole exageración o audacia retórica consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el *verbum proprium*, pues la

hipérbole constituye una intensificación de la *evidentia*". (1985: 475). Y aquí en el microrrelato se mueve esa evidencia, esa hipóbole exageración o audacia retórica en que las "cabezas han volado por los aires" "que se recogen y colocan lavadas y peinadas en los balcones". (2013: 83)

Julia Otxoa en esta estructura totalmente nueva recurre a la falacia del *argumentum ad misericordiam*, (apelación a la misericordia) Toca nuestros sentimientos para que sea aceptada su inverosímil narración que resulta verdaderamente exagerada, porque su sentido no puede ser marcado por la realidad. Pero dentro de todo, sí nos muestra desde su mirada literaria, la concepción de un espacio puramente artístico, que sólo ella sabe realizar. A lo que Otxoa alude:

"Me planteo el ejercicio de escribir como mirada múltiple sobre la propia escritura y lo narrado, la literatura como arte combinatoria de universos simbólicos abiertos a múltiples lecturas e interpretaciones". (2011: 165)

## “Los dos guerreros”

Los contenidos que vamos a ver en este cuento otorgan un detallado y subjetivo concepto hacia las artes plásticas. Dentro de esta apreciación cabe mencionar lo que acertadamente expone Enrique Anderson que dice así: “La composición de un cuento puede tener la forma de cuadros dentro de cuadros; o de retablos o vitrales de iglesia con una historia repartida en serie de cuadros”. (2007: 188) Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

En el cuadro del pintor Ma'chang dos guerreros chinos de la dinastía Ming galopan. El que va delante, desarmado, recostado sobre la crin de su caballo blanco, ha sido herido de muerte. El que va detrás, montando un caballo negro, es su sombra, en todo idéntico al primer jinete, pero vencedora en la batalla, galopa orgullosa con el arco y el carcaj lleno de flechas. El artista los captó al galope, justo cuando se encontraban en el aire, como si ambos, cuerpo y sombra, estuvieran flotando en un mismo nivel de ligereza exento de tragedia, apenas sin tocar la árida tierra sobre la que parecen volar las patas de los caballos. (2013: 84).

Sea como fuere las artes plásticas siempre es el producto de una reflexión intensa o de una intuición del autor. Y dentro del cuento observamos cierta predilección por la descripción en una coherente visión del cuadro que por medio de sus palabras nos relata y nos presenta, por lo que súbitamente nos imaginamos ese guerrero que va herido de muerte posando lastimosamente sobre su caballo blanco. Enrique Anderson nos muestra una nueva idea y menciona:

No sería menos antojadizo decir que, en su medio de comunicación lingüística, el escritor, además de pintor, es escultor, arquitecto, decorador. Sería además de antojadizo, falso, pues lo único común entre la poesía y las artes plásticas está en la creación de formas que expresan sentimientos, no espontáneos sino objetivados; creación de formas en las que los sentimientos se aparecen como en un espejo, virtuales no reales, con una vida independiente, ilusoria y por eso bella. (2007: 187-188)



Y es evidente, que en la narración del cuento existe esa comunicación lingüística de la escritora que de una manera objetiva da forma a sentimientos que a través de la descripción del cuadro trascienden y permanecen en nuestros sentidos.

Este cuadro titulado. *Los dos guerreros* fue pintado por Ma'Chang en 1618, en algún lugar de la provincia de Shanxi junto al río Amarillo, en las entrañas del país donde vivió toda su vida. Desde un profundo nomadismo que le llevo a recorrer cual viajero errante todo el territorio. Siempre ligero de equipaje, con sus escasas herramientas de pintura a cuestas, que solía utilizar sobre lienzos que él mismo preparaba con la ropa vieja que la gente abandonaba a las afueras de las poblaciones. Poco más se sabe de este autor de enigmática y exquisita obra, plena de simbolismo. (2013, p. 85).

La autora describe con un especial esmero y conocimiento, además de las características del cuadro, algo o lo que se sabe de la vida del mencionado pintor. En ese gran afán de hacer partícipe al lector de su gran labor literaria. A esto Enrique Anderson Imbert dice. “Más lo cierto es que los cuentistas suelen contar con la colaboración de las artes. A veces miran una pintura, una estatua, un palacio, y de ahí sacan su cuento”. (2007: 188) Y esto lo podemos apreciar en lo que la autora comenta en seguida:

Se cree que el poeta Friedrich Schelling pudo contemplar por primera vez *Los dos guerreros* de Ma'Chang en 1820, en el museo Museum Ludwing de Colonia, quedando profundamente impresionado por la honda simbología que sobre la identidad había logrado plasmar tan magistralmente el artista chino [...] Meses más tarde, de regreso a Nápoles, comenzó a escribir su obra *El viajero y su sombra*. (2013: 85)

Por este medio, Julia Otxoa nos lleva a la conclusión de que el cuento dentro de las artes plásticas corresponde a un procedimiento innato del pensamiento humano, bajo una reflexión y un trabajo intenso, para alcanzar los verdaderos confines del bello arte, que es la pintura. Y donde de una manera exuberante de descripciones nos da la oportunidad de imaginarnos un mundo con diversas facetas, que nos llevan a situaciones extraordinarias. Julia Otxoa opina:

El tema del dialogo con otros campos de la cultura en mis cuentos me interesa mucho como plasmación de esa idea colectiva y universal que tengo de la cultura

que naciendo desde la prehistoria va trasvasándose a través de las diversas obras hasta nuestros días, de tal modo que en cada uno de mis libros o relatos pueden oírse los ecos de todos aquellos autores que me precedieron no solo escritores, también pintores, filósofos, antropólogos etc. Esa sinfonía interna de ecos interdisciplinarios es fundamental en mi escritura actual, ampliando en estos momentos esos ecos a un diálogo con la pintura: Velázquez, Goya, Rembrandt, Vermeer etc. (2011: 10)

## “Teatro de Manhattan”

Cabe mencionar que el siguiente cuento dentro de sus elementos espaciales y temporales está vinculado con un hecho dramático-teatral. Significativas resultan las aproximaciones de Kurt Spang: “Porque un drama siempre es la representación, de un texto prefijado o improvisado en un espacio teatral”. (1993: 133). Y la representación comienza en el interior de una habitación de un motel con dos hombres y un perro sentados junto a una mesa y parecen nerviosos, el perro no deja de dar vueltas, sin sosiego.

- Deja salir al perro
- No sin el perro no vamos a entendernos
- Con el dentro tampoco nos entendemos
- Sí, pero podemos pensar que él es la causa de que no nos entendamos.
- No te comprendo. (2013: 86).

Tras de discutir por bastante rato y no salir de lo mismo cae el telón y el primer acto termina. Sobre este aspecto Enrique Anderson suele mencionar “En un cuento con forma de texto teatral la descripción va en acotaciones escénicas y antes de cada parlamento está indicado en nombre de cada personaje”. (2007: 150). Y aquí en las descripciones del cuento nos están indicando a los dos hombres los personajes y al perro. El segundo acto comienza:

- Sobre el escenario, en el interior de una carnicería, un soldado charla con la tendera, que en ese momento intenta abrir con fuertes golpes de machete sobre el mostrador una cabeza de vaca. Se oyen murmullos en la sala de butacas, la gente se revuelve en sus asientos.
- Pero ¿qué es esto?
  - ¡Es una tomadura de pelo!
- Un espectador de la fila veinte con aires de enterado intenta poner calma.
- Se trata de teatro moderno –dice-; a este tipo de cosas se les llama técnicas sorpresa de representación: (2013: 88)

Pero a esas alturas la gente ya está muy incómoda, ya nadie presta atención a la obra que sigue con su dramática escena, y la gente comienza a abandonar la sala. Acertadas

parecen las aproximaciones de Kurt Spang: “el drama, como toda obra literaria, nos presenta un mundo y un conflicto posibles y, por tanto, ficcionales. Pero además de la ficción introducida en el texto el espectador se enfrenta a la ficción del teatro y de la representación escénica: los actores actúan como si fueran las personas que encarnan, el escenario se convierte en el espacio que propone el autor”. (1993: 135) Y en esta obra-cuento el espectador se enfrenta a la ficción y de una manera sorpresiva encarnan el papel del perro, por lo siguiente:

Ahora la sala se ha quedado desierta y unos pocos amantes del teatro corremos despavoridos por el centro de la ciudad delante de un extraño perro. (2013: 89)

Por lo tanto, la comedia teatral denota las limitaciones del mundo que nos rodea, con todas sus debilidades y nos enseña el modo de aceptarlas de una manera consciente y alegre riéndonos de ellas y de nosotros mismos.

Y así de esta manera Julia Otxoa deliberadamente muestra una visión panorámica de sucesos dramáticos-teatrales, que establece mediante una subordinación inversa, para que lo aceptemos como un elemento lúdico y mediante sus discursos fantásticos, Y ante lo fabuloso, y el mundo a veces tan aturdido, que nos presenta en su literatura, nos pobleamos de risa, olvidando por un momento nuestros problemas cotidianos. Para ello Otxoa dice:

Entiendo el universo de lo fantástico o fabuloso no sólo como ese paisaje dentro del cual se estructura mi escritura sino también como percepción vital de la existencia. (2011: 7).

## “Centenario del Matadero Municipal”

Cabe decir que en el presente cuento se observa un discurso crítico, una forma de entreabrir un camino hacia un universo intensamente subjetivo y lírico, pero que no deja de contener demasiado humorismo e ironía. A lo largo de todo el cuento Otxoa crea a un personaje un ex profesor de filosofía que, por los recortes del gobierno debido al paro, quedó sin trabajo. Sin embargo, después de algún tiempo y debido a sus méritos consigue una humilde labor de «operador de matadero». Él feliz y conforme, desempeña con demasiado agrado su tarea laboral, tal y como lo expresa el siguiente párrafo:

Leí todos los libros que pude sobre anatomía animal, técnicas de carnicería, desollamiento, deshuese y despiece, también me aprendí de memoria todos los nombres y funciones de cuchillos y herramientas utilizados tanto en el matadero como en la carnicería. (2013: 91).

Y así, en su labor cotidiana se dedica a clasificar y colocar en una cinta continua: “alones mollejas, patas, pescuezos, cabezas, vientres, asaduras...” (2013: 91). Su imperioso deseo de servir y su experiencia vital e intelectual, tanto como sus creencias, imágenes, visiones y una larga meditación lo llevan a decir: “para mí se erige en luminoso alfabeto de meditación, como si estuviera leyendo el mismísimo *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz”. (2013: 91) *El Cántico espiritual* es una de las obras poéticas del poeta místico español San Juan de la Cruz (1542-1591), fue compuesto cuando estuvo en la prisión de Toledo. A lo que Luz Aurora Pimentel menciona:

El cántico espiritual como versión del texto bíblico del Cantar de los Cantares nos refiere a un espacio semiótico místico, una obra trascendental para el ser humano donde hay un encuentro con el ser mismo, un encuentro que debido al misticismo que posee; me lleva a través de cada canto a la presencia de la divinidad. La expresión con la que se crea el poema permite sensibilizar al lector, creando un puente de comunicación entre el texto-lector ampliando así la cosmovisión de la sabiduría que se halla presente en el poema. (1999: 19).

Después de este instante poético, Paul Griffiths suele realzar de esta manera “La música parece derretirse al reflexionar sobre los temas habituales del dolor emocional y

espiritual”. (2009: 77). Pues bien y después de explorar los niveles de conciencia del personaje que se desprende de un hecho incitante, y que no deja a la vez de tomar un tono humorístico e irónico, en lo que dice así:

Me gustaría sugerir a mis superiores que, junto al nombre del Matadero Municipal, que figura en un gran letrero a la entrada de la nave, añadieran también como una especie de subtítulo el de “Espacio para la meditación metafísica” pero no me atrevo. (2013: 92).

El humorismo se da forzosamente en lo anterior. “En ocasiones el humor más sutil ha provenido de las minorías oprimidas que se han valido de él para hacer más soportables sus pobres vidas. (Davis, 1975: 17) Y aquí el humor se presenta en la sugerencia que hace a través de una carta que va dirigida ni más ni menos que al Director del Departamento de Cultura del Ayuntamiento, y que espera que éste a su vez, se la haga llegar al “excelentísimo señor alcalde”. Lo que resulta un auténtico motivo irónico una ironía involuntaria o dramática, ya que la ironía involuntaria o dramática “sucede cuando un personaje vive una mentira mientras todos saben la verdad. A veces, la víctima de la ironía dramática va de la valentía temeraria a la imprudencia flagrante”. (García-García, 1995: 19). Y esa gran imprudencia se presenta en la petición que el personaje inocentemente hace ante sus superiores.

Otxoa de una forma magistral nos sitúa dentro del estado de ánimo del personaje, donde a la vez presenta a un personaje de acción. A esto suele expresar acertadamente Paul Ricoeur, “También es acción, en un sentido amplio, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y efectiva”. (1995: 338) Y esa complejidad Otxoa nos la señala desde su experimentada visión, desde una forma acertada, que nos lleva a experimentar dentro de sus narraciones, que, aunque resulten asombrosas, humorísticas o irónicas algunas veces, pueden ser hechos que nos acercan a la realidad. Otxoa dice a todo esto:

La ironía me interesa especialmente como recurso literario que me permite desvelar situaciones mediante un tono de comedia o de parodia, que escenifica circunstancias concretas para desenmascarar mediante la ironía o el humor todo un entramado de simulacros que a menudo sostienen las convenciones sociales. (2011: 9).

## “Metrópolis”

Podemos distinguir dentro de este cuento la dimensión temporal del relato, ya que su secuencia textual no siempre concuerda con la sucesión cronológica. Evocadoras resultan las aproximaciones de Luz Aurora Pimentel: “un texto narrativo se funda en una dualidad temporal. Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el *tiempo diegético o tiempo de la historia*”. (1998: 42). Y el cuento inicia de la siguiente manera:

Los arquitectos han de callar a menudo lo que encuentran al remover la tierra para levantar los cimientos de un nuevo edificio, y han de hacerlo por el bien de la consecución de las obras de esos rascacielos que, con tanto cariño y esmero, han dibujado sobre los planos y que, cual alargadas joyas de acero y cristal, relucen bajo el cielo de las grandes ciudades modernas. (2013: 94).

En el inicio de la narración se advierte un espacio exterior en una atmósfera natural donde están ubicados los cimientos de un edificio que están construyendo. Asimismo, encontramos el fenómeno de una anacronías (figura temporal), pues hay una aceleración en el ritmo narrativo ofreciendo al lector una especie de resumen o elipsis del texto para que el receptor permanezca atento a los sucesos que se le van a ir indicando. “Genette llama anacronías a las rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras, lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en los tiempos de la historia. Existen dos tipos principales de anacronías. Analepsis y prolepsis”. (Pimentel, 1998: 44). Al mismo tiempo el relato se interrumpe y se produce una analepsis ya que el narrador nos conduce a un acontecimiento anterior en el tiempo de la historia cuando menciona.

Se dan a veces con las primeras embestidas de las excavadoras, fabulosos descubrimientos de yacimientos arqueológicos, restos descomunales de animales extraños nunca vistos o entradas a misteriosos túneles, como el que apareció en un solar de Barcelona en 1979, que recorría toda la ciudad para adentrarse fuera de toda lógica en el mar. (2013: 94).

Significativas resultan las aproximaciones de Luz Aurora Pimentel “Así, por sencillo que en apariencia sea un relato, es inevitable recurrir a rupturas temporales ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes, o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado”. (1998: 42). Y así es dentro del discurso existen esas rupturas temporales, donde se recuerda el propio pasado del edificio. Todo esto determina un tiempo diegético o tiempo de la historia dentro de un espacio de exterior urbano. Porque hace un gran despliegue de detalles hacia los yacimientos arqueológicos encontrados, restos de animales, etc. Y donde además aparece una referencia textual, a lo que llamamos *tiempo del discurso*, y una focalización exacta, que nos remite a un túnel que fue localizado en Barcelona en 1979, y del cual los arquitectos callaron su existencia, así como de todo lo que van encontrando, ya que la gente no habitaría esos espacios si supieran lo que ha existido anteriormente ahí. Por lo que:

¿Qué hacer en estas circunstancias? ¿Está la sociedad preparada para la fábula? La respuesta es no. Las leyes deberían actuar sobre este tipo de irracionales investigaciones que no hacen sino poner en peligro las bases sobre las que descansa nuestra seguridad. ¿A quién le interesa que esconden los cimientos de su ciudad? ¿Lleva a algún lugar atemorizar de ese modo a la población? Teniendo en cuenta, además, que el sector inmobiliario es la nave nodriza de la economía de nuestro país, de la que depende el bienestar de más de cuarenta millones de personas, una investigación de este tipo debiera considerarse un delito en toda regla contra el Estado. (2013: 95)

Por lo tanto y de acuerdo a Luz Aurora Pimentel: “debe observarse que, al narrar, la historia que se va desarrollando se constituye como el “presente” efectivo del mundo de acción proyectado, independientemente del tiempo gramatical que se utilice para narrar. (1998: 42). Y es a partir de esa narración como se crea el pasado o el futuro. Y esto se debe a que el discurso se prolonga y es más intensa la impresión del presente, en una serie de preguntas que aparecen y que sirven para saber qué es lo que beneficiaría a la población dentro del sector inmobiliario.

Julia Otxoa por medio de la dimensión temporal del relato, nos trae un tema por demás actual y el antecedente de las inmobiliarias que, por enriquecerse, muchas de las veces no saben dónde construyen sus viviendas y sus moradores son los que pagan las consecuencias. Y no vamos muy lejos en Cd. Juárez, Chih. México, se construyó un sector habitacional para trabajadores. Las viviendas fueron adquiridas por ellos utilizando para eso los pocos ahorros que tenían o bien adquiriendo un crédito por bastantes años. Poco tiempo les duró esa vida de comodidad y bienestar.



Ya que al poco tiempo vino el temporal de lluvias y ese sector se inundó completamente, quedando las casas bajo el agua, pocas pertenencias se pudieron salvar. Afortunadamente no hubo pérdidas humanas, pero sí bastantes materiales. Por este motivo, y ya investigando el porqué de la inundación, se descubrió que la inmobiliaria había construido encima de lo que antes había sido una gran laguna llamada anteriormente “La laguna de los patos”. Y toda el agua que bajaba de la sierra, iba a dar precisamente en la laguna, o donde ahora, se encuentra ese, en otra hora señalado por sus vendedores como “fantástico fraccionamiento”. Por lo tanto la inmobiliaria nunca se hizo responsable, dejando a sus moradores en el desamparo total. En la actualidad el fraccionamiento existe, pero ahora parece una colonia fantasma, ya no hay casi habitantes y los que quedan son pocos y porque no tienen a donde ir ni tienen el dinero suficiente para conseguir alguna vivienda en otro lado. Ahí viven esperando que no llueva mucho. Porque como dicen inocentemente “Juárez está en un desierto casi no llueve”.

Como ya hemos visto y por lo que podemos apreciar que los cuentos pueden ser hechos reales y casi todo cuento de Otxoa encierra algo verídico, algo real que nos lleva a meditar y a preguntarnos ¿Hasta dónde iremos a llegar? ¿Por nuestra falta de sentimientos hacia los demás? ¿Y el amor desmedido hacia el dinero? Julia Otxoa señala:

“Ya he anotado anteriormente que creo firmemente en el poder transformador, humanizador de la literatura, del arte de la cultura en general”. (2011: 10)

### “Los váteres de la catedral”

En una hábil selección de detalles significativos, en la trama y lo grotesco-carnavalesco, saltan a la vista en este simpático cuento. Habría que puntualizar lo que Enrique Anderson menciona que: “La trama somete los acontecimientos a una estructura. Un hecho no queda aislado, sino que forma parte de los que ya ocurrieron y de los que van a ocurrir”. (2007: 93). Y los hechos que van a ocurrir dentro de la trama son los siguientes:

La desidia del Ayuntamiento en cuanto a la limpieza de los váteres públicos, ubicados bajo la catedral, ha llegado a una situación extrema; la higiene es deplorable, prácticamente permanecen sin luz, con la miserable ayuda de una bombilla colgando frágil de un desconchado techo. Los usuarios de los váteres públicos nos vemos obligados a caminar a tientas por el angosto pasillo tropezándonos más de una vez los unos con los otros, dando lugar a discusiones y quejas de todo tipo que transforman un espacio que debiera de ser de intimidad y recogimiento, en un amenazante cubil de gritos e insultos. (2013: 96).

Dentro de la trama se localiza una zona lúdica del generoso carnaval (ismo). El carnaval es la segunda vida del pueblo organizado en torno a la risa. Sobre el carnaval García-García comenta: “Es la vida festiva, sujeta a sus propias leyes efímeras. Es el reino utópico, el reino de la igualdad y de la abundancia. Y es la parodización de las formas del orden establecido, la suspensión de toda jerarquía, privilegios, normas y prohibiciones legales. (1995: 22). Y aquí se da esa risa carnavalesca en la situación grotesca de precaria higiene en los váteres que son visitados a diario por los usuarios y los insultos de los que son objeto y a los están expuestos al penetrar en ese recinto. Bajtin señala: “En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro [...] Sin embargo, sería absurdo e hipócrita negar que conservan no obstante un cierto encanto (sin ninguna referencia erótica por otra parte) Parece dormir en ellas el recuerdo confuso de la cosmovisión carnavalesca y sus osadías”. (2005: 33). Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

En estas condiciones de precariedad es comprensible que, uno tras otro, los distintos empleados municipales que ejercen como vigilantes hayan pedido la baja por depresión o enfermedad infecciosa, y ante la dificultad de ocupar los puestos que estos han dejado vacantes el ayuntamiento haya pensado en personas acostumbradas a duras condiciones laborales como los baserritarras [...] Por otro lado, los ciudadanos se han ido acostumbrando a esta especie de establo en el que han de sortear no solo a ladrones o maníacos, sino también a cabras, bueyes o

asnos para avanzar en medio de una oscuridad con olor a estiércol. (2013: 96-97-98)

Es interesante como la trama se viene desarrollando sobre hechos bastante deprimentes de ciudadanos que se van acostumbrando a la inmundicia del lugar. La trama es una clasificación, como la de un organismo vivo. Mediante la selección de acontecimientos, donde el cuentista da a conocer un atrayente simulacro de vida. Y se sugiere que dentro de la trama del presente cuento hay implícita una visión de un mundo grotesco carnavalesco en:

La realidad es que, debido sin duda a la proyección nacional que ha alcanzado la polémica entre defensores y detractores de utilizar los establos como modelo de servicio público, el turismo interior ha experimentado un notable incremento. Son constantes las visitas de turistas entusiasmados que hacen largas colas para descender a los váteres de la catedral, con la misma encendida curiosidad que si estuvieran a punto de contemplar por primera vez las catacumbas romanas. (2013: 98)

Y aquí lo grotesco-carnavalesco adquiere representación, en como los visitantes ya ven como algo normal la inmundicia que prevalece a diario en los váteres. Y la curiosidad de los turistas es sencillamente asombrosa y humorística, que nos lleva en todos sentidos a la base de lo grotesco-carnavalesco. En este punto Bajtin comenta:

“La forma de lo grotesco carnavalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo”. (2005:37).

Por lo tanto se podría decir que dentro de esta trama existe todas esas características de lo grotesco-carnavalesco, ya que ahí los váteres se miran desde un punto distinto a lo que representan y llegan a comprender la posibilidad de un orden distinto al que debe de existir, dentro del desorden, se desea aparentar un orden, y este aparece desde la complaciente mirada de los baserritarras, y aún más del interés de los del Ayuntamiento de mantener abierto ese lugar tan deplorable, porque ven en ello un beneficio adquisitivo.

El espíritu creador de Julia Otxoa en este cuento es realmente osado, dentro de situaciones entre la trama y lo grotesco-carnavalesco. Ya que no es nada fácil situarnos a veces en una realidad que parece increíble, fuera de lo normal. Pero cuantas veces movidas por una imperiosa curiosidad nos atrevemos a asistir a presenciar cosas que parece que no son de este mundo. Pero que, sin embargo, acudimos bien dispuestos unas veces a pasarnos un momento divertido, agradable, aunque eso implique poner en riesgo nuestra propia existencia. A esto Julia Otxoa dice:

“Entender el tiempo literario como creación, es para mi entenderlo lúdicamente, desde la libertad y el respeto máximo a la calidad literaria de lo relatado”. (2011: 9).

## “Primavera”

El siguiente microrrelato se crea en un hecho literariamente concreto dentro de la actitud del narrador. El narrador es la voz que cuenta al lector los acontecimientos de una narración. El narrador se muestra como un observador y sitúa la acción en un espacio y tiempo determinado y a la vez va presentando el desarrollo de la historia. Y sobre el narrador Enrique Anderson destaca lo siguiente: “El narrador, desde la posición en que se encuentra – dentro o fuera de la acción del cuento- ha elegido una perspectiva – manteniendo fijo uno de los cuatro puntos de vista o combinándolos- y los usa de modos diferentes –sea para resumir los hechos o para mostrarlos -, pero ese narrador se interesa más por unas cosas que por otras”. (1992: 83). Por lo tanto la narración dice así:

He aquí la historia de una primavera más fulgurante que otras anteriores. Cúmulos de papel bloqueado las puertas, exageración de voz, palabrería, éxtasis de cartón piedra. (2013: 99).

La narración es un relato de hechos reales o ficticios, cuando se cuenta un cuento, un sueño o algo que nos ha sucedido, es una narración. Y en el párrafo anterior se está relatando una narración, dentro de un lenguaje muy elaborado, y una historia única, en la “historia de una primavera más fulgurante” Además, conviene insistir de que narrador no desaparece jamás de su narración, por mucho que él lo quiera El narrador está ahí coexistiendo con el tema y lo podemos observar en lo siguiente:

Infinitas manifestaciones de lo vano, repetición de la mediocridad enseñoreándose de las calles. Nuestros días engullidos por el espectáculo circense de la persistente pérdida del sentido. (2013: 99)

De nuevo la narración se nutre procede con cautela y el narrador va contando los eventos en un sentido y con un lenguaje crítico. Acertadamente señala Enrique Anderson: “la verdad que el narrador está siempre ahí controlando la materia y la forma de su narración: no hay palabra que no sea de él. Sólo ciegos y sordos lo creen invisible o inaudible”. (1992: 83). El narrador dramatiza, introduce una acción, expuesta por representaciones de conceptos abstractos. Esencialmente el narrador describe una

costumbre, un suceso, una cosa. Y aquí el narrador nos está describiendo “la mediocridad de las calles” y “Nuestros días engullidos”. (2013: 99) Pero sigamos con la narración:

...Aquí estamos: pequeños aprendices de carnicero, degradados y oscuros, escuchando de nuevo las mentiras de los candidatos, amorfos y apestosos; en muchos de ellos indistinguible la cabeza, ya que, esa parte del cuerpo exenta de espíritu se asemeja en ellos a una palpitante víscera enrojecida, frecuentemente viscosa y humeante. (2013: 99)

En el último párrafo el narrador toma la característica del reproche, del enfado y del insulto, contra los “candidatos amorfos y apestosos”. Es evidente que el narrador es quien elige los contenidos mentales que le sirven para llevar adelante su relato. Y así es, el narrador elige dentro de este severo contenido y su influencia narrativa, los señalamientos para indirectamente guiarnos hacia lo que sutilmente trata de decirnos, sobre una posible degradación dentro de la política, y principalmente sus políticos corruptos.

Evidentemente, Julia Otxoa a través de su subjetiva escritura y su saber sobre la existencia humana, le da ese toque crítico-realista a su microrrelato. Otxoa comenta:

“El microrrelato, al fin, como ese charco de agua a la intemperie donde se refleja la bóveda del cielo, el universo”. (2011: 166).

## “Sonoridad de la mañana”

Julia Otxoa con cautela en su escritura busca el cambio en los cánones establecidos de la razón literaria, para tener un acercamiento más con el lector. Se comprenderá pues, que dentro de este cuento se encuentren los elementos de la literatura y el lenguaje-lingüística. En este sentido Jonathan Culler afirma “La literatura es un lenguaje en que los diversos componentes del texto se relacionan de modo complejo. (2000: 41). Todo periodo se inicia con el lenguaje, porque el lenguaje se emplea por medio de las palabras que a veces resulta tan complejo para comunicarnos entre nosotros mismos. Y esa complejidad en el lenguaje la podemos observar en lo siguiente:

Todas las mañanas, con puntualidad de insaciable tormenta, estallaban bajo nuestra casa los gritos de aquella mujer airada hacia sus dos pequeños hijos recién levantados de la cama, aquella extraña vecina siempre insatisfecha, consumida y gris como trazo de sombra contra todo [...] (2013: 100).

Un poderoso impulso literario brota abruptamente del párrafo y el lenguaje descriptivo surge señalándonos a una mujer agotada por la vida que descarga su coraje en sus dos pequeños hijos. El lenguaje se entiende como un recurso que hace posible toda comunicación. Y siguiendo esta dirección Octavio Paz señala: “La reforma del lenguaje no sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y nuestras obras también es inseguro”. (2003: 29). Y en el texto esas palabras se vuelven inciertas y los significados se corrompen en:

Los insultos, los portazos, los lloros desesperados de los niños...también estremecían a los libros que descansaban en las estanterías del pasillo y la biblioteca, sacándolos a veces bruscamente de sus tranquilas oquedades y arrojándolos sin contemplaciones, violentamente contra las lámparas y ventanas. (2013: 100).

Como podemos apreciar la furia de la mujer llega a confines inimaginables y visiblemente perturba la paz de los vecinos, que no descansan ante ese lenguaje perturbador de gritos e insultos, del cual son objeto los inocentes niños. A lo que Jonathan Culler

menciona: “Pero en la literatura hay relaciones –de intensificación o de contraste y disonancia- entre las estructuras de los diferentes niveles lingüísticos: entre el sonido y el sentido, entre la organización gramatical y la estructura temática”. (2000: 41) Y efectivamente esa relación de sentido, de intensificación y de sonoridad lo vemos ostentadamente marcado en el título del cuento en la “sonoridad de la mañana”. Por lo tanto, la estructura lingüística, el lenguaje se afirma en un mundo de caos que contrasta con la calma del vecindario.

se deriva una vez más del enfoque narrativo de lo siguiente:

Si, todas las mañanas el caos ascendía hasta nuestras vidas, atravesando como huracán enfurecido puertas, paredes y techos, sumiéndonos en el desasosiego, debilitándonos cada día un poco más en la tensa espera de la catástrofe, como indefensos pajarillos ante los escrutadores ojos de un águila. Tal infierno únicamente cesaba en el instante en que los dos niños se iban por fin a la escuela, volaban escaleras abajo, pálidos y sudorosos como quien huye de un terrible combate, diminutos y frágiles bajo el peso de sus grandes maleras escolares cual duro caparazón en sus espaldas [...] (2013: 101).

El lenguaje aparece en el texto disolviéndose en una exageración expresada ante la actitud extraña y martirizante de una madre y la repetición constante de situaciones de tensión nerviosa que se presentan dentro de los habitantes de los demás hogares que impávidos ante tal situación únicamente esperan a que vuelva la quietud del barrio. Por lo que Jonathan Culler dice: “La obra literaria es un suceso lingüístico que proyecta un mundo ficticio en el que se incluye el emisor, los participantes en la acción, las acciones y un receptor implícito (conformado a partir de las decisiones de la obra sobre sobre qué se debe explicar y qué se supone que sabe o no sabe el receptor). Las obras literarias se refieren a personajes ficticios. (2000: 43). Y tratándose de un hecho ficticio, el contenido del cuento, de la mala madre y sus dos hijos, bien se puede relacionar con:

Aquella leyenda griega de las amazonas, así llamadas por haberse extirpado el seno izquierdo para llevar con mayor facilidad el arma que les permitía matar o hacer cautivos a los hombres. Los relatos que se inician con la *Ilíada* acerca de estas hermosas y terribles mujeres dicen que sólo una vez al año buscaban a un hombre para procrear hijos, de los cuales sólo conservaban a los de sexo femenino mientras a los niños varones se los arrojaba de la comunidad o se les lisiaba y volvía



inofensivos por la torsión de una mano y la dislocación de una cadera y se les hacía esclavos utilizados para la crianza de las niñas. (Guerra, 1994, p. 183)

Pues bien volviendo al cuento. ¡Bueno! la mamá de los pequeños no es una amazona, ni llega a tales extremos dentro de la narración. Pero cuantas veces las palabras hieren más y dejan más huellas, que los golpes y los niños son maltratados por medio del lenguaje. Ese lenguaje que brota incontenible de una rabia ciega que vive dentro de ella y la desborda consciente o inconscientemente ante esos seres indefensos que no se pueden defender.

Otxoa en este cuento, de literatura, lenguaje y lingüística, nos hace meditar, reflexionar en todos esos niños que sin tener alguna causa o motivo son maltratados, heridos, en sus sentimientos por sus propios padres. Esos seres indefensos que no pidieron venir al mundo, pero que sin embargo están aquí, padeciendo ese “maltrato infantil” del cual son objeto, y no son pocos, son muchos, cada día aumenta la cantidad en el mundo. Otxoa nos lleva también a meditar y ser conscientes del bienestar de la niñez, porque estos pequeños significan nuestro futuro.

Otxoa expresa: Tenemos un claro ejemplo en el peso de la Mitología Griega en nuestra cultura occidental. La poderosa y beneficiosa influencia de todo ello persiste con mayor o menor intensidad en todas las formas de culturas actuales. (2011: 5).

## “Veterinaria comparada”

Debemos pretender que dadas las condiciones de la trama y conflicto de este cuento es preciso formular que se desarrolla dentro del chiste y las especies de lo cómico. Y lo podemos constatar en lo siguiente:

El profesor Armando Urbistondo, catedrático de veterinaria, recibía aquella tarde la visita del alumno Ignacio Goikoetxea. El encuentro tuvo lugar en el despacho del primero; ambos no habían sido presentados antes, pero el alumno se declaró, al poco tiempo de entrar, un apasionado admirador de los estudios zoológicos del profesor Urbistondo.

El motivo de la visita era pedir consejo al admirado profesor. Goikoetxea, se debatía entre dos carreras: Veterinaria y Ciencias Políticas; ambas le apasionaban y era del todo imposible para él en aquellos momentos decantarse por la elección de una u otra. (, 2013: 102).

Verdaderamente Goikoetxea, denota un verdadero conflicto emocional al no saber por cual carrera decidirse. Enrique Anderson explica: “El conflicto es una oposición entre dos fuerzas: atenazado en una situación crítica, el personaje cumple o no su propósito, se decide o no tomar un curso de acción. Por ende – agregan- un cuento puede carecer de trama, pero necesariamente tiene que presentar un conflicto”. (2007: 93). Y el personaje ante tanta duda se decide a ir a consultarlo con su admirado profesor Urbistondo para ver qué consejo le proporciona. El profesor lo recibe, le ofrece asiento y “desenfunda rápidamente la única respuesta”, dadas las circunstancias del conflicto del alumno. Y así dice:

«Una vez leído el expediente de estudios que usted mismo me envió hace algunos días, cabe suponer que es usted un alumno capaz de realizar dos carreras al mismo tiempo; hágalo, pues; tenga el valor suficiente de cumplir sus deseos».

Y dicho esto, dando a entender que por su parte no tenía nada que añadir y muchas cosas pendientes que hacer, se acercó hasta Goikoetxea, y extendiendo su mano, invito al alumno a abandonar el despacho. Este, aturdido y confuso por lo que acababa de oír, apretó la mano que el profesor le tendía y, dándole las gracias por el consejo abandono la Facultad de Veterinaria como si le hubieran golpeado la cabeza con un mazo de hierro. (2013: 102-103).

En efecto, el conflicto se vuelve a presentar ante la respuesta del profesor y el estado de aturdimiento en que queda el personaje. Todo cuento narra una acción conflictiva y sólo

en la trama la situación adquiere movimientos de cuento. Y la acción conflictiva está en el conflicto en la decisión que tiene que tomar Goikoetxea. Y aunque todavía sorprendido por la contestación tan rápida de su profesor, él decide tomar las dos carreras desempeñándolas con gran entusiasmo. Pero otro conflicto se presenta para Goikoetxea, por ser tan afines las carreras y los profesores por tal motivo, en ciertas ocasiones se llega a equivocar asistiendo a una, en vez de la otra. Por lo que un día se confundió y asistió por error a la clase de *Principios prácticos para la matanza de un buey*, en vez de la de *Fundamentos de filosofía política moderna*. Dentro de lo narrado no se hace esperar lo cómico al imaginarnos al pobre Goikoetxea, todo ingenuo y confundido entrando a otro salón que no es el que le corresponde. Y sobre lo cómico Sigmund Freud acierta a decir:

Lo ingenuo es la especie de lo cómico más cercano al chiste. Es en general, “descubierto”, como la comicidad, y no “hecho” como el chiste, carácter que presenta con mayor exclusividad que ninguna otra especie de lo cómico, pues dentro de lo cómico puro cabe una cierta voluntad de hacer surgir la comicidad, esto es, de aquello que, por analogía con la corriente expresión de “poner en ridículo”, pudiéramos denominar “poner en cómico”. (1952: 158).

Y aquí en lugar de llamar ridículo a Goikoetxea, ya sea por tomar las dos carreras, o por sus equivocaciones, podemos mejor definirlo como “ponerlo en cómico”. Y lo cómico se vuelve a presentar en lo siguiente:

Tras salvar esos pequeños equívocos, el aventajado alumno Goikoetxea llegó a culminar ambas carreras con matrícula de honor y, en la actualidad, es uno de los más afamados políticos del Gobierno [...] se le describe como el precursor de la corriente de pensamiento que ha llevado a muchos estudiantes [...] a realizar ambas carreras. Muchos de ellos acabaran ejerciendo también como políticos. Y el parlamento brillara con la oratoria de esos diputados ilustrados que frecuentemente harán gala, en sus discursos, de sus amplios conocimientos veterinarios. (2013: 106)

Así pues y señalando lo cómico dentro del tema, se observa, como nuestro personaje culmina sus estudios con un éxito apabullante y logra por sus propios méritos trabajar como todo un célebre personaje en el Gobierno, y de esta manera el conflicto se cumple.

Julia Otxoa mediante de una serie de conflictos, del chiste y las especies de lo cómico nos señala dentro de su fundamental humorismo; de cómo hay veces que tenemos gobernantes que no saben qué papel van a desempeñar. Les otorgan un trabajo sin saber de qué se va a tratar. Porque ellos son o han estudiado otra cosa muy diferente al cargo que se les encomienda. Un ejemplo real,

en Cd. Juárez, Chih, México, una ciudad en la que todo pasa. Había en el Ayuntamiento desempeñando el cargo de Director de parque y jardines, nada menos que un señor sin estudios que apenas si había llevado la primaria y que siempre se había desempeñado como encargado de una ferretería. Y que le habían dado el cargo únicamente por “pagar factura”. Por lo cual, al llegar a este deber no sabía ni tenía idea de que hacer, si hablar de árboles o de clavos. ¡Bueno! Para no hacerla tan larga, pidió que le llevaran a un Ing. Agrónomo para que lo asesorara y le enseñara algunos nombres de los “arbolitos”. Lo cual nunca aprendió, pero sí tuvo a su lado alguien que sí sabía y desempeñaba su trabajo, mientras que él únicamente se presentaba en todas las reuniones como todo el flamante Director. Por lo que podemos decir que Otxoa manifiesta casos que llevan a la realidad, pero que, a la vez, tienen toda la característica hacia lo cómico, y nos causan risa, que bien podríamos llamarlos como “casos de la vida real”. Otxoa señala:

“Encuentro en la propia esencia del lenguaje, en las palabras y en los conceptos que representan, una rica sugerencia de manifestaciones e interpretaciones múltiples que a su vez evocan en mí una poderosa combinatoria de inspiración y narración”. (2011: 8).

## “Fuera de plano”

En una serie de creciente intensidad el presente cuento se sumerge en el abismo de lo sobrenatural y la seriedad y la risa y se enfoca en los siguientes acontecimientos:

La escena tiene lugar en la Radio Bahía de Barcelona. Ignacio Martorell entrevista a la antropóloga Dora Peyrou para el programa cultural *Fuera de plano* Pregunta de Ignacio Martorell: «¿Usted cree que lo reducido de las viviendas actuales está afectando de algún modo a las visiones de fantasmas?»

Respuesta de Dora Peyrou: «Si, por supuesto, los fantasmas necesitan vagar por amplias estancias, recorrer largos pasillos; como usted comprenderá, eso ya no es posible en las viviendas actuales. (2013:107)

En primer lugar, se observa un personaje simple por un rasgo de carácter que no cambia a lo largo del cuento. Responde a la pregunta con amplio conocimiento sobre el tema. Y lo sobrenatural no se hace esperar, por dicha contestación. De que los fantasmas necesitan un amplio espacio para vagar y da un pormenor de explicaciones sobre las medidas espaciales mínimas para que se pueda efectuar dicho “fenómeno paranormal”. Siguiendo esta dirección Enrique Anderson expresa así “El narrador finge, como explicación de lo inexplicable la intervención de agentes misteriosos. A veces lo sobrenatural aparece, no personificado en agentes, sino en un vuelo cósmico que, sin que nadie sepa cómo, obliga a los hombres a posturas grotescas”. (2007: 173) Y la protagonista sigue con su elocuente exposición:

Llegados a este punto tengo que añadir que influyen también otras importantes variables como son las distintas zonas geográficas del planeta con sus climatologías específicas [...] Estableciendo un paralelismo botánico, el hábitat de los fantasmas estaría más relacionado con el roble, el haya, el abedul o el pino que, con las palmeras, los guarubus o los baobabs típicos de climas tórridos. (2013: 107-108)

En torno a esta narración localizamos la risa moderna, la risa más débil, infiltrada por la seriedad y que ya no es capaz de destruir identidades. Para Bajtín “la risa moderna ha perdido el momento regenerador, conservando únicamente el momento crítico y negativo”. (2002: 250). Y en lo descrito se encuentra esa risa moderna que ocasiona el contenido narrativo de la protagonista al establecer el hábitat de los fantasmas con los árboles. “Lo

esencial de todo este problema es la composición del doble momento de la estética de la risa que contrasta en un momento con la seriedad dentro de las estéticas del humor. Y aquí en el párrafo se describe un momento de seriedad ante la entrevista que se le está realizando a la protagonista, pero aún más de risa, de lo incoherente que resulta su coloquial argumento, en lo siguiente:

«Respecto a todas esas cuestiones, recomiendo encarecidamente un excelente libro: *Sobre el hábitat de los fantasmas: Apariciones y clima*, de Nicolai Scott, publicado en Inglaterra en 1921 por Kerner Editores y hasta ahora no superado por ningún otro estudio.

«El libro aborda las distintas cuestiones relacionadas con el hábitat y las visiones de los fantasmas de un modo científico y meticoloso que pasa por la geología, la meteorología, la filosofía y la psicología. (2013: 108).

Evocadoras resultan las aproximaciones de Enrique Anderson: “en las narraciones sobrenaturales el mundo queda patas arriba. La realidad se desvanece en los meandros de fantasear. Es -como la magia- una violenta fuga a la nada”. (2007: 173). Y decididamente aquí el cuento resulta verdaderamente patas arriba, como define Enrique Anderson. “Que un narrador irracionalista se convenza a sí mismo de que los portentos que describe recorren velos y muestran el gran secreto que no tiene nada que ver con el conocimiento de la realidad”. (2007: 173). Y así es, el narrador cree convencer mediante sus palabras que llegan a ser inciertas e irreales.

De esta forma por demás sobrenatural y de verdadera risa, Julia Otxoa nos muestra esa originalidad humorística dentro de su fantástica escritura, que nos ayuda a tener momentos donde la risa aparece espontánea y sin tapujos. Ayudándonos a olvidar por momentos la seriedad que ocasionan los problemas que nos da la vida. A lo que Otxoa alude:

“Concibo el viaje del pensamiento unido a la evolución vital como movimiento constante y equipaje de nómada”. (2011: 10)

## “La señorita Hanna”

La dimensión imaginativa y la risa artística que tienen una relación esencial en este cuento que Julia Otxoa presenta con toda precisión en su contenido literario. Y la narración comienza de la siguiente manera:

- ¿Pero cómo puede estar todo esto mezclado?  
-preguntó indignada la señorita Hanna, observando a los animales recostados entre los libros y las cortinas en las que colgaban los *collages* de Man Ray. (2013: 110).

Es evidente y visible la gran cantidad de imágenes que desde el principio del cuento se manifiestan. En este sentido Rene Wllek menciona que Ezra Pound, teorizador de varios movimientos poéticos definía “la imagen no como representación pictórica, sino como “lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo”, como una “unificación” de ideas dispares”. (2002: 223) Y aquí la emoción de la protagonista no se deja esperar, al observar el caos dentro de las oficinas, animales sueltos por todos lados, deambulan sin que nadie se turbe ante su presencia. Es la imagen visual de lo que observa y le sorprende. A esto Wellek vuelve a mencionar: “La imagen visual es una sensación o percepción, pero también “representa”, remite a algo invisible, a algo “interior”. Puede ser presentación y representación al propio tiempo”. (2002: 223). Y aquí la imagen visual, se otorga en lo que la señorita Hanna a través de su percepción ante los hechos toma idea de lo que hay a su alrededor. Pero sigamos con la narración.

-Bueno, bueno sin exagerar -respondió el director de la casa de Misericordia apartando suavemente algunas gallinas que había posadas sobre las teclas del piano [...] El orden no genera preguntas, señorita Hanna, pero el caos sí, ¿No es cierto? Como de otro modo si no, podría haber escrito su libro Lenguaje y percepción en el siglo XXI. (2013: 110)

En el párrafo anterior podemos ver lo esencial de la imagen y la risa por mantenerse y amenizar la estructura de la narración, al ver la naturalidad con que el director con esmerada tranquilidad retira a las gallinas que posan tranquilas en las teclas del piano, que por un momento motiva a la risa. Evocadoras resultan las aproximaciones de Rene Wellek: “La risa artística procede a la destrucción de los géneros del discurso y, al destruirlos,

reemplaza sus materiales jerárquicos”. (2002: 223). Y aquí el aspecto importante y persistente consiste en la destrucción de esos géneros de discurso al transmitir un cruce entre imagen y la risa. Y dadas las circunstancias, por un momento, el descontrol hace presa de la señorita Hanna.

Al escuchar aquellas palabras Hanna salió dando un gran portazo y, tras ensillar el primer caballo que encontró descansando sobre la nieve, se lanzó a una loca carrera que, con el paso de los días, derivó en un extraño viaje por otras Casas de Misericordia del país, en las que fue encontrando con similares paisajes de desconcierto y desorden, y de las cuales también salió a galope tendido. Mientras pudo encontrar caballos. Cuando estos comenzaron a escasear, se vio obligada a...aquí el lector puede continuar por su cuenta este pequeño relato, desarrollando su imaginación hasta límites increíbles. (2013: 110-111).

Y siguiendo esta dirección donde la imagen, la risa y lo cómico se manifiestan en una sola unidad, siguiendo esta dirección imprevista y simultánea del proceder de la señorita Hanna. Así de esta manera y con ese final simultáneo, fuera de lo cual no hay nada resuelto, la autora deja abierta la narración a toda posibilidad imaginativa para que el lector juegue con un sinfín de finales, en cumplimiento a un tiempo y un lugar determinado. Tal vez Otxoa quiera poner de relieve esa necesidad visible y concreta de la creatividad humana. Donde toda fantasía, toda invención, todo recuerdo, no deben de ser frenados, reprimidos, eliminados, deben conceder lugar al trabajo a la necesidad de realización y sobre todo a la creación. Y Otxoa señala:

“Pero la luz que ha descubierto la creación tiene que iluminar nuevas indagaciones, nuevas dudas, nuevas interrogantes”. (2011: 165).



## “El día de la lengua”

Es interesante observar dentro del título “El día de la lengua” algo como si se tratara de una exposición de un importante acto simbólico de lingüística literaria. Sin embargo, no es así, la historia esta tramada en el nivel mismo de la ironía. Ahora bien y no saliendo del asombro del texto, el cuento es el siguiente:

El día de la lengua todo en la ciudad adquiere ese aire festivo de las grandes celebraciones; los balcones se engalanan con banderitas de colores, se cierra el tráfico el casco urbano y en la plaza Mayor se levantan decenas de puestos en los que sirven suculentos platos de lengua de cordero, lechal, autóctono del país, nacido en primavera y que no ha sido todavía destetado. (Otxoa, 2013: 112)

La ironía es reconocida como un tropo, un recurso fundamental dentro de la literatura y en la escritura posmoderna. Y en un estudio más profundo, José Manuel García-García comenta: “La ironía es decir lo opuesto a lo que se piensa [...] el fenómeno no es la esencia sino lo opuesto a la esencia. En lugar de decir lo que pensamos, fingimos pensar lo que decimos. Cuando ironizamos, llevamos a cabo un desprendimiento desapasionado de nosotros mismos”. (1995: 19) Y el ritmo de la narración implica una ironía concreta en que pensamos en un significado más literario más cultural, que alimenticio. Y ello ocurre bajo un espacio abierto y en una atmósfera de sano esparcimiento familiar. La ironía está dentro de la narración, al seguir leyendo, que los cocineros más famosos se reúnen para competir y preparar la mejor receta y radica en la expresión que dice así:

Las hay de todas clases: de lengua estofada, rebozada, cocinada y en vinagreta. Mil y una variantes que hacen las delicias del paladar de los ciudadanos. (2013: 112).

Curiosamente hay en el cuento una descripción específica de lo que se trata, algo dinámico que atrae hacia referentes del humorismo. Evocadoras resultan las aproximaciones de García-García; “El humorismo es lo que llamamos ‘lo irónico’, ‘lo incongruente’, ‘lo cómico’. Y es el anverso de la seriedad. Y es el código cultural que denuncia la mitificación o inautenticidad de los demás códigos”. (1995: 18). Y el humorismo se da al imaginarnos la lengua en sus diferentes presentaciones culinarias. El

humorismo es algo más fácil de entender que de definir. Ya que constituye una especie de reto a quien lo utiliza. Por otra parte, hay un patrón rítmico musical en el movimiento narrativo, la figura referencial la podemos apreciar en:

Por todas partes suenan tambores y flautas y el aire se llena con los deliciosos aromas de humeantes cazuelas y sartenes bajo el cielo lingüístico [...] (2013: 112).

La música nos acompaña incesantemente. Nos envuelve. Está presente en todo momento. Porque la música es el medio más sencillo para expresar nuestras emociones: comunica, une, alegra, exalta o mitiga algún dolor. Y no podría faltar en dicha celebración del presente cuento. Y precisamente sobre el cuento Lauro Zavala expresa: “El cuento es una forma fragmentaria e inapresable, se logra o no se logra; y tal vez es por esta razón que se acomoda a la sensibilidad de nuestra época, que podría expresarse como constituida por destellos de inspiración que alternan con los estados casi hipnóticos de la indiferencia”. (2013: 103). El humorismo se vuelve a expresar en toda esa alegría, en que los comensales van exhibiendo sus “grandes servilletas blancas anudadas al cuello, brillando de grasa sus sonrientes rostros, llenos a rebosar sus agradecidos estómagos”. (2013: 112). Ahora, después del humorismo ya narrado, en el mismo instante aparece de nuevo un encuentro musical en:

Pero a las doce de la noche la fiesta toca a su fin, y justo entonces los barrenderos con sus carritos y escobas, seguidos por las comparsas de flautas y tambores [...] (2013: 112)

La ironía, el humorismo y el motivo musical se hacen presentes en este interesante y entretenido cuento. Y sobre su escritura y la ironía. La ironía, el humorismo y el motivo musical se hacen presentes en este interesante y entretenido cuento que Julia Otxoa desde una desconcertante confusión logra hábilmente transmitirnos. Julia Otxoa explica:

“Se encuentra en mis relatos una serie de ingredientes fieles: el juego con las apariencias y el propio lenguaje, la inclusión de lo inquietante como parte de la normalidad, el factor sorpresa, la ironía”. (2011: 165).

## “Café Voltarire”

El cuento que nos ofrece Julia Otxoa está estructurado dentro del monologo citado o soliloquio y narrador-descriptor. Antonio Garrido dice que de acuerdo a R. Humphrey sobre el monologo citado o soliloquio “señala como rasgos fundamentales su capacidad para *representar* de forma directa –es decir, por boca del propio personaje- el mundo interior de éste; tal discurso es pronunciado por el personaje en solitario, pero se dirige implícitamente a una audiencia formal e inmediata”. (2014: 267). Y esto se menciona por lo siguiente:

Soy empleada de cocina en el café Voltaire de Madrid; mi trabajo consiste en fregar todo lo que me traen las dos camareras que atienden la barra y las mesas, mantener en perfecto estado de limpieza todos los platos, vasos, copas y cubiertos, listos para ser utilizados en cualquier momento. (2013: 114).

Observamos en el párrafo la voz de una narradora que habla a solas y reflexiona sobre su trabajo y lo que realiza dentro de él, de esta forma utiliza el llamado soliloquio, dentro de su discurso informativo. Además de presentarse una ilusión referencial de un fenómeno de iconización, pues destaca el nombre propio del café Voltaire, como un código histórico cultural, de un espacio urbano ideológicamente orientado en la secuencia del cuento; ya que se establece un punto cercano topográficamente hablando que viene a ser la ciudad de Madrid. Por lo que Antonio Garrido destaca lo siguiente:

Chatman sostiene que el soliloquio constituye más un fenómeno de habla que un proceso psíquico –o, quizá mejor, una mezcla estilizada de palabras y pensamientos del personaje- acogido muy favorablemente por una narrativa poco convencional en términos realistas, cuya misión consiste en convertir al locutor en centro de orientación del relato a través de la explicitación de sus puntos de vista sobre el universo representado. (2014: 267-268).

Y en la forma directa de cómo se presenta el discurso, sucede ese soliloquio, a partir de ciertas semejanzas, de como ella expresa sus pensamientos, dándonos puntos de vista de la forma en que mantiene el lugar, además de que menciona que en su establecimiento es importante el orden y la limpieza. Luis Beltrán Almería “señala, a su vez, la existencia de

una forma dialogada dentro del monólogo citado o soliloquio (un yo dialoga consigo mismo y, a veces incluso con un interlocutor, el cual no tiene que ser humano)". (Garrido, 2014: 268). Y aquí ella dialoga con sí misma, pero a la vez, dentro de su interesante discurso también se dirige al lector. Y la actitud del hablante sigue en:

Hoy he fregado ciento veinticuatro platos, cincuenta cuchillos, setenta y cinco tenedores y doscientas cinco cucharitas de café. (2013: 114)

Desde nuestro punto de vista podemos ver que además del soliloquio, existe un narrador descriptor. Ya que se dedica a mencionarnos el trabajo que va realizando con los utensilios de cocina a su cargo. Por lo tanto, Luz Aurora Pimentel comenta: "El rasgo distintivo de la descripción es la puesta en equivalencia de un *nombre* y una *serie predicativa*; describir una casa, por ejemplo, es enumerar, con mayor detalle, sus habitaciones, puertas ventanas...En general, el nombre del objeto". (1998: 25). Así, la descripción en una manera de organizar el discurso por medio del lenguaje, se pueden describir todos los aspectos de la realidad. Y nuestro narrador-descriptor, describe cuantos platos, cuchillos, tenedores y cucharitas de café ha limpiado. Porque para ella es toda una profesión lo que realiza día a día.

Y es que, por lo general, al cliente de este tipo de bares donde siempre he servido, lugares de café y tertulia de literatos y políticos, le gusta poderse mirar como en un espejo, en los platos y los cubiertos, atusarse el bigote en el envés de una cucharilla, o incluso vigilar disimuladamente a algún otro cliente a través del impoluto cristal de su copa. (2013: 115).

Tales detalles nuestro personaje los va describiendo uno a uno y sin perder esa chispa de ingenio y de capacidad de retención visual hacia los movimientos especiales de sus clientes del café Voltaire. Acertadas son las reflexiones de Luz Aurora Pimentel:

De ahí que el narrador-descriptor se vea obligado a poner coto al inventario sin fin, que de otro modo podría ser una descripción, con la ayuda de modelos de organización que den la ilusión de que los límites son inherentes al objeto descrito... La lista desde luego no es exhaustiva; cualquier forma de organización de nuestro conocimiento o percepción del mundo es susceptible de una utilización

descriptiva, convirtiéndose en el sistema de referencia y principio de organización del texto. (1998: 26).

Y prosigue con esa basta descripción y contabilidad de cosas, porque a ella, nos dice: le gusta enumerar todo lo que está a su paso, incluso en su casa tiene un cuaderno donde de una manera sistemática va anotando las nuevas maneras de fregado, y de nuevo la autora menciona:

Y es que la gente no está acostumbrada a que les digas, por ejemplo, que desde que salí de mi país, de eso hace más de treinta años, he comido ocho mil aceitunas negras, o cocido doscientas veces botones de las camisas de mi marido y mis hijos [...] Esta costumbre mía de contar me ha llevado a leer todo tipo de libros para encontrar otras contabilidades [...] Entre esos libros que pido prestados en la biblioteca municipal del barrio, en Lavapiés hay uno sobre el cuerpo humano que me tiene totalmente impresionada. Por él me he enterado que todos los nervios de nuestro cuerpo, si se pusieran uno tras otro, tendrían una longitud de ¡150 millones de kilómetros! Y que nuestros ojos son dos cámaras fotográficas compuestas por más de dos mil pequeñas piezas. (2013: 116-117).

De esta manera nuestro narrador-descriptor relaciona su vida con todos los objetos que incorpora a su saber contabilizador, después de haber leído y va describiendo lo que le llama la atención, como los millones de nervios de nuestro cuerpo y nuestros ojos que son dos cámaras fotográficas. Dándole con ello un valor a su existencia en medio de ese mundo de números tan especiales para ella.

Pues bien, dentro de esta manera de contabilizar y describir las cosas y también mediante el monólogo o soliloquio, estructuralmente hablando, Julia Otxoa muestra su pericia polifacética y su experiencia en el mundo y nos da la idea de cómo cada objeto puede tener un significado y un valor en la vida que a veces tan sencillamente solemos llevar. A lo que Otxoa menciona:

“Tanto los temas como los personajes son fruto de esa destilación de mi propia experiencia, de mi propia mirada sobre el mundo”. (2010: 2).

## “La mujer con botas”

Y bien, se puede identificar en el cuento un puente entre la literatura, ideología y la sátira feminista. Evocadoras resultan las aproximaciones de Jonathan Culler “representa, por ejemplo, de modo potencialmente intenso y afectivo, la limitada variedad de opciones que históricamente se ha ofrecido a las mujeres y, al evidenciarlas, crea la posibilidad de *no* aceptarlas. Ambas afirmaciones son perfectamente plausibles: que la literatura es un vehículo de la ideología o que es un instrumento para desarmarla. (2000: 52) Y asumiendo precisamente la intención del presente tema literario, este se observa se concibe a través de una mujer, por lo que el texto dice así:

En su sombrero había pequeños objetos reciclados: corchos de botella pintados, etiquetas gastadas, sellos antiguos pegados sobre una cinta verde... todo en ella desde la cabeza a los pies era un auténtico disparate. Vestía un abrigo a cuadros verdes y negros demasiado largo para su talla, y unas botas rojas de goma de esas que utilizan las campesinas para entrar en el corral a dar de comer al ganado. Todo parecía que no era el atuendo más adecuado para la lectura de una tesis en la sala de grados de la universidad. (2013:.123).

Naturalmente hay un desequilibrio narrativo en el atuendo de la mujer, que se presenta como un fenómeno, al acto que va a exponer. Poniendo censura en el desparpajo de su vestimenta, en el orden cultural de la comunidad que acude al evento. De ese modo, adquiere una importancia humorística dentro de la sátira-feminista, porque como menciona García- García:

El ‘ser femenino’ es una máscara hecha de mitos y prejuicios que el hombre ha impuesto a la mujer. Ésta es prisionera de una falsa y dolorosa identidad que debe asumir como algo natural. Su vida se reduce a recrear el ideal imaginario impuesto por el hombre. Ante ese hecho, la sátira feminista retoma los estereotipos de ese ‘ser femenino’ y los lleva hasta sus consecuencias más extremas y absurdas. Los personajes de la sátira feminista, serán patéticos, solo se atreverán a afirmarse en la autonegación y el auto escarnio. (1995: 28).

Y realmente resulta patético nuestro personaje que se desenvuelve dentro de un ambiente demasiado hostil y crítico hacia la apariencia de su persona, que ella la utiliza ya sea por descuido o también puede ser con toda la intención, que amerita el acto que va a

presentar y forma parte de su acción. Sobre la base de estos esclarecimientos se podría decir que estamos ante un hecho ideológico. Significativas resultan las aproximaciones de Terry Eagleton “si ideología es tanto la ilusión como el medio en que los agentes sociales dan sentido a su mundo, en ese caso nos dice algo bastante deprimente acerca de nuestros modos rutinarios de dar sentido a la vida”. (2004, p. 20). Y ese sentido que la mujer expresa mediante su estafalaria apariencia se presenta en su modo de vida. Pero que dentro de la narración hay algo que no deja de ser deprimente y este viene a ser el aspecto de la mujer. El narrador prosigue.

La tesis de aquella increíble mujer iba a leer llevaba por título...Aquí se abre un vacío que el narrador debería haber llenado siguiendo una lógica de sentido, pero, sin embargo, el texto se corta bruscamente, dejando al lector inmerso en la perplejidad.

Pero como todos los lectores no son iguales, mientras uno se queda paralizado por la sorpresa, otro, en un vano intento de adivinación, tal vez trate de pensar en los posibles títulos de la tesis, relacionándolos con el aspecto extravagante de la mujer. (2013: 123-124).

En este párrafo encontramos a un narrador poco confiable. Lauro Zavala nos ofrece una definición correcta: “El narrador poco confiable lleva a una instancia narrativa cuyas afirmaciones son contradictorias por el curso de los acontecimientos por lo dicho por los personajes, por la lógica del sentido común o incluso por la lógica de las convenciones del género narrativo”. (2013: 134). Y aquí el narrador es poco confiable, debido a que no termina la narración, la deja en pausa para que nosotros adivinemos sobre el tema de la tesis, que bien podría ser y guiados por la apariencia de la mujer: que bien nos puede llevar a pensar en el reciclaje porque el reciclaje en la actualidad como alternativa sirve para ayudar a reducir la contaminación. Pero en el título mostrado del cuento no hay un criterio definido, ya que el lector se puede imaginar toda clase de cuestiones respecto a la misteriosa vestimenta de la mujer que no deja de llamar de todas formas la atención.

Julia Otxoa por medio de su fenomenal imaginación dentro de la literatura, ideología y la sátira feminista juega con nosotros a las adivinanzas. Y dentro de lo enigmático de su cuento, adquiere una gran importancia el ámbito de las apariencias, de las cuales muchas veces nos dejamos llevar y criticamos a personas que no cumplen con las

normas sociales establecidas. Y no llegamos a pensar que tal vez los equivocados seamos nosotros. Otxoa menciona:

Son ingredientes frecuentes en mi narrativa: lo misterioso o enigmático, lo no visible, lo apenas sugerido, el carácter engañoso de las apariencias. (2011: 9).



### “No hay tiempo para escribir una carta”

La situación que refleja el cuento nos da una referencia hacia la carta epistolar. El narrador de una forma muy original, nos da una especie de introducción diciéndonos que a veces no tenemos tiempo para escribir una carta, con la despreocupación y calma posible por lo que al hacerlo aceleradamente, se impone una máxima austeridad en el lenguaje. Por lo que nos da a elegir entre tres versiones de cartas, que son escritas en momentos donde la situación es tensa, debido al trabajo extremo.

El estresado escribiente escogió una de ellas; en la voluntad del lector está acertar cuál de las tres fue la de su elección.

#### Versión A

Estimado Sr. Álvaro Igea, le sintetizo a usted mi conferencia:

El nacionalismo, incluso el más moderado, hunde sus raíces en la diferencia, en la singularidad de determinadas tradiciones, lenguajes, raza, etc., respecto a otro pueblo o país que generalmente suele ser vecino. Este intenso sentimiento colectivo en su forma patológica realza el valor de la cultura propia; para ello acostumbra a utilizar un modo de expresión romántica, pero, en un caso extremo, esta también puede convertirse en violenta, irracional y amenazante. Ejemplos claros hemos tenido en nuestro siglo XX europeo que han desembocado finalmente en las peores masacres. Saludos, nos vemos el jueves en el aula magna de la universidad.

#### Versión B

Álvaro el nacionalismo incluso diferencia el más moderado sus raíces en la singularidad determinada patológica realza, colectivo irracional utilizar modo de expresión hunde extremo al otro que generalmente suele ser forma vecino. En nuestro siglo XX intenso sentimiento europeo hemos tenido para ello visión romántica pero violenta en un caso raza, finalmente masacre y nos vemos.

#### Versión C

Conferencia, nacionalismo, masacres realzan singularidad patológica de lenguajes siglo XX, jueves extremo desembocando. (2013: 125-126).

El comienzo de este cuento indica una posición titubeante del lector frente a lo condicional de la pregunta, donde ejemplifica muy claramente la forma epistolar en las cartas mencionadas. Existen muchas clases de cuentos con forma epistolar, y he aquí uno de ellos. Sobre este asunto Enrique Anderson acertadamente señala: “Las cartas se distinguen porque su estilo es convencional, espontáneo, digresivo; los acontecimientos que

cuentan son inmediatos o están evocados en un momento de efervescencia”. (2007: 147). Y las cartas de la narración son escritas con esa espontaneidad y efervescencia, ya que el tiempo limitado no da para más.

En cualquier caso, y en este caso en particular las tres cartas de las que nos dan a escoger son escritas desde una representación muy propia, aunque algo diferentes en su redacción. Significativas resultan las aproximaciones de Enrique Anderson: “El cuento epistolar es, pues, una forma artística con principio, medio y fin”. (2007: 147). En efecto esa forma artística está en la palabra escrita de esas tres cartas con significados similares, aunque en dos de ellas, en algunas instancias, muy rebuscadas, y poco descifrable.

Julia Otxoa a través de una muy peculiar forma de escritura epistolar, juega con nosotros y a la vez, decide envolvernos en su propósito comunicativo, para que, bajo tres aspectos fundamentales, nos formemos una idea y decidamos por el más conveniente a sus fines literarios. Por lo cual este lector se inclinaría por la versión A, como acto creativo, por la forma en que está escrita la carta, más formal, concreta, sintetizada y con un lenguaje fluido y entendible. Julia Otxoa menciona:

“La invisibilidad, la tensión por caminar y narrar, convoca la creación, la presencia del juego combinatorio de las asociaciones y las analogías, haciendo posible una manera de vivir más intensamente el tiempo, ralentizando el paso para que la mirada se empape de lentitud a la hora de dar cuenta de lo que se ve. (2011: 166).

## “Rueda de prensa en la Bienal”

El proceso del conflicto del microrrelato se va presentando de acuerdo al discurso literario, y el discurso narrativo. Y sobre el discurso Michel Foucault dice: «No hay por qué tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes, que desde hace mucho tiempo se vela por su aparición; que se le ha preparado un lugar que le honra pero que le desarma, y que, si consigue algún poder, es por nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene». (1999: 10). El discurso puede ser directo e indirecto, el directo es: la forma de relatar un mensaje, ejemplo Manuel dijo: me gustan mucho los dulces. Y el discurso indirecto es: la representación del mensaje cuando se refiere al discurso en forma indirecta ejemplo: “Rosa dijo que los dulces le gustaban mucho”. Y esta clase de discurso indirecto se puede observar en el párrafo siguiente:

En una de las salas del Bienal de Venecia abarrotadas de público y medios de comunicación, la artista explicaba su proyecto de *performance* múltiple. Mientras, en el interior de nuestros oídos, sus palabras se hundían más y más en lo oscuro. Su expresión densa y pegajosa se adhería con fuerza a nuestros sentidos dejándonos marchitos, como bajo el influjo de una poderosa succión que nos vaciara de toda energía, de toda posibilidad de comprensión. (2013: 127).

El discurso indirecto lo podemos apreciar en “la artista explicaba su proyecto de *performance*”, (2013: 127) es discurso indirecto porque en el diálogo existe un narrador quien está contando los hechos que están sucediendo, donde los señala con detenimiento. Acertadamente Graciela Reyes pronuncia: “El discurso literario tiene la cualidad de un discurso *citado*: es mostrado y, simultáneamente, usado como mostración de sí mismo en el acto de articular la experiencia humana del mundo”. (1984: 14). Y en el discurso literario citado, la artista nos está presentando algo de su experiencia, y lo hace bajo el influjo de una poderosa succión que nos privará de todo arrojo. Así puede apreciarse en el siguiente párrafo:

Despojados de toda estructura, nuestros cuerpos quedaban reducidos a nimia materia ausente, deshaciéndose en el fondo de un armario. Con frecuencia, en este tipo de actos ocurría que la artista, transportada hacia las alturas por lo sublime de sus pensamientos, traspasaba el techo para perderse grácil

entre las nubes, mientras nuestros ojos vacunos seguían su ascenso hasta notar sobre nuestras cabezas el excremento de ilegibles aves; entonces, el acto tocaba a su fin, y la mayor parte de nosotros regresábamos a nuestros hogares manchados por el peso de nuestra ignorancia. (2013: 127)

De nuevo volvemos a apreciar un discurso indirecto en el párrafo anterior además de un discurso narrativo. Evocadoras resultan las aproximaciones de Antonio Garrido:

No se trata de un discurso fingido, sino pleno y auténtico, aunque de una fuente ficticia: el narrador. Hablar-contar, en este caso – constituye un tipo de acción que se inscribe en un universo imaginario y, por tanto, es un acto ficticio como el resto de las acciones representadas dentro del relato (y, como se ha apuntado, también el propio locutor. Así pues, narrar consiste en registrar el discurso ficticio de un hablante ficticio en un ámbito de ficción. (2014: 241).

De esta manera, los elementos de ese universo imaginario ficticio se localizan inmersos en el proceso del discurso de la narración. El narrador, para hacernos titubear o para crearnos la ilusión de irrealidad., simula escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción. Desde luego, el discurso, deforma la realidad en una versión extraordinaria al señalarnos como la artista era transportada hacia las alturas, para perderse “grácil entre las nubes”. (2013: 127)

En cualquier caso, sea discurso literario o narrativo Julia Otxoa, por medio de motivos y circunstancias de lo ya expuesto, que llega a los límites de la irrealidad, nos muestra un camino, un mundo único e imaginario, dentro de su expresión literaria, donde nuestra destreza mental se presta a varias conjeturas sobre su estilístico microrrelato. Y Otxoa expresa:

No hablo de caminos transitados, conocidos, hablo de un viaje hacia la incertidumbre, hacia la curiosidad, hacia la expresión, desde la humildad del asombro, desde la cabalgadura de la exploración y el pensamiento móvil, como una forma de respirar el enigma, en ese avanzar en el que las propias huellas son las que dibujan leve la senda que arropa, la senda sin nombrar que nos concede su hospitalidad. (, 2011: 165).

## “Escena para establo”

La intención irónica orienta al lector hacia su búsqueda en el presente cuento. Donde el lector desempeña un papel decisivo en su interpretación a partir de una situación compleja que se presenta de la siguiente manera:

En el escenario, una estación, sentados en un banco, dos hombres esperan la llegada del tren.

Hombre nativo: Parece usted extranjero. ¿Cómo es el paisaje de su país?

Hombre extranjero: Primero está la cloaca y a continuación el intestino grueso; vienen luego las partes ciegas del intestino, el intestino delgado, el ansa duodenal, el páncreas y la molleja, junto con el proventrículo, el hígado y la vesícula biliar, finalmente tendríamos el buche, el esófago, la lengua y la boca. (2013:128).

En el ámbito específico de la narración, la situación se vuelve de una intención relativamente irónica. A esto cabe mencionar la característica reflexión de Lauro Zavala:

La discusión relativa a la interpretación de un texto irónico requiere establecer una distinción preliminar, que consiste en el reconocimiento de que la intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector de que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se consigue si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone. (2013, p. 48).

Y dentro del párrafo se consiguen esas situaciones, el lector entra en el juego y comparte la visión de lo que se está proponiendo en el cuento, en una manera muy relevante de entender el significado de porque el hombre extranjero hace mención de todas esas partes. Y Lauro Zavala apunta: “Según la primera postura, el sentido último de un texto irónico es no sólo estético, sino principalmente ético, y no se cumplirá cabalmente si no hay coincidencia en la visión del mundo del ironista y su lector”. (2013: 49). Por lo que el lector logrará despejar su imaginación con lo que sigue:

Hombre nativo: Pero ¡Dios Santo!, ¿de qué me está usted hablando? Le he preguntado por la geografía de su país, no por la anatomía de la gallina.

Hombre extranjero: Observo con agrado que conoce usted el prodigioso mundo de las gallinas.

Hombre nativo: no era difícil adivinarlo.

Hombre extranjero: Percibo en usted un cierto escepticismo hacia mis palabras.

En ese instante, el hombre extranjero se levanta y, dirigiéndose al hombre nativo, le dice indicándole el resplandeciente huevo que brilla ahora sobre el banco:

Hombre extranjero: ¿Ve? Mientras hablaba con usted, he puesto un huevo ¿Comprende ahora la idiosincrasia de la geografía de la que procedo?

Hombre nativo: Algo comprendo. (2013: 129)

El lenguaje irónico de la narración pone al lector en una posición absoluta de incredulidad en la cuestión de cómo el hombre extranjero pone un huevo. Aquí el lector se aleja de su propia visión, ya que no es relevante con la naturaleza humana. La narración es esa multiplicidad de acciones que se hacen ininteligibles a la comprensión del lector, en lo siguiente:

El hombre extranjero recoge el huevo, se lo guarda en el bolsillo, y vuelve a sentarse mientras cacarea suavemente. El nativo se levanta y toma apresuradamente un tren cualquiera, el primero que pasa en ese momento.

La escena termina; baja el telón. De nuevo, como viene ocurriendo desde hace más de un mes que se estrenó la obra, todo el teatro se halla absolutamente vacío. (2013: 129)

La duda se despliega y se introduce el carácter discursivo de la realidad. Se trata de una obra teatral que queremos imaginar, que por la simpleza de su argumento no logra el éxito deseado. La autora aporta a su cuento, dentro de una mirada diferente y enigmática, esa intención irónica que el lector con su experiencia va descubriendo poco a poco y de acuerdo como se desarrolla el tema. Otxoa dice:

“En cuanto a esa relación con el lector sobre la que frecuentemente acostumbran a preguntarme decir que mi relación con el lector es aquella que propicia un lector activo, implicado en las mil y una interpretaciones de las cosas, de las historias que se ofrecen” (Otxoa, 2011: 8).

## “Viaje a París”

Julia Otxoa nos ofrece un cuento cuya acción consiste en varias escenas que se desprenden del chiste con los sueños y su relación con lo inconsciente. La trama somete a los eventos siguientes:

Subió al tren en la estación de Santa Margarita. Cuando entró en el vagón pude verle mejor: se trataba de un hombre enjuto y muy bajito parecía perdido dentro del inmenso abrigo gris que arrastraba peligrosamente por el suelo, tanto, que resultaba imposible no tropezar y caer en cualquier momento. (2013: 130).

La acción del cuento recorre varias facetas que no dejan de tener un sentido por demás chistoso por la impresión que causa el hombrecillo a punto de caer, debido a su gran abrigo. Sigmund Freud menciona al respecto: “El chiste es “la comicidad privativamente subjetiva”, esto es, aquella comicidad “que nosotros hacemos surgir, que reside en nuestros actos, como tales, y con respecto a la cual nuestra posición es la de sujeto que se halla por encima de ella y nunca la de objeto, ni siquiera voluntario”. (1952: 9-10). El chiste, es decir, es una ocurrencia graciosa y esa comicidad se advierte también en:

Nada más entrar, me levanté y ofrecí a subir su voluminosa maleta al portaequipaje, demasiado alto para él, pero entonces, sin apenas darme cuenta, me encontré atrapado entre la ventana del vagón y un enorme y único botón con el que abrochaba su abrigo y que me quedaba justo a la altura de las rodillas.  
- Siempre pasa lo mismo- musitó con tristeza. (2013: 130)

En un solo párrafo se da una entretenida comicidad, tanto en la voluminosa maleta, como en el portaequipaje, que le queda bastante alto y aún más cuando quedan atrapados por el enorme “botón que era del tamaño que parecía un timón” (2013:130) Forzosamente de nuevo mueve a la comicidad lo siguiente:

Nuestra situación era inmovilidad total: habíamos quedado perfectamente encajados entre la inmensa maleta empotrada en la puerta y el botón que empujaba mi cuerpo contra la ventana. (2013: 130).

Se designa chiste todo aquello que habilidoso y consciente hace brotar la comicidad, sea de la idea o de la situación. Y la situación cómica se facilita en: cómo quedan atorados y al imaginarlos empotrados en la puerta y el gran botón en medio impidiendo la libertad de movimiento de cada uno. El encuentro es producto de la casualidad como suele ocurrir en un acto cómico. Por lo tanto, nuestros personajes como no pudieron zafarse optaron por platicar para conocerse. Por lo que se pudo saber que el hombrecillo era sastre e iba a “Paris con todo un muestrario de vestidos y trajes para la casa Fourier and Company, para lucirlos en la pasarela en la próxima primavera”. (2013: 131). Así pues, prosigue el interesante relato.

soltó de pronto. A bocajarro, algo que en absoluto esperaba: Ya lo dijo el poeta Ezra Pound: «si no fuese por Confucio, todavía estaríamos abrochándonos la chaqueta al revés». Y gracias a los cruzados hoy en día podemos cerrarnos abrigos y chaquetas; ellos trajeron el botón a Europa; hasta entonces lo único que había era corchetes para los ricos, y nudos o ganchos de alambre para los pobres. (2013: 132)

Es obvio que podríamos salir al encuentro de ese lenguaje irregular sobre esa hipotética reflexión, pero hay que afirmar, que se observa de nuevo la comicidad en toda su magnitud, en: Donde nuestro personaje ya cansado de la posición y con el botón clavándosele dolorosamente en el estómago, piensa.

El dolor hizo que mis pensamientos se desbocaran hacia lo peor ¿y si se trataba de un loco?, ¿y si con aquella estratagema del botón gigante intentaba acabar conmigo? (2013: 132)

En el monólogo interior, hay que insistir vuelve la comicidad, esa sensación de quien habla y entonces se registra eso elocuente y chistoso, agradable al lector. Y donde el narrador sin detener la marcha del cuento intensamente dice, que el lector espera que siga contando los hechos, pero eso es imposible, porque lo hasta ahora relatado “forma parte de un extraño sueño que tuve precisamente durante un viaje a Paris” (2013: 133) menciona nuestro narrador. Y siguiendo esta dirección, la narración del cuento se presenta muy absurda y embrollada por lo siguiente:



¿Qué más puedo decirles? Tan solo que posiblemente no hubiera empezado a relatarles este extraño sueño si no se diera la curiosa circunstancia de que soy sastre y mi estatura es realmente pequeña. (2013: 133)

Evidentemente, el sueño que se muestra en estos casos, comprensible y coherente, breve casi siempre y reconocible como una “realización de deseos”. Evocadoras resultan las aproximaciones de Sigmund Freud:

En el adulto parece constituir condición general del deseo provocador del fenómeno onírico, la de ser extraño al pensamiento consciente. Sin aceptar lo inconsciente en el sentido antes indicado nos sería imposible desarrollar la teoría del sueño, ni interpretar los datos suministrados por los análisis. La actuación de este deseo inconsciente sobre el correcto material consciente de las ideas latentes, produce, pues, el sueño, el cual es, entonces, hecho descender a lo inconsciente, o mejor dicho, sometido al procedimiento peculiar a los procesos mentales inconscientes y característicos de los mismos. (1952: 139).

Como se ha visto la mente es atributo del ser humano consciente y tal vez en el inconsciente del sastre reprima sus deseos, los contenga ante las vicisitudes de la vida. Y solo exista en el cuento, como experiencia un narrador que crea y un lector que se recrea ante la comicidad del evento narrado, en medio de un tono chistoso. Y bajo esa dirección tan acertada Otxoa, se expresa dentro de una comicidad que queda sustentada en el mundo del lenguaje, tan significativa, que únicamente ella sabe utilizar. Para ello Julia Otxoa precisa:

¿Cómo elijo el tono de mis cuentos? Este viene dado por la inspiración, ese fenómeno tan enigmático que sucede de pronto ante cualquier circunstancia y que nos lleva a desarrollar el cuento en una dirección y no en otra. (2011: 10).

## “Dos viajeros”

La literatura dirigida y la intertextualidad pueden observarse incorporadas en el discurso de este cuento. -significativas resultan las aproximaciones de Lauro Zavala: “La lectura dirigida. Esta es una variante de la lectura simultánea y en ella el lector se concentra en un fragmento del cuento, es decir, en una escena clave, en una conversación crucial, en el establecimiento de un tema, en el párrafo inicial o en la frase final del cuento. (2013: 32). Y dentro de este cuento la autora hace que nos concentramos en el párrafo inicial que dice así:

Como autora y lectora de cuentos siempre me han interesado las posibilidades combinatorias múltiples a la hora de pensar un argumento y la forma de un texto, desde la perspectiva del lenguaje como sistema interrelacionado de universos cuya visión depende de nuestra capacidad de imaginación. (, 2013: 134).

En el presente párrafo se encuentra un narrador omnisciente, ya que se está encargando de contar la historia del cuento. Donde nos informa que sus numerosas ideas, se presentan a la hora de elaborar un argumento y darle la forma a un texto, desde la representación de su lenguaje. Y de nuevo esa literatura dirigida nos llama la atención en lo que sigue:

Desde esa concepción he querido escribir una serie de relatos que se comunicaran, que fluyeran de un modo natural de texto en texto, como un río atravesando paisajes, llegando a otros espacios, a otras posibilidades de exploración. De tal forma que se pudiera transitar por relatos que tuvieran entre ellos algo en común, encontrando huellas de un cuento en otro en diferentes circunstancias. (2013: 134

Como vemos es de vital importancia la participación activa y positiva del texto en lo que menciona la narradora ya que y de acuerdo a Roland Barthes: “Texto quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado ese tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido- esa textura”. (2011: 84). Así la autora-narrador desea mostrarnos esas

posibilidades de exploración, por lo tanto, hace que nos interese cada vez más en el contenido del texto que poco a poco nos va presentando.

Hay otro tema en todo esto que me interesaba reflejar: la capacidad de asociación de hechos, ideas y sensaciones, etc. Dentro de todo ello, juega un papel esencial el poder de evocación de las palabras, la posibilidad existente en cada una de ellas de hacernos viajar a otros universos que, a su vez, nos llevan a otros, y así sucesivamente. Por ejemplo, entre dos de mis relatos «El viajero» y «Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee» elegí una palabra común a ambos, que pudiera servir de nexo de unión para comenzar a viajar, esa palabra es «tren». Comienza el viaje: el primer relato titulado «El viajero» aparece un personaje que espera un tren y en el segundo, «Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee», otro personaje lee un libro dentro de un tren. (2013: 134-135).

Es evidente que la narradora nos habla sobre un texto que tiene la presencia de otro texto, que hace que aparezca una serie de intertextualidad, ya que nos menciona el texto de «El viajero» y «Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee», relacionando a ambos con la palabra “tren”. Por lo tanto, Enrique Anderson menciona: “Abstraer de varios textos literarios la forma en que un texto se relaciona con un texto anterior es una operación grata a los investigadores de fuentes. A la relación entre esos textos se le llama intertextualidad”. (2007: 98). Encontramos aquí en una forma más elaborada la presencia de la intertextualidad en el texto que viene a ser determinante en el tono específico de lo relatado, que se transmite desde el punto de vista de la palabra “tren”. De tal manera que se aplica el lenguaje con un contenido intertextual. Por lo que también se podría emplear: El hipertexto, término que implica un texto compuesto de fragmentos de texto – lo que Barthes denomina *lexías*- y los nexos electrónicos que los conectan entre sí. (Landow, 1995: 15). Y aquí el nexo que conecta un texto con el otro es el “tren”.

Cabe mencionar que Julia Otxoa a través de este juego intertextual y la literatura dirigida dentro de su lenguaje, nos da la idea de asociar un texto con otro texto para dar una mayor actividad a nuestra imaginación, y sepamos equilibrar su cometido, eminentemente narrativo. Otxoa dice:

Hablar de lenguajes desde la creación, es hablar desde la intensidad de los significados, a menudo de nuevos significados, la búsqueda constante del pensamiento de

nuevas formas de expresión y conocimiento no está exento de esfuerzo y formación intelectual, también de etapas de niebla y largas trayectorias de caminos no señalizados. (2011: 10).

## “Geografías”

Julia Otxoa a través de su breve escritura tiene la necesidad de comunicarnos vivencias y sucesos significativos y lo hace por medio de su inagotable literatura. El siguiente microrrelato lo analizaremos de acuerdo a la dimensión espacial del relato dentro de los *modelos descriptivos*. Significativas resultan las aproximaciones de Luz Aurora Pimentel:

Cuando hablamos de modelos descriptivos nos referimos a los principios organizadores del discurso descriptivo que provienen del discurso del saber de una época dada: modelos lógicos taxonómicos y culturales, entre otros, que organizan nuestro conocimiento del mundo. La descripción acude a estos modelos para organizar la presentación verbal de un personaje, un objeto y un lugar. (1998: 34).

Y como podemos apreciar nuevamente en el párrafo siguiente:

De esta ciudad salieron grandiosos ejércitos que, al llegar a otras geografías, fueron considerados inofensivos.

- Mira, lisa, qué curiosa formación de hormigas,
- Dijo aquel hombre al ver, en aquella tarde de agosto, a la élite de nuestro ejército desfilando, en perfecta alineación, por el borde del muro que cerca el cementerio de Saint Laurel, camino de la batalla. (2013: 137).
- 

Ahora bien, no hay ninguna duda de que los modelos descriptivos están en este microrrelato ya que nos describe que “de esta ciudad salieron grandiosos ejércitos”, (2013:137). y que contribuye también a la descripción de “otras geografías” nos enseña un hecho fundamentalmente característico de modelo descriptivo. Por otra parte regresa con sus valiosas aportaciones Luz Aurora Pimentel: “Y que a partir de una lectura programada para un narratario – efecto de estructuras textuales implícitas o explícitas-, el lector incorpora no solo el espacio físico de una ciudad, proyectada verbalmente, sino que hace suya o rechaza la mitología urbana particular que trata de imponerle el narrador”. (1998: 34). Este confuso modelo descriptivo, el lector lo asimila de acuerdo a las imágenes ya descritas en “Mira Lisa que curiosa formación de Hormigas”. (2013: 137) Ahora bien, se dan además construcciones y abstracciones que designan una realidad posible en “el borde del muro que cerca el cementerio de Saint Laurel”. (2013: 137) De esta manera y por medio del enunciado descriptivo nos lleva hacia una lectura real e histórica, si es que nuestra

autora se refiera al cementerio americano en Saint Laurent Sur Mer en Normandía. Es un cementerio y memorial de la segunda guerra mundial, que honra a los estadounidenses muertos durante dicha guerra.



Y dentro de la fotografía y un modelo descriptivo, se puede apreciar como las cruces están en perfecta alineación como se indica en el microrrelato que van las hormiguitas. Aquí se puede suscitar el interés del lector para que realice su propia interpretación.

Julia Otxoa por medio de un eficaz modelo descriptivo, evidente en su relato breve advierte una dependencia temática, acerca de la guerra como un silencioso reproche a tanta guerra inútil que ha habido en el mundo y tanta vida joven cegada por la muerte. Otxoa opina al respecto.

“Y así surge la escritura como apertura hacia la comprensión, como proceso en constante realización, como ámbito de visión sin posible asentamiento en la satisfacción cerrada de lo acabado o único”. (2011: 166).

## “Escritura”

La palabra estética, arte bello, o filosofía del arte bello como se le define en la actualidad son características que se confrontan dentro de este sugestivo cuento.

Resulta interesante como a través del tiempo se ha tenido especial interés sobre el estudio de su significado y la forma de experimentar el arte, o lo bello. En el pasado varios destacados filósofos como: Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, entre otros más. Cada uno de ellos dedicó gran esfuerzo, tiempo y un amplio esmero, para encontrar un resultado favorable. Y por medio de sus investigaciones llegaron a contribuir con su punto de vista esencialmente artístico. Así heredaron diversas doctrinas muy importantes, que han servido como punto de lanza a nuevas generaciones para seguir adelante, con una constante investigación que lleve a comprender o superar sus trascendentales conceptos. Y todo este repaso histórico-artístico se debe al siguiente cuento que Otxoa de una forma artística nos hace llegar en lo siguiente:

Vivo en permanente viaje de huellas diferentes sobre el papel, confesarlo es algo embarazoso, pero cambio de letra con una facilidad que me desconcierta, hasta el extremo de que a veces tengo dificultad en leerme a mí misma. Hubo incluso una ocasión en que comencé un cuento breve con un tipo de letra y, en el transcurso de su escritura, que no me llevaría más de dos horas, cambié de letra cinco veces. (2013: 138-139).

La estética o el arte bello se aprecia en el primer renglón del párrafo donde dice “vivo en permanente viaje de huellas diferentes sobre el papel. Evocadoras resultan las apreciaciones de Kant: “Lo bello por otro lado, en vez de conmover encanta. A diferencia de lo sublime que es siempre grande, lo bello puede ser pequeño y aun así, complacer. El día es un ejemplo de representación bella, el cuerpo de una mujer, las hermosas flores, todos agradan de una manera bella. (2003: 164). Y esas palabras dichas por la autora-narradora encierran esa belleza narrativa.

Además, Kant sobre la estética señala: “en su juicio del gusto estético” “exige una universalidad subjetiva o aprobación de todos, no es un juicio de conocimiento, sino de

placer o dolor, en un objeto dado, es decir, pretende una finalidad subjetiva que valga comúnmente para todos y que no debe fundar en concepto alguno de la cosa”. (2003: 320). Es decir, Kant menciona que es algo que no se puede calcular cuando los sentimientos del ser humano son guiados hacia un objeto bello o artístico que ha llamado la atención, provocando cierto encanto subjetivo, del cual no se desea prescindir, creado siempre en algo objetivo. Por lo tanto, Kant habla sobre ese don especial que posee el ser humano, para observar el objeto bello en su forma artística. Y la narración continúa complaciéndonos en:

Así que lo desconocido ha acabado transformándose en un espacio familiar fuera del cual me siento extraña. Sentarme cada día a escribir es, para mí, un acto total de nomadismo por universos alejados de la costumbre; también es un ejercicio de curiosidad y permisividad hacia otros lenguajes, hacia otros signos que desconozco y que en mi pugnan por expresarse. (2013: 140)

Nuevamente dentro del texto se percibe esa estética de lo bello, o arte de lo bello, en la escritura de la autora “por universos alejados de la costumbre”. (2013: 140) En este punto. Hegel al estudiar la estética lo divide de dos maneras: lo bello natural belleza generada por el espíritu y lo bello artístico es lo espiritual lo verdadero. Dice que lo bello artístico es superior a la naturaleza. (1989: 8). Además, y sobre el arte también Hegel explica que:

El arte no sólo tiene a su disposición todo el reino de las configuraciones naturales en su múltiple y abigarrado aparecer, sino que más allá de esto, la imaginación creadora puede *invertirse* en producciones propias. Ante esta incommensurable exuberancia de la fantasía y de sus libres productos, parece que el pensamiento tenga que faltarle el valor para traer a éstos completamente ante su presencia, juzgarlos e insertarlos entre sus fórmulas universales. (1989: 10).

Es decir, el arte para él consiste en motivar el espíritu, y por medio de la fantasía realizar creaciones inagotables y avivar los más bellos y puros sentimientos de su imaginación. De esta manera Hegel explica que Hirt, establece lo bello como lo «perfecto que es o puede ser objeto de visión, de audición o de imaginación» Luego define más ampliamente lo perfecto como lo «que corresponde a su fin, aquello que la naturaleza o el arte se propusieron en la conformación del objeto -en su género y especie». (1989: 18).



Esto es que aquí el autor debe saber optar entre lo que se le ofrece y lo que el elige, buscando en su alma lo que desea transmitir lo perfecto y lo bello en sus discursos, evitando llegar a lo común.

De esta manera por demás estética y bella, Julia Otxoa nos conduce hacia la estética y belleza de su escritura. En un especial instante de su emotiva inspiración que va creando en su imaginativa mente hacia causas inagotables de su inescrutable literatura. Y Otxoa opina:

La escritura, la literatura, toda estética, toda existencia al fin, como lenguaje aproximado de nombrar, como esa tensión, máxima en el gozo o en la ceguera, en la que tanto se avanza como se retrocede y se borra y se regresa a escribir allí en lo borrado, las huellas de ese aliento que quema y precisa salir y amar, y narrar para seguir existiendo. (2011: 166).

### III. CONCLUSIONES

En la presente tesis doctoral se ha puesto de manifiesto que Julia Otxoa posee un verdadero universo de conocimientos sobre el cuento y el microrrelato. Sus producciones literarias la hacen merecedora del lugar tan destacado que ocupa dentro de las generaciones de narradores que han asumido la brevedad como premisa artística.

Sus cuentos y microrrelatos, de elocuente brevedad, muestran la filosofía de la vida que se traduce en sutiles notas de fino humorismo. Evocador es también el mundo de fantasía que se manifiesta poéticamente junto al culto a la imagen, al simbolismo, al mito y a la música. Julia Otxoa busca apoderarse de la imaginación infantil y del público en general, por medio de su expresión elocuente y su intensa veracidad, acertadamente trasladadas, a sus a veces complicados discursos, donde resalta significativamente y con enorme atrevimiento el sentimiento popular, producto de las condiciones de nuestro tiempo. No en vano utiliza temas sociales (económicos, políticos) que conllevan a la cultura que ha prevalecido dentro de nuestra sociedad, que como bien indica ha sido de su interés, ha mostrado su inquietud y estímulo durante toda su vida.

No esta demás entonces resaltar que dentro de su esencia literaria da vida a un proceso creativo protagonizado por numerosas categorías, trazando una gran variedad de personajes con rasgos de individuos de la vida real, intensificando de tal manera el imaginario humano y motivando también el espíritu de un sinnúmero de lectores que gozan de la narrativa de la autora.

La fascinación por la escritura que caracteriza a Julia Otxoa aumenta día a día, ya que no descansa en su fase creativa. Así la experimentación sobre el mundo y su identificación con la naturaleza en sí y la del ser humano la llevan a desarrollar nuevas ideas, que fomentan el gusto del público lector.

Los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa muestran un recorrido por los diversos problemas a los que la existencia humana se enfrenta. Su conocimiento sobre el ser humano y sus limitantes nos permiten apreciar la vida desde una perspectiva filosófica otorgándole

gran originalidad. Y no es de extrañar, por consiguiente, el reto que se ha impuesto nuestra escritora, poder conquistar al público más sensible. Circunstancia que cristaliza en los rasgos propios de su original escritura, donde de una manera sutil y experimentada nos lleva con cierto grado de abstracción a ver un mundo en cierta manera real, como el microrrelato que lleva por título “Cosas que hacer en Sidi Ifni-África (1963-1964)” o bien nos induce a la risa y el humorismo, como se desprende del cuento “El viaje de Horacio, o experimenta con extrañamiento, como sucede en “Una familia extraña”.

De esta forma el mundo construido en el cuento o en el microrrelato de Julia Otxoa, puede estar constituido por lo fantástico, lo irónico, lo absurdo, la imagen, el sarcasmo lo grotesco, lo satírico, etc., pero casi siempre está mezclado con elementos de la realidad.

La producción de muchos de sus cuentos y microrrelatos puede dar a conocer los más íntimos pensamientos de sus personajes, sus más secretas pasiones, que se llegan a desencadenar en nefastas acciones, sin que ningún lector se escandalice por ello, sino que permanece a la espera, atento el desenlace.

Tras concluir el análisis de los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa podemos afirmar que las situaciones que rodean a la escritora en su vida han influido claramente en su obra. Las experiencias que la han acompañado a lo largo de su vida influyen notoriamente en sus creaciones literarias. Sus antecedentes, cercanos a la barbarie, han inspirado muchas de sus obras sin acudir exageradamente a la imaginación donde la autora se expone y revela su sentir sin mirar hacia otra parte ante lo extraño, la injusticia y el horror. Es ese viaje a lo desconocido en que la autora está siempre inmersa.

Sin duda se aprecia una evolución significativa en la obra de Julia Otxoa. Los cambios de su pensamiento se manifiestan gradualmente en su constante escritura. Sus cuentos y microrrelatos incluyen rasgos marginales, así como demasiado humorísticos y, en ocasiones, terroríficos que nos llevan a la reflexión y el aprendizaje. Su estilo de escritura no podría llegar a ser independiente de su contexto.

Por otra parte, cabe considerar la originalidad de la autora a la hora de entremezclar la extrañeza y la revelación con el humor la ironía, la fantasía, la música, así como la otra

parte importante que configura su creación literaria, la poesía, originando historias que bien podrían introducirse en varios géneros.

Además algo que ha resultado muy significativo a lo largo de esta investigación y de lo que nos gustaría dejar constancia es que Julia Otxoa no sólo recurre a temas generales en sus historias, también se inspira en aspectos mucho más concretos para dar forma a sus cuentos y microrrelatos. Con ello otorga a sus historias una singularidad única, ignorada hasta el momento, como se desprende del análisis de los tres volúmenes que afrontamos en la presente investigación: *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *Un extraño envió* (2006) y *Escena de familia con fantasmas* (2013). En dicho análisis se puede apreciar, además, que existen elementos de relación, como la intertextualidad, la ironía, el humor, la fantasía, y el simbolismo, así como motivos carnavalescos y grotescos. Una combinación interdisciplinar de discursos en los que se muestra la extrañeza y la revelación. Así, el singular juego literario de la extrañeza se puede apreciar en algunos de sus cuentos y microrrelatos, como el que lleva por título “Lao-Ching o el microrrelato “Recuerdo”, incluidos en *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002). Cabe considerar, además, en el volumen titulado *Un extraño envió* (2006), el microrrelato “Palomeras de San Roque”, el microrrelato “Weil” y el cuento “El trompetista”. Y, por último, el cuento titulado “De la investigación de los fantasmas” y “Fantasmas del pasado”, incluido en *Escena de familia con fantasmas* (2013).

Con respecto a la revelación la autora, a través de su singular estilo y de las estrategias narrativas utilizadas en sus cuentos y microrrelatos, presenta un enorme empeño en mostrar al lector una explicación que lo traslade hacia la realidad de la vida cotidiana. Por lo tanto su poética de la extrañeza y de la revelación queda perfectamente trazada en su obra, apostando por un juego literario en el que los lazos con el lector se estrechan en grado sumo. Significativo resulta además el hecho de que sean historias que perduran en el tiempo y que procedan generalmente de su pensamiento y su memoria, como se ha mostrado en la presente Tesis Doctoral.

Julia Otxoa concede, por otra parte, gran historicidad a sus cuentos y microrrelatos, sobre todo en momentos en los que la narración de hechos verídicos los personajes reales se

mezclan con los ficticios, en un ambiente absolutamente realista. En este caso la escritora se convierte en historiadora reveladora, ya que sus obras son el reflejo de la historia y de su propio tiempo. Cabe considerar también que en los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa los personajes adquieren un papel muy relevante y evidencian una gran variedad.

Creemos que a lo largo de estas páginas ha quedado manifestada la calidad literaria de los cuentos y microrrelatos analizados y, por tanto, la importancia que adquiere su inclusión en la presente Tesis Doctoral. Sus historias, dentro de cada uno de sus relatos, dan forma a la obra literaria de la autora, constituyendo un todo y proporcionando unidad a todo el conjunto de su literatura, que se aventura hacia la búsqueda de la extrañeza y de la revelación.

Así pues podemos concluir, tras el estudio llevado a cabo, que se hace patente la relación de Julia Otxoa con el entorno social, político, histórico y cultural del momento. Así la escritora elige sus temas de forma consciente como un reflejo principalmente de la sociedad en la que habita, como un instrumento importante para llegar a comprenderla.

Por otra parte, concluir esta investigación sobre los cuentos y microrrelatos de Julia Otxoa, deja una sensación de consternación, porque por motivos de tiempo y de espacio me he visto obligada a reducir el corpus de estudio a tres volúmenes -*Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (2002), *Un extraño envió* (2006) y *Escena de familia con fantasmas* (2013). Otros tres volúmenes quedan pendientes para posteriores investigaciones, así como los que la autora aporte en tiempos cercanos, ya que es sorprendente su constante producción. Por otra parte siento que, al reducir el corpus de estudio, me aproximé y conocí con más profundidad su trabajo narrativo que espero pueda abrir el camino a futuros estudios, que indudablemente habrán de presentarse en nuevas generaciones que deseen incursionar en el mundo fantástico del cuento y el microrrelato de Julia Otxoa.

Al final del presente trabajo de investigación aspiro a que la labor realizada sirva como herramienta a nuevas reflexiones aplicadas a la obra de Julia Otxoa, para que su exquisita y variada literatura continúe interesando a generaciones futuras.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, T., Retorica. (1993). *Retorica*. Madrid: Sintesis.
- Adam, Jean Michel. (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel.
- Aguado, Txetxu. (2003) Revista virtual “*Espectáculo*”. EE. UU: Universidad de Darmouth
- Anderson Imbert, Enrique. (2007) *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel
- Anuario del Instituto Cervantes (1998). *El español en el mundo*. Madrid: Arco libros
- Araujo Nara, Delgado Teresa. (2003). *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Anthropos.
- Árqueles, Vela. (1987). *Análisis de la expresión literaria*. México: Porrúa
- Álvarez, Blanca. (2011). *La verdadera historia de los cuentos populares*. Madrid: Morata.
- Adorno, W. Th. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Andrés-Suárez, Irene y Rivas Antonio, (eds.) (2008). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. España: Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*. Madrid: Gredos
- Diez R. Miguel (Ed.) (2008). *Antología de cuentos e historias mínimas (siglos XIX y XX)*. Madrid: Calpe.
- Bajtin Mikail. (1989). *Estética de la creación verbal*. México: Bubnova
- \_\_\_\_\_ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_ (2005). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza
- Baquero Goyanes, Mariano. (1998). *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: U. de Murcia.
- Barthes Roland, Eco Umberto, Todorov Tzvetan y otros. (1996). *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán
- Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1978). *El placer del texto*. México: XXI

- Baquero Goyanes, Mariano. (1992). *El cuento español. Del romanticismo al realismo*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Barroso, Villar, M<sup>a</sup> Elena (ed.) (2001). *Comunicación literaria y espacio: Andalucía, universo narrativo del siglo XX*. Sevilla: U. de Sevilla
- Brasey Edouard, Jean- Pascal Debailleul. (1999). *Libro vivir la magia de los cuentos. Como lo maravilloso puede transformar nuestras vidas*. EDAF, Madrid: EDAF.
- Beltrán, Rosa. (pról.). (2010) *Sólo cuento*. México. UNAM.
- Beltrán, A. Luis. (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Madrid: Montesinos  
 \_\_\_\_\_ (2004). *Estética y Literatura*. España: Marenostrum.
- Beristáin, Helena. (2004). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.  
 \_\_\_\_\_ (1996). *Alusión referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM.  
 \_\_\_\_\_ (1984). *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM.
- Benveniste, Émile (1971). *Problemas de lingüística general I*. México: XXI.
- Berrocal Alfonso. (2011). *Poesía y filosofía: María Zambrano. La generación del 27 y Emilio Prados*. Valencia. Pre-textos.
- Biblioteca Salvat de grandes temas. (1975). *El humorismo*. España: Salvat
- Bobes Naves, María del Carmen. (1973). *La semiótica como teoría lingüística*. Gredos. Madrid: Gredos.
- Bruce-Mitford, Miranda. (1997) *El libro Ilustrado de Signos y Símbolos. Miles de signos de todo el mundo*. México: Diana
- Bruner Jerome. (1990). *Actos de significados*. Madrid: Alianza
- Castagnino H. Raúl. (1980) *¿Qué es literatura?: Naturaleza y función de lo literario*. Buenos Aires Argentina: Nova.
- Carreter Lázaro. (1976). *Estudios de poética. La obra en sí*. Madrid: Taurus
- Calvino, Italo. (1999) *Cuentos fantásticos del XIX. Volumen I.*. España: Siruela.
- Camarero, Jesús. (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literatura transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

- Cervone Daniel, Pervin Lawrence A. (2009). *Personalidad teoría e investigación*. México: Manual moderno.
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1992). *Diccionario de Símbolos*. España: Labor
- Conesa Francisco, Nubiola Jaime. (1999). *Filosofía del Lenguaje*. España: Herder.
- Culler, Jonathan. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*, (trad. Gonzalo García).  
Barcelona: Crítica
- \_\_\_\_\_ (1998). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Catedra.
- \_\_\_\_\_ (1979). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Cros, Edmond. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Davis, William. (1975). *El humorismo*. Salvat. España: Salvat.
- Dahlhaus Carl, Heinrich Eggebrecht Hans. (2012) *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado
- De Aguiar e Silva, Víctor Manuel. (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos
- Del Saz, Agustín. (1953) *Resumen de Literatura española*. Barcelona: Seix Barral, S. A.
- Domínguez Caparros, José. (2004) *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de estudios Ramón Areces, S.A
- Dorrá, Raúl. (1989). *Hablar de literatura*. México: F.C.E.
- Eagleton, Terry. (2004). *Una introducción a la teoría literaria*. México: F.C.E.
- Eco Humberto (2002). *Sobre literatura*. Barcelona: Océano.
- Eco Humberto. (1987). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. España: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Tratado de Semiótica General*. México. Random House Mondadori.
- Encinar, Ángeles. (ed.) (2013) *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid: Cátedra.
- Encinar Ángeles, Percival Anthony. (2001). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Collado Carlos, Laura Galguera García. (2008). *La Comunicación humana en el mundo contemporáneo*. México: Mc Graw Hill.
- Fischerman, Diego. (1998). *La música del siglo XX*. Argentina: Paidós ibérica.



- Foucault Michel. (1999). *El orden del discurso*. México: Tusquets  
 \_\_\_\_\_ (1966). *Las palabras y las cosas*. México: XXI
- Freud Sigmund. (1952). *El chiste y su relación con lo inconsciente. El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Garibay K. Ángel Ma. (2006). *Mitología griega Dioses y héroes*. México: Porrúa
- Garrido Domínguez, Antonio. (1996). *El texto narrativo*. España: Síntesis.
- García-García, José Manuel (1995). *La inmaculada concepción del humor. Teoría, antología y crítica del humor literario mexicano*. Azar. México: Azar.
- García Landa, José Ángel. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. España: Universidad de Salamanca.
- Gimate–Welsh H. Adrián. (2005). *Del signo al discurso. Dimensiones de la poética, la política y la plástica*. México: Porrúa.
- Giardinelli Mempo. (1999). *Así se escribe un cuento*. México: Nueva Imagen
- Guiraud, Pierre. (2011). *La semiología*. México. XXI.
- Gnisci, Armando. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. España: Critica
- Griffiths Paul. (2009). *Breve historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal.
- Grimm. (2006). *Cuentos de los hermanos Grimm*. México, E.M.U.
- Gértrudix, Barrio Manuel. (2003) *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid:Laberinto.
- Gérard Genette. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gómez Redondo, Fernando. (1996). *La Crítica Literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF
- Gullón, Ricardo. (1971). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- Guerra Lucia. (1994). *Debate feminista. Crítica y censura. Vol. 9*. México: Copilco
- Gutiérrez Carbajo Francisco. (2013). *Relato audiovisual y humor*. Madrid: UNED.
- Hernández Guerrero José Antonio, García Tejera Ma. del Carmen, Morales Sánchez Isabel, Coca Ramírez Fátima. (2001). *El humor y las ciencias humanas*. España: U. Cádiz.

- Hegel, G.W.F. (1989) *Lecciones sobre estética*. (trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal
- Herrero, Carmen (1996): *Periodismo político y persuasión*, Madrid: Actas Editorial.
- Husserl, Edmund. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía trascendental* (trad. José Gaos), México: F.C.E.
- Homero. (2005). *La odisea*. México: E.M.U.
- Jakobson, Román. (1983). *Lingüística y poética*. Madrid: Catedra.
- Jitrik, Noé. (1991). *El dominio de la palabra. Los discursos sociales*. México: U.N.A.M.
- Kafka, Franc (2000) *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar.
- Kant Immanuel. (2003). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Porrúa.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Critica del juicio*. México: Porrúa.
- Kersten Wolfgang. Paul Klee. (1996). *Petulancia. Alegoría de la existencia artística*. México: XXI.
- Kristeva, Julia (1994). *Semiótica Vol. I*. Madrid, Fundamentos.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Semiótica Vol. 2*. Madrid, Fundamentos.
- Lanz, Juan José. (2011) *Nuevos y Novísimos Poetas. En la Estela del 68*. España: Renacimiento.
- Landow P. George. (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós
- London Jack. *Relatos*. (1986). Madrid: Cátedra
- Lapesa Melgar Rafael. (1998). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra
- Lagmanovich, David. (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuarto
- Lledó, Emilio (1999). *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe
- Llovet Jordi, Caner Robert, Catelli Nora, Martí Monerde Antoni, Viñas Piquer David. (2007). *Teoría Literaria y literature comparada*. Barcelona: Ariel

- Malmberg, Bertil. (1986). *Análisis del lenguaje en el siglo XX. Teorías y métodos*. Madrid: Gredos.
- M. Lotman Yuri, (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- Martínez Fernández, José Enrique. (2001) *La Intertextualidad Literaria*, Cátedra, Madrid: Cátedra.
- Mendoza Fillola Antonio. (1994). *Literatura comparada e intertextualidad. Una propuesta para la innovación curricular de la literatura*. Madrid: La muralla.
- Millares Carlo, A. (2001). *Historia Universal de la Literatura*. México: Esfinge
- Miller, George. (2001). *Lenguaje y comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu
- Millan-Puelles Antonio. (2009). *Fundamentos de filosofía*. Madrid: Rialp.
- Montesa, Salvador (ed.) (2009). *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato*. España: Aedile.
- Montes Almudena. (1997). *Adivinanzas trabalenguas dicharachos refranes cubanos*. Madrid: Aguilar.
- Molina Carolina. (2010). *Entrevista para el periódico "Heraldo de Henares"*. Henares.
- Munguía Zatarain Martha Elena. (2012). *La risa y el cuerpo: ¿Un estallido de flores?* México: Conacyt.
- Nietzsche Friedrich. (2015). *Obras maestras*. México: Mexicanos Unidos, S. A.
- Nogero Jiménez, Francisca. (2004). *Escritos disconformes nuevos modelos de lectura*. Salamanca: U. de Salamanca.
- Noe, Jitrik (cop). (1991). *El dominio y la palabra*. México. U.N.A.M.
- Neus Rotger, Fernando Valls (eds.) 2005 *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*. España: Montesinos
- Otxoa, Julia. (1994). *Kískili-Káskala*. Madrid: Vosa
- \_\_\_\_\_ (1999). *Un león en la cocina*. Zaragoza: Prames S. A.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Variaciones sobre un cuadro de paul klee*. Guipúzcoa: Ficciones
- \_\_\_\_\_ (2006). *Un extraño envío*. Palencia: Menoscuarto.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Un lugar en el parque*. España: Alberdania.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Los asombrados ojos de la poesía*. Donostia: Separata
- \_\_\_\_\_ (2011). *Algunas notas sobre mi narrativa*. Intervención en la Universidad de Sevilla: Facultad de comunicación

- \_\_\_\_\_ (2013). *Escena de Familia con fantasma*. España: Menoscuarto.
- Orozco Vera, María Jesús (2001). *Creación literaria y comunicación: el relato breve en la literatura española del siglo XX*, Sevilla, Padilla Libros.
- \_\_\_\_\_ (2009): "*Pasión por lo breve: minicuento y microteatro en la literatura española del nuevo milenio*", en *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Salvador Montesa (ed.), Málaga, Aedile.
- \_\_\_\_\_ (2010): "*Propuestas artísticas del nuevo milenio: minicuento, microteatro y cine comprimido*", en *Literatura y comunicación*, Miguel Nieto Nuño (coord.), Madrid, Castalia.
- Ortiz Ceberio Cristina (2014). *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*. Vol. 3- No. 6. Nueva York.
- Ocampo Ponce, Manuel. (2012). *Comunicación, semiótica y estética. Desde una perspectiva realista*. México: Trillas
- Oliva Mendoza Carlos, (compilador). (2009). *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*. México: UNAM.
- Olivares, Julio Ángel. (trad.) (2003). *Antología de fantasmas*. Madrid: Jaguar
- Paz Octavio. (2003). *El arco y la lira*. F. C.E. México: F.C.E.
- Perus Francoise. (1997) *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora
- Penedo Antonio, Pontón Gonzalo. (1998). *Nuevo historicismo*. Madrid: Arco Libros
- Pérez- Rioja José Antonio. (1942). *El humorismo*. España: Salvat
- Pimentel, Luz Aurora. (2012). *Constelaciones I ensayos de teoría narrativa y literatura Comparada*. México: UNAM
- \_\_\_\_\_ (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Madrid: XXI.
- Pozuelo Yvancos José María, Aradra Sánchez Rosa María. (2000) *Teoría del Canon y literatura española*. Madrid: Cátedra
- Pulido Tirado, Genara. (ed.). (2001). *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaen: U. de Jaen.
- Prada Oropeza Renato. (1991). *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica*

*Narrativa*. Mexico: UAZ.

- \_\_\_\_\_ . (1994). *Literatura y realidad*. México: FCH.
- Prieto, Francisco. (1984) *Cultura y comunicación*. México: Premia.
- Reyzábal Ma. Victoria, Casanova Ma. Antonia. (1999). *El tesoro de las palabras*. Diccionario para la educación secundaria. Akal, Madrid: Akal.
- Reyes Graciela. (1984). *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Reeve, V. (2003) *Motivación y emoción*. Mexico: McGrawHill.
- Ricoeur, Paul. (1995). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Siglo XXI.
- Romero López, Dolores (comp.). (1998). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/libros.
- Roas D, J. (comp). (2010) *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco
- Sánchez Macgregor, Joaquín. Rulfo y Barthes. (1982). *Análisis de un cuento*. Domés. México: Domés
- Sanchis Sinisterra José. (2001). *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* (Ed.Manuel Aznar Soler). Madrid: Cátedra
- Sánchez-Escalonilla Antonio. (2009) *Fantasía de aventuras. Claves creativas en novelas y cine*. Barcelona: Ariel
- Salinas, Pedro. (1996). *Literatura española siglo XX*. Madrid: Alianza
- Samperio, Guillermo. (2004). *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. Alfaguara. México: Alfaguara.
- Sebeok, Thomas A. Signos: (1996). *Una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós.
- Serra Edelweis. (1978). *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa.
- Schlieben- Lange Brigitte. (1987). *Pragmática lingüística*. Madrid: Gredos
- Schmidr, Siegfried. (1977). *Teoría del texto*. Madrid: Cátedra.
- Sargatal Alfred. (2004). *Introducción al cuento literario*. Barcelona: Laertes

- Spang, Kurt. (1993). *Teoría de la literatura y literatura comparada Géneros Literarios*. Madrid: Síntesis
- Spillner Bernd (1979). *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica y lingüística del texto*. Madrid: Gredos.
- Solares, Blanca (coord.). (2001) *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. España: Anthropos.
- Souto Arturo. (2006). *El lenguaje literario*. México: Trillas.
- Sulla, Enric. (1996). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Critica. Barcelona: Critica.
- Todorov, Tzvetan. (1987). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: XXI.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- Torri, Julio. (2014). *La literatura española*. México: F.D.C.E.
- Urrutia, Jorge. (1992). *Literatura y comunicación*. Madrid: Espasa Calpe.
- Verani J. Hugo. Octavio Paz. (2013). *El poema como caminata*. México: F.C.E.
- Valls, Fernando. (2008). *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. España: Páginas de espuma.
- Van Dijk Teun A. (2007). *Estructuras y funciones del discurso*. México: XXI
- Vázquez Medel, Manuel Ángel y Acosta, Ángel (eds.) (2001). *La semiótica actual: aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla, Alfar
- \_\_\_\_\_ (1999). *Literatura comparada: relaciones literarias hispano-inglesas (siglo XX)*. Almería: U. Almería.
- Vouillamoz Núria. (2000) *Literatura e Hipermedia. La interrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*. Barcelona: Paidós.
- Volek, Emil (comp.) (1992). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos
- Wellek Rene, Warren Austin. (2002). *Teoría literaria*. España: Gredos.
- Wong, Óscar. (1997). *La pugna sagrada comunicación y poesía*. México: Coyoacán

- Yllera, Alicia. (1996). *Teoría de la literatura francesa*. Madrid: Sintesis
- Zavala, Lauro. (1999). *Lecturas simultáneas: la enseñanza de lengua y literatura con especial atención al cuento ultracorto*. México: U.N.A.M.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Cartografías del cuento y la mini ficción*. España: Renacimiento.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: U.N.A.M.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: U.N.A.M
- \_\_\_\_\_ (2013). (ed.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. México: U.N.A.M.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Teorías del cuento IV. Cuento sobre el cuento*. UNAM. México: U.N.A.M.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Como estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas.
- \_\_\_\_\_ (2002). Entrevista a Julia Otxoa. Deia. San Sebastián

#### CONSULTAS EN INTERNET

Abasolo, José Javier. Nadie es inocente (2011) “*Noticias de Gipuzkoa*” Consultado el 27 de julio del 2011 <<http://elogdeabasolo.blogspot.com/2011/01/poemas-de-un-raton-julia-otxxoa.html>>

Administrador Escritores Vascos (2010) “*Diario Vasco*”. Consultado el 26 de julio 2011 <<http://www.escriitoresvascos.com.blog-e-internet/1912-julia-otxxoa-en-diario-vasco>>

Da Silva, Erisbaldo (1985). Canción para niños “El pollito pio” o “Pintinho Piu” Consulta el 26 de junio del 2016 [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_pulcino\\_Pio](https://es.wikipedia.org/wiki/El_pulcino_Pio).

Delibes, Mguel. (2003). “Catedra” Consultado el 19 de junio 2011 < Miguel Delibes <http://www.catedramdelibes.com.archivos/000915.html>>

García Luis (2006) Entrevista a Julia Otxoa. Consultado el 28 de julio 2011 <http://www.literaturas.com/v010/sec0612/entrevistas/entrevistas-04.html>

Jiménez José. (2013) Conferencia El equilibrista de lo visible Consultado el 27 de junio del 2016 <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22945>

Martínez Soler, Susi. (2009). Cuento la cajita llena de besos. Consultado el 27 de julio del 2016 <https://www.xing.com/communities/posts/la-caja-llena-de-besos-1001505074>

Mayer Frank. (2009) con el estilo de una partida de ajedrez: “La batalla de Gaugamela” Consultado el 24 junio 2016 [http://www.tabladeblandes.com/frank\\_mayer134.html](http://www.tabladeblandes.com/frank_mayer134.html)

Mayr, Guillermo, (2011) “La literatura, como la existencia, es un lugar de indagación experimentación constante” Consultado el 26 de julio del 2011 <El jinete insomne30junio2011http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2011/06/julia-otxoalaliteratura-como-la.html>

Miguel- Miguel. (2016). Canción para niños La rana Consultado el 25 de junio del 2016 Revista Bayard 2016 <http://www.conmishijos.com/ocio-en-casa/letras-de-canciones/Estaba-la-rana-cantando.html>

Molina Carolina, (2011) “*El Heraldo de Henares*” consultado el 9 de noviembre del 2011 <El heraldo de Henares<http://www.elheraldodelhenares.s/pag/noticia.php?cual=6981>>

Moreno, María Paz, (2006) University of Cincinnati “*Grafemas*” consultado el 26 de julio 2011. [http://www.wku.edu/encuentros/grafemas/febrero\\_06/moreno.html](http://www.wku.edu/encuentros/grafemas/febrero_06/moreno.html)

Otxoa Julia. (2003) En: escritoras.com “Letra e Imagen” Consultado 19 de junio del 2011. *Diario Vasco*. 18 febrero 2010. < <http://juliaotxo.net/blog/?p=58>

Otxoa, Julia (2003) Consultado el 21 de mayo del 2011 <<http://escritores.com/escritoras/escritora.php?i=940598451>

Otxoa, Julia ". (2003) En: escritoras.com Consultado el 9 de noviembre del 2011 <<http://www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=940598451>>

Otxoa, Julia (2010)“Letra e Imagen”. *Diario Vasco*. Consultado el 19 de junio del 2011. [.http://juliaotxo.net/blog/?p=58](http://juliaotxo.net/blog/?p=58)> [

Pérez- Bustamante Ana Sofía Mourier (2007) *Semblanza Crítica* Consultado el 26 de julio del 2011 <[http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/juliaotxo/pcuartonivel.jsp?conten=poesía\\_semlanza](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/juliaotxo/pcuartonivel.jsp?conten=poesía_semlanza)>

Pimentel de Fernández María Eline. (1999). *Análisis Crítico: Cantico Espiritual y el Cantar de los Cantares* Consultado el 15 de julio del 2016 <http://www.monografias.com/trabajos99/analisis-critico-cantico-espiritual-y-cantar-cantares/analisis-critico-cantico-espiritual-y-cantar-cantares.shtml>

Tansey. Mark. (2011) *La prueba del ojo inocente* Consultado el 2 de octubre del 2016 <http://eldibujante.com/blog/tag/mark-tansey/>



Venegas William. (2016) Crítica de cine: ‘La leyenda de Tarzán. De Elmo Lincoln a Alexander Skarsgard. Tarzán se mantiene con vida con su grito de canto tirolés. Consultado el 19 de julio del 2016 [http://www.nacion.com/ocio/cine/Critica-cine-leyenda-Tarzan\\_0\\_1573442693.html](http://www.nacion.com/ocio/cine/Critica-cine-leyenda-Tarzan_0_1573442693.html)

Wikipedia. *The magnificent Seven*. Pelicula de Western norteamericana [en línea] [https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Magnificent\\_Seven](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Magnificent_Seven) [consultada 26 agosto 2016]

## V. ANEXOS

Basándonos en su exquisita sensibilidad humanista y en su escritura versátil e innovadora, se ha incluido en los presentes anexos, una cronología de su obra literaria, una entrevista y varias fotografías que demuestran su indiscutible sentido de compartir con los demás sus experiencias literarias.

## CRONOLOGÍA DE JULIA OTXOA GARCÍA

Centrándonos en nuestro propósito de conocer el valor sustancial de la prolífica obra de Julia Otxoa, parece pertinente realizar una cronología de su obra literaria, basándonos en su exquisita sensibilidad humanista y en su escritura versátil e innovadora. Dicha circunstancia la ha hecho portadora constante en el arte comunicativo, tanto en las artes plásticas, como en el relato infantil, el microrrelato o microtexto, el ensayo, el artículo-periodístico y, por supuesto en el género poético. Se aprecia, sin duda, el sello característico en su escritura creativa.

- 1953 Nacimiento.
- 1978 *Composición entre la luz y la sombra*, San Sebastián, Gonfer,
- 1982 *Luz del aire*, en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte, Madrid, Edarcón.
- 1985 *Cuaderno de Bitácora*, Primer Premio Ayuntamiento de Pasajes.
- 1987 *Poética*, Madrid, Boza.
- 1987 “*Poética*” - Varios autores, Madrid, Vosa.
- 1988 “*Antología Poética*”, San Sebastián, Casa Baroja.
- 1988 *Autores Vascos*, Bilbao, Autor Elías Amézaga – Wilsen – Bilbao.
- 1989 *Centauro*, Madrid, Torreozas.
- 1990 *Poetas Vascas*. Torreozas – Madrid.
- 1993 *La luz inextinguible* – Ensayos sobre la literatura Vasca actual, autor Juan José Lanz, Madrid, Siglo XXI editores.
- 1994 *Narrativa corta en Euskadi*. Selección y estudio de narradores vascos desde el exilio de la guerra civil hasta nuestros días – Vosa – Madrid.
- 1994 *Kiskili- Kaskala*. Vosa, Madrid.

- 1994 *Antología della poesía Vasca contemporánea*, autor Emilio Coco, Milán, Croceti Editoril.
- 1995 *Poesía Vasca*, varios autores, Málaga, Revista Litoral.
- 1997 *L'eta dei barbari*, Italia, Quaderni della Valli.
- 1997 *Lucas y el búho. Mensajero- Bilbao.*
- 1997 *El bosque de las zanahorias*. Elkar – San Sebastián.
- 1997 “*Ellas tienen la palabra*” – Autores Noni Benegas y Jesús Munárriz, Madrid, Editorial Hiperión.
- 1998 *Historia de unos bigotes. Ibaizabal – Bilabao.*
- 1998 *La canción de Míster Popoff*. Ibaizabal – Bilbao.
- 1998 *El Mundo en una manzana*. Desclee de Brouwer – Bilbao
- 1999 *Un león en la cocina* (con collages de Ricardo Ugarte), Prames-Zaragoza.
- 1999 *Cuentos de la abuela luna*. Mensajero – Bilbao.
- 1999 “*Mosaico Ibérico- Ensayos sobre poesía y diversidad*” – Autora Joana Sabadell, Gijón, Ediciones Júcar.
- 2000 *El sueño de Hakam*. Desclee de Brouwer – Bilbao.
- 2000 *La Nieve en los manzanos*, Málaga, Ediciones Miguel Gómez.
- 2001 *Al calor de un lápiz*, Zarautz, Olerti-Etxea.
- 2001 *Taxus baccata*. Italia, Quaderni della Valle.
- 2001 *Once (poetas) para trescientos (lectores)*. Mujeres Poetas en el País Vasco. Edic.de Elsa López y Arantza Fernández, Las Palmas, Ediciones La Palma.
- 2002 *Cartas a Mr. Gardener*, Brasil, Edición bilingüe portugués-español. Maneco Librería & Editora.
- 2002 *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*, Editorial Hiru – Hondarribia, Guipuzcoa.

- 2003 “*Pólvora Blanca*” -Antología de poetas contra la guerra, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba
- 2003 *Entonces, ahora* - Antología colectiva Madrid, Ayuntamiento de Rivas-Vacía-Madrid.
- 2003 *Escritores contra la guerra*, Madrid, Revista República de las Letras, Asociación Colegial de escritores.
- 2004 *Gunten Café*, Málaga, Edición Bilingüe Castellano-euskera, Colección Puerta del Mar – Publicaciones de la Diputación de Málaga.
- 2004 *La sombra del espantapájaros*. Editorial El Toro de Barro – Cuenca.
- 2004 *Poesía experimental española 1963-2004*- Antología. Selección realizada por Félix Morales Prado, Madrid, Editorial, Marenostrom.
- 2004 *Todos o casi todos*, Antología de Poesía experimental. Selección coordinada por Julián Alonso, Salamanca, CD- Ediciones Cero.
- 2004 *Madrid-11M*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- 2004 *Madrid - 11M* , Madrid, Ediciones, Sornabique.
- 2004 “*Metamorphoses*”, Northampton-EE. UU, Smith Collage.
- 2004 “*Después de Todo*” Homenaje a José Hierro, Aoiz, Ediciones Bilaketa Navarra.
- 2005 “*Taxus baccata*” (Poemas de Julia Otxoa con dibujos de Ricardo Ugarte, Madrid, Ediciones Hiperion.
- 2005 “*Aldea Poética-III-Haiku*”, Madrid, Editorial Opera Prima.
- 2006 *Un extraño envió*. Editorial, Menoscuarto – Palencia.
- 2006 *Maiali e fiori – Cerdos y flores*. Roma, Editorial Empiria.
- 2007 *Kulonos Kuldemeny* – Un extraño envío. Budapest, Patak Konyvek editores.

- 2007 *“El pájaro de la alegría”* (Plaquet de poemas), Ibiza, Universidad de las Islas Baleares-Sa Nostra.
- 2007 *Poesía Visual Española*, Antología coordinada por Alfonso López Gradolí, Madrid, Ediciones Calambur.
- 2007 *Poetas en blanco y Negro*, Madrid, Abada Editores.
- 2008 *“Anotaciones al margen”* (Plaquet de poemas con dibujos de Ricardo Ugarte), Mérida, Escuela de Arte y Diseño.
- 2008 *La lentitud de la luz*, Palencia, Editorial Cálamo.
- 2008 *Complicidades*, Madrid, Ave del Paraíso.
- 2008 *Poeti spagnoli conteporani*, antólogo Emilio Coco, Milán, Dell’Orso Editores.
- 2009 *Poesía Viva-Poetas Vascos en Castellano*. Colección Gerión de Poesía. Muelle de Urbitarte, Editores, Bilbao.
- 2010 *Un lugar en el parque*. Editorial Alberdannia, San Sebastián.
- 2010 *Poemas de un ratón*. Colección Caracol de la Diputación de Málaga.
- 2010 *“Aldea Poética V”* Poesía Infantil-Editorial Opera Prima, Madrid.
- 2010 *“Mujeres en su tinta”* Poetas españolas del siglo XXI (Universidad Autónoma de México).
- 2011 *“Veinte poetas españolas del siglo XX”* (Editorial El Perro y la rana, Venezuela).
- 2011 *“Los asombrados ojos de la poesía”*. Riev. Int. Estud. Vascos. (56.I.2011).
- 2013 *“Escena de familia con fantasma”*. Menos cuarto. Palencia
- 2014 *“Jardín de Arena”*. La Palma. España.

## ENTREVISTA A JULIA OTXOA

Entrevista realizada por Maura Barrios 16 de octubre 2016

### **1.- ¿Qué la motivó a ser escritora?**

Posiblemente el haber sido una lectora muy voraz desde muy niña, luego paralelamente surgió, a los doce años, la necesidad de expresarme a través de la escritura y a los 25, tras muchos años de escritura, sentí que mi vocación era la de escritura y publiqué mi primer libro de poemas “*Composición entre la luz y la sombra*” en 1978.

### **2.- ¿Por qué ha elegido los cuentos y microrrelatos como su producción narrativa?**

Un día sentí que mis poemas se llenaban de personajes e historias y así, de modo natural, me encontré escribiendo microrrelato y relato breve a la vez que poesía, paralelamente.

### **3.- ¿Nunca le ha interesado escribir novela, por qué?**

A Borges se lo preguntaron también muchas veces. ¡Fíjese!!! Ni el cuento ni la novela están en la cúspide del supremo hacer literario, cada escritor o escritora, como cada pintor o pintora tienen su propio espacio de creación. Me siento cómoda en ese espacio de creación.

### **4.- ¿Su creación literaria parte de una imagen?**

Mi creación literaria parte de ese algo tan complejo y enigmático como es la inspiración, que está formada por mi equipaje de formación intelectual, mis vivencias, mi experiencia vital, mi sensibilidad.....

### **5.- ¿Cuál es el momento de su mayor inspiración?**

No hay momento de mayor o menor inspiración...La inspiración viene cuando ella quiere.

### **6.- ¿Cree que su literatura pueda ayudar a un mundo caótico y sin escrúpulos?**

Me contentaría con que mi escritura fuera para otros, lo que la de los grandes escritores ha sido para mí, una fiel compañía, un consuelo, un cobijo, un universo que ha ampliado mi visión sobre las cosas multiplicando mis ángulos de visión. Una defensa de la imaginación y el libre pensamiento como herramientas imprescindibles en nuestra mirada ética hacia el otro.

**7.- ¿Se encuentra algo de usted en cada protagonista del cuento y del microrrelato?**

En toda obra de creación hay algo de autobiográfico, supongo que en la mía también lo habrá, pero no a nivel consciente.

**8.- El cuento epistolar es, pues, una forma artística con principio, medio y fin. ¿Al utilizar esta forma epistolar, piensa en el lector, en sus reacciones o en su satisfacción personal al realizarla?**

Cuando creo únicamente pienso en seguir el camino que la inspiración me marca. Que esa obra de creación esté a la altura de lo que yo entiendo por buena literatura.

**9.- Sus cuentos y microrrelatos, son demasiado atrevidos al abordar temas sociales como el de los políticos o política. ¿No teme alguna reacción de ellos?**

La escritura sobre el mundo está ya en los filósofos y dramaturgos griegos, luego han sido felizmente muchos los escritores que hemos pensado que la estética no puede mirar para otro lado ante la barbarie o la injusticia. Siempre he entendido la estética unida a la ética.

**10.- Dentro de su extensa producción literaria ¿Cuál le ha dejado mayor satisfacción al hacerla, la poesía o la narrativa?**

Ambas.

**11.- ¿Cuál es el ingrediente que más le satisface utilizar en su narrativa?**

Son muchos: el juego conceptual, la ironía, la sorpresa, el misterio etc.

**12.- ¿Por qué utiliza con bastante frecuencia en sus cuentos y microrrelatos los nombres italianos?**

Lo ignoro. Tal vez porque admiro a dos grandes escritores italianos, Italo Calvino y Antonio Tabucchi, y porque amo Italia.



## FOTOS JULIA OTXOA



Intervención de Julia Otxoa en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla  
15 de abril del 2011.



Encuentro de Julia Otxoa con alumnos de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. 15 de abril del 2011.



Julia Otxoa y su esposo el escultor Ricardo Ugarte acompañados de la Doctora María Jesús Orozco, en su participación en el Seminario “Creatividad sin límites en tiempos de Crisis”. 20 de noviembre 2015.



Julia Otxoa su esposo el escultor Ricardo Ugarte, la Doctora María Jesús Orozco y Maura Barrios en su participación en el Seminario “Creatividad sin límites en tiempos de crisis” 20 de noviembre 2015.



El escultor Ricardo Ugarte, la escritora Julia Otxoa, Maura Barrios y el Ing. Manuel Tolentino en una amena velada en Triana, 20 noviembre 2015.



Despedida en Triana, escultor Ricardo Ugarte, escritora Julia Otxoa, Maura Barrios y el Ing. Manuel Tolentino, 21 de Noviembre 2015.