

La lógica del absurdo: *Un extraño envío* de Julia Otxoa

Ángeles Encinar
Saint Louis University, Madrid Campus

Este texto fue publicado en “En breve: Cuentos de Escritoras Españolas (1975-2010) Estudios y antología- Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2012 siendo coautoras del libro las profesoras Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel

I Introducción

La escritora donostiarra Julia Otxoa (1953) ha desarrollado en los últimos años una obra literaria que se ha caracterizado por la presencia de una voz personal de gran calidad alejada de los tentadores vientos del mercantilismo literario. Comenzó su andadura en la poesía y ha aparecido ya un buen número de títulos¹. En el campo de la prosa, se ha dedicado con exclusividad a la narrativa breve y ha publicado los libros de relatos *Kiskili-Káskala* (Vosa, 1994); *Un león en la cocina* (Prames, 1999); *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (Hiru, 2002); *Un extraño envío* (Menoscuarto, 2007) y, su última entrega, *Un lugar en el parque* (Alberdania, 2010). Su obra ha sido traducida a varios idiomas y recogida en diversas antologías de prestigio².

El paso de la poesía a la prosa se produjo en su caso de una forma natural, sin una intención premeditada y consciente, como ella misma ha señalado: “Un buen día descubrí que el poema iba transformándose en otro paisaje en el que aparecían figuras, voces que

¹ Los poemarios: *Luz del aire*, en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte (Edarcón, 1982); *Centauro* (Torremozas, 1989); *L’eta dei barbari* (Quaderni della Valli, 1997); *La Nieve en los manzanos* (Ediciones Miguel Gómez, 2000); *Al calor de un lápiz* (Olerti-Etxea, 2001); *Gunten Café* (Publicaciones de la Diputación de Málaga, 2004); *Taxus baccata* (Con dibujos de Ricardo Ugarte - Ediciones Hiperión, 2005); *Anotaciones al margen* (Plaquet con dibujos de Ricardo Ugarte-Escuela de Arte y Diseño de Mérida, 2008); *La lentitud de la luz* (Editorial Cálamo, 2008) y *Poemas de un ratón* (Colección Caracol-Diputación de Málaga, 2010).

² Citamos, entre ellas: *Galería de hiperbreves* (Tusquets, Barcelona 2002); *Sea breve por favor* (Editorial Páginas de Espuma, 2002); *Fábula Rasa* (Alfaguara, 2005); *Ciempíes-Los microrrelatos de Quimera* (Montesinos, 2005); *Poesía Visual Española* (Calambur, 2007) y *Complicidades* (Editorial Ave del Paraíso, 2008).

tenían historias que contar, y el resultado final fue que el poema dio paso a la narración, pero sin abandonar aquellas herramientas de concisión y brevedad propias de las imágenes poéticas”³.

En *Un extraño envío* ha reunido un total de 55 cuentos y microrrelatos –algunos de ellos ya habían aparecido en sus anteriores libros- que la sitúan entre los mejores cultivadores del género en las dos últimas décadas. Un espacio narrativo onírico e irreal atraviesa todo el volumen y a partir de él se hace hincapié en la violencia, la deshumanización y la incomunicación que predomina entre algunos seres humanos en la actualidad. El absurdo, la ironía –rayana en el sarcasmo- y el humor son los procedimientos de los que se sirve para enfocar esta temática. Un humor que se convierte en una constante de esta escritura y, como indicaba José María Merino, llega a ser en ocasiones “macabro e incluso sangriento” y “presenta un panorama narrativo muy interesante, impregnado de aire fantástico, siempre coherente con la voluntad de poner de relieve lo que pudiéramos denominar el envés de la realidad”⁴. El presente ensayo enfocará tres cuentos y varios microrrelatos teniendo en cuenta tanto la construcción formal como el contenido discursivo al que acabamos de referirnos.

II Los cuentos

“Cerdos y flores” es el título del primer relato “largo” del volumen que nos ocupa. Apareció por primera vez en *Un león en la cocina* y es el que da nombre a una antología bilingüe publicada en Italia⁵. En esta historia se puede ver de forma patente la estética que predomina en toda la narrativa de Julia Otxoa: una mezcla de surrealismo, expresionismo y de recursos de la literatura del absurdo que otorga un carácter singular a su prosa y le posibilita transmitir de forma idónea el tema de la perplejidad existencial, una constante en

³ “Todo empezó en un viejo armario”, en Julia Otxoa, *Un extraño envío*, Palencia, Menoscuarto, 2006, 11. Todas las citas al texto pertenecen a esta misma edición.

⁴ “Relatos brevísimos”, *Leer* (diciembre 2006-enero 2007), 101.

⁵ *Maiali e fiori*, traducción de Sara Zanghi, Roma, Empiria, 2006.

su obra⁶.

Estructurado mediante el género epistolar, el cuento consta de dos cartas: la que dirige el jardinero al porquero y la respuesta de éste último que es la que configura la mayor parte del relato. El jardinero le explica al porquero en su misiva que una de sus cerdas, precisamente la que tiene aspecto más fiero, se come sus rosas de pitiminí y con esta conducta inadecuada no sólo está destruyendo su jardín, como efecto más inmediato, sino que semejante conflicto le está produciendo un terrible desasosiego. En este comienzo del relato se instaura un elevado tono humorístico, y además el lector descubre con nitidez el procedimiento discursivo: la presencia de una “fantasía aditiva”, de la que hablaba Lauro Zavala⁷, es decir, de un elemento excepcional añadido al mundo real. En este caso se trata de la caracterización del cerdo con una conducta humana: “Pues bien, me costó Dios y ayuda echarla, se hacía descaradamente la sorda, fingía ignorarme y tan sólo depuso su rebelde actitud cuando la amenacé seriamente con llamar a la policía. Y claro, luego, como estaba enfadada, se fue de malos modos...” (28). Esta personificación del animal incrementa el grado de humor cuando el afectado sugiere que esta actitud podría deberse a un trauma de la infancia y que lo mejor sería buscar una ayuda profesional para la cerda.

La respuesta del Sr. Porquero, denominado así en el texto, continúa engrosando el tono humorístico. En primer lugar, por el propio contenido narrativo ya que, por ejemplo, el propietario del animal no duda en calificarlo como un ser de sensibilidad muy especial y llega hasta el extremo de afirmar que se trata de una “cerda metafísica” (30). Pero, sobre todo, por el marco formal establecido: a partir de este momento el relato adopta elementos ensayísticos y se incorporan digresiones mediante las que este protagonista anónimo intenta demostrar al destinatario de su carta la justificación de su razonamiento. Comienza entonces la exposición de un argumento que sigue unas pautas fijadas con orden y rigor, a modo de una verdadera argumentación, presentado la premisas oportunas y citando a supuestas autoridades en la materia.

⁶ A estos rasgos se han referido ya Irene Andres-Suárez, en “Del microrrelato surrealista al transgénico (Antonio Fernández Molina y Julia Otxoa)”; y Ana Sofía Pérez Bustamante, en “*Un león en la cocina*: los microrrelatos de Julia Otxoa”.

⁷ Véase el “Prólogo”, *Un león en la cocina*, p.?

El absurdo que planeaba en la primera parte del cuento se agudiza de forma radical con cada una de las proposiciones argumentativas. Puede verse, por un lado, con el planteamiento de las tesis de la fagocitosis de los objetos amados a lo largo de la historia, y del posible efecto de las obras de poetas (Lord Byron o Novalis) y pintores (Turner) en distintos animales; y, por otro, con la propuesta general de que el arte y la cultura deben llegar también a las porquerizas. Mediante estos párrafos, el lector es consciente de la extrema falta de contexto de todo lo expuesto y de que se enfrenta a un verdadero circo conceptual que terminará por llevarle a algún tipo de resolución.

Resulta oportuno referirnos ahora a la lógica del absurdo propuesta por Jerry Palmer. Desde su perspectiva, cualquier suceso para ser divertido tiene que ser sorprendente, improbable y probable al mismo tiempo. Es importante mantener cierto equilibrio entre estos componentes. La excesiva inverosimilitud puede inclinar el absurdo hacia un sinsentido, pero, precisamente, puede buscarse ese énfasis⁸. Esta es, sin duda, la intención de la autora en esta narración: conducir la historia hasta un nivel disparatado para, en la conclusión, poner de manifiesto que este absurdo excesivo está en la base de la imposición de ideas y en la violencia a las que algunos individuos someten a otros. Los razonamientos humorísticos del porquero se tornan en graves amenazas que exigen el pleno sometimiento de su destinatario en los párrafos conclusivos y transforman el tono jocoso del cuento en uno de terror, como se comprueba en el final:

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 que 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 (34).

Es obvio que la fabulación reflexiona sobre la condición humana, y que la revelación final del comportamiento del protagonista apunta a las ideologías radicales y a la intolerancia presente en tantas ocasiones en la sociedad actual. El control de los poderosos, de aquellos que parecen ser propietarios de una fuerza bruta, sobre los más débiles se hace

⁸ Véase Jerry Palmer, *The Logic of the Absurd*, 136.

patente en el texto y, si en el inicio del cuento se producía una personificación del animal, en la conclusión habría que hablar de una animalización o, para ponerlo en términos más suaves, deshumanización del individuo.

“Un extraño envío” es el relato que da título al volumen y nos atrevemos a afirmar que es una pieza maestra en la narrativa de la autora. Aparecido por primera vez en *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*, en esta última versión sólo se constatan unas mínimas revisiones de puntuación. Nuevamente, el molde epistolar, fórmula recurrente en su escritura, da estructura a la narración. Se trata de seis cartas unidireccionales y numeradas, a modo de secuencias, de Juliette Souza a su pareja, Ricardo, en las que le expone el para ella extraordinario suceso: la recepción de un libro titulado *La mujer salvaje*. Este envío trastoca totalmente su vida hasta un extremo incluso impensado por ella misma.

En la “Carta número uno” se presenta la situación y se habla de la intriga que este hecho ha provocado en la narradora, preguntándose por el motivo que lo ha producido y arrastrándola a averiguar si la palabra salvaje del título insinúa algo relacionado con ella. Ahí comienza una búsqueda inicial de dicho término en el diccionario. A cualquier lector le puede resultar algo desmedida la preocupación de la protagonista e inducirle a cuestionarse a qué se debe una reacción tan desproporcionada. Sería razonable pensar en una simple confusión o en una mera casualidad, ¿porqué le parece a ella tan inusual? ¿qué teme? Se establece desde este primer momento un ambiente de rareza y de misterio.

La segunda carta plantea ya un verdadero conflicto. El envío y el significado del título del libro en sí mismo se han convertido en una auténtica obsesión para la protagonista, como admite sin reparos: “el tema me está afectando mucho, tengo el sistema nervioso francamente desquiciado” (61). Se desata, a partir de ahora, una búsqueda exhaustiva del sentido del adjetivo salvaje en distintos diccionarios especializados, que no hace sino causar mayor inquietud y desconcierto en el personaje al abrirle posibilidades a gran variedad de acepciones. Esta respuesta obsesiva se contrasta con lo que para el lector sí se puede percibir como algo problemático: su falta de concentración ha tenido en consecuencia el encargo de unos muebles cuyas medidas no se adaptan a la realidad e

impiden el paso a su casa y al resto de viviendas del edificio. Para poder acceder a sus hogares los vecinos han implantado un sistema de poleas: el absurdo irrumpe de forma insólita y desmedida en su vida cotidiana.

El poder del lenguaje y la significación de las palabras como vehículos mediadores de la comunicación o incomunicación entre los seres humanos se convierte en uno de los temas fundamentales del relato. Más aún, se subraya la vital importancia de la percepción y la interpretación de los mensajes que cada persona realiza a través del significado transmitido por las palabras y como éstas pueden llevar a una adecuada o inadecuada comprensión del lenguaje. La variedad de sinónimos de salvaje perturba a una narradora desequilibrada que se siente incapaz de percibir un significado sin una connotación inquietante o amenazadora. En este paradigma, se podría asumir la afirmación mantenida por John Weightman para quien el lenguaje es “contingente” y “cambiante”, de una “naturaleza equívoca”, revelando el mismo que el mundo es absurdo desde un punto de vista humano, y el propio lenguaje es parte y parcela de ese absurdo⁹. También resultan muy ilustrativas las reflexiones de la autora sobre este cuento. Julia Otxoa ha manifestado que en él se proponía presentar el universo evocador de los diccionarios, tan rico en significados, pero en el que hay que adentrarse con una imprescindible capacidad de análisis, sin dogmatismos, pues se puede caer en defectos de percepción¹⁰.

Al absurdo de la interpretación lingüística se añade el de la situación vivencial del personaje que llega hasta un extremo de paroxismo al admitir en su propia casa, y a través del increíble sistema de poleas adoptado, una mesa electoral para poder participar en las próximas elecciones. En la carta número cuatro se hace referencia a las consecuencias de esta actuación: una presencia invisible pero, sin embargo, real en la casa. En este momento es indicado aludir al posible establecimiento de una asociación o diálogo intertextual con el célebre cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar, que refuerza en el lector avezado la imagen de un universo fantástico y surrealista en el que, por otro lado, el relato ya le había

⁹ Véase John Weightman, *The Cat Sat on the Mat: Language and the Absurd*, 92 y 125.

¹⁰ Comentarios extraídos de la conferencia impartida por la autora en Saint Louis University, Madrid Campus, el día 8 de abril de 2010. Agradezco a la escritora que me haya permitido incluir algunos de estos comentarios.

instaurado. En la última carta se contempla, una vez más, la absorción plena del absurdo por parte de la protagonista quien añade a sus anteriores renunciaciones la aceptación de su confinamiento presente de forma natural, sin resistencia, al mismo tiempo que, en el final abierto del relato, se insinúa el abandono de su compañero.

Se ha señalado que el absurdo, lejos de estar completamente divorciado de un parecido con la realidad circundante, como se puede pensar, tiende a interactuar con la sociedad o con la civilización, bien como una expresión de la alienación cultural o política, o bien como otra forma de comentario colateral¹¹. Este relato deja traslucir con claridad la anterior afirmación. La enajenación experimentada por Juliette Souza, cuyo nombre completo aparece en la firma de todas las cartas símbolo, quizás, de la necesidad urgente de reivindicar su propia identidad, permite remitir a la situación de opresión y violencia a la que está frecuentemente expuesta la sociedad vasca actual por culpa de algunos sectores políticos radicales. Cualquier lector podría asociar ese extraño envío con cartas de extorsión, el nerviosismo desquiciado de la protagonista con el miedo a la crítica libre y el pánico a sentirse “marcado”, su reclusión espacial y psicológica con la restricción de espacios públicos y privados a la que se ven sometidos muchos individuos por razones ideológicas. Pero no hay que olvidar que el lenguaje del absurdo, además de la sátira, también conlleva el humor y las anteriores experiencias se han visto siempre acompañadas con anécdotas hilarantes, ya señaladas en nuestros comentarios, que han contrarrestado las imágenes de angustia, dejando, incluso, un sitio importante a la solidaridad y un lugar abierto a la esperanza.

En toda la literatura del absurdo se ha subrayado que aunque el héroe puede tener muchas formas, por debajo de todas ellas está la batalla fundamental con su entorno, el rechazo a someter su ética personal a las presiones del medio ambiente¹². Pietro Bordoni, protagonista de “El estanco”, representa a la perfección este pensamiento. Desde hace diez años regenta un estanco en el que, paradójicamente, no vende sellos. Al instalarse en el local no tenía suficiente dinero para comprar la licencia y cuando estaba dispuesto a hacerlo

¹¹ Véase Neil Cornwell, *The Absurd in Literature*, 19.

¹² Véase David Galloway, *The Absurd Hero in American Fiction*, 73.

no se lo permitieron porque debería de jubilarse. Cada día él y todos sus parroquianos se enfrentan a una realidad conocida que, por el contrario, se niegan a admitir.

La estructuración dramática del relato está en total sinergia con el asunto narrativo. El primer párrafo introduce el escenario con una serie de frases cortas, a modo de direcciones escénicas, que caracterizan al protagonista y el lugar de la representación. A partir de ese momento, los diferentes actores-personajes comienzan a interpretar su papel y van entrando y saliendo de la escena para hacer evidente que en ese lugar nunca se podrá encontrar lo que se espera porque, finalmente el espectador podrá concluir, se trata de un auténtico montaje.

La alegoría del gran teatro del mundo ocupa un primer plano y Pietro Bordoni, maestro de ceremonias, admite que está cansado de todo este teatrillo. Sin embargo, nadie está dispuesto a aceptar la realidad y toda la comunidad prefiere aferrarse al fingimiento: “Y, así, en pocos días, el barrio entero es una maraña de suplantadas identidades comunicándose, creando entre todos una realidad ficticia de novios, amigos, alcaldes y hasta gobernadores completamente falsos” (79). Se puede observar que la búsqueda de nuevas identidades, uno de los temas centrales del relato, afecta tanto a la esfera personal como a la profesional de todos los individuos y es interesante notar que las diferentes suplantaciones han supuesto un incentivo vital para todos los habitantes menos para Bordoni, responsable de la encrucijada, que se ve forzado a “fingir una realidad que nunca ha existido” (78), frase que se convierte en motivo recurrente en el cuento. Al igual que sucedía en muchas obras del “Teatro del Absurdo” se ha procedido a través de la presentación de imágenes poéticas y en la conclusión lo que se ha producido es una intensificación de la situación inicial sin ninguna pretensión de soluciones¹³.

El absurdo y el humor han sido, de nuevo, los elementos aglutinadores de un universo narrativo que arroja claras concomitancias con el mundo real: las apariencias, la falta de autenticidad y el engaño que con frecuencia caracteriza el contexto socio-político actual. La figura de Pietro Bordoni se sitúa en esa línea fronteriza entre el humor y el sufrimiento que se difumina en numerosas ocasiones, pero que, desde el mecanismo de la

¹³ Remito al capítulo séptimo de la obra de Martín Esslin.

ironía, persiste para presentar ambos aspectos. Ciertamente, resulta pertinente la afirmación de que la narrativa humorística se debe considerar semióticamente ambigua¹⁴.

III Los microrrelatos

La obra cuentística de Julia Otxoa ha destacado de manera muy especial dentro del género del microrrelato. Es habitual encontrar su nombre en el índice de todas las antologías en lengua española dedicadas a la microficción. Según ella misma ha comentado: “(...) este tipo de narración me proporciona la posibilidad de un espacio literario abierto, lúdico, en el que se puede utilizar la ironía, el misterio, el juego intelectual, literario y lingüístico como ingredientes esenciales en la estructura narrativa que me interesa, clara y concisa”¹⁵.

Antes de adentrarnos en el análisis concreto de sus microcuentos, nos parece interesante incluir una breve síntesis de la caracterización y tipología de estas ficciones que nos permitirá, más adelante, denominar o categorizar algunos de los textos seleccionados en este ensayo. De sumo interés son algunas de las aseveraciones de Raúl Brasca, uno de los grandes expertos en el tema, que en el prólogo a una de sus compilaciones señalaba: “Mucho más importante que lo que se dice en él, es cómo se sugiere aquello que no se dice, cómo se provoca la imaginación del lector en determinado sentido, cómo se logra que el texto fluya sin sobresaltos y que la última palabra lo clausure produciendo esa impresión de suficiencia narrativa característica de los mejores ejemplos del género”¹⁶. Al referirse a los procedimientos más utilizados en la construcción de los cuentos brevísimos distingue tres grandes clases entre las que se pueden agrupar a todas estas narraciones: la dualidad, la referencialidad y el sentido dislocado¹⁷.

Dolores Koch ha dedicado también un buen número de páginas a nombrar, delimitar

¹⁴ A ello se refiere Jerry Palmer, *Taking Humour Seriously*, 117.

¹⁵ En “Literatura de la brevedad. Nuevas representaciones contemporáneas”, 566.

¹⁶ Véase “Prólogo” *2 veces breve* 2, 8.

¹⁷ Véase Raúl Brasca, “Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento”, en *El cuento en red*.

las fronteras del género e intentar una definición que parece siempre escurridiza. Uno de sus grandes aciertos es el hincapié que pone en subrayar la importancia de la participación del lector. Al caracterizar las minificciones enumera el siguiente muestrario de posibilidades que resulta bastante esclarecedor: Reversiones, parodias y alusiones a obras conocidas; uso de personajes históricos, bíblicos, literarios y de la cultura popular; uso de formatos antiguos (bestiarios, leyendas y cuentos folclóricos); nuevas perspectivas; uso de un final ambivalente; uso de un final sorpresivo; una nueva realidad; y, por último, juegos del lenguaje¹⁸.

José María Merino, magnífico escritor de cuentos y microrrelatos, se ha distinguido asimismo por sus aproximaciones teóricas. Así lo hace con particular gracejo en su volumen *La glorieta de los fugitivos* donde, desde un plano ficticio, apunta a los principales rasgos del género¹⁹. En primer lugar, se refiere a la extensión: “(...) el microcuento más largo y el cuento literario más corto tienen la misma extensión, lo que suele confundir incluso a los especialistas” (207). Enseguida, hace alusión a la concisión y síntesis tan reclamados: “Para el vigoroso crecimiento del cuento minúsculo es muy conveniente el arte de la poda” (208). Continúa con el bagaje de siglos de escritura: “(...) gran número de relatos hiperbreves se alimenta de materia literaria ya muy macerada por el tiempo y las relecturas” (209); y con una aclaración: “Hay entre muchos relatos mínimos una fuerte tendencia a vivir de las energías y de la memoria del lector” (210). En la conclusión, un aviso para navegantes: es posible que “encontremos un minicuento nuevo y sorprendente en eso que tantas trazas tiene de aquel relato brevísimo que nos deslumbró una vez” (215).

Sorprende, pero no es gratuito, que la apertura del volumen de Julia Otxoa se haga con uno de los microrrelatos en donde la violencia hace mayor acto de presencia. En “Caballos”, cuento equidistante en cuanto a su extensión entre la microficción larga y el

¹⁸ Dolores Koch, “Minificción: muestrario modelo de características”, 108-113. También son muy útiles las propuestas realizadas por David Lagmanovich en “El microrrelato en nuestra cultura”: Reescritura y parodia; el discurso sustituido; la escritura emblemática; el discurso mimético; y el bestiario y la fábula; 29 y 30; y las de Francisca Nogueroles en “Palabras galvanizadas”: Fantasía; terror; imagen; poesía; juegos metaficticiales y lingüísticos; y compromiso; 11-20.

¹⁹ José María Merino, *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007. Todas las citas pertenecen a esta edición.

relato muy corto, la acción se sitúa en un matadero especializado en estos animales al que de forma secreta les gusta ir de espectadores a los hijos de algunos de los trabajadores. La descripción del joven narrador no escatima en dar detalles de crudeza respecto al sacrificio de las ejecuciones. Lo sorprendente arriba en el último párrafo, cuando desde la voz narradora se confiesa: “(...) 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” (21). En este magistral alegato contra la violencia, la autora pone de manifiesto que en la educación es fundamental tener en cuenta la transmisión de valores que se está efectuando durante la infancia. Si desde la inocencia se contempla la violencia como un hecho natural, será difícil saber diferenciarla como un fenómeno de terror en la edad adulta. El capuchón utilizado por el padre para ejercer esa violencia es un símbolo de ésta en cualquier época y permite remitir al lector tanto al tiempo actual –terroristas encapuchados- como a otros siglos -capirote inquisitorial-.

Con el formato de bestiario sobresale, especialmente por su final sorpresivo, “Cuestión de orgullo”²⁰. Se trata en este caso del maltrato animal, trasunto probable de la violencia que un marido celoso ejercería sobre su mujer que, finalmente, habría decidido abandonarle, al igual que tiene planificado hacerlo el perro narrador de la historia cuya reacción muestra mayor sensibilidad que la del hombre: “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” (23).

Los impulsos de “eros” y “tánatos” coexisten en un minicuento, enmarcado en la tradición folclórica, que relata la persistencia de un rito ancestral en un pequeño pueblo inventado. En “Palomeras de San Roque” la violencia se ejerce en los animales a través de antiguas ceremonias, pero se pasa fácilmente de la pasión violenta a la pasión amorosa y la boca humana es la mediadora en la agresión y en el cariño. Esta yuxtaposición de violencia y amor entre los humanos, capacitados para ejercer ambas emociones de forma consecutiva, pone en alerta al lector respecto a varios temas: la responsabilidad asociada a toda conducta, la supuesta libre elección existente en cualquier toma de decisiones y la

²⁰ En una primera versión este microrrelato se titulaba “Intransigencia”. En *Kiskili-káskala*.

difuminación de fronteras entre los deseos.

La técnica de la sugerencia, indicada por Brasca, está muy presente en “La cena del viernes”, microrrelato que apunta a la violencia latente en tantos comportamientos humanos como la propia autora ha señalado²¹. La impasibilidad de charcutero y clienta ante la sangre derramada por aquél que ha afectado al producto comprado por ésta deja traslucir la indiferencia de ambos ante el suceso cruento. El tono irónico sobresale en esta narración cuya protagonista es denominada exclusivamente con la letra B y cuya conducta delata la absorción de la violencia de una forma natural en la vida cotidiana, una imitación simbólica de lo que parece haber sucedido con este extraño incidente durante la manipulación del alimento: “(...) 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” (50). La ironía alcanza aún un grado mayor en la conclusión, al conocerse que el personaje piensa ofrecer este fiambre “contaminado” a sus colegas, a modo de una venganza personal. En toda la cadena social se ha aceptado la incursión del acto sangriento con naturalidad e incluso llega a adquirir una finalidad premeditada.

“Concisión, esencialidad y potencialidad expresiva” son los rasgos que debe tener todo microrrelato según ha declarado Julia Otxoa²². Un magnífico ejemplo de ellos está presente en “Hábitos” que, dada su brevedad, nos permitimos transcribir: “Leo en la prensa que el enterrador de la pequeña población de Constanza 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” (84). El surrealismo de la situación presentada sacude al lector a través de un espléndido juego de duplicidad textual para ofrecerle una amplia gama de interpretaciones: la rapidez con que se puede pasar de un estado a otro o de una posición a otra muy distinta; el deseo de instantaneidad para vivir algunos momentos; o la dificultad de olvidarse de las costumbres adquiridas; y todo ello con la imagen subyacente de la dualidad vida-muerte.

²¹ Observación realizada por Julia Otxoa en la conferencia ya señalada.

²² Afirmación hecha en la citada conferencia.

El transcurrir del tiempo es motivo fundamental en varias de estas microficciones que también están en la órbita de la dualidad que acabamos de mencionar. “Oto de Aquisgrán” es el primero que introduce la idea de un presente efímero que no parece dejar constancia si no fuera por la constatación última de que ha quedado relegado a un pasado irrecuperable. Al protagonista de esta historia su afán de perfección y el trabajo desmedido al que se ha visto abocado durante años le han proporcionado el necesario olvido de su inicial propósito suicida. La vida ha triunfado frente a la muerte por efecto de una inercia laboral que ha sido la causante de una existencia casi atemporal. La disolución del tiempo se produce entre todo tipo de personas y de ambientes pues en “Ceremonia” el espacio narrativo se ha trasladado a Japón y el protagonista no pertenece a los dirigentes gubernamentales. La ironía y el humor son las aproximaciones narrativas que se imponen otra vez para poner de manifiesto que las decisiones más inmediatas se pueden aplazar, paradójicamente, por un tiempo indefinido, al establecerse una serie de etapas intermedias que se multiplican y se juzgan imprescindibles. Murata Takarai antes de alcanzar su determinación de suicidarse debe realizar tantas otras elecciones que tal acto nunca llegará a perpetrarse y sólo se impondrá la muerte por sí misma en la vejez.

En “Agradecimiento” el paso del tiempo no se vive como una fuerza destructiva gracias a la aceptación del absurdo por parte de la protagonista. Los continuos requerimientos de citas con un individuo irreconocible, que nunca llegarán a producirse, se convierten en el incentivo vivencial de este personaje que ha encontrado en lo misterioso el estímulo necesario para la supervivencia, así lo resalta en la conclusión el narrador omnisciente: “Y cuando murió ya centenaria, lo hizo quedando profundamente agradecida a aquel desconocido, que durante tantos años había llenado su existencia, manteniendo viva en ella la llama de la pasión por lo ignoto e inasequible” (92).

El sentido dislocado y el juego con el lenguaje estructuran y caracterizan “Avenida Lincoln”. La atmósfera de confidencialidad aparente, creada por el yo de la narradora y por la anécdota enfocada, la petición de mano, se transforma en una de horror al comprobar que dicha ceremonia se lleva hasta las últimas consecuencias lingüísticas y se hacen realidad los dichos populares de “hay amores que matan” y “comer a alguien a besos”. La descripción

surrealista de la sangre invadiendo todo el espacio produce el efecto impactante buscado en el final.

El título de “Lenguaje” remite sin rodeos a una temática recurrente en la autora que, ya se ha observado anteriormente, ha tratado en otras ficciones: el poder del lenguaje como mediador en la comunicación o la incomunicación entre los seres humanos. Organizado en tres secuencias narrativas en disminución, en la primera se hace referencia al marco estructural: una entrevista televisiva, en un programa cultural, entre el locutor y una escritora cuyo diálogo alcanza un sinsentido total, ya que al entrevistador no le interesan las respuestas y sigue preguntando de acuerdo al guión preestablecido. Esta situación ficticia, próxima al mundo real como se puede comprobar en ocasiones²³, mueve a la protagonista a instaurarse en un mismo nivel de irracionalidad. En este momento se hace evidente la limitación del lenguaje como un medio de comunicación, y la estética del absurdo ocupa el primer plano para resaltar que cada individuo atiende sólo a sus propios pensamientos y las palabras, los silencios y las pausas son meros intermediarios del aislamiento²⁴. La ironía resulta hiperbólica en la última secuencia pues la frontal falta de entendimiento les conduce, sin embargo, a una paradójica cercanía personal.

La percepción y la interpretación erróneas no están relacionadas exclusivamente con el lenguaje sino también con las acciones. “De las apariencias” subraya con humor sutil, casi negro, que las apreciaciones y suposiciones consideradas más evidentes y comunes no tienen porqué ser la verdaderas.

El tema de la búsqueda de una nueva identidad también se enfoca con efectividad en el microrrelato “Correspondencia”. El caos en el que vive inmersa la narradora hace que, al responder a las cartas recibidas, mezcle asuntos y destinatarios atribuyendo identidades distintas de las verdaderas que, no obstante, parecen satisfacer a los receptores. El deseo de otredad prevalece por encima del de una comunicación auténtica. Este caos epistolar se puede interpretar como metáfora de la ebullición creativa.

Onírico y surrealista es el mundo presentado en “El trompetista”. Desde la inocencia

²³ Julia Otxoa nos ha comentado que el origen de esta anécdota tiene rasgos autobiográficos.

²⁴ Véanse las reflexiones de Arnold Hinchliffe al referirse a las obras de Beckett, 66 y siguientes.

infantil se destaca la insatisfacción y el agobio producidos por la vida en la ciudad, y la única evasión posible se muestra a través del ámbito de lo fantástico: “(...) la niña se ha sentado 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, hasta posarse sobre el techo de lona de uno de aquellos grandes camiones que pasan atronándolo todo con sus potentes motores” (43). El músico que ha sido espectador de la escena asume esta revelación y es entonces, a través de los sonidos producidos con su trompeta, cuando se convierte en trasmisor de ese descubrimiento: su música es el catalizador de esta experiencia de liberación para todos los que le escuchan. Es éste uno de los relatos de “alegoría epifánica”, distinguido por Lauro Zavala, “cuyas consecuencias siempre son extraordinarias, y que alcanzan niveles extremos, hiperbólicos y sorprendentes”²⁵.

Justamente “Música” es el título de otro microrrelato que enfatiza el extraordinario poder del lenguaje de los sonidos. Un músico ambulante es capaz de comunicar una belleza musical sublime a los que admirados le rodean, pero esa misma persona es causante de la fealdad de un ruido atroz al desprenderse violentamente de su violín. Lo bello y lo feo se yuxtaponen formando parte de una misma esencia, parece sugerir el texto.

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, tiene la potestad de transformar la realidad, se nos ha desvelado en varias de estas ficciones. En “Weil”, magnífico ejemplo de condensación narrativa, a través de unas figuras de pájaros, talladas en madera, se consigue superar la frialdad y la aridez de la estación invernal, y en el momento de la destrucción de estas reproducciones artísticas tiene lugar el verdadero prodigio: “dice la gente que sólo entonces se les oye cantar entre las llamas” (71). El género fantástico hace posible otorgar vida al arte y facilita que la belleza se propague por encima de la inmediatez cotidiana.

IV Hacia una conclusión

Al estudiar la poesía de Julia Otxoa, se ha señalado que existe en ella “una clara vocación ética” que toma la forma de acercamiento al otro y de crítica de todo aquello que

²⁵ En el “Prólogo” a *Un león en la cocina*, 2.

lo impide²⁶. Este mismo pensamiento adquiere pleno sentido al reflexionar sobre su obra en prosa. Los cuentos y microrrelatos de *Un extraño envío* han acercado al lector a la realidad que le rodea, a su propio entorno y al de sus semejantes, para hacerle visible lo que desde la sociedad establecida se pretende mantener invisible: la violencia, no sólo la clara y evidente sino la subliminal, la que se experimenta en el día a día de niños, jóvenes y adultos y se transmite de generación en generación; la deshumanización o animalización de los seres que calificamos con el adjetivo de humanos, porque, en realidad, las historias protagonizadas por cerdos, perros, gatos y resto de animales son ficciones sobre nuestros congéneres y sobre nuestra propia condición; la incomunicación, con la que nos pertrechamos para no mostrar la falta de autenticidad y la inseguridad que nos aturde; y las apariencias que resultan ser las barricadas de tantos individuos.

Es importante subrayar que la mayoría de los espacios narrativos de estos cuentos no se han concretado en lugares reconocibles. Slaughter House, Aquisgrán, la Avenida Lincoln, Muzzle, Weil, Constanza, Luttmann, Japón, Santa Reparata y tantos otros no son poblaciones o parajes de rápida identificación para un lector español, como tampoco lo son los nombres de los personajes que los habitan: Tom, Bessy, Oto, Juliette Souza, Pietro Bordoni, Murata Takarai, Giovanni Spechio, Kluber; y mucho menos los refugiados en el anonimato de algunas letras: Z, B ó X. Podemos intuir una intención expresa de descontextualización de nuestra realidad geográfica inmediata, que no oculta ni oscurece la referencialidad anecdótica a la realidad social y política de nuestra historia actual (y la del País Vasco), siendo además narraciones capaces de trascender cualquier frontera para conseguir un valor y un estatus universal.

Resulta interesante señalar que la adhesión a la literatura del absurdo no ha sido

²⁶ Véase Txetxu Aguado, “Nómadas en tiempo de extranjería”, 31.

común entre las escritoras²⁷. Sin embargo, la narrativa de Julia Otxoa se caracteriza precisamente por una continua presencia del absurdo que alcanza niveles exacerbados, en ocasiones, para hacernos conscientes del disparatado mundo donde aceptamos vivir que con frecuencia nos empuja a la alienación y el aislamiento. Pero en ningún caso se conduce al lector a una visión desesperanzada de la sociedad, el humor y la ironía permiten el suficiente distanciamiento y dejan entrever la posibilidad de un cambio de rumbo. La comunicación, el lenguaje, la burla, el arte, la música y la escritura pueden convertirse en vías coadyuvantes hacia la consecución de una nueva realidad en la existencia humana. La mirada que impregna estos relatos habla de un absurdo que acoge una meditada lógica.

²⁷ Cornwell se refiere a esto y entre las pocas escritoras sólo menciona a la dramaturga cubana María Irene Fornes, probablemente por desconocimiento de las autoras españolas, 292. También el absurdo está muy presente en la obra de la escritora catalana Imma Monsó, remito a mi artículo “Técnicas discursivas en *Mejor que no me lo expliques* de Imma Monsó”, en *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, coords. Margarita Almela, Brigitte Leguen y Marina Sanfilippo, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, pp. 27-39.