

#25

INTERSEMIOSIS E INTERMEDIALIDAD COMO PROPUESTAS ESTÉTICAS DE COMPROMISO ÉTICO EN LA OBRA DE JULIA OTXOA*

Yetzabeth Pérez Anzola

Universidad de los Andes, Venezuela

Ilustración || Felipe Guidolin

Artículo || Recibido: 19/02/2021 | Apto Comité Científico: 28/05/2021 | Publicado: 07/2021

DOI 10.1344/452f.2021.25.4

rafkolnikov@gmail.com

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || La obra de Julia Otxoa, poeta, narradora y artista visual nacida en el País Vasco (San Sebastián, 1953), constituye una creación de carácter experimental donde los géneros y formatos de las diferentes expresiones literarias y no literarias, artísticas o no, pueden hibridarse y/o transponerse configurando una estética no canónica en la que cobran protagonismo, por una parte, los procedimientos intermediales de estructuración textual y formal (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017) y, por otra, la presencia discursiva de la violencia bajo un tratamiento intersemiótico (Torop, 2002). El análisis del presente artículo se centrará en describir estas categorías, intersemiosis e intermedialidad, como dimensiones configuradoras de una propuesta estética que se crea en respuesta a un compromiso ético frente a los hechos de violencia dentro del contexto postdictatorial vasco de ideología nacionalista proindependentista.

Palabras clave || Intersemiosis | Intermedialidad | Violencia | Terrorismo

Intersemiosis and Intermediality as Aesthetic Proposals for Ethical Commitment in the Work of Julia Otxoa

Abstract || The work of Julia Otxoa, poet, narrator, and visual artist born in the Basque Country (San Sebastian, 1953), is characterized by an experimental creativity where the genres and formats of different literary and non-literary expressions, artistic or not, are hybridized and/or transposed, configuring a non-canonical aesthetic in which, on the one hand, the intermediary procedures of textual and formal structuring take center stage (Sánchez-Mesa and Baetens, 2017) and, on the other, the discursive presence of violence is treated intersemiotically (Torop, 2002). The analysis of this article focuses on describing these categories, intersemiosis and intermediality, as configurative dimensions of an aesthetic proposal that is created as an ethical commitment to respond to the acts of violence that take place in the post-dictatorial context of pro-independence nationalist ideology in the Basque Country.

Keywords || Intersemiosis | Intermediality | Violence | Terrorism

Intersemiosi i intermedialitat com a propostes de compromís ètic a l'obra de Julia Otxoa

Resum || L'obra de Julia Otxoa, poeta, narradora i artista visual nascuda al País Basc (Sant Sebastià, 1953), es caracteritza per ser una creació de caràcter experimental on els gèneres i formats de les diferents expressions literàries i no literàries, artístiques o no, poden hibridar-se i o transposar-se configurant una estàtica no canònica en què cobren protagonisme, per una banda, els procediments intermedials d'estructuració textual i formal (Sánchez-Mesa i Beatens, 2017) i, per l'altra, la presència discursiva de la violència sota un tractament intersemiótic (Torop, 2002). El present article s'ocuparà de descriure aquestes categories, intersemiosi i intermedialitat, com a dimensions configuradores d'una proposta estàtica que es crea en resposta a un compromís ètic davant els fets de violència dins el context postdictatorial basc d'ideologia nacionalista proindependentista.

Paraules clau || Intersemiosi | Intermedialitat | Violència | Terrorisme

0. Introducción

De la larga resistencia a la opresión del franquismo y la superación de los traumas de la Guerra Civil, la sociedad vasca pasó a enfrentar una realidad política no menos trágica, la de un nacionalismo extremo protagonizado por ETA que selló el inicio de una etapa sanguinaria y trajo como consecuencia una marcada desestabilización social, donde lo político y correcto frente a la violencia exacerbada —de la que son víctimas tanto vascos como españoles— es objeto de conflictos y controversias. Dentro de este contexto, la obra de Julia Otxoa va a perfilarse como una propuesta estética de representación de la violencia en la que el sujeto discursivo, bien sea poético, narrativo o visual, se pronuncia con propósitos de denuncia (Pérez-Bustamante, 2009: 162; Cibreiro, 2015: 63; Carrillo, 2012: 94; Suárez, 2018: 161; López y Pérez Anzola, 2020: 65) o en respuesta a una situación de exilio o desarraigo frente a la patria emisora y receptora de violencia (Cibreiro, 2015).

Según María José Olaziregi, en la literatura vasca —la escrita en euskera y la de género narrativo— la violencia como temática generalizada no aparece sino hasta la década de los 80, coincidente con el inicio de los llamados años de plomo del terrorismo etarra, para luego tener una presencia recurrente en las publicaciones de la siguiente década que se mantendrá hasta el presente siglo. Como obras representativas del tema, la autora cita, entre otras novelas del siglo XX, *Hamaseigarrenean aidanez* (1983) de Anjel Lertxundi, *Gizona bere bakardadean* (1993) y *Zeru horiek* (1995) de Bernardo Atxaga y las novelas *Hamaika pauso* (1995) y *Bihotz bi, gerrako kronikak* (1996) de Ramon Saizarbitoria, en las que ella observa una tendencia a focalizar los hechos desde el punto de vista del terrorista, con procedimientos estilísticos intertextuales y estética realista (Olaziregi, 2017: 12). Del siglo XXI, cita las obras *Gorde Nazazu lurpean* (2000) y *Martutene* (2012) de Ramon Saizarbitoria, *Soinujolearen semea* (2003) de Bernardo Atxaga y *Antzararen bidea* (2008) de Jokin Muñoz; novelas que tienen en común, de acuerdo con Olaziregi, el presentar «una estructura metaficcional» y relacionar, bajo la perspectiva discursiva del bando de los perdedores, «la radicalización de la política vasca con la represión franquista que siguió a la guerra» (2017: 14). A estas referencias, habría que añadir las obras de narrativa breve *Haginetaco mina* (2008), editada por Mikel Soto en lengua vasca, y *Nuestras guerras. Relatos sobre los conflictos vascos* (2014) con edición en español de Mikel Ayerbe.

La obra literaria de Otxoa, escrita en español, con quince volúmenes de poesía y siete de narrativa (cuentos y microrrelatos), se inicia en la década de los 70 con el poemario *Composición de la luz y la sombra* (1978) y continúa hasta las dos últimas décadas con su publicación más reciente, el volumen de cuentos *Confesiones de una mosca* (2018). Adicionalmente, la autora vasca produce tres colecciones de poesía visual: *Biblioteca del caminante* (2009), *Café Voltaire* (2014) y *Poética de lo invisible* (2016), además de otras piezas individuales que se encuentran publicadas en su blog personal.

La obra poética, además de expresar una actitud de denuncia política, también apela a una ética humanista, al estar «relacionada desde sus orígenes con la defensa de un ser humano libre, en sintonía con la naturaleza, amorosamente abierto al mundo y a los otros» (Pérez-Bustamante, 2009: 162); una doble vertiente enunciativa que Estrella Cibreiro analiza en términos de un nomadismo identitario desde el cual el sujeto lírico, por un lado, se sitúa en la periferia o el desarraigo para cuestionar «la retórica unívoca del nacionalismo euskera» y, por otro, adopta el lugar de la empatía y solidaridad humana sintiéndose parte del yo colectivo que padece la violencia (Cibreiro, 2015: 163).

Por su parte, la obra narrativa se estructura bajo un modelo estético opuesto al realismo literario en la que se manifiestan los rasgos de la literatura del absurdo con matices de ironía, sarcasmo y humor que derivan en la parodia del nacionalismo extremo y la violencia impuestos a la sociedad vasca (Encinar, 2012: 125); postura que se complementa con las consideraciones de Nuria María Carrillo cuando plantea la vulnerabilidad a la que están expuestos los personajes de Otxoa, en situaciones de violencia tan brutales como grotescas y, del mismo modo, la indiferencia de la que son objeto estos personajes dentro del colectivo social (Carrillo, 2012: 94-96). Irene Andres-Suárez habla de una estética de lo esperpéntico, según su análisis, como expresión simbólica del sorprendente estado de deshumanización en el que se encuentra inmerso la sociedad actual (Andres-Suárez, 2018: 159).

Este simbolismo como recurso expresivo lo encontramos también en la poesía visual de Otxoa; en palabras de Laura López Fernández, se trata de una forma de «extrañamiento» que cuestiona, a través del lenguaje icónico transcodificado, «la mera funcionalidad y cotidianidad mental a la que estamos acostumbrados a ver y leer el mundo» (López Fernández, 2002: 12). Siguiendo la opinión de Marina Bianchi, Otxoa propone una nueva forma de percepción y, con ello, una alternativa para «afirmar que una realidad distinta es posible» (Bianchi, 2014: 453), todo lo cual revela una intención por parte de la artista vasca de romper el canon desde el momento de creación hasta el momento de la recepción de la obra, sin descuidar su compromiso ético frente al tema de la violencia que, en este género híbrido, se ve reflejado en los títulos de sus piezas, tales como *Fosas españolas*, *El cotidiano olvido*, y *En el lugar del otro*; poemas-objetos en los que se deja traslucir una denuncia del silencio y el olvido frente al padecimiento ajeno dentro del contexto de guerra que le es característico a la sociedad vasco-española (Pérez Anzola, 2020).

Grosso modo, puede decirse que a través de la obra literaria y visual de Otxoa se articulan estructural y semánticamente los rasgos de una sociedad en crisis duramente afectada que, por un lado, debe cargar con las heridas y secuelas que dejan la guerra y la dictadura y, por otro, hacer frente al peso político y social de un patriotismo cismático cuyo síntoma patológico más palmario es el de llevar la causa independentista hasta los límites del terrorismo. Este estado de crisis que persistió en el País Vasco desde casi la mitad del siglo pasado hasta la desintegración de ETA en 2011 —pero que aún no es materia completamente resuelta—

representa un tiempo paradigmático para la interrogación moral y la redirección de la ética política y social; tiempo que la escritora vasca recoge y transcribe discursivamente con una propuesta estética que también refleja una complejidad en sus formas de expresar esa realidad. En palabras de Anxo Abuin González:

[...] forma y contenido literarios han de mostrarse idénticos, ambos planos han de disfrutar de igual importancia de cara a la significación global. Un contenido nuevo exige una forma nueva, por cuanto el contenido descubierto por el artista tiene necesidad de una nueva forma para expresarse con el fin de evitar una posible y grave contradicción de estilo (Abuin González, 2006: 32-33).

Por una parte, Otxoa ofrece al arte visual, la narrativa y la poesía un espacio discursivo intersemiótico para la expresión del tema de la violencia; por otra, en su obra se advierte un mecanismo de creación literaria y artística intermedial que trae como resultado la confluencia de variados formatos textuales en una misma expresión literaria y la intersección de los géneros de las artes plásticas con el de la poesía en un mismo producto artístico. Todo ello, bajo la construcción de un proyecto estético no canónico de carácter experimental situado «fuera del centro» (Otxoa, 2011), lo que hace referencia a una filosofía y método de creación en constante renovación donde se cuestionan las convenciones para conceptualizar las distintas manifestaciones de la literatura y el arte, así como sus procedimientos de invención, recursos de expresión y formas resultantes (Pérez Anzola, 2020).

La intersemiosis es un principio de traducción discursiva aplicable a todos los productos de la cultura, que tiene carácter ilimitado y puede operar en diferentes niveles o modalidades (Torop, 2002). Básicamente, consiste en que unos mismos mensajes puedan ser transmitidos o extrapolados desde un formato o género textual a otro —caso de las versiones ficcionales que los textos históricos han tenido en los textos literarios— o desde un código de expresión a otro distinto, como ocurre con las muchas representaciones pictóricas, cinematográficas o teatrales inspiradas en la literatura. Mientras que en la intersemiosis son los contenidos semánticos los que pueden migrar o traducirse desde una estructura formal a otra, en la intermedialidad, son estas formas estructurales de construcción de los textos y las obras artísticas las que pueden trasladarse de un género a otro para configurar una totalidad multimodal con funcionamiento comunicativo unitario (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017); un procedimiento donde queda incluida la fusión de formatos de presentación y soportes materiales de las distintas artes y creaciones culturales. De esta manera, en el poema y el cuento pueden confluír elementos discursivos y estilísticos de otros formatos textuales como la carta y el ensayo; asimismo, en un formato artístico como es el del poema-objeto se cruzan o hibridan las técnicas y materiales de las artes plásticas con el de los recursos de expresión cognitivo-discursivos de la poesía, como son el funcionamiento metafórico de la imagen y el contenido verbal que titula la pieza.

Partiendo de estos dos enfoques o categorías de análisis, el presente artículo se centrará en describir el tratamiento intersemiótico que Otxoa

le da al tema de la violencia, el cual tiene una presencia discursiva y recurrente en los diferentes formatos que componen su obra: el poema, el cuento y el poema-objeto. Asimismo, en caracterizar la utilización del recurso intermedial como una estrategia estilística o forma expresiva que da una respuesta estética renovada, fuera del canon y éticamente comprometida en rechazo a la misma violencia de una sociedad en crisis. Para tales fines, se examinan los textos de narrativa *Un lugar en el parque* (2010), *Escena de familia con fantasma* (2013) y *Confesiones de una mosca* (2018); los poemarios *La lentitud de la luz* (2008) y *Jardín de arena* (2014); y una muestra de poesía visual extraída de Pérez-Bustamante (2009), Otxoa (2014) y el blog personal de la autora.

1. La violencia como acción narrativa, imagen poética y transposición visual dentro en un recorrido intersemiótico

La violencia, sea que provenga de la Guerra Civil, de la dictadura de Franco o del terrorismo vasco-español, tiene en la obra de Otxoa un lugar temático reiterativo y transversal. Le interesa a la autora mostrar, en un proyecto artístico-literario articulado, una representación simbólica de la violencia política: sus motivaciones banales, su naturalización como comportamiento social y, especialmente, su rasgo virulento, al tratarse de una realidad desproporcionada sin aparente control ético. Muestra de ello es el saldo de muertos registrado en la Guerra Civil: 150 000 en el campo de batalla, 200 000 en calidad de presos políticos (entre abril de 1939 y enero de 1940) y unas 2.300 fosas comunes (López, 2015: 136); durante la dictadura, ejecuciones extrajudiciales y penas de muerte (de las que no se tienen cifras) puestas en marcha por una nueva jurisdicción franquista anticonstitucional (Jiménez, 2011: 596-597)¹; y, llegada la democracia, el saldo del terrorismo etarra que, desde 1968 hasta 2010, puede calcularse en 829 asesinatos², todo esto sin hacer referencia a los crímenes de Estado por parte del gobierno español en su combate contra ETA.

En el cuento «Una familia extraña» del volumen *Un lugar en el parque* (Otxoa, 2010: 94-100), se hace referencia al deseo de matar a su madre que sienten catorce personas, quienes, tal como cuenta el narrador, han heredado genética e históricamente el comportamiento criminal y el arte de infundir miedo. Según se especifica en este relato, estos individuos son de estimada formación académica y toman tal decisión en vista de que la anciana, una vez cumplidos sus 80 años, ha comenzado a experimentar problemas de conciencia por las muchas víctimas de sus hijos asesinos. Pero no es este el motivo real por el cual se quiere matar a la señora; el llanto moral de la anciana ha alcanzado tales magnitudes que la casa familiar, reducida en espacio para los catorce hijos y sus respectivos familiares, se encuentra afectada por una humedad desbordada sobre la cual ha comenzado a desarrollarse un incómodo hábitat de plantas y animales, verdadera razón por la cual los hijos quieren deshacerse de su madre.

En esta historia, las excusas para matar son, además de absurdas, irrelevantes. Los asesinos, aparte de no mostrar ningún tipo de

sensibilidad hacia un ser vulnerable que es parte de la familia, son poco creativos al momento de buscar soluciones inteligentes al problema de la humedad. Un argumento similar se plantea en el texto *La herida patriótica* (1998) de Mikel Arzumendi, donde el autor cita varios testimonios de exmilitantes etarras que muestran su frialdad con relación al hecho de matar. Uno de los entrevistados expresa que, al escuchar el furor de la gente que se divertía en un estadio de Bilbao, pensó que esas personas no merecían la revolución para la que él estaba trabajando y sintió deseos de bombardearlos. Otro de ellos manifiesta que «lo triste» era que había que matar para que la gente se diera cuenta de que había que resolver un problema y que, «al fin y al cabo, el estado de vivir en guerra es un estado que se te impone [...] y dentro de esa situación eliges un camino y no hay que darle más vuelta» (Arzumendi, 1998: 100).

El narrador de «Una familia extraña» —en un análisis de su propia conducta asesina— indica que no se trata de algo nuevo, pero sí renovado, clara alusión hacia las formas modernas que han adoptado los crímenes o las guerras —en especial, el terrorismo— y hacia un pasado sanguinario que, probablemente, no es exclusivamente el vasco sino el de una España o una Europa violentamente imperialistas y colonizadoras lo que puede observarse en el extracto que se presenta a continuación:

Somos una familia extraña. En este país donde tan grande es el peso de la religión, nosotros hemos optado por el crimen [...]. Nuestros antepasados se dedicaron al asesinato como forma de avanzar en este perro mundo. Es decir, nosotros no hemos hecho otra cosa que seguir por el camino trazado por nuestros mayores, eso sí, mejorando las técnicas y adaptando nuevas estrategias a los tiempos (Otxoa, 2010: 94).

Como vieja práctica heredada, la violencia puede naturalizarse, convertirse en motor ético de actuación para las nuevas generaciones y ser parte del discurso y accionar social cotidianos. Es este el caso de la violencia vinculada a una ideología nacionalista extrema que, en el País Vasco, bien supo captar jóvenes adeptos que se incorporaron a la militancia etarra o reprodujeron el discurso apologético del asesinato; esto último muy evidente, por ejemplo, en los temas musicales del rock radical vasco que, en parte, tuvo una línea discursiva significativamente unificada en apoyo a la izquierda abertzale y orientada hacia la conducta del crimen (Dávila y Amezaga, 2010: 226-227 y Mota, 2017). Este código ético contracultural, en el cuento «Una familia extraña», tendrá repercusiones más serias: convertir la violencia en maquinaria tecnificada para el futuro modelaje social, tal como se evidencia en el fragmento siguiente:

Pensar el diseño de técnicas y estrategias para matar no es complejo, pero sí nos gusta preparar cada caso con minuciosidad de relojero, revisando hasta la más pequeña de sus piezas para que el mecanismo en su conjunto funcione a la perfección. Esta fase acostumbramos a dejarla para los postres, todo ello, claro está, delante de los niños, ya que es preciso que vayan comulgando con la tradición para que el día de mañana también puedan ellos llegar a ser unos asesinos dignos de nuestra familia (Otxoa, 2010: 96).

Si bien las causas del crimen pueden ser insustanciales, como las del cuento antes citado, en otros textos narrativos, los móviles criminales

quedan vedados; se desconoce al asesino, el asesinato aparece de manera imprevista y la imagen de la muerte se presenta sin más, sin que opere algún elemento desencadenante y sin que la víctima exhiba ningún indicador que justifique su agresión. Tal es el caso de algunos relatos como «Cena de navidad» y «Noche de gala» incluidos en la colección *Confesiones de una mosca*. En el primero, la cabeza de un niño rueda por la mesa del comedor en momentos cuando cenaba con su familia (Otxoa, 2018: 24); en el segundo, el signo del crimen es también una cabeza decapitada, la de una vieja cocinera que el mayordomo advierte servida en la mesa, tras encender las luces (Otxoa, 2018: 85).

Estos crímenes individualizados son expresión de una situación de violencia mayor, de una tragedia virulenta que azota a una sociedad completa. De ahí que algunos pasajes narrativos describen este carácter casi totalizante de una población destruida o de todo un país amenazado por la idea de la muerte, tal como lo ilustra la siguiente cita del relato «Anochecer en la ciudad», también incluido en el volumen *Confesiones de una mosca*:

[...] en los confines de la ciudad confluye un mar oscuro de cabezas que fermenta en un nuevo paisaje de bulliciosas montañas, en las que buitres, gaviotas y ratas se pelean, extendiendo la podredumbre por la anatomía frágil de la urbe, que a menudo tiembla sobre sus carcomidos cimientos minados por una fauna salvaje y desconocida (Otxoa 2018: 28).

Las mismas imágenes de mortandad pueden verse en los dos poemas de Otxoa que se citan seguidamente; el primero, del libro *La lentitud de la luz* y, el segundo, de *Jardín de arena*:

Los campanarios tocan limpiamente a fuego,
los hospitales abren sus puertas,
la ciudad entera huele a formol y a cloroformo
y hay una luz ardiente en cada mosca
posada con ávido rigor en las heridas
(Otxoa, 2008: 84).

Lo que hizo posible Auschwitz, aquí regresa,
de nuevo el insoportable hedor
de la barbarie cotidiana,
otra vez la muchedumbre de los desamparados,
despojados y desnudos, viajando como ganado
en los oscuros trenes de la muerte
(Otxoa, 2014: 52).

Dichas imágenes pueden ser tomadas como representación de las magnitudes funestas que alcanzó la violencia del terrorismo en el espacio ciudadano. El uso del referente elíptico «lo que hizo posible Auschwitz» y del deíctico «aquí», en el segundo y último poema, actúa pragmáticamente sobre el conocimiento del lector acerca de los hechos y del lugar donde ocurren; lo que puede ser interpretado como una estrategia de llamado moral o de apelación a la memoria histórica para visibilizar el daño social que ha padecido el pueblo vasco. Tal como lo confirma Pérez-Bustamante, tanto «la denuncia del olvido impuesto y asumido» como «la responsabilidad histórica y la impunidad de los

culpables» son temas reiterativos en otros textos líricos de Otxoa, como los que incluye el poemario *La edad de los bárbaros*, publicado en 1997 (Pérez-Bustamante, 2009: 166). En la enunciación poético-narrativa de estos últimos tres textos, se observa una voz testimonial que opta por manifestarse en tiempo presente, reforzando así el impacto de las imágenes (como si se estuviesen presenciando en el momento de la lectura y se tratase de una realidad inmediata); un procedimiento discursivo característico de la poesía que versa sobre temas históricos (Núñez, 2000: 23).

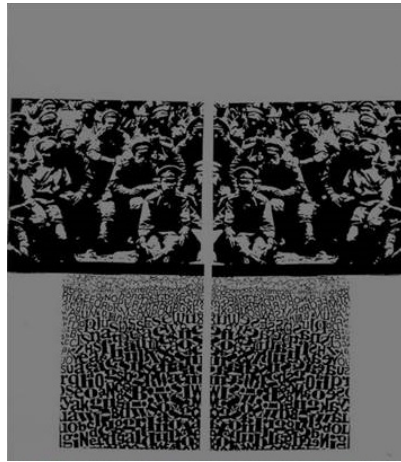
Como se ha ejemplificado hasta ahora, la imagen cognitiva de la violencia traducida en el crimen, la muerte y la tragedia, y con las variadas connotaciones políticas que el lector pueda darle, pasa del discurso narrativo al discurso poético, dentro de un ejercicio intersemiótico. Estos mismos significados o connotaciones pueden interpretarse en la poesía visual de Otxoa. Por ejemplo, el poema-objeto *Ángel de hueso*, de manera icónica y minimalista, recoge la carga semántica del crimen o la muerte por medio de la fotografía de un hueso, que bien puede ser una alusión a los cadáveres que dejó la Guerra Civil, exhumados en años recientes, luego de aprobarse la Ley de Memoria Histórica (2007)³ o una referencia generalizada a los crímenes que ha dejado el terrorismo durante los llamados años de plomo (década de los ochenta y noventa), de los que también fue víctima la población infantil. En todo caso, por lo que sugiere el título de la pieza, se infiere que se trata de un hueso humano, de una víctima sin culpabilidad alguna y, por tanto, de una muerte injusta.



Poema-objeto *Ángel de hueso*
(Otxoa, blog personal <<http://juliaotxo.net/Blog/>>)

Un segundo poema-objeto, *La historia repetida*, representa una síntesis visual de una de las ideas centrales contenidas en el segundo poema antes citado: «Lo que hizo posible Auschwitz, aquí regresa,/ de nuevo el insoportable hedor/ de la barbarie cotidiana [...]»; alusión a la vuelta de una política criminal, la del franquismo, representada por dos recuadros que contienen la fotografía de una muchedumbre de militares que nos retrotrae al pasado dictatorial. Debajo de este doble recuadro, se presentan otros dos contornos diseñados digitalmente, también una copia del otro, donde se observan aglomeraciones de letras sin la direccionalidad lineal y la estructura sintáctica del lenguaje verbal; imágenes que pueden ser interpretadas como la vuelta de una ideología criminal como la nacional-fascista sin un discurso aceptable que

justifique el crimen, discurso hecho de discurso, de retórica absurda y retorcida que puso en crisis la propia capacidad individual de asumir el daño social.



Poema-objeto *La historia repetida*
(Otxoa, blog personal <<http://juliaotxo.net/Blog/>>)

Este análisis encuentra resonancia semántica en otro poema de Otxoa del volumen *La lentitud de la luz*, en el que se lee: «De nuevo salieron los héroes de sus tumbas y se oscureció el mundo» (Otxoa, 2008: 49). Asimismo, el primer poema citado con anterioridad tiene las mismas connotaciones de mortandad que se pueden elaborar con la lectura del siguiente texto, incluido en el mismo poemario *La lentitud de la luz*: «Nombrar la realidad política de mi país/ con un lenguaje alejado de la costumbre/ por ejemplo,/ a través del lenguaje especializado de los forenses» (Otxoa, 2008: 50). De esta manera, se muestra como la intersemiosis también puede operar de un poema a otro perteneciente cada uno a poemarios distintos.

Los resultados de la violencia desbordada se traducen en miedo, en desconfianza hacia el otro, en la desnaturalización de las relaciones sociales y en una incipiente deshumanización. Los valores de una sana convivencia quedan mermados en el juego de las culpabilidades, en la dialéctica de víctimas y victimarios y en la relatividad de lo que es justo para ambas partes. En el relato que sigue, con el título de «Espejos», extraído de la colección *Un lugar en el parque*, se dibuja el cuadro de una ciudadanía escindida, cuando de lo que se trata es de que el otro es tu enemigo, tu posible verdugo, todo ello bajo la sombra de la violencia que establece un nuevo orden de cosas a las que el ser humano común y corriente, de alguna manera, responde fuera de la normalidad; en este caso, con introversión, con aislamiento y con temor:

Es de noche, el fantasma está asomado a la ventana del castillo, tiene miedo del mundo exterior, le asustan los seres vivos que imagina moviéndose tras los puntos luminosos, allá lejos en la ciudad. [...] También los habitantes de la ciudad contemplan con inquietud todas las noches tras sus ventanas, dibujada sobre las montañas, perdiéndose en las nubes, la fortaleza del fantasma.

Las dos partes se sienten contempladas, y es precisamente en esa mutua vigilancia, en ese sentimiento de amenaza, en esa constante zozobra, donde radica la posibilidad de existencia de ambas (Otxoa, 2010: 57).

Con los mismos procedimientos vinculados al arte de la fotografía y el diseño gráfico, el poema-objeto *Autocensura* también puede representar las consecuencias de ese nuevo orden que impone la violencia. En esta ocasión, se trata del silencio que, forzosamente, las sociedades políticamente divididas como la vasca hacen suyo como una práctica del miedo o la prevención. La imagen de la gallina justo en el centro, con una superficie detrás separable en dos partes —a la izquierda, vacía y, a la derecha, atiborrada de letras— pareciera indicar que hay mucho que callar al igual que mucho que decir sobre una realidad caótica y confusa vinculada a la lucha armada nacionalista —en todo caso, una realidad amenazante— donde permanecer en la parálisis o la perplejidad podría resultar una actitud reprochable, pero también un acto justo y comprensible de vulnerabilidad humana.



Poema-objeto *Autocensura*
(Pérez-Bustamante, 2009: 168)

El poema-objeto *Buenos días censura* igualmente puede ser interpretado como indicador de una sociedad que no se pronuncia sobre aquello que le afecta o que se alimenta de la violencia. Son varias las connotaciones específicas de la imagen de los clavos dentro del pan: el camuflaje de lo malo dentro de lo que en apariencia es bueno, la necesidad de la violencia comparable a la necesidad del alimento o la metáfora cognitiva de que comer violencia es comer algo que te está nutriendo —el amor patrio, por ejemplo—, consigna del nacionalismo extremo bajo la cual se justifica el hecho de matar. Los procedimientos de construcción de este poema-objeto, al igual que en las piezas anteriores, son de tipo fotográfico y de diseño digital, pero esta vez, antes de ser fotografiados, los elementos que conforman la pieza han sido dispuestos intencionalmente al estilo del montaje o la instalación artística. De este modo, en comparación con los poemas-objetos anteriores, la imagen que se obtiene es de una apariencia mucho más realista y, por tanto, de mayor impacto, al momento de propiciar los efectos discursivos pragmáticos implícitos en la pieza.



Poema-objeto *Buenos días censura*
(Otxoa, 2014: 196)

En síntesis, puede decirse que la traducción intersemiótica, en los ejemplos citados, puede operar del formato del cuento al formato del poema, de un poema a otro y del poema al poema-objeto, haciendo de la obra literaria y estética de Otxoa un proyecto discursivo unitario que tiene como eje el tema de la violencia, interpretada en el contexto político nacionalista vasco postdictatorial.

2. El procedimiento intermedial dentro de la obra visual y la obra literaria

En el apartado anterior, se puso en evidencia que en los poemas-objetos de Otxoa confluyen las técnicas de construcción de la imagen propias de la fotografía, el diseño digital y la instalación, ofreciendo al lector una metáfora cognitiva cuya interpretación se vincula a las representaciones simbólicas de la violencia. El uso de estos procedimientos implican una primera forma de intermedialidad que opera a nivel de los elementos integradores de la imagen; es decir, sobre la construcción de significantes visuales (volumen, formas, colores, tamaños, texturas y cualquier otro elemento expresivo) que actúan —tal como explica de Saussure (1977) para el signo lingüístico— evocando imágenes mentales (significados) que requieren de un contexto interpretativo que las dote de sentido; en este caso, toda la información histórica que nutre el contenido de la obra.

Un segundo nivel de intermedialidad se da en la confluencia del código verbal con el código visual. El poema-objeto se vale, por un lado, de material lingüístico (el título de la pieza), sin el cual el lector-espectador no podría tener un punto de partida para la interpretación y, por otro, de material gráfico, al que integran esos significantes visuales encargados de asegurarle a la pieza los posibles sentidos que el lector-espectador puede otorgarle con relación a su contexto de interpretación, pero no sin que antes se dé la necesaria intersección entre el título del poema-objeto y sus correspondientes significantes visuales.

De este modo, cada uno de los poemas-objetos analizados presenta un título que, de alguna manera, podemos vincular a la idea de violencia antes extraída de los cuentos y poemas así como también unos significantes visuales relacionados con la guerra, a los que, por extensión, se asocian otros significados del mismo campo semántico: en el poema-objeto *Ángel de hueso*, la muerte y el crimen se vinculan con la imagen del hueso; en *La historia repetida*, la guerra y la ideología nacionalista nazi se relacionan con los soldados y las letras respectivamente; en el poema-objeto *Autocensura*, la gallina y las letras se asocian con el miedo y el discurso patrio y, en *Buenos días censura*, la violencia y el camuflaje del mal con los clavos y el pan.

Adicionalmente, se constata en las piezas anteriores que un mismo significante visual puede evocar significados distintos dependiendo de su sintaxis espacial con otros significantes visuales que integran el conjunto del poema-objeto, caso que se da con la imagen de las letras en las piezas *La historia repetida* y *Autocensura*. En la primera, las letras debajo de la imagen de los soldados pueden ser referente de la ideología nacionalista nazi; en la segunda, puede tratarse del discurso nacionalista vasco, en función de que el miedo que connota la gallina permite deducir que se trata de la época del terrorismo, al fin y al cabo la época de violencia que la autora pudo testificar y la que ella puede comparar con otros tiempos de guerra.

Pasando al análisis intermedial de la obra literaria, encontramos que en los cuentos y poemas de Otxoa confluyen varios formatos o varias materias discursivas propias de formatos textuales distintos, literarios o no literarios. De esta manera, entre otras variantes, hay cuentos que aparecen bajo el formato textual de la carta, cuentos y poemas que toman la forma del aforismo, cuentos donde la materia discursiva es poética y poemas donde la materia discursiva es narrativa; asimismo, cuentos y poemas donde sus respectivas materias discursivas, la narración y la descripción, se funden con la exposición y la argumentación propias de un ensayo o un artículo de opinión. Veamos a continuación algunos ejemplos.

En el cuento «Tras las huellas de Albert», de la colección *Un lugar en el parque*, se narra que en un país X ha sido bombardeado el edificio del periódico donde trabaja un escritor que también tiene por nombre «X». A causa de un malestar de salud, el escritor X se queda en casa el día de la catástrofe, por lo que su vida queda a salvo. Profundamente afectado y tras quedarse sin trabajo, comienza a escribir sobre el ensayo *El hombre rebelde* (1951) de Albert Camus, texto que anteriormente venía recomendando a sus lectores. Una mañana, mirándose al espejo, se da cuenta de que ha reencarnado en el cuerpo del filósofo, advirtiendo también que se encuentra viviendo en el año 1950; momento a partir del cual, sin importarle ser realmente Albert Camus y sintiéndose muy comprometido en su papel de escritor, comienza a reescribir ininterrumpidamente el ensayo que tanto había recomendado.

En este relato, son varios los momentos en los que Otxoa nos saca de la atmósfera ficcional para adentrarnos en una disertación objetiva sobre

el intenso tiempo de guerra que a finales del siglo XX está viviendo la colectividad vasco-española. Son momentos durante los cuales al narrador le interesa analizar el tema del terrorismo a través de la exposición de ideas, la comparación o la cita textual, como si estuviera ofreciendo al lector un verdadero artículo de opinión o un ensayo. De esta manera, la narración se entremezcla con la exposición y la argumentación, incorporando dentro de la imaginación del lector un material discursivo fáctico que muy bien puede funcionar dentro o fuera del universo del cuento como sustentación de la idea de una sociedad, un país o una época marcada por la violencia. Véanse a continuación dos citas del relato mencionado:

X es un escritor totalmente subyugado por la figura del escritor francés Albert Camus, considera que el valor ético de su obra frente a la sinrazón y la barbarie hace imprescindible su lectura todavía hoy en 1998, y dado que el país X sufre desde hace años una penosa situación de violencia y crueldad, con asesinatos y mutilados por todas partes, X piensa que también ahora las circunstancias de dolor vienen a ser muy similares a las de aquel tiempo europeo durante la segunda guerra mundial, en el que se basó el escritor francés para escribir su ensayo *El hombre rebelde* (Otxoa, 2010: 79).

Así, el otro día a raíz del último asesinato, que fue precisamente el de un periodista amigo suyo, X escribió en el periódico en una emocionada semblanza humana de la víctima, a la vez que entresacaba uno de los párrafos de *El hombre rebelde* de Albert Camus: «Hay crímenes de pasión y crímenes de lógica. El código penal los distingue bastante cómodamente por la premeditación. Estamos en la época de la premeditación y del crimen perfecto. Nuestros criminales no son ya esos muchachos desarmados que invocaban la excusa del amor. Por el contrario, son adultos y su coartada es irrefutable: la filosofía, que puede servir para todo, hasta para convertir a los asesinos en jueces». ¡Lo malo es cuando el asesinato es algo excepcional! Lo verdaderamente terrible es cuando éste es periódico y para justificarlo se recurre a una doctrina política o religión: desde el instante en que el crimen como actividad continuada se razona, su actividad puede proliferar como la peste contaminando y anulando la conciencia de toda una sociedad (Otxoa, 2010: 80).

En el formato del poema, también puede observarse como la opinión se funde al discurso lírico sin que este último pierda su esencialidad, su carácter metafórico y sus efectos sensoriales. Valgan como ejemplos los dos textos que seguidamente se muestran, ambos pertenecientes al poemario *La lentitud de la luz*:

El momento político de este laberinto en el que nací me parece irreal, sus protagonistas tan sólo malos actores de un tiempo rancio y antiguo en el peor de los sentidos. Como si el reloj de todos ellos se hubiera detenido, como si gracias a ellos tuviéramos la sensación de estar en una reducida habitación sin puertas ni ventanas, y nos faltara aire, y estuviéramos que escuchar una y otra vez sus trifulcas, sus bravuconadas en medio de los asesinatos, su jerga de gente incompetente y no supiéramos a ciencia cierta si esa habitación en la que nos asfixiamos, forma parte de un edificio, de una ciudad, o si por el contrario esas cuatro paredes están supeditadas a la nada (Otxoa, 2008: 55).

No será desde luego
hundiendo el tenedor
en el corazón de la golondrina
como nos alimentaremos de libertad
(Otxoa, 2008:13).

En el primer poema citado, asistimos a una descripción de lo que significa vivir en guerra, donde no se pierden los referentes de la violencia y la alusión a una situación política adversa, la del conflicto vasco-español. En el segundo, vemos perfectamente sintetizadas la figura de la metáfora con la del aforismo para expresar cómo la idea del crimen o del hecho de matar queda relacionada a la ideología independentista etarra.

Trátese de la obra visual o la literaria, los procedimientos intermediales tienen efectos discursivos pragmáticos y no funcionan como recursos meramente estéticos o estilísticos. En el poema-objeto, la presencia de referentes visuales cotidianos y familiares al contexto de guerra posibilitan una fácil comprensión cognitiva y una potente afectación visual, con lo que el lector-espectador puede construir espacios inmediatos para la memoria o la reflexión. En el caso de los cuentos y poemas, los cruces discursivos permiten que lo ficcional o subjetivo pueda permearse fluidamente con lo real o con lo que puede ser una verdad aceptable, creándose así un espacio para el análisis y el diálogo entre lo que dice el texto y nuestras propias concepciones. Con ello, se puede afirmar que a la autora vasca, en un juego de hibridez, de entradas y salidas, le interesa transmitir y potenciar un mismo mensaje, con todas las posibilidades discursivas y los recursos que ofrece el lenguaje.

3. Conclusiones

En el presente artículo se dio lectura a la obra literaria y visual de Julia Otxoa como un proyecto estético unitario en el que quedan manifiestos un carácter discursivo intersemiótico y un procedimiento expresivo de tipo intermedial, todo lo cual se corresponde con una concepción de la obra literaria y artística como productos semióticos inacabados, en constante construcción o resignificación, no sujetos a moldes estructurales y dinámicamente extrapolables en los contenidos semánticos y estilísticos que componen los formatos de cada género; en el caso de Otxoa, los géneros de la literatura (poesía y narrativa) y las artes plásticas y visuales (instalación, fotografía y diseño digital).

Independientemente del enfoque con que se analice tal proyecto, la obra de Otxoa nos remite —por medio de referentes verbales y visuales que pertenecen al campo semántico de la guerra (entre otros, «asesinatos», «mutilados», «barbarie», huesos, objetos punzantes, militares)— a una realidad política del siglo XX-XXI, la de la violencia que deriva del contexto nacionalista vasco postdictatorial. Es desde este contexto desde donde su obra, específicamente el corpús analizado, se configura a nivel discursivo y adquiere un sentido pragmático directamente vinculado al pasado de violencia; un tiempo coincidente, al menos, con los últimos cuarenta años de creación de la autora vasca.

Dado que la violencia vasco-española postdictatorial representa un fenómeno complejo de larga duración sobre el cual pueden formularse muchos interrogantes, la obra de Otxoa, de igual modo, es recurrente sobre ese mismo tema, lo que fue analizado en este estudio bajo un

enfoque teórico intersemiótico. Esta recurrencia o constancia temática le otorga una característica discursiva especialmente interesante a la propuesta estética de esta autora que, en esencia, debe entenderse, como expresión de una constante preocupación o comportamiento reflexivo con respecto a los hechos socio-políticos que le correspondió vivir; una reflexión que también se hace manifiesta de manera estilística en los rasgos intermediales que presenta su obra, en el sentido de una búsqueda experimental de técnicas o recursos de expresión que, según ella, siempre ha tenido su punto de partida en la poesía⁴.

A manera de síntesis, puede decirse que la intersemiosis funciona en la obra de la artista vasca como una estrategia pragmático-cognitiva que permite ubicar al lector-espectador en un espacio-tiempo histórico. De este modo, la recurrencia del tema de la violencia en una misma obra o en diferentes obras con iguales o distintos formatos o géneros a lo largo de los diez años que recoge el corpus analizado, comporta intenciones de apelar a la memoria colectiva, para que tengan lugar determinadas connotaciones en el proceso de recepción de su discurso artístico-literario. Le interesa a la autora mostrar en metáforas narrativas, poéticas e icónicas de gran afectación los trágicos resultados de la violencia, con lo cual nos invita a su rechazo y a situarnos éticamente dentro de un humanismo en crisis.

Los procedimientos intermediales no hacen más que reforzar esa apelación moral potenciando la carga argumentativa del discurso artístico-literario de Otxoa. En este sentido, los significantes verbales y visuales permiten un diálogo con otros discursos no literarios y, de esta manera, se presenta ante el destinatario un mensaje categórico sobre la realidad de la violencia, difícilmente cuestionable, ante el argumento histórico o filosófico que perfectamente se construye de manera intermedial en un cuento como, por ejemplo, «Tras las huellas de Albert» o un poema-objeto como *La historia repetida*. En este estudio, queda confirmado, una vez más, el lugar ético que tiene la obra de Julia Otxoa dentro de las estéticas literarias o artísticas del siglo XXI como un discurso con coherencia interna entre sus variadas y originales posibilidades expresivas y también convergente con otros relatos, como el de la filosofía y la historia contemporáneas que hacen crítica de los errores pasados para persuadirnos sobre la necesidad de un nuevo rumbo.

Notas

* Parte de los planteamientos de este artículo ha sido tratado en la ponencia «La razón poética de María Zambrano como estética inter/transmedial en la obra discursiva y visual de Julia Otxoa»; ponencia presentada en la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela), en las *II Jornadas de estudios intermediales: poéticas visuales, el itinerario de la mirada* (noviembre de 2018).

¹ Al concentrar todos los poderes en su única persona, Franco creó normativas y nuevas figuras en el ámbito procesal-penal que le permitieron actuar fuera de la constitución de 1931 que, en su artículo 94, reglamentaba la autonomía de los jueces para ejercer sus funciones, y en los artículos 28 y 29, establecía un régimen de garantías individuales y políticas a los ciudadanos (Jiménez, 2011: 596-597).

² Las cifras se extraen del documental *Víctimas: la historia de ETA* (parte 4: *Los años de plomo, Madrid como objetivo*) producida por El Mundo TV para TELEMADRID (2006), disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gG4867wZ_iA&list=PLAF527AC5634A98E0&index=4>

³ En el año 2007, durante el gobierno de Rodríguez Zapatero (2004-2011) se crea la *Ley 52/2007*, mejor conocida como *Ley de Memoria Histórica*, donde se amplía el marco de actuación para las acciones indemnizatorias destinadas a los familiares de las víctimas de la Guerra Civil y se establecen otras prerrogativas, entre ellas el apoyo técnico y financiero para la exhumación e identificación de cadáveres dirigido tanto a los descendientes directos de los muertos como a las asociaciones civiles encargadas de la recuperación de la memoria histórica, una labor que se venía realizando desde el año 2000 pero sin un apoyo gubernamental oficial por parte del estado español; sin embargo, por motivos burocráticos, debilidades en la Ley, actitudes de autocensura hacia un pasado traumático y la complejidad de las mismas tareas de exhumación, la Ley no fue un instrumento completo y eficaz de apoyo a las víctimas.

⁴ En entrevista concedida a Ángeles Encinar (16 de septiembre de 2011) —publicada en YouTube por la Asociación de Escritores de Euskadi el 17 de abril de 2012— Julia Otxoa expresa: «yo considero que la percepción poética es la raíz de todas mis líneas de trabajo [...] actualmente compagino poesía, literatura infantil, microrrelato [...]. Paralelamente, trabajo en obra gráfica, fotografía, poesía visual; pero todo forma parte de esa percepción poética, de esas necesidades espirituales que conforman la raíz de un árbol que tiene diferentes ramas». Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=UWjjiba_Gseg>.

Bibliografía citada

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2006): *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia: Tirant Lo Blanch.
- ANDRES-SUÁREZ, I. (2018): «Esperpento redivivo en la obra de Julia Otxoa», *juliaotxo.net*, <<https://juliaotxo.net/Blog/>>, 129-141.
- ARZUMENDI, M. (1992): *La herida patriótica*, Madrid: Taurus.
- BIANCHI, M. (2014): «La heterodoxia en la poesía visual española del siglo XXI», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, núm. 4, 435-465.
- CARRILLO, N. (2012): «El enigma como punto de partida y de llegada: los microrrelatos de Julia Otxoa» en Encinar, A. y Valcárcel, C. (eds.), *En breve: cuentos de escritoras españolas (1975-2010): estudios y antología*, Madrid: Biblioteca Nueva, 91-104.
- CIBREIRO, A. (2015): «Escribir desde una geografía de desarraigo y extrañamiento: la poesía de Julia Otxoa», *Revista de dones i textualitat*, núm. 15, 159-179.
- DÁVILA, P. y AMEZAGA, J. (2010): «Juventud, identidad y cultura: el rock radical vasco en la década de los 80», *Historia de la educación*, núm. 22, 213-231.
- DE SAUSSURE, F. (1977): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- ENCINAR, A. (2012): «La lógica del absurdo: un extraño envío de Julia Otxoa» en Encinar, A. y Valcárcel, C. (eds.), *En breve: cuentos de escritoras españolas (1975-2010): estudios y antología*, Madrid: Biblioteca Nueva, 123-139.
- JIMÉNEZ, C. (2011): «Memoria democrática: rehabilitación jurídica de las víctimas», *Isegoría*, núm. 45, 595-608.
- LÓPEZ, P. (2015): «Crímenes del franquismo, derecho y justicia transicional», *Derecho y realidad*, vol. 13, núm. 25, 131-144.
- LÓPEZ, J. y PÉREZ ANZOLA, Y. (2020): «Perspectivas de la historia desde la lírica: poesía histórica de Idea Vilariño (Uruguay) y Julia Otxoa (País Vasco)», *Entre Letras*, vol. 11, núm. 1, 52-66.
- LÓPEZ FERNANDEZ, L. (2002): «La poesía visual de Ángela Serna y Julia Otxoa», *Especulo: Revista de estudios literarios*, núm. 20, <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/serna.html>>.
- MOTA, D. (2017): «La música underground vasca en la década de los 90. La hegemonía del rock político y su eclipse a otras escenas musicales», *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 17, 515-543.
- NÚÑEZ, R. (2000): «La poesía histórica y la poesía como historia. Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)», *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED*, 17-28.
- OLAZIREGI, M. (2017): «Literatura vasca y conflicto político», *Diablotexto Digital*, núm. 2, 6-29.
- OTXOA, J. (2008): *La lentitud de la luz*, Palencia: Ediciones Cálamo.
- OTXOA, J. (2010): *Un lugar en el parque*, San Sebastián: Alberdania.
- OTXOA, J. (2013): *Escena de familia con fantasma*, Palencia: Menoscuarto.
- OTXOA, J. (2014): *Jardín de arena*, Madrid: Ediciones La Palma.
- OTXOA, J. (2014): «Julia Otxoa» en: Díaz, R. (ed.), *Experimental II. Creaciones*, número extraordinario, 189-203.
- OTXOA, J. (2018): *Confesiones de una mosca*, Palencia: Menoscuarto.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, A. (2009): «Oscura manada intransigente: Julia Otxoa en busca de la luz», *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 15, 159-179.
- PÉREZ ANZOLA, Y. (2020): «La razón poética de María Zambrano como estética inter/transmedial en la obra discursiva y visual de Julia Otxoa», *Euskonews: Revista Digital de la Sociedad de Estudios Vascos*.
- SÁNCHEZ-MESA, D. y BAETENS, J. (2017): «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los

estudios culturales y los new media studies», *Tropelías, revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, núm. 27, 6-27.

TOROP, P. (2002): «Intersemiosis y traducción intersemiótica», *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25.