

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO

**ANÁLISIS DE LA OBRA DE FERNANDO IWASAKI CAUTI: UTILIZACIÓN
DEL HUMOR COMO HERRAMIENTA CRÍTICA**

En sus libros: *El descubrimiento de América, El libro de mal amor y
Helarte de amar.*

Director: León Espinosa Ordóñez.

PABLO TORRES AGUAYO

CONTENIDO

CONTENIDO.....	2
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1: Antecedentes. Ubicación del autor y de la obra.	8
1.1.- Antecedentes históricos literarios.	8
1.2.- Fernando Iwasaki Cauti: Biografía, publicaciones y características de su obra	16
1.2.1. El autor y su obra	16
1.2.1.1 Entrevista	18
1.2.2 Características de la obra literaria de Iwasaki.....	28
CAPÍTULO 2: Características generales del estilo en la obra de Fernando Iwasaki.	31
2.1. ¿Qué es estilo?	31
2.2 Breve Análisis del estilo de Fernando Iwasaki	32
2.3 Uso del lenguaje en Fernando Iwasaki	40
2.3 Expresión Poética.....	44
CAPÍTULO 3: El humor, la mujer fatal y el héroe.....	48
3.1 ¿Qué es motivo?	48
3.2. Cosmovisión	49
3.3 Modernidad	51
3.3.1 El escritor como personaje	53
3.4 El humor en la obra de Iwasaki, ¿modifica la realidad?	55
3.4.1 El humor y su relación con el esperpento	67
3.4.2 ¿Cómo deforma?.....	71
3.4.2.1 La lengua.....	77

3.5 El héroe.....	81
3.6 La mujer fatal.....	87
CAPÍTULO 4: Análisis de varios cuentos de Fernando Iwasaki, a través del manejo del humor y la parodia.....	95
4.1. 'El vuelo de la libélula', de <i>Un milagro informal</i>	95
4.2 'Un muerto en Cocharcas', de <i>Un milagro informal</i>	97
4.3 'A Troya, Helena', de <i>Un milagro informal</i>	101
4.4 Conclusiones.....	102
Bibliografía	105

INTRODUCCIÓN

La presente disertación busca analizar el uso del humor en la obra de Fernando Iwasaki como una herramienta crítica, y determinar su importancia dentro de la totalidad de su literatura. El objeto de estudio son tres libros *El descubrimiento de América*; *El libro del mal amor* y *Helarte de amar*. En estos libros, principalmente se encuentran relatos separados que se conectan entre ellos ya sea mediante un *leit motiv*; o simplemente porque están agrupado por una misma temática. Por ejemplo, la colección de relatos de *Helarte de amar* se basan en un ejercicio que a los 30 años Iwasaki llevó a cabo: todos los cuentos son eróticos. De la misma manera, otro de sus libros, *Ajuar funerario*, es una colección de relatos breves de terror. En *Libro de mal amor* Iwasaki engarza varios relatos de un adolescente que está en busca del amor. A pesar que estos cuentos pueden funcionar de manera independiente, juntos conforman una novela. De hecho, bajo esta categoría está clasificado. En cambio, *El descubrimiento de España* es una colección de relatos en donde se describe el proceso de comparación entre su infancia en Perú y su adultez en España. Después de leer estos textos se pueden sacar pequeñas conclusiones de lo que tienen en común nuestros pueblos latinoamericanos junto con el español, así como las irreconciliables diferencias entre los imaginarios populares.

El aporte académico de esta disertación recae directamente en dos valores principales: en primer lugar, el análisis de un autor contemporáneo dentro de la literatura Latinoamericana que no ha sido estudiado con la profundidad e intensidad que merece; y en segundo lugar, porque analizará la valía y eficacia de hacer una literatura descomplicada, asequible, pero nunca inocente. Si bien es cierto, se trata de un escritor peruano, a través de varios de sus textos también los ecuatorianos nos podemos reconocer.

El tema que se ha seleccionado para la disertación tiene un importante valor intelectual debido a que el trabajo crítico sobre la obra de este escritor ha sido relativamente desconocido, incluso en el ámbito universitario, ya que en los planes de estudio todavía se analiza a los escritores Latinoamericanos del boom. Iwasaki se sitúa dentro de un gran grupo de escritores que han sido, de cierta manera, injustamente ignorados en el ámbito crítico y analítico. Sin embargo,

Iwasaki ha recibido grandes reconocimientos a nivel internacional, y su obra tiene una importancia intrínseca en la cultura hispanohablante. Hemos escogido este autor debido a que su obra, intrigante y original, es manejada a través de un lenguaje muy sencillo, pero a la vez muy profundo. Cabe recordar que Chesterton decía que la profundidad está en el dominio del tema y no en lo enredado como se lo presenta. Por ello, Iwasaki deforma la realidad mediante su humor, es corrosivo y cáustico, más o menos, se puede pensar que es una nueva forma de esperpento.

La consideración de analizar el humor como herramienta de crítica en este autor se debe a varias razones. En primer lugar, este elemento narrativo está siempre presente en los textos, aunque sea de una manera tácita porque sabemos que el escritor se plantea ironizar sobre ciertas situaciones cotidianas de la cultura, por ello, el Perú que describe puede ser o no ser exacto, pero las referencias culturales están apoyadas en su trabajo de historiador. El humor marca la interacción entre el personaje y la realidad en que se encuentra, en una primera instancia. En segundo lugar, este autor desarrolla principalmente su obra entre dos ambientes: Perú y España. A partir del enfoque del humorismo como herramienta crítica se analizarán los motivos y los temas recurrentes de la narrativa de Iwasaki, aunque la intención no es únicamente analizar este parámetro tan distintivo de su obra, sino también realizar una aproximación crítica a estos textos y a la obra del autor, ya que el trabajo del crítico literario no debe ser únicamente el análisis específico de una obra, de un tema, sino también la capacidad de manejar conceptos y teorías que permitan una reflexión aún más profunda sobre la literatura en general, porque el éxito del trabajo del crítico tiene valor cuando logra dar a los términos y los conceptos que utiliza un significado específico para su propia intención: si estos términos y conceptos son entendidos claramente por sus lectores en un contexto específico, el crítico ha logrado su cometido.

La disertación consta principalmente de 4 capítulos, enfocados en el análisis narratológico y de recursos del discurso literario. Se pretende una interiorización de los elementos a analizar: se empezará con características generales del autor y de la obra, para terminar en el análisis concreto del recurso narrativo antes dicho.

En el primer capítulo se analizarán los antecedentes del autor y de la obra, para ubicarlos dentro de un contexto histórico y literario. De esta manera el lector podrá determinar aquellos elementos y circunstancias de donde la literatura de Iwasaki nace, y así realizar una aproximación a las características de su literatura. Procedimiento necesario para tener una mayor capacidad de comprender el análisis que se realizará posteriormente. Se señalarán los procesos históricos de la literatura peruana, el contexto temporal del escritor y su desarrollo, elemento importante para comprender la transformación que Iwasaki entrevé de la sociedad de su tiempo; y bibliografía del autor, para comprender su proceso creador y la influencia biográfica reflejada en su literatura.

El segundo capítulo consta del análisis de los elementos estilísticos del autor: antes de conocer la obra que se estudiará se debe comprender los principales elementos, recursos, motivos y temas que el autor plantea en su literatura para acercarse directamente al proceso de estudio de la disertación. Se realizará una aproximación hacia su estilo, hacia los recursos literarios más utilizados en su obra y sus características generales.

En el tercer capítulo se analizará la visión presente en los relatos que corresponden a su vida en Perú, y la contraposición que le merece España. Hay que recalcar que Fernando Iwasaki vive en Sevilla desde los 23 años, cuando ganó una beca de estudios. Muchos de los acontecimientos que se relatan en sus textos son autobiográficos, tal como lo ha afirmado el escritor en algunas entrevistas. Sin embargo, no hay que olvidar que todas estas referencias e interpretaciones pertenecen al quehacer literario de un escritor contemporáneo. Sin embargo, se intentará encontrar las estructuras narratológicas que manejan esas obras, y ver cómo se manipula y recrea un acontecimiento mediante la ironía y el humor, junto a otros elementos que constituyen la unidad del texto (personajes, narrador, motivos, temas). Así, se pretende tomar un solo elemento narrativo y utilizarlo como eje analítico de los textos, utilizando el enfoque teórico de la narratología. También se analizarán cómo se relacionan los motivos de la visión de la mujer fatal y el héroe.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se realizará un análisis de los textos en sí, y la relación que tienen entre ellos y con otros elementos narrativos. Al final se determinarán las relaciones existentes entre estos elementos y entre los textos, y mediante el análisis de semejanzas y diferencias se podrá esclarecer cómo utiliza Fernando Iwasaki estos elementos para tratar sus constantes motivos.

Además, en este capítulo estarán las conclusiones del análisis realizado de la obra de este importante escritor peruano.

CAPÍTULO 1: Antecedentes. Ubicación del autor y de la obra.

1.1.- Antecedentes históricos literarios.

Como en toda Latinoamérica, existen dos momentos claramente definidos en su historia: antes de la llegada de los conquistadores, y después de este suceso; siendo este acontecimiento el que ha marcado una senda en el imaginario colectivo. De esta manera, todas las expresiones artísticas se han generado bajo este marco de una nueva visión.

En nuestro caso, así como se vivió en Perú, se tuvo que atravesar por “la inserción ibérica inicial –la suplantación progresiva luego- en el tronco multiforme de las culturas amerindias”¹. En este proceso, el problema de la búsqueda de identidad cultural se refleja en la literatura mediante la apropiación de un lenguaje en cierta medida prestado. Así, en la Colonia ya se plantea la disyuntiva: ¿utilizar la lengua aborígen o la de los conquistadores? Cuestionamiento que está vigente hasta nuestros días, a pesar que hemos pasado por varios momentos de toma de conciencia: la emancipación romántica, el modernismo, la novela policial y la literatura de nuestros días.²

Tal como recoge la Nueva Enciclopedia Larousse, en su tomo 8, y para reseñar brevemente los principales exponentes de la poesía peruana, hay que decir que en los difíciles años de la independencia aparece la figura del mestizo M. Melgar (1811-1845), que, aunque inmerso en el espíritu neoclásico, acertó a incorporar la sentimentalidad india de unos cuantos yaravíes. Este intento de identificación con las formas culturales del país no se repetirá en mucho tiempo y la literatura peruana, imbricada en la polémica latente de una tradición hispánica y oligárquica y un precoz indigenismo, se decantó de parte del primer término. La rigurosa centralización en Lima, de toda la actividad cultural contribuyó

¹ Rubén Barreiro Saguier, Encuentro de culturas, en César Fernández Moreno, América Latina en su Literatura, Siglo XXI Editores, México, 1980, p 21

² Ibid

decisivamente a uno de los más arraigados caracteres de la literatura peruana: el academicismo, la complacencia sentimental en el pasado, el arraigado hispanismo. Esta actitud, que, de hecho, reaccionó incluso contra el espíritu burgués de la independencia, la expresaron los satíricos M. Ascensio (1805-1871) y F. Prado Aliaga (1806-1868). Estos poetas dominaron el panorama lírico –y escénico- de 1840 a 1860. El romanticismo fue, debido a ellos, tardío y, salvo en el caso de C. A. Salaverry (1830-1891), poco importante: J. Márquez (1830-1903), C. Althaus (1835-1881) y L. Benjamín Cisneros (1837-1904). El cambio decisivo –al que no es ajeno el fracaso nacional en la guerra del Pacífico- lo proporciona M. González Prada (1848-1928), cuya obra inaugura una nueva conciencia política - revolucionaria y democrática- a la par que anticipa, en la forma, el espíritu modernista.

Dentro del modernismo peruano la figura más conocida es J. Santos Chocano (1875-1934), aunque resulta mucho más valioso y moderno J. M. Eguren (1882-1942), cuyo cromatismo onírico anuncia la obra de C. Vallejo. La promoción modernista fue, sin embargo, efímera y poco valiosa: A. Ureta (1887-1965), L. Yerovi (1881-1917) y L. Fernán Cisneros (1883-1954).

La ruptura con los ideales del movimiento y el nacimiento de una nueva literatura, preocupada por la realidad del país con una alta conciencia estilística, la inauguró la revista *Colónida* (1916) de Abraham Valdelomar (1888-1919) en la que colaboraron E. Bustamante (1883-1917), P. Gibson (1885-1960) y J. Parra del Riego (1883-1925). Poco tiempo después se registró un nuevo movimiento, significativamente disperso por toda la geografía peruana, y que auspició, sobre todo, la revista *Amauta* (1926) de J. C. Mariátegui: si *Colónida* significó la etapa posmodernista y criollista, *Amauta* supuso el avance del vanguardismo y la militancia política indigenista.

En el grupo se encuentran poetas como C. Vallejo (1892-1938), A. Spelucín (1897), A. Peralta (1899-1973), C. Oquendo de Amat (1904-1936), X. Abril (1905-1990), entre otros, que en torno a Abril patrocinarían un grupo surrealista hacia 1930.

A partir de 1950, hay que destacar la poesía de 'César Moro' (1906-1955, J. Eduardo Eielson (1921-2006), C. G. Belli (1927), W. Delgado (1927), entre otros,

fueron el tránsito del postsurrealismo a una poesía abierta. Los poetas más jóvenes A. Corcuera (1935), R. Naranjo (1936), M. Razzeto (1937), entre otros, acentúan la actitud crítica a través de la ironía y la expresión coloquial³. Rasgo muy importante ya que en la narrativa contemporánea este aspecto será muy utilizado hasta la actualidad.

Como relata Gerald Langowski en *El surrealismo en la ficción Hispanoamericana*, los compatriotas de Vallejo: Xavier Abril, César Moro y Emilio Westphalen promovieron con entusiasmo las tendencias surrealistas. Parece que los poetas peruanos de los años veinte estaban divididos en su lealtad. Algunos querían seguir la versión hispanizada del surrealismo, tal como se halla en la poesía de Lorca, Alberti, Salinas, Aleixandre, etc.; pero otros preferían imitar las normas de la escuela francesa. Además, no debemos infravalorar la influencia de Vallejo sobre esta generación de poetas peruanos. Se sabe que los surrealistas franceses que ejercían gran influencia en el Perú durante este período eran André Breton y Paul Éluard. Los surrealistas peruanos imitaban a sus modelos franceses con escándalos e insultos públicos, haciendo exposiciones de arte y practicando la misma iconoclasia que habían visto en Francia⁴.

La poesía de Xavier Abril *Difícil trabajo* (1935) se caracteriza por sus imágenes atrevidas, la retórica vanguardista y la hermeticidad surrealista. César Moro, cuyo verdadero nombre era César Quispe Asín, nacido en Lima en 1903, fue uno de los pocos escritores hispanoamericanos de este período que publicó poemas surrealistas en francés y en español. Moro fue a París en 1925, se unió al movimiento surrealista y colaboró en la revista *Le surréalisme au Service de la Révolution*. Fundó, con Emilio Westphalen y Moreno Jimeno, la revista surrealista *El uso de la palabra* (1933). Moro se trasladó a México en 1928 y residió allí diez años. Durante este tiempo ayudó a organizar, con André Breton y Wolfgang Paalen, una exposición internacional de arte surrealista que se abrió en México en 1940. Volvió al Perú en 1948, y en 1950 murió de leucemia. Algunas de sus obras en francés son: *Le Château de Grisou* (1943), *Lettre d'Amour* (1944), *Trafalgar Square* (1954) y *Amour à mort* (1957). Escribió en español: *La tortuga ecuestre* (1958) y *Los anteojos de azufre* (1958), colección en prosa.

³ Nueva Enciclopedia Larousse, Editorial Planeta, Madrid, 1981, p. 7709

⁴ Gerald Langowski, El surrealismo en la ficción Hispanoamericana, Editorial Gredos, Madrid, 1982, p.26

Emilio Adolfo Westphalen fue también uno de los poetas que siguieron las normas rigurosas de André Breton. Los poemas de su primer volumen, *Ínsulas extrañas* (1933), se caracterizan por los postulados del automatismo psíquico. Carecen de estructura sintáctica, y están desprovistos de puntuación e imágenes. *Abolición de la muerte* (1935) es algo más legible, y contiene temas como el tiempo, la existencia y el más allá.⁵

En la narrativa, Perú vivió, como toda América en el s. XIX, la experiencia de la novela romántica, con N. Aréstegui (1820-1869) y F. Casós (1829-1882), la más ligada experiencia narrativa de la segunda mitad del siglo pasado la constituyen las *Tradiciones peruanas* de R. Palma (1833-1919). El estilo de ésta inspiró obras semejantes a C. V. Torres (1859-1918), M. Cateriano (1829-1915) y C. Matto de Turner (1854-1909). Con esta escritora se inicia la etapa naturalista que cuenta con M. Cabello (1845-1909). La generación de *Colónida* impulsó, sin embargo, el relato regionalista que comenzó con el simple esteticismo telúrico de V. García Calderón (1887-1959) y el del A. Valdelomar.

Un giro significativo en la tendencia criollista lo dio E. López Albújar (1872-1965), F. Vegas Seminario (1903-1988) y J. M. Aguedas (1911-1969), quien junto a S. Salazar Bondy (1924-1965), narrador al tiempo que poeta, dramaturgo y ensayista, se han convertido en símbolos y puntos de referencia para los escritores de la generación siguiente: E. Vargas Vicuña (1924), C. Zavaleta (1928), M. Scorza (1928), y J. R. Ribeyro (1929-1994), E. Congrains Martín (1932), O. Reynoso (1932) y M. Vargas Llosa (1936). Se trata de narradores realistas, preocupados mayoritariamente por la temática urbana, que, desbordando el tratamiento del relato breve, emprenden novelas de dimensión canónica. Entre los escritores más jóvenes destacan A. Bryce Echenique (1939), M. González Viaña (1941) y J. Ortega (1942).⁶

De esta manera, arribamos a los que James Higgins en su libro de la *Historia de la literatura peruana*⁷ denomina nueva narrativa. El autor del estudio asegura que para llegar a este momento fue importante el desarrollo de la

⁵ Gerald Langowski, El surrealismo en la ficción Hispanoamericana, Editorial Gredos, Madrid, 1982, p.26

⁶ Nueva Enciclopedia Larousse, Editoria Planeta, Madrid, 1981, p. 7709

⁷ James Higgins, Historia de la literatura peruana, Editorial Universitaria, 2006, Perú, p. 276

generación del 50, cuyas figuras más destacadas son Enrique Congrains Martín (1932), Oswaldo Reynoso (1931), Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997), Carlos Eduardo Zavaleta (1928) y Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). Los jóvenes de esta generación dirigieron la mirada hacia la ciudad (mientras en décadas anteriores había predominado el regionalismo) y registraron el impacto de la modernización de la capital que se efectuaba durante estos años. Así mismo, se produjo una importante narrativa rural, ya que al margen de la materia y temática, a estos escritores les importaba profesionalizar la actividad literaria y renovar la expresión narrativa. Teniendo en cuenta que durante este proceso nunca se quitó el ojo de lo que estaba sucediendo en Europa. Así tenemos que Zavaleta tradujo la obra de Joyce y Faulkner.

Esta generación de los 50 preparó el terreno para que brote la nueva narrativa, en donde ya aparecen nombres de tanto renombre como Mario Vargas Llosa (1936), José María Arguedas (1911-1969), Alfredo Bryce Echenique (1939) y Manuel Scorza (1928-1983). A quienes se los considerará como la generación del Boom, puesto que su producción literaria coincide con la nueva narrativa que se estaba haciendo en Latinoamérica, que fue tan reconocida y celebrada en el mundo entero.

Higgins afirma que a principios de los años 60, Lima, que en 1940 había sido una pequeña ciudad de medio millón de habitantes, ya tenía una población de casi dos millones y las barriadas que proliferaron en la periferia de la capital vinieron a ser una manifestación tanto de las dificultades en asimilar la afluencia de tanta gente como de la problemática socioeconómica del país. Por ello, no es de extrañarse que mucha de la ficción de la época se centre en las tensiones y frustraciones de vivir en una ciudad sobrepoblada de un país subdesarrollado.

Los escritores de esa generación que siguen dominando el ámbito literario son Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce. Sin embargo, desde mediados de los 70 aparecen nuevos autores que inauguraron nuevas tendencias en la narrativa peruana. La característica más notable del llamado posboom es una creciente diversidad, tanto en la procedencia de los autores como en los mundos que nos describen, la cual refleja un proceso de apertura social que ha ido derribando las jerarquías tradicionales. A partir de los años 40, la industrialización de la Costa

ocasionó una creciente migración del campo a la ciudad, convirtiendo un país anteriormente rural en una sociedad mayoritariamente urbana. Higgins asegura que aunque esta migración masiva ha tenido consecuencias negativas, ha permitido que por primera vez sectores tradicionalmente marginados se sientan integrados en la sociedad nacional y les ha proporcionado la posibilidad de mejorar la situación social y económica de su familia.⁸

Además, la migración ha transformado el carácter de las ciudades -Lima sobre todo-, convirtiéndolas en un espacio donde se está forjando un nuevo Perú multicultural. Por otra parte, la revolución militar encabezada por el general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) transformó la sociedad peruana de manera radical en cuanto creó un clima nuevo al dismantelar el poder de la oligarquía tradicional, al cambiar actitudes respecto a las jerarquías sociales y raciales y al elevar las expectativas y la autoestima de las clases subalternas. Un aspecto fundamental de este proceso de apertura ha sido una expansión de la educación, la cual ha permitido que los sectores populares accedan a la universidad. Gracias a este acceso, han surgido escritores de origen popular que han roto el monopolio que la clase media había ejercido sobre la literatura.⁹

Evidentemente, afirma Higgins, siguen figurando autores pertenecientes a la clase media criolla. Así, por ejemplo, el escritor que ha gozado de mayor éxito editorial es el limeño Jaime Bayly (1965), cuya primera novela *No se lo digas a nadie* fue un *best seller* traducido a varios idiomas. A pesar que Higgins estima que Bayly es un novelista mediocre, reconoce que sus novelas han sido escritas con fluidez y lográndose una lectura amena. Además, dice Higgins, las mejores obras de Bayly son de gran contenido sociológico en cuanto registran la descomposición de la burguesía criolla tras las reformas implementadas por el régimen de Velasco en los años 70.

El escritor Óscar Malca (1958) también retrata la imagen de una sociedad en crisis, una sociedad donde la promesa de modernización no se ha cumplido. Presenta a la capital cuyo desmoronamiento ambiental refleja la moral decaída de sus habitantes.

⁸ James Higgins, Historia de la literatura peruana, Editorial Universitaria, 2006, Perú, p. 361

⁹ Ídem.

Otros narradores escriben desde la perspectiva de clases marginales o subalternas. La obra de Gregorio Martínez (1942), por ejemplo, se centra en la experiencia de la población afroperuana de la región de Nazca. Martínez maneja un humor irreverente para hacer crítica de lo establecido.

Existen algunos autores de las filas de la población urbana formada por migrantes, por ejemplo Cronwell Jara (1950) que recrea el mundo marginal de las barriadas donde se crió.

Miguel Gutiérrez (1940), nacido en Piura, es autor de una novela juvenil *El viejo saurio se retira*, publicada en 1968; aunque floreció como narrador en la madurez. Es uno de los escritores más prolíficos de los últimos tiempos que ha producido una obra marcada por la diversidad temática. Su libro más importante, según Higgins, es *La violencia del tiempo* (1991), una novela monumental de más de mil páginas que, a través de la historia de una familia, abarca toda la historia del Perú y explora los efectos corrosivos que el racismo ha tenido en la sociedad nacional. En los años 60 y 70, como ideólogo principal del grupo de escritores vinculados a la revista *Narración*, Gutiérrez había abogado por un nuevo tipo de narrativa social que combinara una perspectiva popular con la sofisticación artística de la nueva narrativa. En esta novela practica estas ideas.¹⁰

Por otro lado, Edgardo Rivera Martínez (1933) ha creado su narrativa tomando como referente el mundo andino. Es creador de una de las novelas más celebradas en el Perú de la década de 1990 llamada *País de Jauja* (1993). Ambientada en su ciudad natal en los años 40 y escrita en un estilo lírico e intimista que poetiza lo cotidiano, el relato abarca los tres meses de las vacaciones escolares de Claudio Alaya. La novela está marcada por el espíritu de la década en que fue escrita y, mediante la historia del desarrollo personal del protagonista, ofrece una visión de una nación en que peruanos de diversas tradiciones culturales conviven en un ambiente de respeto mutuo.

En contraposición a Rivera Martínez, el ancashino Óscar Colchado Lucio (1947) proporciona la imagen de una sociedad andina donde las heridas de la Conquista aún no se han cicatrizado, en su libro de cuentos *Cordillera Negra*.

¹⁰ James Higgins, Historia de la literatura peruana, Editorial Universitaria, 2006, Perú, p. 370

Zein Zorrilla (1951), oriundo de Huancavelica, explora en su narrativa la descomposición de la sociedad tradicional de la Sierra y los consiguientes problemas de identidad y adaptación sufridos por los andinos.

Entre los autores que han escrito sobre Amazonas figuran Dante Castro Arrasco (1959), Luis Urteaga Cabrera (1940) y César Calvo (1940-2000).

Otra manifestación de la diversidad de la narrativa contemporánea es el libro de relatos que describe el mundo de la comunidad china *El tramo final* (1985), escrito por Siu Kam Wen (1951). El principal enfoque del libro son las tensiones generacionales entre los mayores que siguen aferrándose a sus costumbres tradicionales y los jóvenes que se han integrado a la sociedad local y han adoptado usos peruanos.

Por último, Higgins destaca en su libro que a partir de los años 80 se dio un auge de la narrativa escrita por mujeres. Algunas de las autoras que destacan son Pilar Dughi (1956-2006), Carmen Ollé (1947), María Teresa Ruiz Rosas (1956) y Mariella Sala (1952); sin embargo, el autor considera como la narradora más importante de las escritoras contemporáneas a una mujer de la generación anterior: Laura Riesco (1940) ya que en 1978 presentó su libro *El truco de los ojos*, cuya línea innovadora de creación consta una sola secuencia ininterrumpida que surge de la conciencia de la protagonista (una niña de 8 años) y sigue el flujo inconexo de sus pensamientos, recuerdos, impresiones y respuestas al mundo circundante. El monólogo interior revela las convenciones, actitudes y prejuicios (sociales, religiosos y sexuales) que la van influenciando y formando y deja una imagen de la estrechez del mundo que la niña de clase media está destinada a heredar.

Hay que señalar, que Fernando Iwasaki no ha sido considerado por Higgins para su estudio literario.

1.2.- Fernando Iwasaki Cauti: Biografía, publicaciones y características de su obra

1.2.1. El autor y su obra

Fernando Iwasaki Cauti nació en Lima, el 5 de junio de 1961. Es de origen japonés. Es hijo de Gonzalo Iwasaki Sánchez, coronel del ejército peruano, y de Lila Rosa Cauti Franco. Fernando es el segundo de siete hermanos. Y nieto de un japonés afincado en Lima. Estudió en el colegio Marcelino Champagnat, perteneciente a los Hermanos Maristas. Posteriormente hizo sus estudios superiores en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde obtuvo el grado de bachiller con la tesis 'Simbolismos religiosos en la metalurgia prehispánica' (1983). En dicha universidad también ejerció la cátedra de Historia del Perú (1983-1984). En 1985 obtuvo una beca otorgada por el gobierno español, gracias a la cual pudo dedicarse a la investigación en el Archivo General de Indias, en Sevilla. También se desempeñó como docente en la Universidad de Sevilla. En 1986 retornó al Perú y se casó con la española María de los Ángeles Cordero, con quien tiene tres hijos. En su país natal, Iwasaki se dedicó principalmente a la docencia universitaria. En 1989 decidió volver a España, donde cursó un doctorado en Historia de América en la Universidad de Sevilla. El tema de su tesis doctoral fue 'Lo maravilloso y lo imaginario en la Lima colonial'. Actualmente reside en Sevilla. Dirige la revista literaria *Renacimiento* y la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco. Es columnista del diario español ABC y socio de honor de Noche, la Asociación Española de Escritores de Terror.¹¹

Fernando Iwasaki es autor de las novelas *Negujón* (2005) y *Libro de mal amor* (2001), de los libros de cuentos *España, aparta de mí estos premios* (2009), *Helarte de amar* (2006), *Ajuar funerario* (2004), *Un milagro informal* (2003), *Inquisiciones Peruanas* (2007), *A Troya, Helena* (1993) y *Tres noches de corbata* (1987). Como ensayista es autor de *rePUBLICANOS* (Premio Algaba de Ensayo, 2008), *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y *El descubrimiento de España* (1996), y sus crónicas fueron reunidas en *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (Premio Fundación del Fútbol Profesional, 1995).

¹¹ Tomado de www.fernandoiwasaki.com, (26/04/2010)

Es editor de la antología mexicana del cuento andaluz *Macondo boca arriba* (2006) y coeditor, con Jorge Volpi, de la edición comentada de Edgar Allan Poe, *Cuentos Completos* (2008). Sus relatos han sido recogidos en varias antologías de España y América Latina, y su obra ha sido traducida al ruso, inglés, francés, italiano, rumano y coreano.

Durante los años que ejerció como historiador fue profesor universitario en Perú, investigador en el Archivo de Indias de Sevilla, investigador en el Archivo Secreto del Vaticano y profesor invitado en diversas universidades de Europa y América. Es autor de *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992) y del ensayo historiográfico *Nación Peruana: entelequia o utopía* (1998), coautor de *El comercio ambulatorio en Lima* (1989) y editor de *Jornadas contadas a Montilla* (1996) y *Francisco Solano, proceso diocesano* (2000), así como de diversos estudios acerca de los procesos de inquisición y de santidad en Lima colonial, gracias a los cuales obtuvo en Nueva York el Conference on Latin American History Grant Award (1996).

Fue profesor titular de historia en la Universidad Católica del Perú y profesor de Ciencias Políticas en la Universidad del Pacífico de Lima. Ha dirigido el área de cultura de la Fundación San Telmo de Sevilla (1991-1994) y fue director de la Fundación Alberto Jiménez-Becerril contra el Terrorismo (1998-2001). Escribió columnas editoriales en el Diario 16 (1989-1996), El País (1997-1998) y La Razón (1999-2000). De 1996 a 2010 dirigió la revista literaria *Renacimiento*.

Tiene un doctorado en Historia de América, por la Universidad de Sevilla y un doctorado en Literatura Hispanoamericana, por la Universidad de Salamanca.

Desde 1989 reside en Sevilla, donde dirige la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco.¹²

Para conocer mejor al escritor, nos contactamos vía telefónica en Sevilla, para proponerle este cuestionario:

¹² Tomado de www.fernandoiwasaki.com (25/04/2010)

1.2.1.1 Entrevista

Mediante una llamada telefónica que conectó Quito y Sevilla, pudimos conversar con el escritor Fernando Iwasaki para que nos cuente un poco más sobre su vida y obra. Con el buen humor y sencillez que lo caracteriza, hablamos aproximadamente una hora.

Presentación

Soy Fernando Iwasaki, vivo en Sevilla desde hace más de 20 años, nací en Lima, Perú. Tengo la carrera de Historia pero en realidad me dedico a la literatura y a la gestión cultural. Tengo una familia estupenda: mi esposa es pintora escultora, mis hijas mayores (que viven en Madrid) son estudiantes de arte dramático, Andrés tiene 14 años, está en la secundaria. Vivimos en el campo, no en la ciudad. Y la verdad es que estoy deseando, y lo digo con sinceridad, jubilarme para tener más tiempo para leer y escribir.

Su obra literaria es numerosa, ¿está contento con lo que ha escrito hasta ahora?

Es una pregunta difícil porque en realidad uno siempre tiene la ilusión de pensar que lo mejor por escribir está todavía pendiente, pero creo que de todo lo que he publicado hay un par de títulos de los que me siento especialmente contento, como puede ser el libro de ensayos que se titula *El descubrimiento de España*, una novela que se titula *el Libro de mal amor* y un libro de microrrelatos *Ajuar funerario*. De todo lo que he publicado quizá estos tres libros son tres títulos de los que me siento especialmente satisfecho, aunque al releerlos siempre tengo ganas de añadir algo, quitar otra cosa, lo normal.

Pero, ¿se contiene?

Claro, porque los libros una vez que ya están publicados, creo que no deberían retocarse.

Como la analogía de Cortázar de la flecha que se clavará o no se clavará en el blanco...

Sí, pero en cualquier caso, a los escritores lo que nos debe proporcionar la tranquilidad es que hemos disparado, hemos soltado la flecha y donde caiga ya no es responsabilidad nuestra. Lo bueno sería que las flechas, si pudieran, echaran raíz y se convirtieran en árbol. Pero eso es fantasía.

¿Alguna vez, siendo el tipo de literatura que usted hace muy sarcástica, humorística, se ha puesto rojo al leer un texto suyo en público?

Pues en el sentido que hay textos que son probablemente de nuestros primeros libros, relatos o novelas, y uno a lo mejor siente a medida que pasan los años, que estos textos ya no lo representan. También ocurre con entrevistas y conferencias, no solamente con los textos de ficción. La obra de un escritor es todo ese conjunto de cosas que he mencionado, de libros, de conferencias, los prólogos, los artículos. Entonces, por supuesto, dentro de ese conjunto de textos en muchas ocasiones uno puede sentir pudor, rubor y hasta bochorno a la hora de leerlos en voz alta, creo que es lo normal, porque sino, nunca seríamos autocríticos.

¿Por los temas?

No, porque por cualquier tema que uno pueda abordar con conocimiento, con estilo y por qué no, con elegancia o prudencia, no debería ofender a nadie. Entonces, hay textos escatológicos de Quevedo que probablemente sino hubieran sido escritos por Quevedo, serían vulgares. Pero como detrás está Quevedo pues uno los lee con una expresión risueña, quizá de admiración.

¿Ha dejado un tema de lado por parecerle muy revelador de su persona?

En realidad los escritores somos bastante, la palabra exacta sería, descreídos de nuestra propia persona porque a veces nos utilizamos como materia de ficción, entonces ese es un ejercicio bueno, sano y si uno es irreverente consigo mismo lo que uno escribe también gana en espesor y en verosimilitud. Pienso que he sido capaz de escribir cuando se trataba de mostrar algo de mi manera de ser, y creo que lo he tratado de abordar con honestidad.

Hay otros temas que me gustaría tratar más adelante que tienen que ver con la parte más sentimental o con la ternura personal, y eso me va a exigir mucho más trabajo porque sí creo que en la literatura latinoamericana hay mucho pudor con los temas de los sentimientos, con los temas que tienen que ver con la ternura individual. Sobre todo, cuando se trata de escritores, subrayo, varones, y con obras que rozan la autoficción.

¿Es muy sentimental?

Probablemente en lo personal, sí. Yo por ejemplo ahora que estaba mencionando esto se me viene a la cabeza un libro del colombiano Héctor Abad Faciolince, que me parece un libro extraordinario en ese sentido: *El olvido que seremos*. Es el libro que le dedica a su padre.

¿Usted hace la literatura que le gustaría leer?

A veces sí, y a veces no. Por ejemplo, para mí, literatura también son los libros de ensayo. Creo que en los libros de ensayo se cumple a cabalidad lo que ahora mismo me está preguntando porque siento que puedo decir algunas cosas sobre las que he leído o no, muchas reflexiones, que podrían a lo mejor servirle a otros lectores que se encuentran en situaciones semejantes a las mías. Ahora, en materia de ficción, tampoco hay que obsesionarse por tocar todos los temas porque en realidad los grandes temas son cuatro: el amor, la infancia, la memoria, el exilio. Y esos temas están diseminados siempre a lo largo de lo que uno escribe, entonces, digo, tendría muchas posibilidades de explorar muchos aspectos, pero la vida es corta, y seguro que no habrá tiempo para todo.

¿Se considera un escritor idílico? Me refiero al cliché del escritor de antaño: lector de niño, con la certeza que va a escribir de grande, inspirado por la musa...

No. Porque eso creo que es algo que termina a mediados del siglo XX y hoy en día como es difícil vivir solamente de la literatura (y yo no vivo solo de la literatura) no podría. Entonces, lo que tengo que hacer para poder escribir es: primero, quitarle tiempo a mi familia; y, segundo, privarme de cualquier otro momento que tendría de tiempo libre para poder supuestamente escribir esa obra personal que uno desea producir. Entonces no creo en ese escritor idílico porque

la vida contemporánea ya no permite que exista alguien en una torre de marfil. Sí sería, a lo mejor, emplear la palabra clásico, en el sentido de que sobre todo soy un lector y entonces la lectura es lo que me conduce a la escritura y no al revés.

¿Sueña con hacer el libro de su vida, digamos como el *Fausto* o *El Quijote*, en el sentido de ser obras monumentales, el libro emblemático?

Pues la verdad es que no. Pienso que afortunadamente el *Fausto*, *El Quijote*, *La Comedia* son obras rotundas, son obras que marcan épocas y suponer que uno es capaz de hacer algo así es demasiada pretensión. Además, no creo que en el transcurso de mi propia vida, y ni siquiera en la de mis hijos, algo así pueda avizorarse con respecto a cualquier cosa de lo que yo haya escrito. Me alegra, sin embargo, en el caso de otros escritores que además he conocido personalmente como Roberto Bolaño, que libros suyos como *Los detectives salvajes*, tengan hoy la unanimidad que todos le reconocemos de ser una obra, y en la mejor tradición de la novela latinoamericana del 'Boom' marcó esa época esplendorosa de nuestra literatura. Así que en el caso de Bolaño sí se ha dado, seguro con *Cien años de soledad*, con *Conversación en la catedral*, *Terra nostra*, *Rayuela* o cualquiera de los libros de Borges, se ha dado, pero la verdad es que en corazón no veo que ningún libro mío vaya por ese camino.

¿Mucha humildad?

No, yo creo que es realismo, y no realismo mágico, sino realismo a secas. En lo último que debe pensar un escritor es en el reconocimiento, en el conocimiento sí, pero en el reconocimiento no.

¿Por qué, la fama es un mal?

No, no es un mal. A mí me parece que una cosa es la fama, otra la popularidad, y otra el conocimiento. Que haya escritores que sean famosos y que vendan mucho es bueno porque eso beneficia a escritores que vendemos menos y que somos menos conocidos. Seguro que si aparece un escritor Latinoamericano que de pronto se hace muy famoso y vende muchísimas obras en todo el mundo y fuera traducido a todas las lenguas, este escritor latinoamericano serviría de referencia para que otros editores y lectores. Se buscará a otros autores Latinoamericanos en general y del país de origen en particular. Estoy seguro que

Bolaño ha atraído la atención ahora mismo sobre otros escritores Latinoamericanos y chilenos también. Entonces, creo que la fama en ese sentido no tiene por qué ser mala, creo que la popularidad tampoco es mala, pero los escritores no deberíamos perseguir ser populares ni famosos, ni siquiera reconocidos.

Si deja de escribir, ¿cuál sería el motivo?

Si de pronto escribiendo sintiera que no soy leal a mi familia o le inflijo un daño a mi familia, yo sí creo que ese es un buen motivo para dejar de escribir.

¿Con qué se quedaría de Perú, España y Japón?

De Perú con la infancia, de España con la madurez, y de Japón con la vejez, porque dicen que los japoneses viven mucho.

¿Qué es el amor para usted?

Pues, a la medida que uno se va haciendo mayor, el amor es algo que se va haciendo plural. Primero descubres el amor con tu pareja y crees que has tocado el cielo, pero luego descubres el amor con tus hijos y descubres que hay otras dimensiones que ni siquiera sospechabas que existían. Todavía me queda por descubrir el amor con los nietos, y yo ya me voy preparando para algo bueno.

¿Existiría el libro del perfecto amor?

Pues ojalá que no, yo creo que el amor perfecto siempre tiene que ser el resultado de alguna forma, y lo digo en el sentido más positivo de la expresión, de sufrimiento. Yo he visto que a la palabra compasión siempre se la asocia a un significado que no le hace justicia como tenerle pena a algo o alguien, pero compadecer es padecer juntos, y creo que en el amor hay mucho de compasión, porque las personas que se aman, padecen juntos igual que disfrutan juntos, igual que se realizan juntos. Entonces no me imagino un amor perfecto si tal cosa fuera probable, que no tuviera algo de también dificultad, sufrimiento, esfuerzo, sacrificio, y al final todo eso sirve para que la pareja, la familia se una más y sean felices, pues bienvenido sea.

¿Por qué a sus personajes les está lejos alcanzar el amor?

En el caso del *Libro de mal amor*, porque hay una voluntad que el libro termine cuando el personaje tiene 22 ó 23 años, entonces se trata que ese personaje por lo menos hasta ese momento de su vida no encuentra o cree que no ha encontrado a la persona ideal, pero entre otras cosas, esto sucede porque lo hace de una manera equivocada, de una manera ridícula, de una forma absurda que es tratar de ser quien no sé es. En realidad, cuando finalmente descubre que se equivoca, cuando descubre que no puede ser lo que ha hecho durante tanto tiempo, ahí probablemente se acaba el mal amor.

Sí, pero en el último cuento de *Helarte de amar*, cuando la pareja por fin se quiere, ella se muere de cáncer.

Sí, es 'Mírame cuando me ames'. Es como un homenaje a *La educación sentimental*, de Flaubert, y a la educación sentimental en general. Está planteado de esa manera porque a lo mejor, lo normal, lo común es invertir a los personajes. Todos conocemos cantidad de novelas y películas y de casos de la vida real donde él es mayor y ella una jovencita. Entonces a mí me interesaba invertir los papeles para que sea relación donde los dos protagonistas no eran los convencionales o tradicionales.

¿El hombre es quien escoge a la mujer?

Yo creo que no, a la final somos escogidos. Yo creo que nos tienen que escoger.

¿Conquistable?

Sí, en mi caso sí.

Para el amor, ¿cuál es el arma más efectiva que existe?

Probablemente la verdad. Creo que se pierde demasiado tiempo bien mintiendo, bien ocultando, bien callando, y a lo mejor si desde el comienzo se ponen las cartas sobre la mesa uno después podría descubrir que lo infalible es la verdad.

En su obra, la mujer normalmente es quien pone impedimentos, porque el hombre está siempre de cacería, ¿coincide con este punto de vista?

Probablemente está un poco relacionado con la edad de los personajes y con los contextos, más o menos, culturales en los que nos movemos, y por supuesto con la mentalidad, entre comillas, que se le presupone siempre a un protagonista masculino. En la vida práctica la verdad o la realidad se parece más a lo que respondí antes que uno cree que es el que elige, que uno cree que es el que escoge, que uno cree que es el que caza, por emplear la metáfora de la cacería yo también, y al final resulta que no, que uno es el elegido, seleccionado o cazado.

¿Existe realmente la mujer fatal?

Seguro que sí. No quisiera poner ejemplos puntuales, pero en la historia de la literatura, por no apartarnos mucho del contexto de esta conversación, y en la historia de la pintura, ha habido casos de escritores, de pintores que han vivido episodios terribles, no solamente con mujeres. El ser humano puede ser fatal, yo creo que Picasso fue un hombre fatal, lo fue para prácticamente todas sus mujeres y sin duda para sus hijos. De la misma manera que Anais Nin fue ella misma una mujer fatal ni más ni menos para Henry Miller, que ya era fatal él mismo. Entonces sí, yo diría que existen personas que pueden ser fatales y peor todavía, personas que pueden ser malignas.

Usted es un lector completamente comprometido con este oficio, ¿ha dejado algún libro sin terminar?

Sí, muchos, y sin comenzar también. Por ejemplo, en los últimos años yo me he propuesto sobre todo leer literatura escrita en español y a ser posible, por mis contemporáneos. Me explico, yo llego a España procedente del Perú y me doy cuenta de las muchas cosas que ignoro. Ignoro, hacia 1985, casi todo sobre literatura española contemporánea, y me parecía una asignatura pendiente y una falta por mi parte que al estar viviendo en un país no conozca su literatura. Me apliqué durante mucho tiempo a leer literatura española lo que significa autores del s. XIX y del XX, no solo los contemporáneos. Ahora, viviendo en España es que

uno descubre a otros escritores Latinoamericanos que a lo mejor por vivir antes en el Perú no leía ni conocía, y advertí que también me encontraba en falta con respecto a la literatura de casi todos los países de Latinoamérica. Uno ha leído a casi todos los autores clásicos y canónicos, pero felizmente hay muchísimos más autores, entonces decidí ponerme al día en la lectura de las obras de escritores de Chile, Colombia, Ecuador, Venezuela, Uruguay, México, que no conocía, y entonces eso deja bastante menos tiempo para leer a los autores de habla no española contemporáneos, por ejemplo, yo no podría decir que me he leído todo Martin Amis, todo Paul Auster, todo Philip Roth, para mí es más importante leer a quienes escriben en español. Cuando digo esto me refiero tanto a Latinoamericanos como españoles. Conocer la obra de Enrique Vila-Matas, o leerme los libros de Leonardo Valencia, que es un escritor ecuatoriano que admiro y quiero mucho, pues me parece más urgente que leerme a algún estupendo autor húngaro que seguramente es muy bueno. Mi prioridad ahora mismo es otra. Y eso, digamos con respecto a mis lecturas de ahora, pero también hay clásicos que dejo para más adelante. Por ejemplo el *Ulises* de Joyce, es un libro que yo deliberadamente voy dejando siempre para más adelante, yo he leído *Dublinenses*, otros textos de Joyce, pero me alegro al saber que todavía nos espera en el futuro un libro como el *Ulises*, para disfrutarlo con más tiempo, con más reposo y con más lecturas.

En este mundo siempre tan vasto de literatura, ¿cuál es el libro al que siempre vuelve?

Hay libros a los que uno siempre vuelve y autores a los que uno siempre vuelve, y no siempre el autor que más nos interesa ha escrito el libro que más nos vuelve locos. A mí por ejemplo, el autor que más me interesa y al que siempre regreso y siempre regresaré es Borges. Por lo tanto cuando hablo de Borges nunca pienso en un libro en particular, para mí Borges es un literato, es una literatura, y esto es una frase que Borges aplicaba a Quevedo, que yo se la aplico a él mismo. Lo que me ocurre con Borges me ocurre con Ítalo Calvino o Mario Vargas Llosa o Cortázar, entonces son autores a los que siempre estoy volviendo. Pero también hay libros a los que regreso, libros como *La cartuja de Parma* de Stehndal, como *Moby Dick* o como *Cien años de soledad*, que me parece un libro espléndido, o como el libro de un escritor andaluz quizá muy poco conocido en

América Latina que se llamaba José Antonio Muñoz Rojas y que murió el año pasado en la víspera de cumplir 100 años, escribió *Las cosas del campo*, que es un libro bellissimo, yo a ese libro también siempre vuelvo.

De su obra, quería recalcar su ironía, ese sarcasmo cáustico que tiene para retratar al Perú de su infancia. ¿La ironía es una forma de combatir?

Se podría decir que el humor es una forma de combatir, o de cuestionar lo que a uno no necesariamente no le simpatiza o le agrada, pero el humor también es más cosas. Es también una manera de distorsionar la realidad, no me considero en lucha o en batalla contra nadie o contra nada excepto contra mí mismo, entonces el humor que me gusta practicar es un humor que conforme pasa el tiempo me doy cuenta que tiene cada vez menos relación con el humor peruano, con el humor que practiqué cuando era niño y cuando vivía en el Perú que podría ser el que uno ve en la literatura de Alfredo Bryce en *La tía Julia y el escribidor* o incluso en Cortázar. A mí me interesa el humor como, en América Latina, lo practicaron Guillermo Cabrera Infante o Jorge Ibarguengoitia, que a su vez también es el humor de Borges, que es un humor muy chestertoniano. Chesterton, es un escritor al que también regreso siempre, porque me admira su inteligencia y humor. Creo que contemplar la historia con humor, la literatura con humor y la propia vida de uno con humor es una cosa sana y además necesaria. Es una forma de estar en el mundo.

¿Es como lo que Valle-Inclán hacía con el esperpento: deformar la realidad?

Bueno, en algunos casos se puede llegar al esperpento. En mi último libro *España aparta de mí estos premios*, alguien ha creído ver esperpentos, pero he tratado de responder que la realidad muchas veces es más esperpéntica que la ficción. Entonces sin renunciar a la palabra, a su concepto del esperpento, yo reivindico que la realidad puede ser rocambolesca, puede ser delirante, en el más avezado de los escritores, que podría ser capaz de hacerle justicia, la realidad tiene estas características. Entonces a mí me gusta combinar la esperpéntica realidad con las fantasías verosímiles, entonces el resultado lo he tratado de volcar en libros de ensayos como en libros de ficción y esa operación me parece humorística y al mismo tiempo borgeana y a la vez chestertoniana.

¿Le gusta, le atrae este cancionero de los 70 y mediados de los 80 que ubica en los libros?

Ah, me parece extraordinario. Era el vocabulario de mis declaraciones. Yo estoy seguro que en Ecuador, la gente que tiene más o menos mi edad tenía que declararse, y declararse cuando uno tenía 13 ó 14 años era harto complicado, había que mezclar poemas de Neruda con canciones de Camilo Sesto, o sea que todo ese mundo musical que lo tengo en la memoria vivo todavía. Me resulta muy gracioso recordarlo, pero no solamente ese mundo musical de baladas y compositores, a mí sobre todo me gustan los Beatles, los Rolling Stones y Led Zeppelin, y todas las grandes bandas que en esa época existieron.

Para retomar una pregunta que Diego Oquendo le hizo cuando llegó a Ecuador a presentar un libro, ¿sigue disfrutando cuando escribe?

Sí, yo creo que si no disfrutara al escribir, dejaría de hacerlo. No soy de los que se pone a pensar de cómo leerán este libro los lectores, sino que intento saber si yo he disfrutado, y si yo he disfrutado o si me ha conmovido o si me ha tocado o rozado de alguna manera lo que he escrito, ahí siento que puedo dejarlo como está, y todo eso es disfrutar.

¿Cuándo fue que usted decidió quitarse la corbata para escribir, para no escribir de una forma seria?

Me ha encantado esa figura de quitarse la corbata. De casualidad, el primer libro que publiqué se llamaba *Tres noches de corbata*, pero no hacía alusión a ninguna prenda elegante, sino al miedo que a uno le da cuando le cuentan historias de terror y por lo tanto el miedo es otra cosa. Pero creo que el haber sido lector desde la adolescencia de Julio Cortázar, por ejemplo, ya hace que uno sepa que la literatura es felizmente una fiesta a la que uno puede venir sin corbata.

¿Le sucedió desde muy joven?

Sí, en mi primer libro que se publicó en el año 1987 creo que ya estaban ahí reunidas, más o menos todas las claves, los desparpajos y las miradas que con el tiempo he tratado de ir puliendo e ir corrigiendo e ir enriqueciendo. Pero ya estaba esa manera de enfrentarse a la escritura, diría que con los años, la he ido

ampliando a la no ficción que creo es lo más gratificante. Por aquellos años si escribía ensayos históricos, los escribía con la corbata puesta. Al final, por lo menos con la seguridad que da un poco el oficio de escribir he decidido no volver a ponérmela

¿Se considera pesimista u optimista?

Soy un pesimista que quiere que todo salga bien.

1.2.2 Características de la obra literaria de Iwasaki

En los ensayos sobre Iwasaki se menciona que su obra presenta particularidades que la convierten en una literatura peculiar, comenzando por el hecho de que siendo originalmente historiador, Iwasaki escribió un libro en el que habla detalladamente y sin tapujos, pero en forma novelada y algo sarcástica, de sus continuos y numerosos fracasos amorosos. Estamos hablando del *Libro de mal amor*, que ha tenido buena aceptación, tanto así que fue publicado en Quito, por Alfaguara.

No obstante, también es necesario recalcar que la obra de Iwasaki deja entrever una notoria habilidad en el lenguaje escrito, particularmente en el uso y asignación de títulos a cada libro, con un tinte a ratos marcadamente irónico. Iwasaki es multifacético y capaz de pasar de un tema a otro como si nada. Uniendo esta capacidad con sus estudios en historia se gestó *Neguijón*, donde además hay una crítica muy potente a la Iglesia Católica como institución, la cual se extiende sucesivamente a la Inquisición y los poderosos tentáculos que tuvo y desplegó en la Lima Colonial. El libro nos habla de una ciudad en la que impera el oscurantismo y gira más que nada en torno a un personaje: Gregorio de Utrilla, un sacamuelas sevillano que vive obsesionado con atrapar al neguijón, un gusano misterioso que supuestamente es el responsable de los males bucales.

Iwasaki reconoce ciertos referentes literarios importantes entre los que está el cubano Guillermo Cabrera Infante, Borges y Cortázar, como él mismo explicó en la entrevista. Si se hace un análisis en profundidad de la creación literaria de Fernando Iwasaki, es fácil llegar a la conclusión de que en sus escritos prima fundamentalmente lo histórico. Pese a lo anterior, Iwasaki dice sentirse más

novelista que historiador y, más escritor que novelista. El motivo para llegar a tal conclusión es que el escritor puede escribir en varios géneros literarios, sin limitarse a uno en particular. Fernando Iwasaki es, aparte de lo anteriormente expuesto, un lector voraz, siendo dicha vocación la que contribuyó a convertirlo paulatinamente en un escritor, según él contestó en la entrevista realizada.

Sin embargo, esto le ha traído un sentimiento de rechazo. El mismo escritor lo reconoce cuando declara que: "Acaso inducido por mi propia condición de apátrida, no he conseguido ser indiferente a la suerte de aquellos escritores que por haberse apartado de mi país no cuentan para las letras peruanas, y que por haber sido extranjeros nunca contaron en la tradición literaria de los países que los acogieron".¹³

En el Preliminar aborda en una frase su posición frente a la distancia de su Perú natal. "Cada vez que me preguntan si he dejado de ser peruano, siempre respondo que si la "patria" es la "tierra de los padres", la "tierra de los hijos" todavía carece de sustantivo y acaso sea más esencial y entrañable que la otra. ¿Debo hacer hincapié en que España es la tierra de mis hijos?".¹⁴

Más adelante, en el Liminar del mismo libro, afirma que: "En este exilio voluntario he aprendido que mi casa no es de donde salí. Antes bien, es adonde regreso. Que nadie se engañe: Sevilla no es el lugar donde moriré, sino donde viví."¹⁵

Sin embargo, al ser una obra construida en la modernidad obedece a sus reglas. Según Nil Santiáñez, en su libro *Investigaciones literarias*, algunas de estas son: economía capitalista, estructuras económicas y tecnológicas regidas por la eficiencia y el principio de racionalidad; tendencia a los sistemas políticos democráticos (división de los tres poderes, sufragio universal, libertad de organización política, libertad de expresión, igualdad jurídica de todos los ciudadanos, etc)¹⁶ cuyas crisis han derivado, en determinadas ocasiones, en regímenes totalitarios, fascistas o comunistas: nuevas relaciones espacio-temporales debidas a los medios de transporte y comunicación; liberalismo

¹³ Fernando Iwasaki, El descubrimiento de España; p 140.

¹⁴ Fernando Iwasaki, El descubrimiento de España

¹⁵ Ibid

¹⁶ Nil Santiáñez, Investigaciones literarias, p 14

estético e ideológico, más allá del principio de autoridad que regía las sociedades premodernas; movilidad espacial y social de los ciudadanos; secularización de la vida; reflexividad de todas las disciplinas del saber como consecuencia de la pérdida de una autoridad canónica extra y supracientíficamente; aparición de la subjetividad y multiplicación de ésta en los distintos papeles privados, sociales y profesionales; sentido histórico de la existencia de las vivencias y de los conocimientos adquiridos, tendencia globalizadora, plasmada en la expansión de los sistemas modernos de organización y pensamiento a países en estado premoderno.¹⁷

Claro está, todas estas cualidades aparecen poco a poco en la obra de Iwasaki. Solo hay que pensar en que es hijo de militar, que gracias a su intelectualidad y al apoyo económico familiar pudo viajar a España para llevar una carrera de escritor. A partir de eso recuerda también que la antigua dictadura militar que sufrió Perú, recuerda cómo la sociedad fue perdiendo el antiguo sentido tradicional de la Navidad, haciendo de esta fiesta híbrida entre la natividad peruana, la norteamericana y la europea. Posteriormente, se aprecia la secularización de las fiestas religiosas... Es decir, si bien no se podría considerar a la obra de Iwasaki como una literatura del mundo, sí cumple con todos los requisitos de una obra moderna. El autor ubica a sus personajes en el siglo XX, excepto algunos textos de marcado corte histórico. Pero todas estas referencias señaladas aparecerán en los siguientes capítulos.

Según Santiáñez, el pensamiento de Hegel determina que: "el proceso de modernización responde a un complejo entramado de conexiones, las cuales, lejos de establecerse en un mismo momento histórico, se dan precisamente a lo largo de varios periodos de la historia."¹⁸ Hecho que se puede comprobar en la literatura de Iwasaki ya que él escribe sobre lo que vivió en Perú cuando era niño y adolescente, según él mismo ha confesado.

¹⁷ Giddens, Anthony, The consequences of modernity, en Investigaciones literarias, de Santiáñez, Nil, Editorial Crítica, p 14

¹⁸ Nil Santiáñez, Investigaciones literarias, pp 15, 16

CAPÍTULO 2: Características generales del estilo en la obra de Fernando Iwasaki.

2.1. ¿Qué es estilo?

Son muchos los críticos literarios que han indagado en sus estudios sobre el concepto de estilo, y si bien todos ellos logran abarcar puntos en común, es claro que, como muchos de los conceptos de crítica literaria, la definición no es clara ni completa. John Middleton Murry, en su libro *El estilo literario*, busca aproximarse a ésta mediante un análisis lúcido que puede acercarnos a considerar algunos de los significados de este concepto que nos ayuden posteriormente a determinar las características generales de un autor; en este caso, Fernando Iwasaki.

Murry empieza su análisis citando a Stendhal: “El estilo consiste en añadir a un pensamiento dado todas las circunstancias calculadas para producir todo el efecto que este pensamiento debiera producir”.¹⁹ Si bien la definición es incompleta resulta útil para compararla con los diferentes significados que utiliza el crítico para acercarse al concepto. Murry utiliza tres ejemplos donde se utiliza la palabra ‘estilo’, y a través de ellos realiza su aproximación. Estas son quizás las diferentes circunstancias a las que Stendhal se refiere, y las que utilizaremos para determinar las diferentes características del escritor que nos concierne.

En primer lugar, uno de los significados que Murry abarca es que el estilo es “la facultad de exponer lúcidamente una secuencia de ideas”.²⁰ El estilo se manifiesta a través de una expresión que nace de un modo individual de percepción, en la operación del autor al obligar al lenguaje a conformarse a su propio modo de experiencia. Por lo tanto, enfocarse en este punto es considerar, precisamente, la utilización técnica del lenguaje, la presentación del texto a través de ese artificio.

¹⁹ Citado por Murry, J. en El estilo literario.

²⁰ Murry, J. en El estilo literario. Pág. 11

“*Estilo* significa esa individualidad de expresión gracias a la cual reconocemos a un escritor”²¹ es el segundo significado que rescatamos de Murry. Esta individualidad refiere a la reiteración expresiva que existe en su obra. Esta expresión nace principalmente de la utilización de recursos literarios: la metáfora, la hipérbole, las diferentes figuras literarias. “Metáfora es la expresión única de la visión individual de un escritor”²², afirma Murry. Esto reforzará la concepción de que los recursos literarios y la utilización de figuras retóricas van más allá de la simple comparación; es una concepción individual de escritura, una perspectiva única del autor.

En tercer lugar, Murry rescata el significado de estilo como una “fusión completa de lo universal y lo personal”.²³ El autor literario está sujeto a su propia percepción sobre la realidad, y a través de su individualidad generará una visión particular de esos aspectos que encuentran eco en lo cotidiano. Así, el significado de estilo también se arraiga en la perspectiva temática, en la reiteración de los motivos literarios, en los hilos conductores que guían esos textos, ya que son estos aspectos los que reflejarán la perspectiva única del autor.

Estos tres significados que Murry explora serán nuestros principales ejes para acercarnos a las características principales del estilo de Fernando Iwasaki.

2.2 Breve Análisis del estilo de Fernando Iwasaki

Para redondear este criterio, nos remitiremos a la síntesis de los rasgos principales de la obra de Iwasaki, según la teórica española Francisca Noguero Jiméñez, de la Universidad de Salamanca, recogido en el estudio que acompaña a la edición peruana de *Libro de mal amor* escrito por Ricardo González Vigil.

Noguero destaca cinco puntos principales de la obra de Iwasaki, estos son:

- Fino sentido del humor,
- Imaginación desbordante,
- Vitalismo y sensualidad,

²¹ Murry, J. en *El estilo literario*. Pág. 10

²² *Íbid.* Pág. 18

²³ *Íbid.* Pág. 13

- Ingenio para develar los aspectos más insospechados de la realidad, “amplísima erudición que origina continuos juegos intertextuales en sus páginas”, siendo sus referentes tanto cultos (mitologías, tradiciones literarias y artísticas, sucesos históricos) como populares (medios masivos de comunicación, cine, televisión, canciones y bailes, creencias, leyendas urbanas, etc.); y,
- Uso de coloquialismos y regionalismos (del Perú, España, etc)²⁴.

Analizando uno por uno los aspectos señalados por Noguero, encontramos que la prosa de Iwasaki, en efecto, contiene todos estos recursos narrativos. Por ejemplo, para lograr situaciones cómicas intercala frases o eventos inesperados con particularidades del lenguaje. Es el caso del primer párrafo del capítulo ‘Qué chévere Sancho’²⁵, que inicia con el juego semántico que acarrea la palabra ‘polla’ entre gran parte de América y España.

A diferencia de España, una polla en mi país viene a ser una apuesta hípica o deportiva, y eventualmente el nombre de alguna carrera prestigiosa y señalada, como la polla del Presidente de la República. Si un ilustre personaje llega al Perú, es usual agasajarle reservándole una polla especial, y así se han corrido en el hipódromo de Monterrico las pollas de John Kennedy, Charles de Gaulle y Juan Pablo II. Todavía recuerdo que esta última fue más bien un pollón. (...) Ahora entiendo los ímprobos esfuerzos que realizó la embajada española en Lima, para impedir que se corriera la polla del Rey cuando Juan Carlos I visitó mi país; pero sobre todo comprendo el soponcio que le dio a la ancianita de aquella administración de quinielas de Sevilla, a quien le dije con la mayor cortesía del mundo: «Señora, si me saco la polla le doy la mitad».

En el ejemplo anterior podemos apreciar cómo a partir del significado de ‘polla’ se va tejiendo una situación que se remata con una frase que si no estuviera en este contexto podría ser tomada como una grosería. Para aclarar un poco más este juego, en la 22da. edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, se lee en la entrada perteneciente a ‘Polla’ que significa: 3. *Malson*. Pene; y, 5. *Am*. Apuesta, especialmente en carreras de caballos.

Es especialmente interesante destacar que en la obra de Iwasaki se nota la intención de diferenciar en el texto la edad de los personajes que tienen la voz. En

²⁴ Ricardo González Vigil, Estudio del Libro de mal amor, en Fernando Iwasaki, Libro de mal amor, Alfaguara, Quito, Ecuador, 2007

²⁵ Fernando Iwasaki, El descubrimiento de España, Alfaguara, 233

el ejemplo citado de la 'polla', es posible identificar un humor cáustico, corrosivo, y, como se dijo anteriormente, si se quita este ejemplo del contexto podría ser un chiste de mal gusto o una grosería. Claro, es la reflexión sobre el idioma de un adulto que conoce cómo extremar el lenguaje, cómo jugar con él.

En cambio, en el mismo libro *El descubrimiento de España*, en el primer capítulo que corresponde a 'Fueron las monjas las madres'²⁶ el niño que lleva la voz narradora (se entiende que es el niño Fernando Iwasaki) se cuestiona por primera vez sobre las cuestiones del lenguaje por una comida que le ha servido su mamá. Ella le dice al niño Iwasaki que le diga a la maestra Paloma que ha comido "callos a la madrileña", expresión que produce en el niño unas "náuseas espantosas" porque creía que se trataban de los "ásperos pellejos que mi padre se rebanaba de los talones con el esmero de un cirujano". Intrigado por haber comido 'callos' y encima 'a la madrileña', el niño buscó las debidas explicaciones, y no fue tal su alivio cuando averiguó que este plato no era más que el mondongo, "una tripita muy rica que en mi casa guisaban para preparar caucáu". Siendo esto así, el niño Iwasaki se pregunta, "¿cómo llamaría la madre Paloma a los callos de los pies? A lo mejor mondongo".

Se puede apreciar que en el texto subyace la misma inquietud lingüística que en el ejemplo anterior. Sin embargo, el tratamiento es distinto ya que no se aprecia, en el segundo, la malicia del primer caso. El niño resuelve inocentemente el problema de los callos y el mondongo dando a ambas palabras un significado equivalente; en cambio, el adulto aniquila a la anciana con su proposición ya que explota toda la carga sexual que 'polla' le ofrece.

Más ejemplos de la distinción del humor y el lenguaje según la edad de los personajes se ofrecen en el *Libro de mal amor*. En este texto se acompaña al despertar sexual del joven personaje que pasa de niño prepúber hasta llegar al término de su adolescencia. Junto a su edad cronológica también avanza la elaboración y la complicación en el uso del lenguaje.

A breves rasgos, con ejemplos similares a los citados se puede identificar en Iwasaki lo que la teórica Nogueroles califica como "fino humor".

²⁶ Fernando Iwasaki, *El descubrimiento de España*, Alfaguara, p 19

Para tratar el siguiente aspecto acerca de la “imaginación desbordante” basta con recordar las historias de terror que el niño Iwasaki en *Libro de mal amor* inventa para conquistar a las niñas que coinciden con él en el balneario de Playa Hondable, lugar donde se desarrolla la primera parte de los relatos.

Después de atravesar por historias pobladas de espíritus, cadenas, embrujos y pactos de ultratumba, el niño Iwasaki pronto advierte que Carmen, la niña a quien intenta conquistar, siente una indescifrable debilidad por aquellas fábulas macabras, pero pronto la “leyenda de la Casa Matusita, el terrible cuento de la monja del Hospital Loayza y varias versiones de la vieja historia de ‘la chica que hacía *auto-stop*’ dejaron de tener el efecto deseado en la joven. Por eso, Iwasaki decidió remozar el género e inventar sus propias historias:

Primero urdí sepulcrales patrañas ambientadas en cuarteles de provincias, salpicándolas de testimonios apócrifos y comprometiendo a alguno de los soldaditos que patrullaban por los alrededores. Luego probé fortuna con los episodios de ahogados que volvían del Más Allá para recoger sus pasos, y hasta inventé un fantasma que chocarreaba resentido entre los chalecitos de Playa Hondable, contribuyendo así a electrizar todavía más la atmósfera de nuestro cenáculo esotérico. Pero fueron las terroríficas historias de la casa de mi abuela –un decrepito caserón de Lince que mi enamorada imaginación convirtió en una grieta del infierno- las que mayores satisfacciones me proporcionaron. Ante el estupor de mi crédulo auditorio, la casa de mi abuela olía siempre a azufre, los fantasmas de mis tías revoloteaban de un lado a otro y una perversa criada llamada Guillermina escondía en su ropero mustios muñecos picoteados por enjambres de alfileres.

Como vemos, el escritor ha trabajado para resignificar las conocidas historias de terror. Las ha hecho evolucionar desde las más tradicionales, que se conocen también en Ecuador como la historia de la chica que detiene carros en la carretera, hasta llevarlas a un plano local, íntimo y novedoso para un niño que está entrando en la adolescencia. Nuevamente, hay que notar que las historias que cuenta el personaje de su novela, son descritas de la misma manera como lo haría una joven.

Iwasaki es capaz de llevar su imaginación hasta planos insólitos, ha trabajado en los cuentos de terror de *Ajuar funerario* temas conocidos para hacer historias

conmoveras y sorprendentes. Un ejemplo de esta tesis se halla en su cuento corto: 'Del apócrifo Evangelio de San Pedro (IV, 1-3)²⁷, en donde se relata que:

«Salió de Betania el Señor en dirección a Jerusalén, víspera de Pascua, mientras una multitud de judíos rodeaba la casa de Marta y María por ver a Lázaro, a quien Jesús resucitó de entre los muertos. Pero Lázaro sufría en silencio y nunca habló de lo que vio durante los cuatro días y cuatro noches que estuvo con Abraham en su seno, aunque sus hermanas sabían que no dormía ni comía. Y estando Judas Iscariote recogiendo la esencia de nardos que quedó después de ungir los pies del Señor, fue llamado por Lázaro, quien le dio treinta monedas de oro. Y entonces Judas partió a Jerusalén».

Como se puede apreciar claramente, el motivo que ha escogido el escritor es de dominio general, sin embargo, ha adaptado la historia de la *Biblia* con su propia inventiva. El resultado es claro, en pocas líneas logra una historia estremecedora, que invierte el significado del milagro realizado.

Posiblemente, gracias a ejemplos como estos es que Nogueroles afirma que la "imaginación desbordante" es parte del estilo de Iwasaki.

En el siguiente punto, en lo relacionado con el "vitalismo y sensualidad" es más fácil rastrear este rasgo en su libro de cuentos *Helarte de amar*²⁸. Se trata de un libro que recoge diez cuentos eróticos, por ende, en casi todas las páginas se puede encontrar el relato de una situación erótica o una relación sexual en potencia.

En el cuento 'Mírame cuando te ame', del libro *Helarte de amar*, se relata la experiencia de un joven que descubre las artes amatorias con una mujer mayor, una mujer que ha sido capaz de enloquecer a la mayoría de adultos de la alta sociedad limeña, pero que, por azares de la vida encuentra el placer y el amor con un hombre que apenas ha salido de la adolescencia. Así Pilar, y el joven que no tiene nombre, acuden a un club a donde llega solo la burguesía, los snob e intelectuales que son solo máscaras y de quienes Pilar se burla. Entonces Pilar piensa en una escena que escandalizará y provocará a los más recatados, como culmen de una noche de excesos.

Con un desparpajo que me puso la carne de gallina, Pilar se sentó en mis muslos abriendo las piernas y procurando mostrar que no llevaba

²⁷ Fernando Iwasaki, *Ajuar funerario*, Páginas de espuma. España, p 46

²⁸ Fernando Iwasaki, *Helarte de amar*, Páginas de espuma. 2007. España

nada debajo. (...) Entonces me cogió la mano temblorosa y me la acercó a su sexo donde mis dedos comenzaron a hojar esos labios tiernos y jugosos hasta encontrar el pequeño instrumento del placer: el *Aleph* de Pilar. (...) Entonces me ordenó que sacara un hielo del vaso y que se lo metiera entre las piernas cuando me dijera «¡ya!» (...) De pronto se oyó un «¡yaaaa!» medio apagado y me apresuré en deslizar lo que quedaba del cubito dentro de su vulva. El cuerpo de Pilar se conmovió como si hubiera recibido una descarga, y el sudoroso camarero se arrodilló detrás del bar, la señora del dedo en la chucha suspiró profundamente y cuatro chicas de las progres salieron ofendidísimas del casino. «¡Pobrecitas!, van a ver a Pasolini como si fueran a ver una de Walt Disney –me dijo más tarde Pilar-. Creen que todo es mentira y que los enanos nunca se tiraron a Blancanieves».

En el párrafo anterior se condensa una actitud moderna y contestaría en la prosa de Iwasaki. Sus personajes mantienen una escena explícitamente sexual frente a los niños bien de Lima. Evidentemente, este fragmento muestra un dominio de la prosa y del lenguaje. Logra crear una escena muy fuerte, sin llegar a ser pornográfica, con mucho contenido social. Iwasaki ha optado por no ofrecer a los lectores una copulación completa, se ha limitado a contar una fantasía. Estimamos que este fragmento y la opinión de Noquerol se simplifica con lo que Octavio Paz menciona en *La llama doble: amor y erotismo*. Los amantes pasan sin cesar de la exaltación al desánimo, de la tristeza a la alegría, de la cólera a la ternura, de la desesperación a la sensualidad²⁹.

Para indicar lo que Nogueroles afirma sobre la amplísima erudición que origina juegos intertextuales, hay que señalar que en muchos de los textos, principalmente en los que pertenecen a su obra de ensayo y relato están llenos de referencias, citas a autores clásicos pero principalmente a autores hispanoamericanos. Debemos recordar que el mismo Iwasaki, en la entrevista telefónica que concedió al autor de esta disertación, afirma que ha dedicado varios años a leer la literatura creada en español. Un buen ejemplo sobre los juegos intertextuales es el proemio del *Libro de mal amor*, en donde el autor hace una justificación intelectual sobre el libro que presenta. En apenas dos páginas, el autor incluye al menos siete referencias extraliterarias, señaladas en notas al pie de página por el autor del estudio Ricardo González Vigil. Leyendo detenidamente las referencias a las que alude Iwasaki encontramos amantes famosos como Don Juan Tenorio, Giacomo Casanova y Porfirio Rubirosa. La ficción se une a un personaje de la antigüedad con uno moderno. En el mismo proemio, el autor

²⁹ Octavio Paz, *La llama doble: amor y erotismo*. Seix Barral. Colombia, 2000, p. 210.

también hace referencia a la cantante peruana Chabuca Granda con la canción 'Caballero de fina estampa', así como a Baltasar Gracián citando "el artificio a lo malo socorre y a lo bueno perfecciona". Cita también al poeta español Garcilaso con su verso "más dura que el mármol a mis quejas". También encuentra un espacio para incluir a la mística carmelita Santa Teresa de Jesús. Incluye juegos literarios reelaborando estribillos famosos: "(...) sino para que el conquistable prevenido tome nota de mis papelones y ríase la gente de cómo anduve yo caliente". Es clara la relación con el verso de Luis de Góngora "Ándeme yo caliente / y ríase la gente". Una vez que ha cumplido con la tradición literaria española, Iwasaki termina el proemio recordando a su coterráneo Mario Vargas Llosa cuando relata que el escritor "exorciza lo que ha herido su sensibilidad cuando lo pone sobre el papel".

Se entenderá, gracias al ejemplo anterior, que Iwasaki es un escritor contemporáneo que no solo utiliza la sensibilidad para reaccionar poéticamente al mundo que lo rodea, sino que hace mucho uso de los recuerdos de su niñez, de las series de televisión, de la música Latinoamericana de la década de 1980, etc.

Entre las principales influencias de Iwasaki, González Vigil señala que el autor más citado es Jorge Luis Borges, quien proporciona uno de los epígrafes que preceden al *Libro de mal amor*. Además, señala otros aspectos fundamentales y su forma de utilizar la intertextualidad:

A. Labrar una prosa esmerada, de gran destreza verbal, precisa y expresiva. B. Imaginar tramas ingeniosas, con múltiples referencias culturales, juntando la lucidez con el placer estético. C. El mencionado interés literario ("valor estético" y "lo que encierran de singular y de maravilloso" sirviendo de acicate a la imaginación narrativa) en los asuntos elegidos para sus argumentos, con un gusto compartido por las mitologías y hazañas. D. Predilección por la brevedad, llegando al cultivo del microcuento. E. Juzgar a todos los códigos culturales (religiosos y artísticos, pero también filosóficos, lógicos, científicos, etc) como "ficciones", en tanto el ser humano no conoce nada a ciencia cierta y en todo interviene el deseo y la imaginación condicionadas por los contextos históricos-culturales.³⁰

Como vemos, la aventura intertextual de Iwasaki, es muy profunda que incluso llega a formar, intrínsecamente, uno de los pilares de su obra. Se podría decir, que la intertextualidad es su obra. De esta manera, se entendería por qué

³⁰ Ricardo González Vigil, Estudio de Libro de mal amor, en Fernando Iwasaki, Libro de mal amor, Alfaguara, pp 236 y 237.

Iwasaki afirmó, en la entrevista mantenida con el autor de esta monografía, “que se hizo escritor gracias a la lectura”.

Por último, para finalizar el recuento de la lista de Noguero sobre el estilo del autor que se analiza solo queda hablar sobre el uso de coloquialismos. Por ejemplo, en *El descubrimiento de España* existe un capítulo llamado ‘El pensamiento de hortera y casete’ en donde se describe el mundo de mal gusto en el que viven –y han vivido- generaciones y generaciones de habitantes en ambos lados del Atlántico hispanohablante. Después de una introducción muy estilizada y erudita en la que habla de Kant, Iwasaki afirma que no hay nada más de peor gusto que iniciar con una introducción tan ‘rebuscada’ y se califica a sí mismo de ‘hortera’. Sin embargo, el autor hace una distinción entre “el mal gusto, la caricatura, lo estridente y lo hortera, pues lo segundo comporta un modo de ser”³¹. Este modo de ser ha devenido en “la *pava* venezolana, los *nacos* mexicanos, la *mersa* argentina, los *siúticos* chilenos y la *huachafería* peruana.”³² Se aprecia claramente el uso de coloquialismos para definir según el lugar de origen a las personas de mal gusto. Evidentemente, en la enumeración anterior no incluyó al ‘cholo’ ecuatoriano, que es equivalente.

En el cuento ‘En el batimóvil, con *Miss Graciela*’³³, el narrador (que es un niño que cursa los primeros años de primaria) se expresa con el color local. De sus labios se extraen expresiones como: “Mi mamá decía que las monjas trabajan en colegios rascahuaches y que por eso nosotros estábamos en colegio de *sisters*”. Aquí, rascahuaches hace referencia a un colegio público, para gente sin recursos económicos. Más adelante, se encuentra otra frase: “Yo estaba pensando a qué hora me tocaba entrar y ayudar a la *miss* Graciela y hasta cogí un fierro por si acaso, pero la *miss* seguía chancándolo y saltándole encima y Kowalsky se revolcaba del dolor”. Otras expresiones que sirven como ejemplo para demostrar el uso de coloquialismos en el mismo cuento son: *acusete*, *cuquita*, *calata*, *pipí*.

Más adelante, en el cuento *Helarte de amar*, del mismo libro, existen otras expresiones coloquiales como: “(...) y la mamá estaba más bien para meterle una intrapiernosa”; “Todos los amigos de mi padre presumían de haber tenido un

³¹ Fernando Iwasaki, *El descubrimiento de España*, Alfaguara, p 169

³² *Ibid*, p 170

³³ Fernando Iwasaki, *Helarte de amar*, Páginas de Espuma, España.

affaire con la Ruffinelli y algunos hasta de habérsela cepillado de casada y por supuesto de viuda”; “No suelo chequearme la pichula a la hora del cachirulo, pero una curiosidad irresistible me obligó a hacerlo”. Ejemplos como estos podrían citarse varios ya que en algunos relatos Iwasaki cede la voz a sus narradores, quienes se expresan de manera cotidiana, como se lo hace en la ciudad.

Como se puede observar, los ejemplos citados encajan a los anotados por Murry en su libro, de manera general para la literatura, y a los señalados por Nogueroles y González de manera particular y específica para la obra de Fernando Iwasaki

2.3 Uso del lenguaje en Fernando Iwasaki

Luis Alonso Schökel, en su libro *El Estilo Literario: Arte y artesanía*³⁴, afirma, aquí resumido, que es parte del estilo la vivencia que ha tenido el escritor ya que es una fuerza interior que lo empuja ascensionalmente hacia la expresión adecuada y certera. Aunque para lograrla el escritor tenga que peregrinar en busca de la fórmula correcta, tanteando frases, desechándolas porque no son su vivencia, no son su expresión; o bien, puede ser el caso que, a la primera, brote la expresión plana y redonda, irreformable. O incluso que nunca encuentre la expresión precisa y tenga que recurrir a una acumulación de fórmulas en torno a la certera, que a ratos llega a ser pálida y aproximativa.³⁵

De aquí, que para Schökel una máxima sería “la vivencia determina la expresión”, y de esa búsqueda parte una labor de elección de los términos utilizados, de trabajo de estilo. Por ende, si la expresión es la adecuada, el autor habrá logrado su estilo y la forma se identifica con el fondo.

La elección del término, continúa Schökel, se puede realizar entre varios elementos: el más descriptivo, el más expresivo, el más sugerente, el más hiriente, el más sonoro. También se puede realizar entre un elemento y su contrario o entre añadir un adjetivo o no añadirlo. En ambos casos, al elegir una palabra entre muchas o al preferir la desnudez el escritor hace un sacrificio de sus riquezas. En

³⁴ Luis Alonso Schökel, *El Estilo Literario: Arte y artesanía*, Ediciones Mensajero, España, Bilbao, 2006

³⁵ *Ibíd.*, p 72

ese sentido, Schökel dice que el estilo además de un trabajo, puede ser una *ascética*. Por ello, la sobriedad estilística suele ser una etapa posterior en la producción de una literatura. Al más joven le gusta exhibir todas sus ocurrencias, mientras que la sobriedad estilística se hace evidente en una etapa posterior del escritor.

Si interpolamos este concepto en la obra de Iwasaki notaremos inmediatamente que este autor es muy formal en el uso del lenguaje (lo que no interfiere con el sentido del humor con que suele tratar algunos temas). Al decir que es un escritor formal nos referimos, puntualmente, a que en su obra no se encuentran recursos que se consideran vanguardistas (salvo en contadísimos casos) como el reemplazo de la C o Q, por su alófono K, o la españolización de las palabras en otros idiomas; o la evasión de las normas gramaticales como uso de mayúsculas, puntuación; no se expresa de manera errónea como cabe esperar de un texto con el color local. Es decir, no usa el diminutivo injustificadamente (solo en el cuento 'Rock in the Andes', del libro *Un milagro informal*³⁶, el protagonista oriundo de Ayacucho menciona: "En mis cositas nomás doctor, ya ahorita le estaba tocando"), o el mal uso de los tiempos verbales como el uso del futuro como imperativo (que se usa mucho en la literatura ecuatoriana, a veces sin reparar en el error).

Teniendo en cuenta la limpieza del estilo que se hace notorio en el uso de la palabra en la obra de Iwasaki, podemos analizar lo que Schökel denomina como *lenguaje propio* y que es la "palabra o frase ajustada, ceñida, precisa". Lo contrario a esto es la expresión genérica, que "como un saco puede contener muchas cosas; la expresión vaga, que no define los límites del objeto; la fórmula aproximada, que no se ciñe; la expresión desacertada, que no corresponde al concepto y al objeto."³⁷ Por ello, el vocablo elegido debe responder exactamente al concepto significado, el concepto debe corresponder al objeto referido.

Eduardo Paz Soldán, en su ensayo 'Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki'³⁸, señala que el escritor aun cuando las palabras

³⁶ Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, Punto de lectura, Perú, 2008

³⁷ Luis Alonso Schökel, *El Estilo Literario: Arte y artesanía*, Ediciones Mensajero, p. 78

³⁸ Ponencia leída en el curso «La descendencia de Poe: terror y literatura», celebrado en El Escorial del 3 al 7 de agosto de 2009 en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid.

que utiliza corresponden al objeto, al concepto significado, todavía se puede hablar de un lenguaje ambiguo, lo que correspondería al lenguaje figurado, “entre un plano de significado literal y otro metafórico, o entre los múltiples sentidos a los que puede referirse una frase o una palabra”³⁹. Por ejemplo, en el microrrelato de ‘La silla eléctrica’⁴⁰, del libro *Ajuar funerario*, el título orienta la lectura hacia una connotación de la palabra ‘silla’. Parecería que no hay equívoco posible, pues comenzamos leyendo: “Cuando me comunicaron la fecha funesta se apoderó de mí la angustia de la sentencia, y desde entonces sólo pienso en el dolor, el ruido y la luz”. Poco después se habla de ‘verdugo’ y de ‘instrumentos de tortura’, y de sentarse en la ‘silla maldita’. Este microrrelato crea una expectativa, que es subvertida en la frase final: “Tengo miedo, quiero huir y hago secretos propósitos de enmienda, pero todo es inútil porque dentro de un año estaré de nuevo aquí: en la consulta del dentista”.

Como vemos, en el uso de la palabra ‘silla’ la palabra corresponde al objeto, sin embargo, a lo largo del relato el contexto nos lleva por una dirección distinta al desenlace. La acción se desarrolla en la especulación del personaje, al pensar en los condenados que han tenido que pasar por la silla. Parece que ha sido sentenciado a muerte. Sin embargo, solo se trata de un consultorio odontológico.

Según los *Estudios de Lingüística del Español*, de Paloma Garrido Íñigo⁴¹, cada individuo usa la lengua en situaciones muy variadas para alcanzar diferentes objetivos. Eso es lo que se conoce como ‘contexto de situación’. Determina otra elección del hablante en el conjunto de opciones: el ‘registro’. Este es, definido en términos semánticos, “el conjunto de significados que un miembro de una cultura asocia típicamente al tipo de situación en que se encuentra”. Eso significa que un hablante selecciona los significados correspondientes al contexto social. Por ello no cabe ninguna duda que un convicto sentenciado será ajusticiado en la silla eléctrica cuando nos encontramos leyendo precisamente la historia de un convicto

³⁹ Eduardo Paz Soldán, *Del lenguaje figurado al literal: Ajuar funerario de Fernando Iwasaki*, en www.fernandoiwasaki.com

⁴⁰ Fernando Iwasaki, *Ajuar Funerario*, Páginas de Espuma, Madrid, p 56

⁴¹ Paloma Garrido Íñigo, *Estudios de Lingüística del Español*, Departamento de Filología Moderna - Facultad de Filología Universidad Complutense de Madrid, 1999. Libro en línea disponible en <http://elies.rediris.es/elies7/index.htm>

sentenciado que será enviado a la silla eléctrica. Pero, al final, notamos que el término es ambiguo, porque la silla descrita solo es la de un odontólogo.

Otro ejemplo que señala Paz Soldán en su ensayo, en el caso del lenguaje literal, pertenece al cuento 'La cueva'⁴². El niño narrador comienza hablando de los juegos con sus hermanos debajo de las colchas de la cama de sus papás, y dice que "el juego más bonito era el de la cueva. ¡Qué grande era la cama de mis papás!". Aquí, pensamos en el lenguaje metafórico de los niños, en su visión lúdica de la vida, pero poco después Iwasaki invierte la mirada y lo que nos ofrece, más bien, es una visión escabrosamente literal: el niño se pierde en la cueva: "era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver. No sé cuántos años han pasado desde entonces, porque mi pijama ya no me queda y lo tengo que llevar amarrado como Tarzán". En este caso, el uso literal de la palabra 'cueva' se vuelve fantástica ya que, debido al contexto, suponemos que su entrada se encuentra en la cama de los papás del narrador. Nuevamente, la palabra define al objeto con exactitud.

Otro tipo de literalización se encuentra en 'Peter Pan', de *Ajuar funerario*, texto en el que el narrador, nuevamente un niño, comenta con envidia acerca del hecho de que los padres de sus amigos son todos superhéroes o villanos famosos -Joker, Batman, Tarzán, el hombre lobo- mientras que el suyo sólo es un prosaico vendedor de seguros que le pide que no crea en esas "tonterías". El deseo del niño es más fuerte que ese pedido, y la solución que encuentra es cruda: cortarle una mano a su papá para que él pueda ser el hijo del Capitán Garfio.

En este microrrelato, según Paz Soldán, hay diversos niveles de ambigüedad: uno consiste en el desencuentro entre la visión infantil y la visión adulta. Aunque el padre piense que es una "tontería", lo cierto es que su hijo está dispuesto a llevar a un extremo el posible juego o realidad. De hecho, quizá no importe tanto si es una realidad tiene el niño de percibir lo que ocurre en su entorno. Lo que cuenta, continúa Paz Soldán, es la función 'performativa'⁴³ del lenguaje: en el universo infantil, "yo soy el hijo del Capitán Garfio" podría ser

⁴² Fernando Iwasaki, *Ajuar Funerario*, Páginas de Espuma, Madrid, p 23

⁴³ 'Performar' no existe en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (22 ed.), pero se puede colegir que el autor del ensayo da a esta palabra el valor de 'permutar', que quiere decir cambiar una cosa por otra, en este caso

suficiente para unirse a declaraciones del tipo “yo soy el hijo de Batman”. Pero para el niño el lenguaje por sí solo no es suficiente, necesita que la realidad se corresponda con el lenguaje. Así, este cuento muestra cómo algo que en principio tiene los visos de ser sólo un juego lingüístico termina influyendo la realidad y alterándola. El lenguaje construye la realidad, y los caprichosos juegos metafóricos con él siempre esconden algo que no es inocente.

Luis Alonso Schökel en su libro de estilo también dedica un apartado para las palabras de doble sentido, que son “ambigüedades buscadas y por eso significativas”⁴⁴, el doble sentido puede estar ya almacenado en la lengua; otras veces, lo crea el autor por alusión. En el libro *Helarte de amar*, Iwasaki utiliza el doble sentido en innumerables ocasiones para referirse a los órganos genitales, o al sexo. Habla con el registro de la gente común. Por ejemplo, en el cuento *Helarte de amar*, la señora Ruffinelli tiene una manía de jugar sexualmente en ambientes helados. Utiliza hielos, se posa en las baldosas, se vierte agua gélida, o lo que tenga a mano. De ahí que algunos de sus amantes no compartan estas prácticas, como Cónan, que sale gritando de la habitación de la señora porque casi lo deja ‘mocho’, a lo que la Ruffinelli replica: “¡Ándate a la mierda con tu abuela, maricón! (...) ¡Y ojalá se te caiga el pájaro por malagracia!”⁴⁵ Como vemos, implícitamente se entiende que ‘mocho’ y ‘pájaro’ tienen relación con el pene.

En otras ocasiones, continuando con el criterio de Schökel, existen palabras de doble sentido que el escritor crea. En el mismo cuento de *Helarte de amar*, se describen las suertes amorosas de la Ruffinelli como “el «Frío Rico», el «Chup-Chup», el «Jet», la «Copa Esmeralda» y el «Vasito»”⁴⁶. Como podemos identificar fácilmente, los nombres señalados pertenecen a distintos tipos de helados, pero que en este caso tienen una connotación sexual implícita por asemejarse a distintas prácticas y poses sexuales.

2.3 Expresión Poética

La obra de Fernando Iwasaki consta exclusivamente de relatos en prosa, ya sea ensayo, cuento o cuento corto y novela. Chatellus afirma que en la obra de

⁴⁴ Luis A. Schökel, *El Estilo Literario: Arte y artesanía*, Ediciones Mensajero, España, 2006, p. 153

⁴⁵ Fernando Iwasaki, *Helarte de amar*, Páginas de Espuma, Madrid, p 37

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 31

este escritor los límites son constantemente alterados o manipulados. Como ejemplo pone el *Libro de mal amor*, el cual se lo vende y tiene una estructura de novela, pero que a su vez, los capítulos de la que está compuesta pueden ser leídos de manera independiente, con la autonomía propia del cuento. De esta manera, Chatellus estima que la actitud de fundir géneros en Iwasaki se nutre de una “mezcla de culturas”: ancestros japoneses e italianos, carácter multicultural de la identidad peruana (raíces indígenas, cultura “occidental” con impronta hispánica, aportes africanos y asiáticos) y también de la España en que reside (esa España cruce de culturas celta, cartaginense, romana, musulmana, etc).⁴⁷

Antes, debemos recordar el criterio de Kayser para el análisis de la poética de una obra literaria: “El concepto sintético que abarca la *totalidad* de las formas literarias es el ritmo. El concepto sintético que abarca el *conjunto* de las formas lingüísticas es el estilo”⁴⁸

En sus textos de ensayo Iwasaki normalmente no utiliza figuras poéticas, más bien se desenvuelve con una estructura llana, evitando las confusiones en el significado de las palabras y en los conceptos. Aunque bien, a veces se ve un juego interno del texto que lo dota de mucho ritmo, ya que, en algunos ensayos (en donde cuenta su vida) introduce fragmentos de canciones o dichos populares (que usualmente son octosílabos). Un ejemplo de esto se puede encontrar en el capítulo ‘¿Jingle bells o ropompompón?’, del libro *El descubrimiento de España*, en donde se relata una rememoración de la Navidad en Perú, comparándola con la Navidad española y la estadounidense. El narrador discierne entre varias tradiciones culinarias o religiosas. Entre ellas incluye un estudio demudado de los villancicos:

Confieso que las melodías de esas canciones bulliciosas y cascabeleras me llenaban de alegría, pero he de admitir que tardé muchos años en descifrar el significado de sus letras. Por ejemplo, nunca entendí cómo la Virgen podía peinarse «entre cortina y cortina» y por qué los pastorcillos le llevaron requesón, manteca y vino a un niño recién nacido. También recuerdo que en cierta ocasión le dije a mi madre –mientras observaba cómo zurcía mis pantalones- que una vez yo me había remendado y que me remendé, que me eché un remiendo y me lo quité...

⁴⁷ Adélaide De Chatellus, en Ricardo González Vigil, Estudio de Libro de mal amor, en Fernando Iwasaki *Libro de mal amor*, Alfaguara, p 220.

⁴⁸ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, p 133

En este fragmento se observa claramente la actitud del ensayista. Esa manera de quebrar los límites del ensayo formal y llevarlo a un espacio más lúdico sin dejar de llegar claramente con su mensaje. Vemos que el inserto de una copla tradicional en la mitad del texto lo vuelve ligero y agradable. Este juego sonoro se insertaría en lo que Schökel denomina “factores sonoros del lenguaje en función estilística”.⁴⁹ Sin duda, esta inclusión obedece y enfatiza el aspecto rítmico del párrafo. Recordemos que el ritmo es “la repetición periódica, en una serie discreta, de un elemento dominante”⁵⁰

Pero Iwasaki, además de las auditivas, también utiliza licencias poéticas vinculadas a la creación de imágenes, conocidas como figuras retóricas, en las que se incluye la metáfora y la comparación. Las utiliza mucho en sus microcuentos del libro *Ajuar funerario*, mas no en los ensayos.

Schökel dice que en la creación de imágenes lo fundamental es la “síntesis de dos paneles correlativos, de los cuales, uno al menos es sensorial”⁵¹. De ahí que, la imagen siempre lleva un plano sensorial que se ofrece al lector, ya sea algo visual, auditivo, táctil, de movimiento en el espacio y el tiempo.

El modo como se presentan las imágenes es mediante síntesis. En una comparación o símil o parábola por yuxtaposición. Por sustitución metafórica de un panel por otro, anteponiendo o posponiendo el panel sensorial. Dejando implícito el panel no sensorial. Esto sugiere un significado poético, convirtiendo el realismo en símbolo.⁵²

Iwasaki es muy rico en el uso de las imágenes, como se dijo, en el libro *Ajuar funerario*, se recurre bastante a su uso. Por ejemplo, en el cuento corto ‘Que nadie las despierte’ un señor regresa en su vehículo a su casa durante la madrugada y nota que “las luces de los coches se disuelven líquidas en la cremosa oscuridad.”⁵³ En este fragmento, Iwasaki equipara el rayo luminoso del faro con una sustancia que se diluye en otra. Otorga una propiedad física propia de las sustancias solubles a una onda de luz. Sugiere un entorno de lluvia,

⁴⁹ Luis A. Schökel, *El Estilo Literario: Arte y artesanía*, Ediciones Mensajero, España, pp. 145, 146

⁵⁰ *Ibíd.* p. 155

⁵¹ *Ibíd.*, p. 103

⁵² Luis A. Schökel, *El Estilo Literario: Arte y artesanía*, Ediciones Mensajero, España, p. 130

⁵³ Fernando Iwasaki, *Ajuar funerario*, Páginas de espuma, Madrid, p. 15.

resbaloso, peligroso, y extiende la metáfora hacia el entorno que envuelve todo con su oscuridad. En la luz líquida y en la cremosa noche juega con los distintos grados de fluidez de un líquido, en el primer caso para lograr la sensación plástica de inseguridad, y en el segundo para crear una atmósfera opresiva.

Kayser explica que mediante este procedimiento la obra gana un “fondo emocional, además de su capacidad evocadora; su significado no se limita a la mera cosa o cualidad significada”⁵⁴. En el caso presentado, se advierte que solo está presente el panel sensorial, el que crea la percepción en el espectador.

En el mismo cuento, el narrador se expresa en sentido metafórico varias veces. “Pero el sueño en la carretera me envuelve con redes sutiles y bostezo como los túneles o cabeceo al viento como las soñolientas adelfas, cuajadas en la insoportable monotonía de las regueras”. En las comparaciones presentadas “bostezo como los túneles” y “cabeceo como las soñolientas adelfas” se hace referencia a cualidades aisladas de estado (bostezo como los túneles en donde se compara la forma y el color del interior del túnel) y a cualidades de acontecimientos (cabeceo como las adelfas, en donde el verbo genera la acción que se compara), según Kayser.⁵⁵

Un breve recuento de las imágenes que crea Iwasaki en sus textos nos dará la dimensión de lo multifacético y original de su creación. Solo en los primeros cuentos de *Ajuar funerario* podemos enumerar los siguientes recursos poéticos: “Un clavo de frío me despertó”, “mujer de niebla”, “dedos de hielo”, “pinceles de mis párpados”, “resplandor que engulle las líneas blancas de la autovía”, “mejillas como flanes”, “corredor devorado por la autovía”, “ahora soy un agujero más de este gran queso de cemento” “un helado silencio de almas en pena”, “sus manos pálidas, blancas como el mármol de la mesa”, me enfrenté a la mirada líquida de aquel cráneo árido y verdoso”, “gruñidos como rezos”, “ladridos como carcajadas”.

⁵⁴ Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, p 162

⁵⁵ *Ibid*, p 165

CAPÍTULO 3: El humor, la mujer fatal y el héroe

Antes de entrar en el análisis que enmarca este capítulo, es necesario hacer un recuento de algunos conceptos generales sobre el motivo, la cosmovisión y la modernidad en literatura. Hay que recordar, que en el primer capítulo se indicó el contexto social de lo que implica modernidad. En este capítulo se hará un recuento de lo que significa en el mundo de las letras.

3.1 ¿Qué es motivo?

Kayser define al motivo como: “una situación típica que se repite”, que tiene significado humano. Además, dice que el motivo es capaz de aludir a un ‘antes’ y un ‘después’, desde que la “situación” ha surgido y su tensión exige una solución. Por ello su nombre, ya que está imbuido de una fuerza motriz. Motivo, proviene de *movere*.⁵⁶

Habla del “motivo ciego” que se produce cuando la tensión dentro de la acción no se libera en la obra, y luego toma otro rumbo. Normalmente se presenta en dramas y películas para despertar interés.⁵⁷

El motivo no solo está concebido como concretización de un significado conceptual, sino, también, como portador de un mensaje espiritual. Hay, por ejemplo, motivos que surgen en determinadas épocas con tanta frecuencia que se convierten en índices del espíritu entonces reinante.⁵⁸

Especialmente, por la última razón, se puede entender mejor cuál es el motor que hace caminar la literatura de Iwasaki: el humor. Mediante esta herramienta el autor expone su visión única y particular del mundo que le rodea. Es decir, expone su cosmovisión.

⁵⁶ Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, p. 77.

⁵⁷ Ibid, p. 78

⁵⁸ Ibid, p. 81

3.2. Cosmovisión

Para poder entender no solo la problemática campesina del Perú, sino la historia misma del país (y de su literatura), es necesario hacer hincapié en la diversidad y eventos contradictorios existentes en cada región. Dicen los autores del libro *Perú Contemporáneo: el espejo de las identidades*, que Perú es un país relativamente desarticulado geográfica, económica, social y culturalmente. Durante las últimas dos décadas, explica Melgar, la modernización avanzó profundizando las diferencias entre ricos y pobres, entre Lima y las provincias, entre estas mismas, y entre criollos de piel clara, por un lado, y cholos e indios por el otro, fuera de otras categorías étnicas y raciales (negros, mulatos, etcétera).

El origen del problema de la identidad peruana se debe, como analizan los autores del libro, a la constitución del país como colonia de un país europeo. El encuentro entre la sociedad andina (de por sí diversa) y los conquistadores españoles estableció una relación de dominio-subordinación entre dos culturas, dos pueblos y dos economías. La colonización generó, para el espacio andino, la necesidad de síntesis y formación de una nación de identidad peruana, ya no exclusivamente indígena.

Alterada la organización andina indígena y reorganizada la población, en sus localidades y regiones bajo formas económico-sociales desconocidas, se perdió la coherencia del mundo prehispánico que de por sí no era homogéneo. Los nativos trataron de defender su lengua y creencias, sus normas y costumbres y, sobre todo, sus formas económicas, mientras que eran sometidos a las imposiciones de la metrópoli extranjera.

Pero el sentimiento de rivalidad se fue alimentando entre distintas provincias por la mala repartición de los recursos y la deficiente consolidación de los poderes locales. Poco a poco, durante el siglo XIX, los pueblos del interior se vieron relegados en su intención de ascender en la estructura administrativa.

La oposición entre lo indígena y lo no indígena, entre lo andino y lo hispánico abrió una grieta en la conciencia nacional, que aún está presente en todos los aspectos de la problemática peruana.

La cuestión regional en el Perú actual revela no solo la tradición polarizante de Lima, sino también la diversidad y las contradicciones existentes entre las regiones al lado de la dualidad de la propia Lima. La visión homogeneizante del mundo andino, quechua y aymara, del gran Amazonas, de la costa privilegiada y de la capital criolla, ha sido resquebrajada por la crisis, la violencia y la recomposición social de las últimas décadas. Además, Lima ya no es exclusivamente la capital reducto de lo criollo y lo mestizo monopolizando el poder y la identidad. Se ha venido a convertir en un espacio dominado mayoritariamente por la presencia migrante de representantes de toda la pluralidad y multiplicidad de situaciones que configuran el país.

En un aspecto social dominado por masas que confluyen de todas las provincias aportando y combinando toda la multiplicidad de las tradiciones culturales del Perú provinciano, la capital se encuentra dominada por las barriadas en constante expansión, los tugurios, barrios decadentes y urbanizaciones populares, y al lado de éstos aparecen islotes residenciales que contrastan, por su lujo y bienestar, con la casi total carencia de servicios en los asentamientos populares.⁵⁹

Por todo esto, en el Perú las relaciones sociales son sumamente complejas, según afirma Eva Bautista, porque se ha generado una discriminación entre el mestizo y el cholo, lo que ha hecho que se manejen varios códigos en gran parte implícitos, tácitos, inconscientes de segregación: Se dice una cosa y se actúa de otra manera. No basta tener la piel clara para ser blanco; un mismo individuo es cholo para uno y blanco para otro; la riqueza, los estudios, el éxito social, aclaran; la pobreza y la falta de instrucción oscurecen, "aindian". Hay cholos que se sienten blancos y al revés. Uno mismo actúa como "blanco" en ciertas circunstancias y como "oscuro" en otras.⁶⁰

Como se puede ver, es en este escenario social, en el que Iwasaki ubica su obra y se mueve entre los imaginarios del mestizo y de la concepción de lo cholo en Perú, que es un tema sociológico muy delicado en ese país.

⁵⁹ Ricardo Melgar Bao, Ma. Teresa Bosque, Perú contemporáneo: el espejo de las identidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 15-20

⁶⁰ Eva Bautista Ruiz, Lo cholo y el racismo en Perú, en revista digital Omnibus de la Universidad Complutense de Madrid, 2009 (www.omni-bus.com)

3.3 Modernidad

Nil Santiáñez, en sus *Investigaciones literarias* para tratar de definir a la modernidad cita a Octavio Paz, quien observa que la civilización moderna busca su fundamento “no en el pasado ni en ningún principio inmovible, sino en el cambio”⁶¹. Para darle una forma literaria al concepto citado, posteriormente recuerda a Wellwek, quien decía que la evolución del arte y la literatura no es perfectamente lineal, y que ese ‘evolucionismo’ hace inadecuado el uso de ‘géneros literarios’ determinados de la misma manera como han sido los organismos vivos. Por ello, la obra de arte tiene temporalidad propia, es “un concepto moderno del tiempo, modelado no sobre la cronología métrica del calendario y de la ciencia física, sino sobre la interpretación del orden causal en la experiencia y en la tradición. Puede estar en relación con cualquier cosa del pasado”⁶².

Cualquier texto para ostentar el título de ‘moderno’ debe tener algunas estructuras bien definidas: originalidad, reflexividad, diversificación de estilos a los largo de un *espectro de posibilidades*.

El parámetro de la ‘originalidad’ se define por la relación establecida entre “el autor, la obra y el mercado literario, centrada en el poderoso prestigio de lo nuevo y original”. La originalidad, dice Santiáñez, ha creado una nueva dinámica en las letras, acelerando el cambio literario y facilitando la proliferación y variedad de obras y tendencias. La necesidad de ser original, junto con la desaparición de la autoridad canónica de la tradición y el nuevo papel otorgado al individualismo, ha desencadenado la pluralidad y el sincretismo de tendencias de la literatura moderna⁶³.

El segundo parámetro es la ‘reflexividad’, dada por la capacidad de reacción a toda acción y experiencia humana. Todo individuo, dice Santiáñez, en cualquier período histórico, se mantiene en contacto con los fundamentos de sus acciones, aunque en el pasado el contacto con la simbología religiosa era muy fuerte. Sin embargo, esta forma de reflexividad desaparece con la modernidad. “Al

⁶¹ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias*, p. 27

⁶² Ídem, p. 64

⁶³ Ídem, p. 70

desprenderse de todo modelo normativo, al abrirse a la novedad y al futuro, la modernidad solo puede extraer criterios de sí misma”⁶⁴. La reflexividad de edad moderna, presente en todas las actividades humanas, impele al escritor a meditar continuamente sobre su papel en la sociedad y en sus estructuras de poder, y a replantearse sus propias opiniones sobre la literatura y el lenguaje.

La reflexividad, según Santiáñez, presenta dos variantes: las “figuras de la modernidad” y las “técnicas metaliterarias”. Siendo que las figuras de la modernidad no son otra cosa sino los temas modernos que más han preocupado a los escritores de nuestro tiempo: “la ciudad, el criminal, el arribista, el bohemio, el artista, la prostituta, el burgués y el intelectual”. Además, también está presente la interacción conflictiva del escritor con los inestables valores de su época, lo que ha dado lugar a las ‘novelas urbanas’ y a las ‘novelas de artista’. En la segunda variante, las técnicas metaliterarias se definen por la desintegración del lenguaje en uno especializado y la pérdida de un centro absoluto que detenga la libre diseminación de significados. Lo que ha provocado en la modernidad “la proliferación de poéticas, la autoconciencia literaria del escritor y la desconfianza en la supuesta transparencia del lenguaje”. Esto produce que el autor ya no pretenda mostrar una representación neutra de la realidad, sino, prefiere tener el cuenta el *espesor* del código empleado; de ahí la presencia de recursos metaliterarios incluso en un buen número de obras realistas.⁶⁵

La tercera estructura fundamental de la prosa moderna es la “inusitada diversificación de estilos literarios”. Santiáñez expresa que tradicionalmente se dice que al “romanticismo le sucede el realismo, y a éste el naturalismo, y a éste el simbolismo, y a éste las vanguardias, y a éstas la literatura comprometida.”⁶⁶ Pero tal definición es equívoca porque falsifica la “simultaneidad de corrientes”, (característica de la modernidad literaria), porque la diversificación de estilos y corrientes se organiza en torno a una estructura fundamental o ‘espectro de posibilidades’, que se caracterizan por: ‘Realista’: lenguaje representativo, tendencia a la transparencia del código lingüístico, estructura metonímica, unidad del sujeto, organización temporal, relación del sujeto con su contexto biográfico y social, predominio de la historia sobre el discurso, predilección por lo unitario y

⁶⁴ Nil Santiáñez, Investigaciones literarias, p 72

⁶⁵ Ídem, p. 74

⁶⁶ Ídem, p. 74

coherente, tendencia a las visiones globales, subordinación al principio de contradicción; y, el 'Modernista': lenguaje experimental y dislocado, espesor del código lingüístico, estructura metafórica, disolución de la identidad personal, organización espacial, predominio del discurso sobre la historia, tendencia a la parodia y a la metaliteratura, simbolismo, polisemia del signo lingüístico, alejamiento de la función comunicativa, renuncia a las visiones globales, duda epistemológica.⁶⁷ Teniendo en cuenta esta clasificación hecha por Santiáñez, es posible ubicar a Iwasaki más hacia el lado 'Realista', pero esto no es absoluto, ya que también presenta en su obra muchas características 'Modernistas', una de la más importante es la tendencia a la parodia.

3.3.1 El escritor como personaje

En un ensayo sobre la 'Literatura como experimentación: destrucción y formas en las narraciones', Noé Jitrik analiza el desplazamiento del personaje hacia el mismo escritor. Explica mediante el poema 'La rueda del hambriento', de C. Vallejo que poco a poco, en el Arte Poética se ha venido corrigiendo el rumbo "desplazando el acento hacia el poeta"⁶⁸. Sufrimiento, rebeldía y lucidez marcan a Vallejo, dice Jitrik, porque es una criatura de otro tiempo: acribillado de contradicciones, por un lado tiene interiorizada la estructura poética; por otro, todo lo que se está rompiendo en el exterior resuena en él a través de experiencias que lo reubican, que comprometen su identidad: no solo es un producto de su tiempo, sino también un ejemplo y un intérprete. Un caso parecido sucede en *Libro de mal amor* y en *El descubrimiento de España*, de Iwasaki, en los que el narrador cuenta varias anécdotas por las que ha tenido que pasar para encontrar el amor, mientras relata su condición de expatriado. Nos encontramos con varias historias del profesor universitario, del migrante en España, del hombre solitario, del peruano que recuerda su infancia en la década de 1960, entre otras. Muchas de estas historias son contadas en primera persona, y, el cúmulo de experiencias van modelando el perfil del escritor peruano. No es novedad, el mismo Iwasaki ha admitido en más de una ocasión que son las experiencias de su propia vida las que alimentan estos relatos.

⁶⁷ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias*, p. 79

⁶⁸ Noé Jitrik, *Destrucción y formas en las narraciones*, en César Fernández Moreno, *América Latina en su Literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1980, p. 219

Sucede en el escritor, en palabras de Jitrik, una “acuciosa persecución de sí mismo” que reposa en un momento inicial que el teórico denomina “autocuestionamiento”.⁶⁹ Determina una actitud filosófica o moral, actitud que es capaz de convertirse en forma. Es el núcleo productor que caracteriza tanto al poeta como a una literatura, a una época y a un sistema social.

Este proceso de autocuestionamiento no lo inició Vallejo y no terminó con él; sin embargo, entre el antes y el después sí existen diferencias, pero no son materia de este análisis.

Así, el autocuestionamiento no solo es el núcleo productor que desaparece en la forma que produce, más bien, cada vez que aparece nos introduce a una doble perspectiva: la de un mundo cuyo conocimiento se hace dudoso, y la de un autor que transmite correlativamente similares dudas acerca de su propia capacidad de conocer.

Se da un conflicto entre el héroe y el personaje, ya que el primero adquiriría esta característica por su prestigio, por sus rasgos personales, por su origen o por sus peculiaridades. Gracias a esto, llenaba una función accesoria pero representativa. En su elección había intervenido un criterio arraigado en lo real. Criterio que aparecía distante del autor.

Jitrik dice que cuando el autor propone un personaje que no solo habla en primera persona, ligándose con el narrador, sino que ambos llevan el nombre del autor, la distancia desaparece totalmente, pero en razón de que este personaje está trazado en el borde de las convenciones literarias, el modelo se transforma, y el personaje se aleja del autor, se trasciende y se generaliza.⁷⁰

Entonces, podemos colegir que en la obra de Iwasaki, si bien es cierto abundan las autoreferencias, mal se puede confundir su obra con una biografía velada con literatura, sino que se debe tomar en cuenta a todos los elementos como un acto literario *per se*. Si bien el personaje tiene muchos rasgos en común con el autor, es un personaje de ficción literaria con independencia y autonomía.

⁶⁹ Ídem, p. 220

⁷⁰ Noé Jitrik, *Destrucción y formas en las narraciones*, en César Fernández Moreno, América Latina en su Literatura, Siglo XXI Editores, México, 1980. P 228

3.4 El humor en la obra de Iwasaki, ¿modifica la realidad?

Para abordar este tema, es pertinente anotar lo que Schökel advierte sobre la risa y lo ridículo. Él afirma que estas dos categorías correlativas es lo que definen al hombre como *homo ridens*⁷¹, cuya capacidad natural para encontrar y responder a los ridículos hace que los pueda transformar en lenguaje. Siendo el primer estadio, oral mínimo, cuando el hombre crea un chiste, transformando en palabra lo ridículo y provocando la risa. Acompaña a la copla y al refrán, como forma elemental⁷².

Según Freud, la técnica del chiste, construido mediante incongruencias, absurdos, juegos de palabras, exageraciones, dobles sentidos, es la misma que la de los sueños; y como los sueños (también el juego o la literatura), el chiste y el humor constituyen una suerte de regresión a modos infantiles de actuar y pensar. Hay que enfatizar que Freud sostiene que el chiste nos proporciona placer mediante procesos mentales que nos permiten liberarnos de la necesidad de ser lógicos, morales y realistas; así, la agresividad, la obscenidad o el absurdo están permitidos.⁷³

Poco antes de que Freud, en 1905, escribiera 'El chiste y su relación con lo inconsciente', Henri Bergson, en 1899, publicaba *La risa*, en donde destaca que este fenómeno es exclusivamente humano. Dice que sólo hay risa en el ser que habla y que no es concebible un efecto de comicidad en la naturaleza. Por ello, el hombre además de ser el animal que ríe, Bergson dice que hay que definirle también como un animal que mueve a risa.

Según Bergson, la risa es un 'gesto social', con el que la sociedad castiga la rigidez del espíritu, del carácter e incluso del cuerpo: "Esa rigidez constituye lo cómico, y la risa es su castigo". Eso implica que para que la risa sea posible, el objeto risible ha de resultarnos indiferente, hemos de ser insensibles, por así

⁷¹ Entendido como 'hombre que ríe', categoría adoptada por G.B. Milner, en 1969, según Wikipedia. Existe una definición muy cercana a esta categoría que fue precisada por Joseph Huizinga sobre el *Homo ludens*, que sostiene que el juego es la columna vertebral de la civilización y que la sociedad evolucionó hasta la modernidad lúdicamente, construyendo sus instituciones, sistemas, prácticas y credos, a partir de esas formas elementales de la ceremonia y el rito que son los juegos infantiles. Citado por Mario Vargas Llosa en el prólogo de Cuentos completos de Julio Cortázar. Tomo 1.

⁷² Luis A. Schökel, *El Estilo Literario: Arte y artesanía*, Ediciones Mensajero, España, p. 333

⁷³ Sigmund Freud, "El humor", en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968. t. III, pág. 510, "El chiste y su relación con lo inconsciente", p. 837.

decirlo, sin identificarnos con aquel que nos suscita risa, ni mucho menos sentirnos inclinados a compadecerle ya que “Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”.

En opinión de Bergson lo cómico es una consecuencia del ‘automatismo’ y la ‘rigidez’, que se oponen a la ‘tensión’ y ‘elasticidad’ exigidas por la vida y la sociedad. Una situación es más cómica cuando rigidez y automatismo pueden atribuirse a una ‘distracción’ fundamental de la persona o de la vida misma. La distracción es, según el filósofo francés, una de las claves ciertas de la risa. Ese principio explicativo general es aplicable a las más variadas y diversas situaciones en que pueda darse lo cómico: lo mismo en las formas, los gestos, el carácter, el lenguaje o los acontecimientos.

Bergson explica lo cómico mediante un modelo elemental: "de lo mecánico chapado sobre lo viviente", he aquí lo que provocaría nuestra hilaridad; el filósofo lo aplica a una gran variedad de ejemplos, siguiendo tanto las variaciones clásicas del recurso cómico (palabras, carácter o situación) como las que utilizaban los humoristas y los autores de su época.⁷⁴

Por su parte, Ana María Vígara explica que los seres humanos somos capaces de reírnos de todo (por lo menos eso se evidencia en los chistes) o al menos de cualquier cosa, incluso de las más amadas u odiadas. Pero en realidad, dice Vígara, el chiste (tantas veces considerado un subgénero menor, tantas veces denostado) va dirigido a la inteligencia: precisa de una intelección instantánea y su comicidad no funciona si no conseguimos quedar ‘afectivamente’ al margen de lo que se cuenta. Y si el pueblo (la gran masa en la que se incluyen diversas clases sociales) disfruta del chiste no es sólo porque conoce y comparte el contexto sociocultural que le permite ‘entenderlo’; es sobre todo porque para él constituye el prototipo de actividad lúdica (gratuita, libre, superflua, desinteresada, placentera, no amenazante) cuya ‘gracia’ es fácilmente accesible a todos.⁷⁵

⁷⁴ Henri Bergson, *La Risa. Ensayos sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Losada. 1974

⁷⁵ Ana María Vígara, *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Madrid, Libertarias, 1994.

Por estas razones, los autores concuerdan en que gran parte de la comicidad está en 'lo ridículo', y, según Schökel, la versión literaria de lo ridículo la llamamos en general lo cómico⁷⁶.

Una vez delineado el asunto de lo cómico, hay que aclarar que la literatura universal ha creado muchas formas cómicas: sátira, parodia, comedia. De ahí, según la actitud del que ríe encontramos los siguientes tipos fundamentales: la actitud irónica sucede cuando el lector descubre lo ridículo y ríe. La sátira ataca a distancia ridiculizando su objeto; pero, si se ensaña y hiera la llamamos sarcasmo. La sátira ridiculiza a un personaje o institución existente; la comedia crea personajes o situaciones ridículas.⁷⁷

El proceso avanza según leyes precisas; es un proceso racional. En un punto de ese proceso se quiebra la línea, falla el desarrollo normal y esperado, se produce una carencia de racionalidad. En el desenlace podemos distinguir el contenido, reductible a enunciado, y la forma de irracionalidad. Si atendemos al contenido, nuestro comentario puede ser serio, airado, compasivo, reprobatorio: ante una herejía para el creyente, una inmoralidad para el honrado, una crueldad para el piadoso. Si prescindimos del contenido y atendemos a la forma de irracionalidad, la reacción será la risa⁷⁸.

Schökel se adentra más en los procedimientos que se utilizan para chocar contra la racionalidad, en la estilística de lo cómico. Enumera ocho casos que se pueden utilizar para lograr este efecto. 1. Por observación, es decir, describir las situaciones ridículas que brinda la vida humana: meteduras de pata, incongruencias, chascos. 2. Deformación de la realidad: exageración, caricatura. 3. Por trasposición, aquí la verosimilitud no interesa ya que el escritor aísla un tramo normal de la realidad y los traslada a un plano nuevo, incongruente, en el cual el nuevo contexto rompe la lógica precedente. 4. Por eliminación de convenciones, que, artificialmente, han hecho aceptable y lógico lo que no es. 5. Por reducción al absurdo. Una forma frecuente y fecunda consiste en proponer un planteamiento absurdo y sacarle las consecuencias lógicas, o menos lógicas. Como el principio es absurdo la lógica normal es continuamente quebrada, en este razonamiento se

⁷⁶ Luis A. Schökel, *El Estilo Literario: Arte y artesanía*, Ediciones Mensajero, España, p. 333

⁷⁷ Ídem, p. 334.

⁷⁸ Ídem, p. 335.

fundamenta el género denominado 'astracán'. 6. Por trasposición mutua. Se toman dos elementos y se cambian de posición. A veces, el autor propone una situación ambigua, luego induce y fomenta los malentendidos, la prematura expectación, así, al descubrirse el error de interpretación la risa debe aparecer. En este punto Schökel cita a Bernard Shaw: es "el delicado arte de la desilusión". 6. Juegos de palabras. Con las variantes el equívoco y la falsa asociación. Donde el mecanismo del equívoco es sencillo ya que una palabra que tiene dos significados puede ser utilizada para cambiar el curso esperado de una frase dado por el contexto. Por otro lado, la asociación falsa consiste en enlazar palabras sin justificación lógica de significado, por pura semejanza sonora o por otro accidente. 7. La parodia. Sucede cuando un autor emplea un repertorio preferente de procedimientos para determinados efectos: esa es su lógica. Despojados de la función, amontonados, distorsionados, quebrantan la lógica estilística. 8. Gracia. Schökel afirma que los elementos antes descritos no son suficientes para escribir una obra cómica, porque si no se tiene gracia para relatar los hechos, el escritor tendrá que dominar los otros elementos para lograr buenos resultados.⁷⁹

Por último, hay que recordar el humor negro que se caracteriza porque la distancia del autor es indiferencia y su risa crueldad. Schökel ejemplifica el concepto diciendo que es la risa del niño ante la desgracia del adulto, la risa satisfecha del adulto que asiste a una venganza personal, sobre todo cuando no es él, sino el destino que le hace justicia. Sucede también que es la venganza humana frente a la crueldad de su destino.⁸⁰

Ya en el plano de la obra de Iwasaki el humor se fundamenta en exagerar lo ridículo. Algunos rasgos de los personajes como su lugar de origen, los modismos que utilizan al hablar, o las situaciones lógicas se vuelven casi fantásticas. Sin embargo, lo más interesante es que Iwasaki es un narrador que no olvida sus orígenes limeños. Por ello, busca retratar con fidelidad la capital de Perú con lo que mejor le representa: su historia, su lengua y su gente.

Según Arturo García Ramos en 'La ficción Ja Ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki', el juego paródico del escritor peruano actúa en

⁷⁹ Luis A. Schökel, El Estilo Literario: Arte y artesanía, Ediciones Mensajero, España, pp. 336 a 342

⁸⁰ *Ibíd.*, p 348

tres ámbitos: “el presente, la literatura y la historia.”⁸¹ Aunque, afirma García Ramos, el primero es el rasgo predominante ya que buena parte de la producción cuentística de Iwasaki pone de manifiesto “los prejuicios actuales, ridiculiza los temores que nos dominan o se mofa de nuestras obsesiones”.

El teórico ruso Mijail Bajtin dice que la principal transformación que introduce la parodia tiene que ver con el lenguaje. Mientras surge la parodia, una nueva noción de lenguaje como forma expresiva se crea, ya que el lenguaje paródico no se orienta al objeto que representa, al contrario de lo que sucede con la ‘palabra directa’. De esta manera, el lenguaje paródico se convierte en el tema de la obra, la palabra se transforma en “hipótesis de trabajo para la comprensión y expresión de la realidad”. Además, dice que la literatura paródica nace ligada a lo popular, aunque a veces adopta una posición de mueca de lo culto. Esto se recrea en la oralidad lingüística, transformación de nombres en apodos. Bajtin también formula que las imágenes forman una suerte de corpus: las relacionadas con la concepción grotesca del cuerpo, con la comida y la bebida, con las relaciones sexuales, con la muerte.⁸²

El cuento ‘Rock in the Andes’, del libro *Un milagro informal*, ofrece un claro ejemplo de lo que señala Bajtin. En este cuento el lenguaje recibe un tratamiento singular ya que mezcla español, inglés y un sinnúmero de expresiones locales de Ayacucho, sitio en donde se desarrolla la acción. García Ramos dice del lenguaje de este cuento que pasa “desde el uso culto a la expresión popular, pasando por una suerte de plurilingüismo que incluye la tensión con el inglés”.⁸³

Toda esta mezcolanza de idiomas y giros lingüísticos, dice García Ramos, se debe a la preparación de un concierto de rock que se llevará a cabo en el andino pueblo de Ayacucho. El profesor Choquehuanca manifiesta a su discípulo Onésimo Huarcaya que compruebe el ambiente de depravación moral en los locales nocturnos, lo que es interpretado con la llegada del Anticristo, situación que se evidencia con la realización de este concierto en el que participarán las principales bandas de rock de la década de 1970, las cuales, claro, interpretan sus

⁸¹ Arturo García Ramos, ‘La ficción Ja Ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki’.

⁸² Mijail Bajtin, *Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa*

⁸³ Arturo García Ramos, ‘La ficción Ja Ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki’. Ensayo colocado en el portal www.fernandoiwasaki.com

canciones en inglés, idioma que tocado al revés, es considerado por Choquehuanca como la lengua que utiliza el diablo. Así, los protagonistas temen que este concierto sea la vía por la cual el diablo se revele y se convoque. Sin embargo, García Ramos, no advierte que el ambiente de hostilidad que se vive en el pueblo se debe a una tácita presencia del grupo subversivo Sendero Luminoso.

Cada uno de los personajes tiene características propias. Uno de ellos representa lo local; el otro, el enajenado; y el último, lo foráneo. En cuestión de habla el profesor Choquehuanca es el purista que se niega a adoptar las nuevas modas y el desorden en las costumbres, incluso elimina los localismos de su lenguaje; Huarcaya, en cambio, acumula giros, incorrecciones y vulgarismos. Recoge el color local y caricaturiza con sus peculiares expresiones a todos los indígenas de la sierra peruana. Por otro lado, Mark Chapman, el estadounidense que enseña y ayuda a Huarcaya a traducir el inglés de las canciones, representa el idioma extranjero que interviene y confunde al nativo, que se inserta en un sistema que funciona perfectamente y lo desplaza. Además, Chapman es la representación del idioma local completamente mal hablado, básico, pero al final efectivo, como la última alternativa para comunicar el mensaje. En su pronunciación, parodia el español (“¿Tú nunca escuchadou nada de rock antes?”)⁸⁴.

García Ramos continúa su análisis de la oralidad que se condensa en Huarcaya, y sirve como punto medio entre los tres personajes. Sucede que él modifica el español desde el mismo español, (y no desde el inglés como lo hace Chapman, ni lo deja estático como el profesor) para comunicar su mensaje, creando así nuevos giros y un idioma rico y vivo. Huarcaya es la representación del hombre promedio del campo, ignorante e inocente, al contrario del profesor, que en su hablar es mucho más formal.

El profesor hace un recuento de su tierra:

Ayacucho era una tierra tranquila. Aquí teníamos nuestras fiestas, nuestras costumbres, nuestra cultura. Todo eso se está perdiendo desde que entraron los seguidores del diablo. Esos ateos, esos fanáticos, esos enviados del mal y las tinieblas.

García Ramos dice que la formalidad del profesor, en su habla y en sus modos se contrapone a la informalidad que refleja su alumno, Onésimo Huarcaya.

⁸⁴ Arturo García Ramos, ‘La ficción Ja Ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki’.

En él se refleja el conflicto de dos mundos: el indígena y el mestizo, y la dificultad de mezclar sus idiomas. El conflicto se agrava cuando un tercer idioma entra en escena. Huarcaya intenta hablar inglés para que Chapman lo entienda:

¡Zupay pa guagua, John Lennon!, pensó.
Sí, doctorcito. Más cachudo lo vamos a poner.

Yo estoy ful agrí con el míster, profe. – ¿Ar yu chur, míster tícher?

García Ramos, indica que la intersección de lenguas en contacto facilita la representación paródica

El lenguaje popular o el tratamiento popular del lenguaje tiene el valor de la transgresión, de la instauración de una norma sin normas en las que todo puede ser dicho, el vocablo puede ser manipulado para decir lo que no decía. Abundan los juegos de confusión por contacto de fonemas y de sentidos (el amor y el humor se identifican), la expresión se libera de la norma, las ficciones se transforman en fricciones, las relaciones sexuales en relaciones textuales, las reglas de la narración también se vuelven cambiantes, abundan los contrastes y las hibridaciones, el rito pierde su solemnidad y se transforma en juego cómico, las rígidas reglas del género narrativo se liberan en el carnaval de las formas. El lenguaje pasa así por una fase de desinhibición semejante a la que constituye la materia narrativa.

De esta manera, se confirma lo que Bajtin sostiene sobre la parodia y cuya principal transformación que introduce tiene que ver con una nueva noción de lenguaje que se crea como forma expresiva.

García Ramos propone otro ejemplo sobre el lenguaje que va forjando la parodia. En el cuento 'Hawai, Cinco y medio', del libro de cuentos *Un milagro informal*, resumiendo la historia, tres mujeres treinteañeras y defraudadas por sus frustradas relaciones amorosas deciden disfrutar de su vida sexual sin tapujos ni vergüenzas, quieren vivir para gozar de los placeres del sexo, y no temen en involucrarse incluso con jóvenes que están por cumplir la mayoría de edad o apenas la han alcanzado. De estas tres jóvenes la protagonista es Estela y su venganza es contra Juan Carlos, su marido, quien la ha traicionado reiteradamente durante su matrimonio, muchas veces en el motel Cinco y medio. Después de algún tiempo que Estela está cohibida e incómoda con lo que sucede en el motel con uno de los jóvenes, por fin decide tomar la rienda de lo que está sucediendo, y así poco a poco convierte a los tres jóvenes en esclavos sexuales.

Sin embargo, García Ramos afirma que la verdadera liberación es lingüística ya que los jóvenes se expresan con una espontaneidad que resulta cómica ya que incluye “vulgarismos y salacidades”, además de jerga juvenil, clichés y lugares comunes. El estudioso afirma que la narración se convierte en un ejercicio de “desnudamiento expresivo”.

Por ejemplo, cuando recién se conocen Estela y Félix, Raúl hace la presentación de rigor:

- Hola, Estela. Me han hablado mucho de ti, ¿sabes? Mira, acá te presento a Félix que está un poco asado porque lo acaban de operar de la ñanga.
- Qué te pasa conchatumadre. (contesta Félix) Ya te he dicho que no jodas.

En otro momento de la narración, cuando las dos parejas están en el acto sexual, excepto la de Estela y Félix porque ella todavía no ha permitido la penetración porque ha preferido que el joven le acaricie sus zonas erógenas. De hecho, una parte de estas caricias consiste en sexo oral. Cuando Raúl advierte qué es lo que está pasando se desarrolla el siguiente diálogo:

- Puta, compadre. Te dijimos que suave con la ñanga.
- No sabía que eras sopero, Félix. ¡Félix sopero!
- ¡Qué pasa, conchasumadres!

Rato después, los dos jóvenes van donde están Estela y Félix para proponer un cuarteto, a lo que ella increpa:

- ¿Cómo vamos a entrar los cuatro?
- Fácil, pues, tía. Uno por delante, otro por atrás y chupadita pal suplente –replicó Víctor.
- El «pan con atún», pues, flaca –agregó Raúl.

No cabe duda que el relato de las dos historias que hemos revisado corresponde con la interpretación que Bajtin atribuye a la serie de obscenidades que plagan la novela de Rabelais, y que: “destruye la jerarquía de valores establecidos por medio de la creación de nuevas vecindades entre palabras, cosas y fenómenos. Reestructura la imagen del mundo, la materializa y la condensa”.⁸⁵

Pero ese mundo para Iwasaki podría ser cualquier lugar del planeta, pero no es así porque él ubica gran parte de su obra en su Perú natal. De hecho, en

⁸⁵ Mijail Bajtin, Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa, p 344.

todos sus relatos se percibe un aire antiguo, de la Lima de 1970 o máximo diez años después. De hecho, en el *Libro de mal amor*, en el relato 'Carmen', existe una referencia temporal que dice: "A principios de los setenta...", es decir, cuando el narrador (que es el mismo Iwasaki, tal como lo ha declarado) tiene 9 años. Sin duda Iwasaki reproduce las imágenes que se le quedaron en la memoria antes de su viaje a España, cuando tenía 23. Es así que nace en el escritor una necesidad de describir ciertos fragmentos de la sociedad que conoció y de la cual ya no tiene mayores noticias. Pero el escritor no se conforma con la simple enumeración de momentos y de objetos. Se nota un afán de maximizar ciertos detalles, o de enfatizar ciertos aspectos. Por ejemplo, en uno de sus relatos de *El descubrimiento de España*, Iwasaki hace un recuento de las tradiciones navideñas peruanas, sus orígenes españoles y la mezcla que sufrieron con las estadounidenses. En su intento de capturar la esencia de lo verdaderamente peruano recuerda las 'Tradiciones peruanas', de Ricardo Palma, en donde se dice que "antiguamente la Navidad «era el no hay más del criollismo», y que al grito de *¡Los tres reyes de oriente: vino, chicha y aguardiente!*, mis tatarabuelos debieron divertirse como enanos. Ahí estuvo alguna vez lo peruano".⁸⁶ Como se puede apreciar, el narrador ha recogido una cita de un libro ajeno para enfatizar el consumo desmedido de alcohol en una fiesta religiosa, y es solo en este acto en donde se reconoce "lo peruano", obviando los ritos religiosos, la comida, la música y cualquier otra convención social de la época.

A ratos parece ser que Iwasaki se burla de lo peruano, de lo huachafo, que es lo que nosotros decimos cholo. Por eso es importante recordar lo que él mismo mencionó sobre el humor en su obra:

Se podría decir que el humor es una forma de combatir, o de cuestionar lo que a uno no necesariamente no le simpatiza o le agrada, pero el humor también es más cosas. Es también una manera de distorsionar la realidad. No me considero en lucha o en batalla contra nadie o contra nada excepto contra mí mismo, entonces el humor que me gusta practicar es un humor que conforme pasa el tiempo me doy cuenta que tiene cada vez menos relación con el humor peruano, con el humor que practiqué cuando era niño y vivía en el Perú, que podría ser el que uno lee en la literatura de Alfredo Bryce o en *La tía Julia y el escribidor* o incluso en Cortázar. A mí me interesa el humor como lo practican en América Latina, lo practicaron Guillermo Cabrera Infante o Jorge Ibarguengoitia, que a su vez también es el humor de Borges... Creo que contemplar la historia con humor, la literatura con humor y la propia

⁸⁶ Fernando Iwasaki, *El descubrimiento de España*, p 42.

vida de uno con humor es una cosa sana y además necesaria. Es una forma de estar en el mundo.⁸⁷

Se advierten profundos rasgos distintivos de lo peruano en las ficciones de Iwasaki. García Ramos indica que este escritor se nutre del “contacto con las gentes y el paisaje de su país, sin limitar el espectro a una zona o período temporal”.⁸⁸ Aunque es posible intuir que el crítico se equivoca en su afirmación de lo temporal, ya que el escritor peruano ha sido claro al mencionar que él recrea el Perú de cuando vivió ahí, es decir, de su niñez y juventud. Sin embargo, García Ramos atina al afirmar que no reduce a los protagonistas a determinadas clases sociales. Si bien es cierto, un buen grupo de estos relatos tiene un carácter urbano en donde se aprovecha los estereotipos locales para caricaturizar a sus personajes.

Un claro ejemplo de esta afirmación es el cuento ‘Un milagro informal’, de la colección de relatos que lleva el mismo nombre. Es la historia de Wilson Pacocha, oriundo de la serrana población de Chincha, que llega a Lima en busca de un futuro mejor. Apenas una semana después, Pacocha ya ha conseguido trabajo de mesero en un restaurante de barrio llamado El Directorio. Como todo buen recién llegado, Pacocha hace gala de su mejor terno todos los días, incluso para lavar los platos. Esto le merece los agrios comentarios de su jefe Pascual Chinchayán: “¡Serrano tenías que ser, carajo! ¿Cómo se te ocurre venir con saco y corbata a trabajar? Ni que fueras «gerente de mesas», huevonazo. Ustedes los recién bajados se creen que hay misa todos los días”. Sin embargo, El mismo don Pascual también es llegado de bien arriba de la Sierra peruana, del “propio Cañón del Pato”, y para progresar ha tenido que ejercer varios oficios como: “guachimán del cementerio, soldador de tubos de escape y cocinero de chifa”. Además, lo que más orgullo le daba fue haber “dirigido las primeras invasiones de tierras en Villas el Salvador”. Así, durante los 30 años de permanencia en Lima vinieron “el microbús, los ahorros y ahora El Directorio”.

Iwasaki ubica a los dos personajes en similares condiciones: ambos son migrantes internos llegados de la Sierra peruana a la capital, tienen que conseguir empleos en los que no se necesita un título o estudios universitarios (Pacocha ha

⁸⁷ Entrevista realizada por Pablo Torres Aguayo.

⁸⁸ Arturo García Ramos, ‘La ficción Ja Ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki’. Ensayo colocado en el portal www.fernandoiwasaki.com

terminado “el tercero, cuarto y quinto de media”). Además, en ambos se percibe una manera de hablar muy hosca: “Putamadre, a lo mejor sí me nombra gerente de mesas”, dice Pacocha. Sin embargo, los dos personajes difieren en un punto esencial: don Pascual después de tantos años de trabajo no demuestra tener fe en ninguna figura religiosa; en cambio, Wilson Pacocha guarda una devoción a prueba de todo hacia la “beatita de Humay”, quien es su benefactora, tal como lo percibe el personaje.

Es importante señalar que el narrador también se contagia del habla rústica de los personajes. Varios ejemplos lo confirman, como aquel cuando don Pascual da un dinero para que Pacocha se lustre los zapatos antes de ir a entregar las empanadas al Ministerio de Economía. Entonces el narrador menciona que “cuando alcanzó a ver reflejados sus cinco lunares del cachete izquierdo en el empeine, Wilson pagó al lustrabotas y avanzó resueltamente hacia la entrada principal, con una mano en las empanadas y la otra en ese lugar sagrado, entre el bividí y la camisa, ahí donde la beatita tenía un altar secreto al lado de su corazón”.

Con todos estos detalles, Iwasaki va configurando sus personajes que resultan ser una condensación de características que definen al indígena de la serranía que llega a la capital y sueña con el mestizaje. En este cuento se dibuja perfectamente la inocencia e ingenuidad de un serrano en Lima. Sus usos lingüísticos han sido copiados para lograr mayor verosimilitud. Así también se han definido otras características como el nombre completo del recién llegado: Pacocha, Pacocha Rosales, Wilson. Lo que sugiere un origen humilde en un caserío alejado donde se acostumbra la unión entre familiares.

Como este, un buen grupo de los relatos de Iwasaki tiene este carácter localista y costumbrista. Esta visión exagerada e hiperbólica de la realidad hace que los rasgos de los personajes se vean cómicos. La parodia deforma la realidad y nos muestra el Perú que Iwasaki odia y ama, que recuerda desde la distancia y que lo ha atravesado dejando una clara marca.

En el libro *El descubrimiento de España* encontramos otro relato que habla sobre su particular visión de Lima. En este caso, abarca el tema de la música. Se trata del capítulo llamado ‘Melodías de Mocedades’. Aquí, el escritor es el mismo

narrador que recuerda con sorna cuáles eran los principales cantautores que se oían en un Perú agobiado por la dictadura militar y aislado de algunos mercados internacionales. La única fuente musical que el joven narrador disponía a sus 12 años era la radio del carro que iba “encendida a toda pastilla” durante el trayecto de ida y vuelta del colegio. Así se enteró de la existencia de Palito Ortega, Luisito Aguilé y Leonardo Fabio, además de una horda de cantautores españoles e italianos. La música se conjugó con su naciente inquietud amorosa por lo cual sintió la necesidad de utilizar las letras de las canciones para componer su “declaración”. Iwasaki descubrió la sensualidad de las canciones ibéricas y por eso, dice el narrador: “las letras de los cantantes españoles terminaron proporcionándome los rudimentos de mi primer vocabulario amoroso, mi desarmada munición sentimental”. Pero después de “tres sonadas calabazas (o ‘papelones’) me hice famoso por ser el huachafo que se declaraba como Junior, Danny Daniel y Camilo Sesto”.

Iwasaki ridiculiza a los cantautores que estaban de moda en su juventud, con ello parodia también el mal gusto de los peruanos de todas las clases sociales. Los critica también por cursis, y porque no saben inglés, ya que los peruanos también son adeptos a escuchar Barry Manilow, Neil Diamond, Christopher Cross o los Carpenters. Dice el narrador, que en inglés también se pueden “perpetuar horrendas huachaferías”. Esa época se condensa en la declaración amorosa que el joven narrador había hilvanado. Sin duda, si se lee con atención es imposible no advertir el discurso afectado, meloso y lleno de referencias intertextuales provenientes de las baladas de los autores citados. Es un fragmento de su realidad, un elemento que trasciende hasta la actualidad y que ha perdido la solemnidad con que se lo usó en su momento, y que, ahora, causa una sonrisa de ternura en quien lo lee.

Quiero decirte que aunque no somos amigos desde niñez, en tu amistad he puesto toda mi fe. Y es que te estoy amando locamente, pero no sé ni cómo te lo voy a decir. Ya sé que tienes quince años y que yo no he cumplido aún los dieciséis, ¿pero quién a los quince años no ha dejado su cuerpo abrazar? Te amaré, te quiero y te querré. En realidad, nadie te espera como lo hago yo ni te ha soñado como te sueño yo; pero ahora yo necesito saber si quieres ser mi amante, mi enamorada amante. Si lo vas a pensar, hoy tengo todo el tiempo del mundo, y si me amas –como yo te amo- seremos felices aunque no seamos ni Romeo ni Julieta. Pero recuerda que te quiero así distinta por ser sincera, y que si me rechazas todas las promesas de mi amor se

irán contigo, aunque no debes olvidar que gracias a ti fui paloma, por querer ser gavilán.⁸⁹

En breves rasgos, notamos la expresión “fui paloma, por querer ser gavilán”. Verso que pertenece a la canción ‘Paloma o Gavilán’, del cantante Pablo Abraira, y que luego se popularizaría en la versión de José José. “Te amaré, te quiero y te querré”, modificación de la canción de Mary Triny ‘Te amaré, te amo y te querré’. “Todas las promesas de mi amor se irán contigo”, de la canción ‘Por qué te vas’, de Jeanneth, entre otras.

Además, se puede ver en estos ejemplos que el narrador se cuida mucho en la forma como se expresa. Es decir, cuando el protagonista coincide con el nombre de Iwasaki nunca se lee malas palabras o expresiones groseras o malsonantes, como sí sucede cuando los personajes son seres marginales como policías, meseros de restaurantes populares, ninfómanas o indígenas que no han aprendido a hablar bien español; sin embargo, tratan de aprender a hablar inglés. A lo mucho, cuando el narrador es el mismo Iwasaki, se expresa de manera irónica, dando puntillazos de inteligencia a sus adversarios. O, como vemos en la declaración amorosa, suelta ingenuidades.

3.4.1 El humor y su relación con el esperpento

En la entrevista telefónica Iwasaki señaló que su libro *España, aparta de mí estos premios*, había sido señalado por la crítica como una suerte de juego esperpéntico, debido al uso de la parodia, el humor y la ironía.

Es que la parodia comparte algunas características con el esperpento, técnica literaria utilizada por Valle-Inclán.

Alonso Zamora Vicente dice de *Luces de Bohemia* en su libro *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*, que es “el mejor antídoto al lugar común de «todo tiempo pasado fue mejor». No, no. El tiempo pasado fue, simplemente. Ese mundo ido, quizá fue «brillante», no lo discuto. Fue, como el de ahora «absurdo»”.⁹⁰ Con esta primera aproximación al esperpento ya podemos intuir que se refleja el mismo mundo en ambos escritores, aunque en diferentes

⁸⁹ Fernando Iwasaki, *El descubrimiento de España*, pp. 74, 75.

⁹⁰ Alonso Zambrano, *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*, p. 12

latitudes, que no ha perdido su esencia y su cualidad de absurdo. Al referirle lo del esperpento Iwasaki contestó:

En algunos casos se puede llegar al esperpento, en mi último libro *España aparta de mí estos premios*, alguien ha creído ver esperpentos, pero he tratado de responder que la realidad muchas veces es más esperpéntica que la ficción. Entonces sin renunciar a la palabra a su concepto del esperpento, yo reivindico que la realidad puede ser rocambolesca, puede ser delirante, en el más avezado de los escritores que podría ser capaz de hacerle justicia a la realidad cuando tiene estas características. Entonces a mí me gusta combinar la esperpéntica realidad con las fantasías verosímiles. El resultado he tratado de volcarlo en libros de ensayos como en libros de ficción, y esa operación me parece humorística y al mismo tiempo borgeana y a la vez chesteroniana.

Una de las conclusiones que Alonso Zambrano determina del esperpento es similar a lo que menciona Iwasaki. El teórico afirma que “Hay una desnuda verdad, la del ángulo vital del hablante, que no se presenta en absoluto deformada, sino simplemente *se presenta*. La verdad limpita es, a veces, una cruel deformación”.⁹¹ Pero hay que tener cuidado con afirmar en la verdad limpita, ya que no se puede nunca obviar el caso que se trata de ficción. Hasta los momentos más autobiográficos de la vida de los escritores (en este caso Valle-Inclán o Iwasaki) ha sido procesado para lograr un objeto artístico. Hasta los momentos más íntimos y reveladores de un personaje, los más verosímiles y realistas son fantasía. Es el caso del cuento ‘La otra batalla de Ayacucho’, del libro *Un milagro informal*, en donde Iwasaki presenta a un anciano personaje que debe fingir que ha tenido siete ataques al corazón solo para que sus seres queridos lo vayan a ver, aunque luego, después del susto, lo “manden a la mierda”. De esta manera, este anciano se pone a pensar en la muerte. Reflexiona sobre ese momento y descarta que simplemente se traduzca en la pérdida del alma, ya que él estaría muerto desde que su querida esposa murió. Entonces, haciendo uso de experiencia, colige que la muerte debe ser parecida a esas reveladoras experiencias infantiles como su hermano “Federico escondido en el armario durante algún día completo, el agua escurriéndose por el *water*, un pollito asfixiándose en su bolsillo. ¡Sí! Morir debía de ser parecido a todo aquello, algo de ausencia, algo inexplicable, algo natural.”⁹² La muerte es la vida cotidiana. Es la única certidumbre que tenemos los seres vivos. Es una enumeración de motivos

⁹¹ Alonso Zambrano, *La realidad esperpéntica*, p. 81

⁹² Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, p. 86.

palpables y recurrentes de la infancia del personaje, configuran su definición de única verdad universal. Pero así no es la muerte. De hecho, según el diccionario de la RAE muerte significa “cesación o término de la vida”.⁹³ Entonces vemos cómo se ha deformado la realidad resignificándola. En este caso, empatar la muerte con los hechos espeluznantes de la infancia.

En este mismo cuento se refleja otra característica del esperpento, según anota Alonso Zambrano. Él dice que en la literatura de Valle-Inclán “Hombres y cosas son, en el esperpento, despreciados intensamente, pero con ternura, además, con infinita compasión”.⁹⁴ De regreso al cuento, cuando la hija regresa de Ancón con su marido y su hijo para ver a su papá que ha fingido el ataque al corazón, se desata una gran refriega por la actitud infantil del abuelo. Al anciano no le importa nada lo que escucha ya que lo único que busca es pasar más tiempo con su nieto Eduardito. El abuelo ha tenido una vida muy dura, y de alguna manera, el narrador se ensaña cuando cuenta su historia. Dice que él siempre quiso un hijo, pero con las justas le salió su hija Rosa. Encima de todo, la mamá de la niña murió dos meses después de dar a luz. Luego de dar toda su vida para la crianza de su hija, simplemente apareció ese “bigotón” que se la llevó a vivir en Ancón. Ahora, viejo y solo, sufre de la vejiga, a su nieto le parece aburrido y a su hija le parece senil. El hombre es despreciado, así como su senectud.

En su intención de cambiar el criterio de Eduardito, el abuelo trata de remozar uno de sus cuentos: el de la batalla de Ayacucho. Y para hacerlo de mejor manera, pide a Eduardito que saque una caja que ha permanecido en el armario durante muchos años. Se trata de unos soldaditos de plomo, con los que jugaba el anciano, y fueron manufacturados con la fundición de las armas de las guerras de independencia del Perú, por lo que son muy valiosos para el abuelo, tanto, que su idea original era regalarlos a su hijo que no tuvo. Así que Eduardito es el llamado a ocupar este lugar y a recibir este regalo, pero el pequeño encuentra obsoletos a estos viejos soldados, ya que no tienen ni espadas láser ni cañones de protones, como Skywalker (de ‘StarWars’), a quien recuerda Eduardito. El abuelo le ofrece los soldaditos como regalo, pero el nieto no se los acepta porque los suyos siempre van a ganar a los de él, así que para que no les pase nada, mejor están

⁹³ Diccionario de la Real Academia de la Lengua. 22 ed.

⁹⁴ Alonso Zambrano, La realidad esperpéntica, p. 13

donde el abuelo. De esta manera, se ve que también los objetos han sido despreciados, con algo de compasión. Hay que considerar que esta excusa proviene de un niño.

Otra de las características que anota Zambrano sobre el esperpento es que “nos brota un impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y además desgarrado”.⁹⁵ Iwasaki también nos deja con esa misma sensación. Se puede comprobar esta afirmación en los personajes que ‘Rock in the Andes’, el profesor Choquehuanca y Onésimo Huarcaya y su mixtura de creencias católicas y profanas que los lleva a realizar una persecución casi policial contra los seguidores y admiradores del *rock and roll*, contra quienes hablan inglés, y contra todos los turistas que han llegado a la andina población de Huamanga, que es donde se desarrollan las acciones.

En el cuento ‘Un muerto en Cocharcas’, de la colección *Un milagro informal*, también existe una aproximación literaria al pueblo. En este caso, se relatan la llegada de varios policías a la escena del crimen que se ve de la siguiente manera:

La sala era más o menos grande de un decorado sencillo donde abundaba el plástico y la loza barata, de esa que se usa para fabricar bacinicas. Sobre el pegajoso mantel de cuadritos celestes se hacinaban docenas de botellas de cerveza que debían haberse evaporado hasta impregnar la atmósfera de olor a borracho, y una radiola barata y chillona soltaba los compases de una huaracha estridente que al son de «Ahí viene, la chola caderoona, moviendo sus caderas al pasar», le daba un toque surrealista al escenario del crimen.⁹⁶

Lo que se describe evidentemente no es un escenario surrealista como afirma el narrador, solo se trata de una cantina de mala muerte en donde la pobreza se ha mezclado con el licor. A ese lugar llegan el cabo Fiestas y el sargento Temoche para indagar a los posibles culpables.

Por último, se encuentra lo que Zambrano llama ‘literatura paródica’, que sucede cuando los autores han cambiado los nombre de obras tradicionales para adaptarlas a su discurso, así, *La pasionaria*, de Leopoldo Cano, se hizo en sus manos *La sanguinaria*; *Thermidor*, drama de Sardou, se trocó en *Thimador*. *Carmen*, de Bizet, se trocó en *Carmela*. *Tosca*, de Puccini se transformó en *La*

⁹⁵ Alonso Zambrano, *La realidad esperpéntica*, p. 24

⁹⁶ Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, p. 27.

Fosca, entre otras.⁹⁷ Iwasaki modifica los nombres de los clásicos: *España, aparta de mí estos premios*, es eco del libro de Vallejo *España, aparta de mí este cáliz; El libro de mal amor*, en lugar del *Libro de buen amor*, del arcipreste de Hita. Y como señala en la Sobrecama de su libro *Helarte de amar*, originalmente iba a llevar por título *Fricciones*, para jugar con el nombre del libro de Borges *Ficciones*, pero como su edición había tomado más de diez años, en ese tiempo habían aparecido otros libros con el mismo título.

3.4.2 ¿Cómo deforma?

En la obra de Valle-Inclán lo primero que hay que notar es una inocente disimulación de los nombres conocidos. Hay siempre un abatimiento claro, burlesco, ridículo, pero en el que se deja abierto un portillo al reconocimiento⁹⁸. En la obra de Iwasaki también existe disimulación de los nombres, un ejemplo se ve en el cuento 'El derby de los penúltimos', de la colección *Un milagro informal*, en donde los personajes centrales de la obra han sido tomados del movimiento ultraísta que lideró Borges. Así, Vicky es Victoria Ocampo, Chivi es Silvina Ocampo, Fito es Adolfo Bioy Casares y Cocolucho el mismo Jorge Luis Borges.

En la obra de Valle-Inclán se ha destacado la insistencia, significativa insistencia, con que el autor recurre a los muñecos para retratar a sus personajes. Es un gesto repentinamente despoblado, hueco, que trueca la humanidad en desprevenido hielo, en desmayo acartonado. Muñecos, fantoches, peleles, guiñol, etc. Son palabras que usa. Un aire total de marionetas lanza a estos personajes sobre el tablado.⁹⁹ Quizá en la obra de Iwasaki la figura del muñeco es menos explícita, sin embargo, sí se puede entrever una actitud sin voluntad, sin humanidad, en el personaje principal del *Libro de mal amor*. Se trata de un joven enamorado que no logra entender la fórmula para conquistar mujeres, y hallar a la chica de sus sueños. En su afán de lograrlo se convierte en deportista, patinador, político universitario, vegetariano, judío y experto en ballet. Se puede decir, que este personaje es una marioneta de las circunstancias y de su inexperiencia.

⁹⁷ Alonso Zambrano, *La realidad esperpéntica*, p 29.

⁹⁸ Ídem, p. 31

⁹⁹ Ídem, p. 58.

Otro punto que se marca la obra de Valle-Inclán es que el conflicto mental entre lo realmente evocado por la cita y la realidad de la situación que la provoca es la raíz de toda expresividad cómica, paródica, que al rellenarse de cierta amargura o desencanto, ya tendremos que llamar esperpéntica.¹⁰⁰ Quizá es en este punto donde la obra de estos dos autores se vuelve independiente, ya que el esperpento de Valle-Inclán está envuelto en un halo de “amargura y desencanto”, mientras que en la obra de Iwasaki las situaciones cómicas se generan de la misma manera, pero apuntan hacia una dirección distinta al desencanto. Se puede decir, que la actitud positiva, siempre luchadora y entradora de los personajes de Iwasaki es lo que genera muchas veces que caigan en ridículo. Por ejemplo, podemos citar a los jóvenes del cuento ‘Hawai: cinco y medio’ que aparecen como sátiros porque no pueden controlar sus impulsos sexuales con las chicas que han logrado conseguir y que son mucho mayores. Entonces, mientras están en los lances amorosos, los protagonistas empiezan a competir entre ellos con actitudes muy juveniles como hacer gala de quién es el mejor en la cama o el más experimentado. El juego sexual que se genera entre la protagonista y los jóvenes es una lucha por quién tiene el control de la situación. Eventualmente, uno de los jóvenes, después de mucho trabajo, logra folgar con la protagonista, que es lo que ha buscado desde el inicio. También podemos citar a Wilson Pacocha, personaje del cuento *Un milagro informal*, que a pesar de su humilde origen nunca se deja amilanar por no encajar en el ámbito citadino en el que se desenvuelve. Su imagen de campesino resalta en el restaurante popular donde trabaja, precisamente porque es el único que lleva traje. Sin embargo, esto es lo que le lleva a convertirse en un asesor del ministro, obviamente, después de que suceden un sinnúmero de situaciones que lo favorecen. El azar entra en juego para que Pacocha logre lo que nadie de su condición siquiera imagina con alcanzar. Con su triunfo también se beneficia el restaurante de su antiguo jefe. Entonces se ve que ninguno de los personajes sufre la desdicha del fracaso.

En la obra de Valle-Inclán también existe lo que Alonso Zambrano llama literatización, elemental y chocarreramente. Dice que ese recurso era propio de la literatura paródica del género chico. Además, que el tipo de literatura que hizo Valle-Inclán por el clima en el que se mueve tolera su uso, con matices irónicos o

¹⁰⁰ Alonso Zambrano, La realidad esperpéntica, p 67.

cómicos, de lo ajeno. Ya la parodia en sí misma es una forma de literatización, pero se aguza más la sensación de irrespetuosidad.¹⁰¹ Sin embargo, en Iwasaki si bien existe mucha literatización y parodia de otros autores, esta aproximación no se la hace como un intento de burla. Hay muchos ejemplos de este caso. El primero de ellos se encuentra en el proemio de la novela *Libro de mal amor*.

Como habrá advertido el concienzudo lector, este libro debe su título a aquel donde el venerable arcipreste nos reveló “algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar”, aunque sus páginas demuestren que nunca fui alumno aventajado del arcediano de Hita. En realidad, durante varios años creí que el *Libro de buen amor* era una suerte de infalible manual para enamorar, hasta que el miedo y las calabazas me convencieron de lo contrario. Los aforismos de Juan Ruiz no son universales, pero versos como los siguientes han permitido que los clérigos galantes se sumen a esa envidiable especie de Donjuanes, Casanovas y Rubirosas. *Muger e liebre seguida, mucho corrida, conquista, pierde el entendimiento, e ciega e pierde la vista.*

Con el tiempo descubrí que los tímidos varones no teníamos por qué tomar la iniciativa, ser caballeros de fina estampa o dirigir la seducción, ya que los seres humanos –hombres y mujeres- nos dividimos en dos grandes grupos: los *conquistadores* y los *conquistables*. Yo fracasé como *conquistador* porque soy *conquistable*, y por eso hice achaque de industria en mi naturaleza, pues como dice Gracián, el artificio a lo malo socorre y a lo bueno perfecciona.

Sin embargo, mi memoria vive poblada por mujeres inaccesibles –más duras que el mármol a mis quejas- a quienes solo me atreví a hablarles en sueños como hacía Teresa de Ávila con los tronos. Ahora, finalmente he reunido el valor de dirigirme a ellas por escrito, mas no para ajustar cuentas pendientes, sino para que el *conquistable* prevenido tome nota de mis papelones y ríase la gente de cómo anduve yo caliente. Así, en lugar de reducir este *Libro de mal amor* a un exorcismo de mis demonios, lo he convertido en una conjuración de ángeles.

Abre los ojos, incauto lector, y no des crédito a versos de curas doñeadores, pues no es cierto que a la mujer, guapa o fea, “los doñeos la vençen por muy brava que sea”.

En este proemio de corte erudito con un poco de atención asoman varias referencias literarias y un intento de literatizar, o hacer parodia de algunos referentes históricos. Así, la primera referencia que encontramos es sobre los amantes famosos: el personaje Don Juan Tenorio, el libertino italiano Giacomo Casanova y el mujeriego playboy dominicano Porfirio Rubirosa. Luego encontramos una referencia a la música de Chabuca Granda cuando dice caballero de fina estampa; a continuación, leemos la mención del conceptista

¹⁰¹ Alonso Zambrano, *La realidad esperpéntica*, pp. 68, 69

español del Siglo de Oro Baltasar Gracián. Luego se cita exactamente el verso de Garcilaso: “más dura que mármol a mis quejas”. Inmediatamente se encuentra la mención de Teresa de Ávila, quien fue mística carmelita llamada Santa Teresa de Jesús. Luego, se lee el verso modificado “ríase la gente de cómo anduve yo caliente”. Es una reelaboración del estribillo de una de las letrillas más famosas del poeta español Luis de Góngora, que en el original dice: “Ándeme yo caliente / y ríase la gente”. En Góngora, ‘caliente’ alude a estar cómodo, protegido del hambre y el frío, frente a lo cual no le importa la opinión ajena. Iwasaki le da el sentido de estar enamorado o excitado sexualmente. Por último, como se mencionó en el capítulo 2, acerca del estilo, Iwasaki alude a la teoría de la novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa, según la cual al escribir el narrador exorcisa cuestiones que han herido su sensibilidad, nacidas de las experiencias de frustración y desencanto en el mundo real. Como las frustraciones de Iwasaki son amorosas, causadas por amadas idealizadas, no se trata de ‘demonios’ sino de ‘ángeles’, lo cual remite a cómo los poetas toscanos del siglo XIV llamaban a la amada *donna angelicata* ‘señora angelical’, en tanto un ángel es un mensajero del cielo.

Vemos que en la elaboración de este proemio el autor ha incluido varias referencias del mundo de la literatura y de la música. Además, ha reelaborado un verso para adaptarlo a su discurso, cambiando su sentido original. Vemos, también, que abarca varias etapas de la literatura en español y el romance de Castilla. Mediante este ejercicio de Iwasaki podemos advertir la creatividad con que Iwasaki ha usado la literatura tradicional.

Otro ejemplo de literatización en la obra de Iwasaki lo encontramos en el cuento ‘La invención del héroe’, del libro *Un milagro informal*. En este relato el triste mayor Ronald Yauri aprovecha la mejor oportunidad de su carrera cuando convence a Rodolfo (amigo de su esposa) para que le ayude a resolver los casos sin solución de la policía peruana, especialmente de la PIP, que es la Policía de Investigaciones del Perú. Abotagado por la presencia del pequeñito Rodolfo, Ronald empieza a ser hostil a su manera preguntándole con sorna a qué se dedica Rodolfo, quien le responde que es crítico literario y poeta. “¿Literario?, barruntó Yauri mirando al techo como invocando a la musa de su poderosa memoria que desde el colegio le asistía sin falta. ¡Aaaah... ya! Literario, sí. Shakespeare,

Unamuno, esas huevadas, ¿no?”¹⁰² Entonces Rodolfo relata que podría resolver cualquier caso policial mejor que todos los policías de la PIP, porque conoce las técnicas que utilizan Dupin, Holmes o el Padre Brown. Ambos personajes (Ronald y Rodolfo) hacen una apuesta de diez millones para comprobar o refutar la hipótesis del poeta.

El primer caso que Ronald le presentó era la misma “misión imposible” del departamento. Se trataba del secuestro de las hermanas Gandolfo, que tenía a toda Lima en suspenso. “Después de raptarlas de su residencia playera, los criminales huyeron con las hermosas señoritas por la carretera Panamericana sin dejar rastro alguno. Ahora exigían un cuantioso rescate en dólares y amenazaban con ahogarlas en algún punto de nuestro mar territorial si no se cumplían sus demandas”. Este fue el relato, y a partir de eso, Rodolfo comenzó a desenredar la madeja, y dijo:

Je, Je; con ese plan no, pues; así no va a encontrar ni los cadáveres... No, pues... No interrumpa, pues... Ahora me toca a mí, ¿no?... Je, je... Yo no creo que unos delincuentes comunes estén detrás de este rapto, y por eso me parece tonto vigilar los barrios bajos... Es que con la pinta que tienen no habrían pasado inadvertidas donde usted buscó, pues («Las niñas son gringuitas», había dicho Yauri)... ¿Entonces dónde? Espérese, pues, je, je... Para secuestrarlas de su casa de la playa los malhechores tienen que haberlas vigilado mucho tiempo. ¿Cómo explica que nadie notara la presencia de extraños en un barrio tan exclusivo como La Honda? Entonces tiene que haber sido alguien de ahí nomás... No, pues; los heladeros no, pues... Je, je. No, los barquilleros tampoco. Se trata de alguien que no despertó sospechas, pues... ¿Cómo quién? Ahí está la cosa, pues; je, je... hay que empezar a investigar a los amigos, saber con quiénes salían, ubicar a la amiga íntima... La amiga, pues... Es que todas las chicas bonitas tienen una amiga gordita a la que siempre le cuentan todo, ¿no? Je, je... Por otro lado está el problema de dónde buscarlas. No creo que las tengan muy lejos porque en la Panamericana ya los habrían chapado. Deben de estar por ahí nomás, en las playas del sur... No, pues. Una redada en Chincha sería por gusto. ¿Muy lejos, no?... Je, je. En Lurín tampoco, pues. Hay que buscar en los sitios de plata, en los balnearios pitucos... Es que por ahí ellas no llaman la atención, y si no me estoy equivocando, los raptos tampoco. Además, estarían ahí, ahí, cerquita nomás, ¿no?; je, je.¹⁰³

Claro, con este razonamiento encontraron a las hermanas Gandolfo. Las tenían secuestradas unos *surfers*. Rodolfo explica que este caso le hizo recordar *El secuestro de miss Blandish*, una novela de James Chase. Como el policía se muestra interesado en aprender, el poeta le sugiere que lea los relatos de Poe,

¹⁰² Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, p. 146.

¹⁰³ Ídem, p. 150

siendo el primero con que se topa 'El misterio de Marie Rogêt', que le pareció de una solución inverosímil. A Ronald Yauri, el detective Dupin le pareció medio extraño porque no utilizaba "ni un golpe, ni un balazo... solo labia y puro coco". Asimismo, el profesor ayudó al detective a resolver un caso de un grupo terrorista que estaba extorsionando a los empresarios limeños. El caso, dijo Rodolfo, se parecía a 'Las muertes concéntricas', de Jack London. Así, poco a poco, el detective se fue interesando en la lectura de los cuentos policiales,

y la prensa difundió cómo La carta robada, de Poe, y La cara amarilla de Conan Doyle, le ayudaron a solucionar un repugnante caso de chantaje; que Agatha Christie fue la fuente de inspiración que le permitió desentrañar el misterio del crimen del Ferrocarril Central; que Un huésped extraño, de Belloc Lowndes, puso tras las rejas al despiadado descuartizador del Olivar de San Isidro; que Mujer de blanco, de Wilkie Collins, le sirvió para rescatar a una dama de sociedad del manicomio en que había sido internada por su parientes para cobrar la herencia y, finalmente, que la estratagema utilizada por Flambeau en La cruz azul le había conducido a la captura del asesino enviado contra el arzobispo de Lima. (...) Por último, una atenta lectura de Emma Zunz y *El impostor inverosímil Tom Castro* –ambos de Borges- le llevó a sugerir la reapertura del juicio sobre el asesinato de un conocido magnate de pesca. (...) Sus siguientes casos no fueron menos espectaculares que los primeros. Para atrapar al peligroso Camaleón Sánchez –el criminal de las mil caras-, Yauri recurrió a las aventuras de Monsieur Lecoq, otro genio del disfraz creado por Gaboriam (El Camaleón era como Arsenio Lupin, el personaje de Leblanc, y por eso tuve que apresararlo con sus propias armas, declaró el mayor sin inmutarse); las misteriosas muertes del Hospital del Seguro las aclaró leyendo a Futrelle, encarcelando así (mismo Van Dusen) a la enfermera loca que asesinaba a sus pacientes con esparadrapo envenenado; guiándose de *Si muriera antes de despertar*, de William Irish, y de las tácticas de Max Carrados –el famoso detective ciego- rescató al niño Osorio de sus raptores; imitando a Charlie Chan –el policía chino de Earl Derr Biggers-, allanó un laboratorio de refinamiento de cocaína que operaba en un chifa del centro, y hasta se dijo que había ayudado a un historiador local a encontrar la espada de Pizarro gracias a *El ritual de Musgrave*, de Conan Doyle.¹⁰⁴

Así, son muchos cuentos citados y muchos casos resueltos. Claro, se utilizan referentes locales para que el cuento sea más verosímil. Se mencionan empresarios limeños, asesinos de barrios exclusivos de Perú, y de otros barrios de Lima. Se modifica los casos para hacerlos calzar con los casos de la literatura policiaca. Se hace una lectura hipertextual de los cuentos policíacos, y se literaturiza los casos de estos cuentos famosos. Se comprueba que, al igual que

¹⁰⁴ Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, p. 157, 160.

el esperpento, “el clima en el que se mueve tolera su uso, con matices irónicos o cómicos, de lo ajeno”, como se mencionó anteriormente.

Por último, Zambrano afirma que en el esperpento de Valle-Inclán es común “el empleo de trozos familiares al público, originarios de diversos lugares, es uno de los recursos más empleados en toda esta literatura de burla, de contradanza guiñolesca”.¹⁰⁵ Para este momento, con los ejemplos que se ha citado de la obra de Iwasaki, queda claro que este autor no tiene reparo en utilizar fragmentos de otras obras para citarlas literalmente o para reelaborarlas para que encajen con el discurso que está manejando. Aunque, eso sí, muchas veces las referencias que alude Iwasaki pueden no ser tan del público general, algunas ocasiones el autor cita obras poco conocidas.

3.4.2.1 La lengua

Para continuar con el análisis del paralelismo del esperpento con el humor de Iwasaki, Alonso Zambrano afirma que en Valle-Inclán “se ven tres dimensiones” del uso de la lengua.

La primera es detenida en su ambiente humano, más próximo, un ambiente en el que aún funcionan, en ocasiones rígidamente, los pudores, el sentido de las imitaciones y de su aspecto social. De entre los varios ejemplos que se puede abordar en la literatura de Iwasaki, veamos ‘Un muerto en Cocharcas’, del libro *Un milagro informal*. En este cuento, el cabo Fiestas junto al sargento Temoche indagan sobre un asesinato que ha habido en la localidad de Cocharcas. Al tratarse de un poblado marginal, el narrador describe la escena del crimen con total naturalidad, descomplicado, sin utilizar un lenguaje afectado o culto. Dice que “La sala era más o menos grande y de un decorado sencillo donde abundaba el plástico y la loza barata, de esa que se usa para fabricar bacinicas”.¹⁰⁶ Cuando el narrador cede la palabra a los personajes se aprecia el mismo tono de sencillez que se ha llevado hasta el momento. Por ejemplo, el cabo Fiestas al ser inquirido sobre los sospechosos dice: “No, mi sargento. Tenemos a todos los que estaban desde el principio. El que lo boleteó al dueño del santo tiene que ser uno de estos

¹⁰⁵ Alonso Zambrano, *La realidad esperpéntica*, p. 70

¹⁰⁶ Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, p. 27

angelitos. Acá la señora es la viuda, la chica es la hija, este zambito es el novio, el otro es un cuñado, el señor dice que era compadre del muerto y este era su palanca, porque el finado era microbusero”.¹⁰⁷ Más adelante, el cobrador al ser identificado como el asesino se defiende: “¡Yo no fui, jefe! Es verdad que nos mechamos y que yo estaba bien achorado, pero yo lo hubiera matado con mis manos y no por la espalda como un rosquete, jefe. Acá toditos son testigos de cómo yo le saqué la mierda al muerto aquí mismito. Para qué lo iba a matar después, pe, jefecito”.¹⁰⁸ Vemos que el aspecto social del que habla Zambrano está fielmente captado. Claro, tampoco en todos los textos el narrador se acerca a los estratos bajos o suburbanos, también hay momentos que recrea a clases más pudientes. Por ejemplo, en el *Libro de mal amor*, existe un capítulo dedicado a una chica llamada Ninotchka, que proviene de una de las familias de más linaje y con más poder en Perú. El narrador menciona que “La familia de Ninotchka mandaba mucho en el país desde fines del XVIII, cuando el fundador del linaje dejó sus residencias de verano en Cantabria para presidir la Audiencia de Lima. Desde allí sus antepasados se esparcieron como abejas reales, almibarando colmenas en las copas más altas del poder. Durante la Colonia fueron cónsules, obispos y oidores; durante la Independencia próceres, ideólogos y legisladores; durante el siglo XIX hacendados, banqueros e industriales, y ya en el siglo XX rectores, empresarios y mecenas. Los apellidos de Ninotchka prestigiaban la educación y las finanzas, las artes y las letras, la prensa y la diplomacia, los libros de historia y mis apuntes de historia”.¹⁰⁹ Así, pues, el narrador se enfrenta con el reto de retratar lo mejor que pueda a este personaje femenino, claro está, debe ser convincente y verosímil. Cuando el narrador le pregunta a la chica por qué nadie de su familia no ha querido ser presidente, ella dice: “¡Qué ingenuo eres! Los presidentes del Perú nunca han tenido mucho poder”¹¹⁰. Más adelante, con motivo de una reunión de estudio en la casa de Ninotchka, el personaje narrador afirma que le interesaba Claudia Cardinale como el ejemplo de una “mujer de belleza rotunda y exquisita elegancia”. Sin embargo, Ninotchka le explicó, casi con indiferencia, que “la elegancia no consistía en ir de Dior (“que es huachafísimo”, sentenció), sino en saber quiénes fueron Woorth, Poiret y Marbel. “Además, la Cardinale se viste para

¹⁰⁷ Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, pp. 28, 29

¹⁰⁸ Ídem.

¹⁰⁹ Fernando Iwasaki, *Libro de mal amor*, pp. 155, 156.

¹¹⁰ Idem.

los hombres y una mujer elegante siempre se viste para las mujeres”.¹¹¹ Casi inmediatamente de esa sentencia, sonó el teléfono. El narrador dice que todo lo que ocurría alrededor de Ninotchka era normal y fabuloso a la vez. “Lo normal era que los hombres más exitosos y triunfadores se humillaran a sus pies. Lo fabuloso era ver cómo los choteaba: con el empuje sublime, a puntazos displicentes o de artísticos toques de tacón”. Entonces, cuando Nitchka contesta el teléfono se lleva a cabo el siguiente monólogo:

¿Aló? ... ¿Quién? ... ¿Ramiro? ... ¡Hola, Ramirito! ¿Estás en Manhattan? ... ¿En la Isla de Pascua? Qué bestial, la isla de Pascua ... ¿Qué yo quedé contigo en las Isla de Pascua? ... Seguro que me he olvidado ... Tampoco sabía que ayer había sido tu cumpleaños, Ramirito. Feliz cumpleaños atrasado ... No. Yo no he recibido ningún pasaje, Ramirito ... Ramiro, ¡no me hables de plata o te cuelgo! ... A lo mejor hace un mes yo sí quería ir a la Isla de Pascua, pero te juro que ayer no estaba para ir a la Isla de Pascua ... No, Ramirito. Ni mañana ni pasado tampoco ... Pues ponte a pintar cualquier cosa ... Ay, Ramirito. Si es por eso mañana te mando por *Courier* una caja de témperas con sus pinceles y todo ... No seas cargoso, Ramirito. No pienso ir a la Isla de Pascua. Si me hubieras invitado a otro sitio seguro que habría ido ... Por ejemplo a Florencia ... No, dentro de un mes no, Ramirito ... Bueno, dentro de tres meses tal vez ... Sí, tú mándame el pasaje de nuevo; pero no me hagas viajar en turista que es súper incómodo ... Ay, sí, Ramirito. Me encantaría que hicieras una pintura mía en la Isla de Pascua ... ¿Tú eres el artista, no? Imagínate como quieras pues, cholito ... ¡Cholito! Me gusta decirte cholito ... No, cholito; nadie se va a enterar que te digo cholito ... Cholo, ¡cholazo! Mi cholito mochica pintor ... Chao, cholito ... Wískiti, wískiti para ti también. Bbbrrr...

Vemos que Iwasaki lo mismo ha escrito, quizá con un poco de sorna, sobre policías de lugares marginales, que de los herederos rusos de la tradición de los salones parisinos del siglo XIX. En su obra, siempre ha tratado de mantener el tono acorde a la situación, y de ubicar el lenguaje a los personajes de la mejor manera en un contexto determinado.

En la obra de Iwasaki los personajes abundan, y a todos ellos les ha sido otorgado un valor lingüístico para sí mismos. De la misma manera que en el habla esperpéntica, dice Zambrano, supone para Valle-Inclán un «chapuzarse de pueblo», como clamaba Unamuno. El pueblo está ahí, pueblo, no plebe, el que habla en el idioma fluctuante de todas las situaciones: el ministro, el poeta excelso

¹¹¹ Fernando Iwasaki, Libro de mal amor, pp. 150, 160.

y el mediocre, el aristócrata y el tabernero, el asilado político y la portera, la vendedora de loterías, el oficinista, el obrero.¹¹²

La segunda dimensión, que Alonso Zambrano detecta en la obra de Valle-Inclán, complace en la impericia, en la fácil deformación lingüística, el retruécano y el chiste superficiales, logra un juego de palabras inmediato, del que no sale más que un ingenio muy a flor de piel y que habla de circunstancias vecinas. Un ejemplo de estos juegos de palabras en Iwasaki se puede ver en el cuento 'Travesía Estelar', de la colección erótica *Helarte de amar*. En este relato se cuenta las vicisitudes entre los participantes del programa espacial *Freedom & Love*. Los astronautas son la comandante Kimberly Moist y el coronel Tekacho Arakama, y su misión es copular sin gravedad en el espacio. Claro, la inclusión del japonés se debe a la repentina desertión del cosmonauta ruso Boris Fornikov, hecho que debió resarcir el Professor Moonpimp, responsable del proyecto. Como se ve, hasta aquí los nombres de los protagonistas han sido escogidos por su evidente connotación sexual, ya que Moist significa humedad; Tekacho y Fornikov recuerdan la cópula; Moonpimp sería algo parecido a proxeneta de la Luna. Siguiendo con el decurso de los acontecimientos, luego aparece un célebre jugador de 'football' americano conocido como Robocock, nombre que es una deformación sexual de Robocop y que sugiere un pene robótico.

Otro ejemplo de juegos de palabras se encuentra en el mismo libro, en el cuento *Helarte de amar*, en donde varios señores recuerdan las suertes amoratorias de la señora Ruffinelli, que son: el Frío Rico, el Chup-Chup, el Jet, la Copa Esmeralda y el Vasito. A pesar que no tienen ningún referente sexual conocido, los nombres de estos helados adquieren este valor de acuerdo al contexto.

Por último, en tercer lugar, Alonso Zambrano ha identificado en la obra de Valle-Inclán, que el texto ha logrado superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social.¹¹³ Vemos, pues, que en la obra de Iwasaki que este factor de la elaboración cuidadosa del texto es evidente. Quizá, así se explica que los microcuentos de terror del libro *Ajuar funerario* se hayan completado a lo largo de ocho años, tal como ha afirmado el autor en el epílogo del libro.

¹¹² Alonso Zambrano, *La realidad esperpéntica*, p. 149.

¹¹³ Ídem, p. 147

Nil Santiáñez aclara que desde la época de Aristóteles se pensaba que el lenguaje reflejaba la realidad, sin embargo, dice la teórica, Wittgenstein corrigió esta sentencia afirmando que más bien lo modela.¹¹⁴ El escritor y el artista modernos saben que su lenguaje no es más que un primer impuesto a la realidad, una condición de conocimiento que es un límite para acceder plenamente a esa realidad. Valle-Inclán decía que el esperpento hace lucir absurdas “las imágenes más bellas en un espejo cóncavo”, y que dicho espejo está “en el fondo de un vaso”¹¹⁵.

3.5 El héroe

Si alguien ha dicho que la infancia es una época feliz, probablemente no debe recordar la suya. Según parece, es una temporada llena de presiones, frustraciones y desasosiegos. El personaje central del *Libro de mal amor*, demuestra con creces que la temporada escolar y la niñez dista mucho de ser un cuento de hadas; y que la verdadera escuela es la vida y la experiencia.

Noé Jitrik dice que en un relato literario cuando lo que más se acentúa es el personaje, éste se convierte en héroe, en un ser de una u otra forma excepcional, sea por sus excelencias sea por sus taras¹¹⁶. Vemos que en el *Libro de mal amor*, el personaje es el motor de todos los sucesos, se convierte en el héroe del que habla Jitrik.

Este héroe, el personaje central, es el único que el narrador no llama por su nombre. Se puede intuir que se llama igual que el autor, ya que el mismo Iwasaki ha dicho que es un libro autobiográfico. Sin embargo, el narrador no confirma si se trata de una coincidencia entre autor y personaje. Arturo García Ramos, en su ensayo ‘La ficción, Ja, ja – Humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki’, dice que “todos los relatos conforman una suerte de autobiografía: el protagonista va registrando en orden vagamente cronológico sus aventuras amorosas. A los nueve años quiere triunfar en los juegos para atraer la atención de las muchachas de su edad, a los trece sigue la estrategia de imitar la indiferencia con que en los

¹¹⁴ Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias*, p. 74

¹¹⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Luces de Bohemia, p. 54

¹¹⁶ Noé Jitrik, ‘Destrucción y formas en las narraciones’, en César Fernández Moreno, *América Latina en su Literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1980, p. 223

seriales televisivos los hombres tratan a las mujeres, a los dieciséis, en la Universidad Católica, adquiere un primer interés de conciencia política porque así lo exige el guión si quiere conquistar a la joven que lo enamora. De modo que las peripecias se integran en un hilo común autobiográfico para representar lo que el narrador denomina su *ridiculum vitae* y cuya culminación tiene lugar en el último episodio, ya en Sevilla, en una trama algo esperpéntica en la que un mexicano le reta a un duelo, pero el arma es una tarjeta bancaria, un arma letal para sus pretensiones amorosas, pues lo decisivo en el éxito amoroso no es la belleza o una apuesta figura, sino los fondos de una cuenta bancaria. Al final del libro, el último relato, tras un recuento a modo de balance de las aventuras recorridas, muestra al protagonista arrepentido de haber sido tantos hombres sin haber sido nunca él mismo”.

En todo caso, el narrador, cuando todavía es un niño, se ve abocado dentro del sistema social de convenciones amorosas y protocolarias en un sector de la ciudad que sobresale por su nivel alto de vida, un lugar donde el clima permite que desde muy pequeños los estudiantes del Regina Pacis puedan practicar las más diversas actividades como vóley, teatro, danza, así como organizar fiestas nocturnas o paseos a la playa.

El protagonista ha abandonado la imagen materna que permanece ausente, de ella no se escucha ni consejos ni sabidurías, de hecho, el momento cuando el protagonista se inicia en el acercamiento con el sexo opuesto es cuando la madre no va a Playa Hondable en vacaciones. Más bien se menciona a la tía Nati que ayuda al personaje a conquistar, o por lo menos, eso intenta, a una chica en quien él se ha fijado. Ella, la tía Nati, es quien que le ayudará a superar los obstáculos principales. No existe otro personaje del que se pueda afirmar que el personaje central confía plenamente.

Por otro lado, para que el héroe se configure necesita superar algunas pruebas o vencer a algún oponente, papel que desempeña la constante frustración que provocan las mujeres (y sus rechazos amorosos). Entonces, visto a breves rasgos tendríamos dos elementos de la tríada que constituye el camino del héroe descrito por John Campbell, en su libro *El héroe de las mil caras*: ‘Separación’ (en

este caso del hogar y de la madre) e 'iniciación' (en la parte sentimental). Para completar la tríada, falta el 'retorno'.

El protagonista no se conforma con su calidad de solitario, y ya desde muy pequeño siente los deseos de conseguir una pareja. A los 9 años, como se mencionó anteriormente, ya se iniciaba en playa Hondable, en el descubrimiento de cómo acercarse a las mujeres, aunque claro, todos son intentos fallidos. Reniega de su corta edad porque es un limitante para acercarse a las mujeres mayores. Es pertinente citar a Campbell cuando retrata al héroe como amante y dice que: "Ella es la 'otra porción' del héroe mismo, pues 'cada uno es ambos': Si la estatura de él es la de monarca del mundo, ella es el mundo, y si él es un guerrero, ella es la fama. Ella es la imagen del destino que él debe sacar de la prisión de la circunstancia que lo envuelve. Pero cuando él ignora su destino, o está engañado por consideraciones falsas, ningún esfuerzo de su parte vencerá los obstáculos."¹¹⁷

En este deseo de conseguir amor es evidente el deseo de un cambio. Por eso, todos sus esfuerzos están enfocados a este cometido. No se menciona nada de su actividad escolar o familiar. Así pues, el niño va en busca de su realización, pero para alcanzarla tendrá que superar varias pruebas. Octavio Paz conjuga ambas expectativas: "la idea de que el amor es una iniciación implica que es también una prueba"¹¹⁸.

Es pertinente, para continuar la idea del destino, citar a Ernesto Sabato, quien dice que "la fatalidad es un hombre atraído por un destino, no empujado por una causa"¹¹⁹. El deseo que el protagonista siente de realización lo lleva en primer lugar a desarrollar su imaginación hasta el límite para inventarse historias de terror que hagan posible el acercamiento. En segundo lugar, el protagonista desarrolla sus cualidades físicas al intentar jugar vóley o aprender baile. En tercer lugar, el protagonista desarrolla sus cualidades intelectuales, que son las que le dan mejor resultado. Gracias a estas, gana una beca a España en donde conocerá a Marle, a quien encontrará y seguirá al final del libro después de su último fracaso amoroso. Es decir, al final de su proceso ha cultivado el conocimiento, el desarrollo de la

¹¹⁷ John Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 190

¹¹⁸ Octavio Paz, *La llama doble: amor y erotismo*, Seix Barral, p. 90

¹¹⁹ Orlando Barone, *Diálogos Borges Sabato*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 2007.

técnica y la imaginación. Claro, Octavio Paz dirá a esto que “el amor es una atracción fatal, y que es ardientemente invocada y deseada. La fatalidad se manifiesta solo con y a través de la complicidad de nuestra libertad”¹²⁰. Además, el mismo Paz, cita a Pierre Grimal que señala: “La tradición encadena y determina al héroe trágico, mientras que el héroe de la novela es libre”¹²¹.

Esos son los elementos que necesita el héroe moderno para consolidarse: deseo y libertad. En este mundo fantástico -que Iwasaki ha construido- en el cual no se necesita el poderío de Hércules para cumplir los 12 trabajos, no es necesario ser ejemplar. Por eso no sorprende que el protagonista no represente la quintaesencia de una cualidad, no es el ser humano modelo que encuentra un camino ascético, más bien nos aproximamos mucho a lo que Nil Santiáñez define como ‘héroe decadente’, el cual es un “personaje polimórfico desgarrado por las escisiones propias de una «conciencia desventurada»”¹²², individuo que se distingue por una “completa conciencia de sí mismo”¹²³. Casi al inicio de la novela el narrador en primera persona dice: “Mientras las chicas me fueron indiferentes sobrellevé muy bien aquellas marciales vacaciones, pero con nueve años cumplidos comencé a sentir por ellas una extraña fascinación que me hizo odiar los cortes de luz, la vigilancia nocturna y la perentoria obligación de comer en familia”.¹²⁴

Gracias a esta cita advertimos que el narrador se confiere sí mismo el impulso de libertad, de lo que desea ardientemente, que lo hace renegar de la vida de niño que ha llevado junto a su familia. Este acto volitivo no puede llegar sin una reflexión previa y sin un claro conocimiento de su posición como individuo en el sistema donde se encuentra. No está contento con lo que le toca vivir, y por ello trata de enmendar su camino. Se siente atraído por un destino, como dice Sabato.

Por eso trata de llamar la atención de las muchachas con distintas técnicas como aprender a jugar *ping-pong* en un inicio, hasta inventar cuentos de terror, y como no lo logra se convierte en un nostálgico de lo que pudo ser. A lo largo del

¹²⁰ Octavio Paz, La llama doble: amor y erotismo, Seix Barral, p. 128

¹²¹ Ídem p. 73

¹²² Nil Santiáñez, Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismos, Crítica, Barcelona, 2002, p. 169.

¹²³ Íbid, p. 179.

¹²⁴ Fernando Iwasaki, Libro de mal amor, p. 18

libro no dejará de recordar a las chicas que lo rechazaron, ni de evocar las posibilidades que tuvo o lo cerca que pasó de alcanzar su cometido. Al final de la primera historia, 'Carmen', el narrador dice: "Aquella fue la última vez que vi a Carmen, y cada verano acudí a Playa Hondable puntual, con la remota esperanza de contemplarla de nuevo. Aún conservo intenso en la memoria el tacto fugaz de su mano, y me he habituado a buscarla en los cinemas de barrio cuando estrenan algún filme de horror, pues solo ella podría conjurar el pacto que hice con todos los diablos el día que fuimos a ver *El Exorcista*". De todas maneras, su actitud no le sirve de mucho porque seguirá acuciado por los mismos fallidos resultados hasta el final del libro. Esta contradicción entre sus ideales y el constante fracaso que le rodea produce que "la ley del corazón viva dissociada y enfrentada a la ley del mundo". Según Hegel, para la conciencia desventurada, esta escisión causa un "sentimiento de destierro, de fracaso existencial solo es compensado con los ideales que acaricia". Dicho en otras palabras, la lucha de su interior contra el mundo externo configura el destino que desea el personaje, y, el héroe decadente: "se distingue por su extremada indolencia y por cierta actitud fatalista e irresoluta ante la vida".¹²⁵

John Campbell dice que es extraño que a los grandes héroes del mundo se los vea como meros seres humanos que traspasaron los horizontes que limitan a sus hermanos, para regresar con los dones que solo puede encontrar un hombre con fe y valor. Campbell sostiene que no se puede imaginar a un niño normal que se vaya convirtiendo en héroe, que se haga a sí mismo. Sino que siempre lo imaginamos desde su nacimiento dotado de dones extraordinarios.¹²⁶

El protagonista es quien precisamente justifica lo dicho. Él va superando sus temores mediante su valor y se va construyendo. Pasa de ser un niño débil a un joven valiente, aunque siga igual de desafortunado en el amor. Las enseñanzas que recibe a lo largo de su vida y experiencia son las que le permitirá conocerse a fondo para dejar de pretender ser alguien que no es. El narrador dice: "para una vez en la vida que me había atrevido a decir la verdad, no me podía dejar tirado así la gachí de los copones. Y hasta *La Carbonería* la seguí, dispuesto a

¹²⁵ Nil Santiáñez, Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismos, Crítica, Barcelona, 2002, p. 188

¹²⁶ John Campbell, El héroe de las mil caras, Fondo de cultura económica. México. p. 179

enamorarne otra vez”.¹²⁷ Este duro proceso de transformación también es recogido por Campbell cuando habla del héroe como amante.

El motivo del trabajo difícil como requisito previo al lecho nupcial ha regido los hechos del héroe en todos los tiempos y en todo el mundo. En las historias de este tipo el padre desempeña el papel de Soporte o Garra; la solución astuta de la tarea llevada a cabo por el héroe equivale a matar al dragón. Las pruebas impuestas son difíciles por encima de toda medida. Parecen representar la absoluta negación, por parte del padre ogro, a permitir que la vida siga su camino; sin embargo, cuando aparece un candidato adecuado, ninguna de las tareas del mundo está por encima de su habilidad. Auxiliares imprevistos, milagros en el tiempo y en el espacio, apoyan su proyecto; el destino mismo (la doncella) presta ayuda y muestra el punto débil del sistema paterno. Barreras, grilletes, abismos, murallas de toda clase se disuelven ante la presencia autoritaria del héroe. El ojo del héroe vencedor percibe inmediatamente la grieta en toda fortaleza con que se topa, y de un golpe la ensancha.¹²⁸

El protagonista recibe el adiestramiento en el manejo de sus propias emociones así como de sus pensamientos, para librar, como el narrador afirma “las primeras escaramuzas amorosas”. Sin embargo, con cada derrota muere un poco, y así, para el final del libro ha muerto muchas veces y se ha levantado para seguir intentándolo. Hasta que por fin se enfrentará con la persona que ha estado buscando. A ella es a quien decide mostrarse como es verdaderamente, sin pretensiones ni máscaras. Las experiencias anteriores son su gran monstruo que debió derrotar, aunque salió derrotado.

Ha llegado hasta el final después de una larga carrera, que en palabras de Octavio Paz funciona de doble manera: “Alejaba a los amantes y al final, inesperadamente, los juntaba. Al cabo de mil penalidades, libres al fin de la malevolencia y la lujuria de tiranos y tiranas, él y ella regresaban a su tierra sanos, salvos y puros, para, al fin, casarse”¹²⁹. Pero con el héroe de Iwasaki ni si quiera al final se sabe si el protagonista tuvo éxito con la última mujer que se encuentra ya que el libro se acaba antes que se logre el acercamiento. El protagonista no ha conocido la victoria. Con la verdad de su parte, el protagonista saca valor para enfrentarse a la última mujer, quizá la definitiva. La verdad es su arma principal, y su experiencia le indica cómo manejarla.

¹²⁷ Fernando Iwasaki, Libro de mal amor, p. 211.

¹²⁸ John Campbell, El héroe de las mil caras, p. 191

¹²⁹ Octavio Paz, La llama doble: amor y erotismo, Seix Barral, p. 72

Nunca se sabrá qué pasó con el protagonista después de esta persecución, por ello, el héroe niño que se configuró durante toda la novela quedará incompleto. Nunca podrá retornar ni cerrar el círculo, la tríada de Campbell. No se sabrá si supera sus escisiones, las que hablaba Hegel. Pero es un héroe que recién está creciendo; además, se dirá que sin estos conflictos un héroe no tiene razón de ser. Afirma Santiáñez: “Un héroe que ha trascendido su condición desventurada acaso carece del interés que tenía como individuo desgarrado”, o en palabras de Hegel: “la ley del corazón deja de ser ley del corazón precisamente al realizarse”.¹³⁰

Vemos pues, que el *Libro de mal amor* es la historia de la triste infancia de un niño acomodado y rebelde, pero también es la historia del nacimiento de un héroe decadente, mundano y moderno... es el héroe de nuestro tiempo, que “vive como si el día hubiera llegado.” No es la sociedad la que lo habrá de guiar y salvar, sino todo lo contrario. Compartimos con él la prueba suprema: no en los brillantes momentos de las grandes victorias de la masa, sino en los silencios de la desesperación personal¹³¹.

3.6 La mujer fatal

Antes de hacer un análisis del arquetipo literario de la ‘mujer fatal’, veamos lo que Susana Castellanos dice en su libro ‘Mujeres Perversas de la historia’.¹³² Ella inicia diciendo que en el siglo XIX se dio una particular interpretación de lo femenino. Siendo los artistas y poetas los que la representaron. Este fenómeno fue advertido por el historiador inglés Patrick Bade en 1979, a lo que denominó *femme fatale*. Castellanos continua diciendo que a esos artistas del siglo XIX es a quienes les debemos la construcción artística de personajes femeninos con halos malignos. En esta época se retomaron las leyendas de las mujeres más temidas de la historia como Lilith, Judit, Dalila, Salomé, Lucrecia Borgia, Mesalina, Catalina de Medicis y Margot. Pero ellas fueron mujeres perversas, y, como bien anota Castellanos, la mujer fatal no lleva malignidad intrínseca, sino que despierta pasiones enfermizas en quienes se enamoran de ellas.

¹³⁰ G.W.F. Hegel, *Fenomenología*, 219

¹³¹ John Campbell, *El héroe de las mil caras*, Fondo de cultura económica. México. p. 214

¹³² Susana Castellanos de Zubira, *Mujeres perversas de la historia*, Editorial Norma. Colombia. 2008

En la actualidad, se fusiona el arquetipo creado por los románticos y postrománticos para adaptar esta figura a la mujer moderna. Con el tiempo, se ha ido perdiendo la verosimilitud histórica de los personajes verdaderos mientras han ganado en carácter subjetivo, ya que sus figuras han sido recreadas constantemente. Castellanos afirma que esta nueva visión de la mujer se deba “posiblemente a los miedos masculinos”, ya que en la mujer siempre se ha resaltado algún rasgo asociado con la malignidad.

Los rasgos característicos de las mujeres más populares imaginadas durante el romanticismo, según Castellanos, son: “la mujer seductora, peligrosa, devoradora de hombres, dueña de su propia sexualidad”.¹³³ Esta figura femenina creó un marcado contraste frente a la figura victoriana de la mujer recatada.

Con todo, la principal característica de la mujer fatal es que se trata de una persona fascinante, incluso en su maldad. Castellanos dice que “su malignidad está envuelta en un velo de encanto, de perfumes y refinamiento, cruzan con frecuencia las barreras de la bondad y la maldad; actúan, por lo general, bajo sus propios códigos, sin seguir los escrúpulos de la moralidad imperante”.¹³⁴

En la obra de Iwasaki, en algunos relatos aparece la figura de la mujer que produce pasiones desenfadadas. Por ejemplo, en el relato ‘La *jumelle fatal*’, de *Un milagro informal*, el narrador habla de Mónica, una géminis nacida en el 6 de junio de 1966. Por lo que ella cree haber nacido bajo el signo del diablo. Es muy creyente y devota del horóscopo, por eso solo sale con hombres del mismo signo. El narrador nos va indicando con algunos términos el carácter de Mónica. Dice que ella tiene un aspecto “fascinante y hechicero”, que tiene “finos tobillos y dedos largos, artificios tan eficaces a la hora de hacer el amor”. Además usa un “medallón”. Mónica dice coquetamente que nadie la puede atrapar porque siempre se escapa. El narrador utiliza las palabras “conjuro”, “hipnotizar”. Dice que cree en el destino, y que ella no miente porque es característica del signo géminis, aunque como ella tiene el número del diablo tiene licencia para mentir. Además, el narrador afirma que ella lo “había conducido dócilmente por su encantadora telaraña”. Vemos pues, que entre el narrador y Mónica dibujan a una mujer que casi es una hechicera, que es capaz de encantar a cualquier hombre con el poder

¹³³ Susana Castellanos de Zubira, *Mujeres perversas de la historia*, p. 317

¹³⁴ Ídem, p. 318

de su sensualidad, rasgo característico de la mujer fatal. En realidad Mónica, dice el narrador, no era una mujer bonita, “mas era imposible dejar de observarla cuando caminaba: su cadencia, sus meneos y su gracia era una suerte de imán que hipnotizaba a los transeúntes”. Se trata de una mujer que sabe utilizar las herramientas que su cuerpo y su intelecto le proveen. Sabe coquetear. No dice nada desatinado. El narrador dice que “al conjuro del tinto de verano me dedicó un largo y travieso vistazo, calculó bien, preparó la munición, volvió a sonreír y disparó con precisión”.

Con todos estos sucesos, el hombre deberá claudicar ante los encantos de la mujer, no debe oponer resistencia. Así, el narrador después de haber visto a Mónica un par de veces por fin sucumbe y traiciona a su esposa. Ella estaba esperando eso, ya sabía que él iba a llamar y le dice: “Tú eres géminis y no tienes remedio, pero debes aprender a saber llevarlo. Yo te voy a enseñar, mi arma. Te voy a hacer cositas que hace tiempo estabas buscando. Te espero donde tú me digas a la hora que tú quieras, porque yo nunca me pierdo un géminis que está caliente, y tú eres el primero que conozco del 6 del 6 a las 6, mi mellizo, mi parte que se llena con tu parte”.

Así que esa vez quedaron para almorzar “y terminamos cenando y desayunando juntos”. Desde entonces, el narrador explica que se siente más unido a su familia, pero también dice que “hay algo dentro de mí que, irracional e inteligible, apasionado y femenino, me arrastra a la hora del cafelito y la tostada por los inexorables vericuetos que el puñetero destino me ha trazado en la Vía Láctea”. La mujer fatal ha despertado una pasión que el narrador llevaba escondida, y que lo hace volver hacia los brazos de su amante. Sin embargo, de alguna manera, por su familia e hijos, el narrador no se ha perdido ni se ha suicidado ni hecho actos demenciales, como los que acostumbraban hacer los personajes en la literatura decimonónica.

En el cuento ‘Hawai cinco y medio’ se recrea la historia de Estela que ha sido traicionada y abandonada por su novio Juan Carlos, y ella, a modo de venganza y liberación acepta la invitación de sus amigas Charo y Maru para ir con unos amigos suyos al motel. Una vez que llegaron a este lugar, el personaje de Estela sufre una transformación que la hace pasar de timorata y vergonzosa a

atrevida y dominadora. Aprende rápidamente que ella también puede sentir placer, cosa que nunca pasaba con Juan Carlos porque él siempre decía lo que ella tenía que hacer, aprende también que ella puede tener la sartén por el mango. Por eso adopta una posición despótica, y hace que el joven Raúl actúe a su antojo. No le deja penetrarla. Más bien, Estela se decide a disfrutar del placer que hasta ese momento no había conocido, hace que la frote y la acaricie en la espalda, no le permite acariciar sus senos. Luego, lleva la cara de Raúl hacia el pubis para que le practique sexo oral.

Para ese momento, los otros dos jóvenes habían terminado el sexo con Charo y Maru, y fueron al cuarto donde se encontraban Estela y Raúl. A ella esto le provocó cierta desazón porque pensaba que no iba a poder controlar la inusual situación de un cuarteto. Pero se dejó llevar por el placer que las caricias y el sexo oral le proporcionaban. Así que inventó un juego y dijo: “El que quiera hacer el amor conmigo tiene que ser el más hombre y los hombres se aguantan. Así que ustedes dos háganme cariñitos en los senos y tú, Félix, sígueme haciendo lo que hacías antes que llegaran estos. Si yo veo que ensucian la sábana o me mojan se friegan”. Pero ninguno de ellos pudo superar la prueba esa vez.

Los encuentros siguieron dándose y Estela los había dominado por completo. Ellos pagaban el motel, además habían comprado un carro para los cuatro con la plata que habían reunido para su viaje a Hawai (dinero que habían reunido porque Charo y Maru les pagaban en efectivo por el sexo que tenían con ellas). Podemos ver el cambio en los tres jóvenes (“esos pequeños sátiros”) que fueron cautivados por los encantos de Estela. El narrador dice que “la magia ya se había producido”, también dice que más tarde ella se las arreglaría para inventar otro juego de “enrevesados placeres”.

Entendemos que la protagonista ha utilizado su cuerpo como pócima para subyugar a los tres hombres. Los ha hecho perder la cabeza, tanto así, que han renunciado a lo que más querían, que, como surfistas que son, era el anhelado viaje a Hawai.

En el relato llamado ‘Erde’, también de *Un milagro informal*, Iwasaki recrea a una joven que intenta ingresar a la Universidad Católica de Lima, haciendo un curso preparatorio donde le conoce el narrador y protagonista. Erde es descrita por

el narrador como una Lolita limeña, criatura sensual, “un poco fuera de este mundo, de una inocente hermosura infantil que las pusiera más allá del bien y del mal”¹³⁵. José Manuel Camacho, en su ensayo titulado *La ficción como coartada del apátrida: Un milagro informal* de Fernando Iwasaki,¹³⁶ dice que Erde “trae a la memoria, de forma inevitable a otros personajes femeninos, como Remedios la Bella de García Márquez o Susana San Juan de Rulfo”.

Erde no es solo físicamente bella, también posee una rápida inteligencia. Además, como sucede con otras mujeres fatales, posee algunas artes casi de magia. Ella hace oler su borrador de menta al protagonista. Le dice: “¿Quieres saber qué rico huele?” Y el narrador acota: “Creo que esa mentolada fragancia fue lo que me hechizó para siempre”.

Posteriormente, en el relato el narrador cuenta que las calificaciones de Erde empezaron a descender y se rumoreaba que era porque ella frecuentaba antros de malvivir, las salas de strip-tease, lupanares de poca monta, provocando todo tipo de altercados, transformada en una “especie de Miss Hyde”, “una suerte de virgen viciosa de los bajos fondos de Lima” que recuerda, por su corta edad, y sus excesos a la Lolita de Nabokov.

José Manuel Camacho explica que en el final del cuento Iwasaki sorprende porque “da una puntada más en ese complejo arquetipo de la literatura como es la mujer fatal”. Dice también que en la construcción de Erde Amöbe están todas las mujeres perversas de la historia, “especialmente la Lolita de Mempo Giardinelli, llamada Aracelli Tannembaum, ícono del eterno perverso femenino”.¹³⁷

En el libro *Helarte de amar*, de Fernando Iwasaki, se encuentra el cuento ‘Mírame cuando te ame’, en el cual se retrata la figura de Pilar y su tórrido romance que mantiene con Enrique. En este cuento de corte erótico se puede apreciar la intensa relación carnal que mantienen entre la experimentada protagonista de 38 años, con el joven estudiante y profesor de 18. Ella es quien inicia en las artes del sexo al joven Enrique con la siguiente frase: “Las mujeres tenemos derecho al placer –pronunció con voz pausada mientras descubría sus

¹³⁵ Fernando Iwasaki, *Un milagro informal*, p.165

¹³⁶ José Manuel Camacho, ‘La ficción como coartada del apátrida: Un milagro informal de Fernando Iwasaki’, publicado en *Philologia Hispalensis*, XIX, Universidad de Sevilla.

¹³⁷ Ídem.

húmedos pliegues con las yemas de los dedos-, y yo te voy a enseñar a proporcionarlo”¹³⁸. Desde ese instante se puede entrever que Pilar cumple un rol similar al de la mujer fatal, ya que al convertirse en el objeto del deseo hace que el protagonista solo piense en poseerla nuevamente. Desatiende todas las ocupaciones que tiene en su vida diaria y se obsesiona con la idea de volver a hacer el amor con Pilar.

Nuevamente el narrador utiliza un campo semántico relacionado con el dominio psicológico. Palabras como “hipnotizar”, “control”, “posesión”, “embrujo” están presentes en el relato; así también frases como: “Ella no suplicaba ni ordenaba, pero tenía una manera irresistible de reclamar las cosas con los ojos”, o sino: “Tienes que irte –me dijo mientras seguía explorándome-. Hay que dominar la situación, no dejes que te obsesione, que sea más fuerte que tú”. Sin embargo, Enrique más adelante reconoce que: “sólo tenía pensamientos para Pilar”, y “Comprendí entonces por qué me habló tanto de la paciencia y obsesión”. Es como si Pilar hubiera hechizado a Enrique. Se menciona que él ya no tenía ojos para sus alumnas ni para sus compañeras. El cambio que ella ejerció sobre él es tan profundo que Enrique llega a mencionar: “mis principios me comenzaron a parecer ñoños y antipáticos”. Ese mismo cambio radica en que Pilar, al poseer a Enrique, “había podido realizar una vieja obsesión: enseñarle a un niño a ser un hombre sin sufrir los estragos de la adolescencia”.

En este cuento se cumple lo que Castellanos menciona sobre la mujer fatal que es “dueña de su sexualidad”, porque en un momento de la narración la pareja sale a causar escándalo en los lugares de concurrencia de la sociedad adinerada de Lima y en los lugares donde va la intelectualidad universitaria, clase que Pilar detesta porque es gente que está llena de poses. Así, al llegar al club Fragatas, Pilar, que ha ido con una falda apretada y un escote generoso que deja al descubierto la espalda, arma con su compañero la siguiente escena, mientras están siendo observados por los socios del club, los meseros, los jóvenes que han ido a bailar en el fin de semana:

Con un desparpajo que me puso la carne de gallina, Pilar se sentó en mis muslos abriendo las piernas y procurando mostrar que no llevaba nada debajo. Yo intentaba mantener la compostura y evitaba mirarla a

¹³⁸ Fernando Iwasaki, Helarte de amar, p. 128

los ojos, pero ella me lanzó uno de sus fulminantes ucases: «O me sigues la corriente o te armo un escándalo que te vas a acordar de mí toda tu vida». Entonces me cogió la mano temblorosa y me la acercó a su sexo, donde mis dedos comenzaron a hozar esos labios tiernos y jugosos hasta encontrar el pequeño instrumento del placer: el *Aleph* de Pilar.¹³⁹

Posteriormente, todo concluye cuando ella le pide a su amante que sacara un hielo del vaso y que se lo metiera entre las piernas cuando dé la orden. Al llegar al orgasmo con esta maniobra Pilar se recoge hacia la entrepierna de Enrique para realizarle una felación. Al término de todo este ritual, el narrador dice que “Pilar estaba como rejuvenecida, porque sentía que había ganado una demorada revancha”. Gracias al párrafo anterior confirmamos lo que Castellanos considera una de las características de las mujeres fatales: “actúan, por lo general, bajo sus propios códigos, sin seguir los escrúpulos de la moralidad imperante”.

Al final del relato, después de la separación de la pareja, y antes de la muerte de Pilar, el narrador-personaje evalúa su situación y dice que: “Pilar no deseaba volver a conocer a nadie como yo, y a mí solo me obsesiona encontrar mujeres como ella. Es una suerte de hermosa maldición que me condena a ver sus ojos en otros ojos, sus manos en otras manos y su sexo en otros sexos”. Nuevamente, el narrador refuerza el motivo del embrujo al decir “hermosa maldición”.

Se confirma la idea de la mujer fatal como hechicera, creadora de sortilegios capaces de modificar la conducta y causar tal devoción obsesiva que será la perdición de quien la sufra. Quizá, al final del relato, con la muerte de Pilar, Enrique se ve liberado de este hechizo, siguiendo el conocido axioma “cuando cesa la causa, cesará el efecto”.

Por último, hay que recordar la figura de Ninotchka de la que se habló en el capítulo 3.1.3.1, quien era bisnieta de la condesa Emmanuela Potocka, musa de Maupassant, y reina de los salones parisinos de principios del siglo XX. La condesa era, según el narrador, “de una belleza indomable, a pesar de la escarcela y las alhajas que pretendían en vano atemperar su naturaleza mundana”. Proust, dice el narrador, consideraba a *Madame* Potocka como una “heroína blazaquiana” y una *Belle sans merci*. En cambio, Ninotchka decía de su

¹³⁹ Fernando Iwasaki, *Helarte de amar*, p. 138

bisabuela que era una “loca suelta”, y que media Europa se moría por ella, “y la bandida nunca le hizo caso a nadie”¹⁴⁰. Estas características se reflejan en la belleza de Ninotchka quien es descrita por el narrador de la siguiente manera:

Sin embargo, su belleza rusa brillaba como nunca esa tarde, irisada de literatura. Pensé en los ojos de Lara de *El doctor Zhivago* y en las trenzas perfumadas de trigo de las campesinas de Chejov; en aquel trágico juguete en que se convirtió la Katiusha de Tolstói y en la contemplación desmayada de la Mashenka de Navokov. En todo aquello pensaba cuando entreví, sobre su delicada muñeca, el huesecito tierno de las bellezas rusas¹⁴¹.

Vemos, pues, que se retrata tres generaciones de mujeres fascinantes, que han cautivado con sus encantos a los más notables y renombrados intelectuales del siglo XX. No es casualidad que se empareje a Ninotchka con las musas de los escritores. El narrador quiere enfatizar el carácter de su amada imposible e inalcanzable. Después de todo, en palabras de Octavio Paz: “No hay libertad sin libertad femenina”¹⁴².

¹⁴⁰ Fernando Iwasaki, Libro de mal amor, p. 165

¹⁴¹ Íbid, p. 168

¹⁴² Octavio Paz, “La llama doble: amor y erotismo”, Seix Barral, p. 73

CAPÍTULO 4: Análisis de varios cuentos de Fernando Iwasaki, a través del manejo del humor y la parodia.

En el capítulo anterior se realizó un análisis del funcionamiento de la parodia, el humor y su relación con el esperpento en la obra de Iwasaki, y si bien se han escogido varios textos para realizar el análisis, hemos analizado estos parámetros de una manera global y totalizadora. El presente capítulo pretende extender el análisis del humor, pero haciéndolo de manera concreta en los cuentos más importantes de sus libros. Este estudio no se limitará a señalar los elementos más destacados del manejo del humor como elemento de crítica en cada uno de los cuentos, sino que, tomando el conjunto como punto de partida y como eje fundamental del análisis, se procederá a señalar los elementos constitutivos del texto y los elementos del relato que, junto al lugar, dan forma a la narración. A pesar de que la disertación ha estudiado varios libros para los diferentes criterios de análisis manejados en los diversos capítulos, no analizaremos el funcionamiento del humor y la parodia en todos los textos de sus libros, debido a dos factores: en primer lugar, a su brevedad y contenido, algunos de ellos no presentan estos elementos; y en segundo lugar, los cuentos que sí han sido tomados en cuenta para el presente capítulo requieren de un análisis extenso y metódico, cubriendo las necesidades específicas que se requieren para cumplir con el objetivo de la disertación.

4.1. ‘El vuelo de la libélula’, de *Un milagro informal*

El primer cuento que ha sido escogido para el análisis se llama ‘El vuelo de la libélula’, de la colección *Un milagro informal*, editado por Punto de Lectura. En este relato se recogen las vivencias de Macarena, una mujer que ya se está poniendo madura y que por diversas circunstancias no se ha casado todavía.

Macarena tiene un odio encarnizado contra sus congéneres, y lo demuestra en la visión que tiene de la azafata del vuelo que la está llevando a Bilbao, en España. A los ojos de Macarena, la azafata que demostraba el uso de la máscara de oxígeno no era tan guapa, de hecho, “era más bien bastorra, llevaba unas medias súper ordinarias, iba más coloreada que un payaso, tenía pinta de fulana,

su esmalte de uñas era horroroso y encima se teñía el pelo”. Pero como Macarena anota a continuación, a la azafata no le faltarán hombres para casarse antes de los 35. Durante el vuelo, la pasajera tuvo tiempo para imaginarse a ella misma como azafata, aunque claro, a ella no la mandarían a “servir coca colas en clase turista”.

Sin embargo, a pesar de conocer tres idiomas, de utilizar perfumes tan caros como el salario de la azafata, de tener amigos en los grupos más selectos, Macarena no es feliz, aunque ha tenido que acomodar su vida a las circunstancias. Afrontar las dos veces que no se casó habiendo estado comprometida, la primera porque la dejaron plantada y la segunda porque ella dejó plantado al ingenuo de Javierito, quien fue el secreto objeto de su venganza, aunque fuera recibido como un milagro de “Santa María Goretti”.

La narración es muy ligera y espontánea aunque cada palabra e imagen parece muy calculada y trabajada. El narrador utiliza varios dichos y expresiones populares para que el personaje de Macarena gane profundidad. Por ejemplo, cuando se habla de Alfonsito, quien rompió el compromiso de matrimonio que tenía con Macarena, el narrador dice que él “sí era una mierda pinchada en un palo”, y posteriormente tacha a Alfonsito de asqueroso.

Como se mencionó, el ambiente en el que se desenvuelven los personajes es de mucho dinero y posición social. Por eso, el narrador deja en claro que Alfonsito y Macarena se conocieron en Madrid, con motivo del último viaje del Papa a esa ciudad. Después de eso, quedaron “más unidos que la hiedra”, como el bolero que le gusta a la abuela de Macarena. Vemos otra vez, el uso de expresiones de la cultura popular.

Pero Alfonsito era más bien bruto, todo lo contrario de Macarena, ya que mientras ella concluía la licenciatura, a él lo estaban rechazando de la Universidad de Navarra. “Macarena sonrió al recordar las premonitorias palabras del rector: «Si este niño acaba alguna carrera, será otro milagro de Monseñor». Claro, a Macarena en ese tiempo el rector le parecía un ser “súper ordinario”, igual que la azafata y gran parte del círculo de sus amigos.

Así pues, la familia de Alfonsito lo mandó a Estados Unidos para que regrese con un buen inglés y de paso obtenga una maestría de verdad. Pero él

allá se enamoró de una “sudaca ricachona que conoció en la universidad (“Es la hija del Rey de los Tacos Precocinados”, le dijeron, y entonces pensó que un hombre que era capaz de precocinar los tacos tenía que ser súper oirdinario)”. Por eso, cada vez que la familia de Macarena veía a Alfonsito en la visita anual decían que estaba hablando chistoso, hasta que la abuela sentenció: “Macareni, este niño está hablando como Cantinflas”.

El narrador continúa con su estilo sencillo y urbano, con el cual caracteriza a sus personajes. Quizá el párrafo donde más se nota el efecto, aparte de todos los dichos que se han incrustado en la narración, es el siguiente:

Al principio creyó que el guarrísimo de Alfonsito debía ser una suerte de Príncipe Rainiero para esa sudaca corsaria y filibustera, mas resultó ser al revés, ya que el muy espabilado había metido el braguetazo del año: sin carrera y sin trabajo, Alfonsito empezó a vivir como un marajá a expensas de su familia política.

Este es uno de los pocos cuentos que se ubican en un contexto enteramente español. De hecho, lo extraño en este contorno resulta lo americano, al ser caricaturizada una muchacha por ser hija del Rey de los tacos precocinados. La jerga que se utiliza, por ende, es española. Ya nos lo revela palabras como ‘ligona’, ‘bastorra’, ‘hortera’, ‘niñata’, ‘cateta’, ‘pedrea’, ‘culirrespingona’, ‘sudaca’, ‘gilipollas’, ‘numeraria’, ‘aliño guarro en la chistorra’, entre otras. Con eso, el narrador logra ubicarnos en la cotidianidad de la española Macarena.

Al final, el cuento termina con la protagonista en un cuarto con un trailerero a quien conoció gracias a un anuncio en una revista. Todo el discurso de Macarena se invalida. Esas son las circunstancias a las cuales ha tenido que acostumbrarse. De hecho, el cuento, se podría decir, se fundamenta en un sabio refrán popular que nunca dijo la abuela: “El que mucho escoge, mierda coge”.

4.2 ‘Un muerto en Cocharcas’, de *Un milagro informal*

Este cuento se desarrolla en la región andina del Perú. El Distrito de Cocharcas, tiene un relieve accidentado; con pendientes bastantes inclinadas y partes planas. Es un lugar rural cuya población es principalmente campesina.

En ese lugar, en una casa se ha sucedido un crimen. La descripción del ambiente de la sala ya nos ubica fielmente en el contexto de la situación de

Cocharcas: el espacio era de “un decorado sencillo donde abundaba el plástico y la loza barata, de esa que se usa para fabricar bacinicas. Sobre el pegajoso mantel de cuadrito celestes se hacinaban docenas de botellas de cerveza que debían haberse evaporado hasta impregnar la atmósfera de olor a borracho, y una radiola barata y chillona soltaba los compases de una huaracha.”¹⁴³ Ese espacio que se describe es muy similar a muchos lugares de la Serranía rural ecuatoriana, por eso no nos es tan ajeno.

Ahí interactúan los implicados en el asesinato que son: la viuda, la hija y su novio, el cuñado, el compadre, y el ‘palanca’. Además, llegan el sargento Temoche y el cabo Fiestas. El narrador toma muy en cuenta el contexto en el que se halla y tiene cuidado de ajustarse a la situación. Cuando cede la palabra a los implicados ellos se explayan con sus formas y giros locales otorgando todo el color de ese Perú serrano. Por ejemplo, cuando el cabo Fiestas acusa al ‘palanca’ de ser el principal sospechoso él se defiende:

-¡Yo no he sido, jefe! –respondió el aludido.
-¡Usted se calla, carajo! –gritó Temoche-. Diga por qué lo acusa, cabo.
-Es que justo antes del crimen el palanca se trompeó con el muerto, mi sargento. Después el muerto se metió en su cuarto y ahí apareció muerto, señor.
-Los muertos no caminan, cabo Fiestas. Tiene que aprender a hablar como gente, acotó Temoche-. A ver... ¡tú!, qué tienes que decir a esa vaina.
-¡Yo no fui, jefe! Es verdad que nos mechamos y que yo estaba bien ahorado, pero yo lo hubiera matado con mis manos y no por la espalda como un rosquete, jefe. Acá toditos son testigos de cómo yo le saqué la mierda al muerto aquí mismito. Para qué lo iba a matar después, pe, jefecito.
-No te me hagas el pendejo, maricón –le dijo Temoche apuntándole con el índice-. Al muerto lo mataron con una gata de micro y tú eras su palanca. Tú pudiste sacar la herramienta del microbús para desahuevarlo.

Como vemos, es fácil ver que el narrador está describiendo un contexto social específico. Ha utilizado la jerga y los instrumentos más comunes en el ambiente del transporte urbano. Es como un retrato del palanca y de los dos policías. Incluso, el sargento Temoche cuando habla con la hija y el Pocho, su novio, utiliza el verbo ‘descobrar’, cuando sugiere que el novio es el asesino porque no le dejaba casarse con “la Vanessa”. Dicho verbo no existe en el

¹⁴³ Fernando Iwasaki, Un milagro informal, p. 27

diccionario de la RAE, pero es común escucharlo en el habla popular, incluso en las ciudades grandes. Pero ahí no se detiene el sargento, luego le dice al Pocho, cuando descubre que Vanessa está embarazada: “Qué pasó, ¿te la llenaste, pendejo?, ¿le metiste una intrapiernosa a la chiquilla y el viejo te la juró? Te has jodido, zambito, Ahora vas a cantar”. Aquí, el término ‘intrapiernosa’ es un coloquialismo que describe y unifica dos criterios médicos y anatómicos, muy usado en el ámbito del habla popular.

El cuñado del occiso es un negro a quien le dicen sinchi (porque es periodista, no por negro). El negro se defiende diciendo que todo el mundo sabía que él quería matar a Eulogio, quien es el difunto, por la manera como le maltrataba a su esposa. El sargento Temoche, entonces, le pide que muestre las manos, y cuando el negro enseña las manos manchadas de grasa, Temoche le dice: “¿Cómo te ensuciaste la mano, colega?, ¿ahora me vas a decir que cambiando la llanta o que te estás despintando? –preguntó Temoche con feroz ironía.” Igual, como en casos anteriores, vemos que el sargento Temoche es un personaje muy colorido, su forma de hablar lo hace aparecer como que nunca hubiera estudiado o leído algo. Quizá, obedece a la mala fama que tienen los policías en muchos países. Y la frase que expresa mejor esta idea es cuando el cabo Fiestas piensa en sus adentros: “¿Quién chucha lo mató al muerto?”

Gracias a estos ejemplos, podemos apreciar cómo Iwasaki utiliza la parodia para crear situaciones divertidas, a la vez que hace notorios los arquetipos de la sociedad de gran parte de Latinoamérica. Se retrata al busero, al cobrador y a los policías, entre otras personas. Se retrata su forma de vida, su habla cotidiana, sus aspiraciones.

Además, en este cuento policial existe una variante de los cuentos en donde el investigador resuelve el caso gracias a su ingenio y al uso de la lógica. En este cuento, el sargento Temoche y el cabo Fiestas nunca logran saber quién fue el asesino del busero. Más bien inventan una solución que solo a ellos satisface. Creen que cada sospechoso lo mató un poco cada uno. Es decir, se dejan llevar por lo más fácil, porque de cualquier manera, siempre debe haber alguien que da el golpe mortal, así como quien ha pensado en cometer el crimen, lo que se conoce como el asesino intelectual. Este razonamiento contraría algunas

de las normas que el intelectual Gilbert K. Chesterton, menciona en su ensayo *Cómo escribir un cuento policial*¹⁴⁴.

Chesterton afirma que “lo primero y principal es que el objetivo del cuento de misterio, como el de cualquier otro cuento o cualquier otro misterio, no es la oscuridad sino la luz.”¹⁴⁵ La resolución que proponen el sargento Temoche y el cabo Fiestas contraría este primer principio. Al final, no sabemos quién fue el asesino del chofer. Más bien, la atención del cuento se dirige al temor de Temoche de que su esposa utilice las herramientas que tiene en la cocina para matarlo. El sargento tiene miedo de terminar igual que el chofer.

Chesterton continúa su análisis del cuento policial y dice que “El segundo gran principio es que el alma de los cuentos de detectives no es la complejidad sino la sencillez”¹⁴⁶. Y como se ve en el cuento que estamos analizando, el decurso de las acciones cumple perfectamente con este enunciado. Sin embargo, Chesterton hace referencia a la resolución. Dice que a veces la solución más obvia es la menos esperada, y pone un ejemplo un cuento de Sherlock Holmes llamado ‘El resplandor plateado’, en el cual a Sherlock Holmes le dan la noticia de que un valioso caballo de carreras ha sido robado y el entrenador que lo vigilaba asesinado por el ladrón. Se sospecha, justificadamente, de varias personas y todo el mundo se concentra en el grave problema policial de descubrir la identidad del asesino. Sin embargo, fue el mismo caballo el que asesinó al entrenador. Chesterton dice que él considera a este relato como “el cuento modélico por la extrema sencillez de la verdad. La verdad termina resultando algo muy evidente”.

Como vemos, en el cuento de Iwasaki sí se valida la estructura del cuento policial que sugiere Chesterton, aunque el escritor peruano se permite algunas licencias para llevar la parodia hasta las últimas consecuencias. Hay que advertir, que en la solución que aportan Temoche y Fiestas se está ridiculizando a la policía por su incapacidad de razonar. El cuento no se trata de esos detectives literarios como Dupin, Sherlock Holmes o el padre Brown, más bien retrata las limitaciones de dos policías marginales de la serranía peruana.

¹⁴⁴ Gilbert Chesterton, *Cómo escribir un relato policial*, en *Ensayos*, editorial Porrúa, México.

¹⁴⁵ Ídem, p. 127.

¹⁴⁶ Ídem, p. 129

4.3 'A Troya, Helena', de *Un milagro informal*

Este es el relato de un profesor universitario que ha vivido precozmente y que antes de los treinta ya había conocido 'la vida y la muerte', ha tenido tres hijos (Marta y los mellizos), y se ha empachado con su esposa de todo lo "vivido y bebido". Por su parte, Helena encuentra en otro hombre los placeres que su cuerpo joven le exige.

Desde el inicio, en el título, ya vemos el carácter de guerra que el autor da al relato y que posteriormente se hará visible en la relación sexual que ella mantiene con su amante. El título también da apertura a una lectura hipertextual ya que se relaciona con los nombres de los protagonistas: Helena (la hermosa mujer hija de Zeus, cuyo rapto inició la guerra de Troya), y Alejandro Parissi (nombre que fluye de las dos denominaciones del príncipe de Troya: Paris, también conocido como Alejandro o Aléxandros). Camilo Torres, en su ensayo 'Iwasaki o el inquietante arte de leer' menciona acerca de este cuento que "exige ser leído como el reflejo o una melancólica parodia de un episodio de la *Ilíada*. Explora un recurso que será fundamental en la maduración de su autor: la intertextualidad"¹⁴⁷.

Además, al ser un motivo perteneciente a la épica griega, inexorablemente se liga con el profesor que ha sido traicionado, con el mundo universitario, a pesar que nunca se menciona cuál es la cátedra que dicta el joven maestro, aunque se puede presumir que es Psicología, ya que él dirige las tesis de grado de las ex compañeras de su esposa, una vez que ésta ha tenido que dejar la universidad por embarazarse dos veces.

Cuando el protagonista llega a su departamento, lugar donde se está llevando a cabo la traición, instintivamente se queda en el pasillo que da al cuarto, nunca entra ya que el espejo que está en el armario le permite observar todo lo que acontece en el dormitorio. Se establece así, el juego del ser y del querer ser: por un lado está un profesor universitario aburrido y pacato que no ha sido capaz de satisfacer sexualmente a su esposa y que se ha preocupado más por sus calzoncillos blancos sobre el suelo encerado, que de llevar al orgasmo a su mujer;

¹⁴⁷ Camilo Torres, 'Iwasaki o el inquietante oficio de leer', p. 4. Ensayo colgado en www.fernandoiwasaki.com

y por el otro está el joven Parissi, de 18 años, ex alumno del protagonista, famoso por haber reprobado tres veces Historia Universal 1, hijo de un acaudalado pastelero limeño. Además, el espejo también remite al protagonista al recuerdo de quién fue él cuando tenía la edad de Parissi. Se da cuenta que también perseguía a las secretarias de “su viejo”, y que le importaba “un huevo lo que pasara con la treintañera de turno. Debían sentirse solas, desdeñadas e insatisfechas en una edad de lo más arrecha”.

Es el juego del yo y del otro, necesariamente, emparejados. Los espejos son famosos en la literatura por esto. Solo hay que recordar a Narciso, en las ‘Metamorfosis’ de Ovidio, a Borges en sus múltiples narraciones, especialmente en ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, Perseo, que logró utilizar su escudo como un espejo contra Medusa, o el espejo que utiliza Lewis Carroll para que Alicia ingrese al otro mundo.

En este caso, el espejo funciona como ingreso a una realidad a la que, por el ocio de la rutina, el personaje central no tiene acceso. Representa sus más profundos temores, quizá su batalla más grande y difícil, también representa su más grande derrota ya que él prefiere no hacer nada. Parado en el pasillo que da al cuarto, cavila durante un momento sobre la vergüenza pública que le traerá si mata a los infieles, la situación de los niños al quedarse huérfanos.

Después de todo, esa Helena reflejada también representaba un espejismo, quizá la Helena mítica que huyó con Paris y que solo era un ‘fasma’, un fantasma, una realidad paralela.

4.4 Conclusiones

- La literatura de Fernando Iwasaki no ha sido estudiada ni justamente reconocida en el ámbito de las letras latinoamericanas; sin embargo, su proceso estilístico, que se ha formado a través de un ámbito histórico literario específico y de las vivencias autobiográficas del autor, resulta original y novedoso para el desarrollo de la literatura contemporánea. Tanto la utilización de la

hipérbole, la transformación del lenguaje y la constitución de sus temas y motivos, resultan refrescantes y novedosos.

- La constitución del lenguaje en la obra de Iwasaki afirma su permanente énfasis de alejarse de la regla del escritor formal: la utilización de jerga, la utilización consciente de errores gramaticales y sintácticos para simular un lenguaje coloquial y popular, son algunos de los elementos léxicos utilizados para este alejamiento. Iwasaki, con estos elementos, construye un texto narrativo donde existe mucha constancia y trabajo en el elemento poético. Su retórica aporta a la narración un equilibrio difícil de lograr: mientras constantemente refleja una temática urbana y marginal, la preocupación por la retórica concede un lenguaje poético que no contrasta con sus temas debido al tratamiento del mismo encaja de manera precisa con su temática.
- La figura del héroe en su novela nunca llega a realizarse como tal, por lo que más se acopla a la figura de héroe decadente. La utilización de los nombres de sus personajes aporta también a la recreación de seres urbanos. El apodo es muchas veces la única posibilidad de nominación del personaje. La máscara se establece como el rostro verdadero, estableciendo la informalidad del relato.
- La literatura de Iwasaki expresa el motivo de lo esperpéntico a través de todos sus elementos. Sus personajes son representaciones hiperbólicas de cualidades que son buenas o malas. Algunos de ellos sufren de constante soledad, otros están alejados de la sociedad estándar; otros, en cambio, son la representación misma de esa sociedad que el escritor critica. Todo este juego aporta a la constante idea de la transformación que nace del concepto del esperpento.
- El arquetipo de la mujer fatal es otra figura que Iwasaki utiliza en sus ensayos. Gracias a ella, las luchas de los hombres se hacen más humanas. Esta figura se une a la del héroe y completan un cuadro urbano ya que las grandes luchas que los personajes libran se dan

en la ciudad, sus conflictos son los pequeños problemas del día a día. Ya no se trata de las antiguas luchas contra dioses enojados y resentidos o monstruos escalofriantes. El humano y su cotidianidad gana preponderancia y profundidad en la literatura de este autor.

- El manejo del humor configura de manera sintética esta percepción esperpéntica. De hecho, el humor está manejado con la técnica del esperpento, por eso se obtienen resultados similares, aunque el fin es diferente. Mientras en el esperpento los personajes están condenados irremediablemente, en la obra de Iwasaki siempre tienen esperanza, una posibilidad de salvación.
- Iwasaki utiliza el recurso del humor como una forma de crítica (que no es buena ni mala, simplemente señala los defectos y virtudes de una sociedad). Para lograr humor utiliza la parodia como recurso técnico.
- La Lima de Iwasaki se establece a través de una transformación activa dictado por los recuerdos del autor, debido a que existe un cambio en aquello conocido y familiar dentro del marco de referencia de la urbe, una vez que el autor ha escrito en España. Esta transformación hiperbólica resulta en un mundo extraño pero reconocible que adquiere una existencia propia.
- El humor actúa como eje ordenador de los elementos narrativos manejados por Iwasaki, debido a que establece los parámetros donde todos estos elementos se conjugan. En el texto, el humor resulta mucho más que un elemento decorativo, un extra en el estilo narrativo, debido a que la constitución de la temática y los motivos manejados en cada uno de los textos tiene una referencia directa con la situación y la existencia, muchas veces trágicómica, de los personajes que Iwasaki recrea.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail, Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Barone, Orlando, Diálogos Borges Sabato, Editorial Emecé, Buenos Aires, 2007.
- Barreiro Saguier, Rubén, Encuentro de culturas, en César Fernández Moreno, América Latina en su Literatura, Siglo XXI Editores, México, 1980.
- Bergson, Henri, La Risa. Ensayos sobre el significado de lo cómico. Buenos Aires, Losada. 1974.
- Camacho, José Manuel, La ficción como coartada del apátrida: *Un milagro informal* de Fernando Iwasaki, publicado en *Philologia Hispalensis*, XIX, Universidad de Sevilla
- Castellanos de Zubira, Susana, Mujeres perversas de la historia, Editorial Norma. Colombia. 2008.
- Chesterton, Gilbert, Cómo escribir un relato policial, en Ensayos, editorial Porrúa, México.
- Del Valle-Inclán, Ramón, Luces de Bohemia, Colección Austral Teatro, Madrid, 1999.
- Freud, Sigmund, “El humor”, en Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968. Tomo III. “El chiste y su relación con lo inconciente”.
- G.W.F. Hegel, Fenomenología, Fondo de Cultura Económica y F.C.E, España, 1985.

- García Ramos, Arturo, 'La ficción Ja Ja: humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki'. Ensayo colocado en el portal www.fernandoiwasaki.com
- Garrido Íñigo, Paloma, Estudios de Lingüística del Español, Departamento de Filología Moderna - Facultad de Filología Universidad Complutense de Madrid, 1999. Libro en línea disponible en <http://elies.rediris.es/elies7/index.htm>
- Giddens, Anthony, The consequences of modernity, en Investigaciones literarias, de Santiáñez, Nil, Editorial Crítica. Barcelona, 2002.
- González Vigil, Ricardo, Estudio del *Libro de mal amor*, en Fernando Iwasaki, Libro de mal amor, Alfaguara, Quito, Ecuador, 2007
- Higgins, James, Historia de la literatura peruana, Editorial Universitaria, 2006, Perú.
- Iwasaki, Fernando, Ajuar funerario, Páginas de espuma. España
- Iwasaki, Fernando, El descubrimiento de España.
- Iwasaki, Fernando, Helarte de amar, Páginas de espuma. 2007. España
- Iwasaki, Fernando, Libro de mal amor, Alfaguara, Quito, 2007.
- Iwasaki, Fernando, Un milagro informal, Punto de lectura, Perú, 2008.
- Jitrik, Noé, Destrucción y formas en las narraciones, en César Fernández Moreno, América Latina en su Literatura, Siglo XXI Editores, México, 1980.
- John Campbell, El héroe de las mil caras, Fondo de cultura económica. México

- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1992.
- Langowski, Gerald, El surrealismo en la ficción Hispanoamericana, Editorial Gredos, Madrid, 1982.
- Melgar Bao, Ricardo; Bosque, Ma. Teresa, Perú contemporáneo: el espejo de las identidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Murry, John, El estilo literario. Fondo de Cultura económica. México, 1975.
- Paz Soldán, Eduardo, en su ensayo Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki Ponencia leída en el curso «La descendencia de Poe: terror y literatura», celebrado en El Escorial del 3 al 7 de agosto de 2009 en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid.
- Paz, Octavio, La llama doble: amor y erotismo, Seix Barral, Colombia, 2000.
- Santiáñez, Nil, Investigaciones literarias, Modernidad, historia de la literatura y modernismos. Crítica. Barcelona, 2002.
- Schökel, Luis Alonso, El Estilo Literario: Arte y artesanía, Ediciones Mensajero, España, Bilbao, 2006.
- Torres, Camilo, 'Iwasaki o el inquietante arte de leer', publicado en Hueso Número 43, Diciembre, Lima, 2003.
- Vigara, Ana María, El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis, Madrid, Libertarias, 1994.
- Zamora Vicente, Alonso, La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia), Editorial Gredos, Madrid. 1974.