

Fernando Iwasaki Cauti: el retorno del mito mestizo

Publicado en *La nueva narrativa hispanoamericana: entre la realidad y las formas de la apariencia*,
Universidad de Valladolid (Valladolid, 2005), pp. 203-230.

José Luis de la Fuente
Universidad de Valladolid

1. Introducción: el retorno renovado del mito

La posmodernidad es un Renacimiento recodificado [Toro, 1991: 443], que pone en práctica la apertura de la actividad artística por medio de la memoria. Con ésta, se produce una creación innovadora en la que se funden lo antiguo y lo nuevo [444]. La última narrativa hispanoamericana ha recuperado viejas formas y mitos clásicos para adaptarlos a un nuevo espacio y a una geografía diferente, ha retornado a visitar la Historia para reinterpretarla bajo el prisma contemporáneo y, ante la literatura del *agotamiento* [Barth, 1967], ha recuperado formas literarias pretéritas para la conformación de una literatura más joven consecuencia de la síntesis en que debe sustentarse la nueva narrativa [Barth, 1980: 70], que bien podría llamarse del *rellenamiento –replenishment* [71]-. En ella caben formas como la imitación, la parodia o el pastiche, que responden a una necesidad que, por otra parte, se aviene con la inclinación al simulacro que es propia del último medio siglo largo. Lenguajes, estructuras, héroes resultan evocaciones de otros de épocas pasadas que se integran en un sistema de necesidades del lector de todos los tiempos, por lo cual se revisita *La Odisea*, el *Quijote*, las crónicas de Indias u otros textos ya consagrados por la historia literaria. La narrativa llamada posmoderna es una síntesis del modernismo sin que exista el rechazo de éste por las formas románticas u otras decimonónicas y pre-modernistas. El espíritu de síntesis alcanza a otros ámbitos de la materia literaria, que se convierte en un producto mestizo, híbrido –incluso ideológicamente-, abierto y enriquecido con aportes de lo más diverso.

A mediados de los años 50, Barthes comenzó a confeccionar una serie de textos en los que estudiar los significados de la cultura de masas y observó que la cultura pequeño-burguesa se universalizaba [1980: 7]. Entonces, advirtió que el mito era una cuestión de lenguaje independientemente del contexto y que había de ser definido no por su objeto sino por la forma en que es proferido, pues sus límites no eran sustanciales sino formales [199]. Esa forma suponía la integración en manera equivalente a un sistema de valores más contemporáneo y, por supuesto, cosmopolita y no autóctono en el sentido que el concepto había cobrado en las primeras décadas del siglo XX. Por consiguiente, los héroes y las estrellas de la cultura de masas cumplían en su esencia un papel semejante a los desempeñados en otros contextos por los dioses grecolatinos o precolombinos, por ejemplo. No obstante lo afirmado entonces por Barthes, la superación de la modernidad supone no sólo la reinstauración del papel del mito sino también el uso del recuerdo

histórico y cultural para fusionarlo a la situación actual y crear significaciones nuevas. En consecuencia, se han mezclado las mitologías cultas de estirpe antigua con las nuevas populares, burguesas, nacidas de los medios de comunicación de masas con el advenimiento del renovado orden surgido de la experiencia de las vanguardias y de la Segunda Guerra Mundial. Desde fines de los años 30 se produce una convivencia entre los mitos y las culturas clásicas y los mitos aparecidos desde las artes contemporáneas. Así, Scherezade cohabita con Sherlock Holmes, Ulises y don Quijote con Supermán y Daniel Santos, Aquiles con Burt Lancaster y Marilyn Monroe con Dido. Se funden las mitologías cultas y populares y de diversas épocas y lugares: incas, grecolatinas, orientales, devotas, parahistóricas, contemporáneas, etc. La progresiva aceptación por parte de la crítica y de los escritores cultos de los subgéneros narrativos (policíaco, sentimental, de aventuras...) y su convivencia con las obras de arte mayor responde a las mismas causas, pues son otro efecto más del carácter de anamnesia e integración de la nueva cultura.

La Ilustración había supuesto la quiebra definitiva de la concepción mítica cristiana y Nietzsche se quejó de la carencia en la sociedad contemporánea de un sistema mitológico como en tiempos pretéritos [Cuenca, 1976: 85]. Ese vacío poco a poco se ha ido supliendo en la época llamada posmoderna con nuevas mitologías procedentes en su mayoría de los medios de comunicación de masas -el cine, la música pop, el cómic, etc.-, que se unen a los clásicos. Con frecuencia, algunos mitos resultan traslaciones o adaptaciones de antiguos y su función social no varía demasiado, pero a menudo sirven aún las mitologías grecolatinas. La narrativa contemporánea es una perfecta muestra de ello y la hispanoamericana, en particular, ofrece ejemplos de la adaptación del paradigma clásico. Numerosas novelas se estructuran conforme a la tradicional trayectoria del héroe, algunas utilizan héroes clásicos o los visten de ropajes contemporáneos, o envuelven a sus protagonistas de caracteres propios de un conocido mito universal. La narrativa de las últimas décadas ofrece numerosas muestras -Borges, Rulfo, Roa Bastos, García Márquez, Marta Traba...- donde aparecen mitos *reciclados* para una sociedad que busca respuestas a la quiebra de la razón. Si en la Antigüedad la razón fue la respuesta al mito -y éste, para Platón, servía para explicar lo que se escapaba a aquélla-, con la decepción de la razón en la época contemporánea parece que el mito ha ocupado su lugar como medio para explicar la realidad.

Desde la Segunda Guerra Mundial y las vanguardias el arte se había constituido en una búsqueda constante de formas y contenidos y la adopción de los mitos es uno de los síntomas de esa demanda. La nueva época, además, era un confuso marasmo ideológico y espiritual que buscaba sus explicaciones. Si en otro tiempo hubo una certeza en los razonamientos, esto derivó en sus producciones literarias: al principio, el mito, con los dioses; y la Naturaleza, en época Helenística; Dios, con el auge del Cristianismo; el hombre, en el Renacimiento; la razón y la ciencia con la Ilustración y el Positivismo... Pero la razón y la ciencia se revelaron como unas amenazas para el hombre en el siglo XX y surgió la duda. En esta incertidumbre, la narrativa busca -como siempre ocurrió- respuestas en épocas

pasadas a la vez que indaga en consideraciones nuevas. No obstante, el mito se integra en una civilización novelesca [Eco, 1995: 229] y es la novela la que aporta las estructuras para su desarrollo. El lector mayoritario esperaba la repetición de unos esquemas básicos en la configuración de cada héroe o cada saga mítica de nuevo cuño, aunque, por otro lado, desde la novela más culta surgieron autores y obras que pretendieron subvertir el orden establecido y alterar las leyes narrativas por medio de la introducción de unas perspectivas innovadoras. El héroe policiaco no resultaba infalible, el enamorado no conseguía a la dama, el hombre bueno acababa aplastado por una trama que en la novela tradicional sólo habría supuesto un obstáculo más en la consecución de su meta heroica. De este modo, el previsible esquema iterativo quedaba alterado, pero esto no ocurría por una voluntad de romper las expectativas del lector, sino porque el nuevo orden había sido despojado por la praxis de todo síntoma de integración, de creencia en la razón, en las verdades míticas y en los héroes íntegros. Esta desconfianza condujo a una extensión del modelo paródico y a la caricatura, no sólo en un deseo de explicar el escepticismo en las verdades absolutas sino también, paradójicamente, en la necesidad de retorno a una tradición de la que partir para aferrarse a un sistema que el texto desbaratará. Por otra parte, si la cultura popular, la novela, el cómic, el cine y otras manifestaciones artísticas funcionan como demostraciones de un modelo de vida y de comportamiento, a la manera de las antiguas hagiografías y las mitologías, junto a los esquemas reiterativos aparecen las perturbaciones que surgen por la convicción de la inutilidad y la falacia de los moldes fijos y, sobre todo, por la certidumbre de la entelequia de la integridad absoluta de los héroes y la inexistencia de las virtudes que preconizaba la razón y la verdad. Los héroes enteros y las heroicidades absolutas se convierten en personajes y materia de novelas viejas o de best-sellers.

Con la valoración de los mitos populares, se produce una desvalorización del modelo mítico tradicional, a resultas de lo cual aparece la desmitificación de éste pero también del patrón más contemporáneo. No obstante, hay que advertir que la misma subversión actúa sobre la anterior versión. Por ello, los policías incapaces se construyen desde el conocimiento de los héroes detectivescos y policiacos originales, como es el caso de Isidro Parodi en los relatos de Borges y Bioy Casares, o de Héctor Belascoarán Shayne y José Daniel Fierro de Paco Ignacio Taibo II; Juan Preciado, Federico Robles, Cristóbal Jara y los Aurelianos Buendía se fundan en una visión mítica del destino personal e histórico que no les alcanza; Pedro Balbuena y Martín Romaña se construyen sobre modelos de escritores que pasan por París, desarrollan su vocación, disfrutan de la vida y enamoran a alguna jovencita que los ama con una mitigada pasión. La parodia, como la intertextualidad, se funda sobre estratos narrativos anteriores, y con frecuencia a modo de homenaje [Hutcheon, 1978: 202; 1985: 6]. Como la obra redactada por Pierre Menard sobre la de Cervantes, el producto es una “especie de palimpsesto” [1997: 54]. Muchas de las narraciones contemporáneas de Hispanoamérica son palimpsestos de las crónicas de Indias, de los relatos bíblicos o de la picaresca clásica, por ejemplo, por una voluntad de dar nuevas

explicaciones a patrones añejos. Como se advierte en la obra de muchos escritores hispanoamericanos de las últimas décadas, también la obra de Fernando Iwasaki regresa a estructuras tradicionalmente míticas –el apocalipsis y el eterno retorno, el viaje y la utopía–, a personajes clásicos y a tramas que pretenden trastornar con la ironía, la parodia y otros recursos de la subversión como el pastiche, los modelos precedentes, a los que, a pesar de todo, admira y *canibaliza* [Rodríguez Monegal, 1979: 407], en una sorprendente vocación por el mestizaje. Esto enriquece su obra ensayística y literaria, en correspondencia con la heterogeneidad cultural propia del mundo hispanoamericano desde su conformación como tal a partir de finales del siglo XV. Said ha vinculado la cultura y el imperialismo a la literatura y como producto de ello resultan formas siempre “híbridas, mezcladas, impuras” [1996: 51]. La misma afirmación vale para el mundo hispanoamericano y la cultura surgida de la pujanza de una potencia imperial como España, de raigambre europea, en un espacio colonizado que ofrecía un vasto conjunto de distinguidas representaciones culturales. Sobre todo ello, se han ido imponiendo hasta hoy otras capas culturales –y en especial la estadounidense– que han provocado los avatares históricos que han intensificado el mestizaje hispanoamericano. A ellos se añaden las posibilidades de comunicación que ha ofrecido el siglo XX merced a la tecnología, los medios y un nuevo ordenamiento mundial, que ha intensificado, multiplicado y acelerado extraordinariamente los intercambios.

En definitiva, la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas supone el retorno al mito, pero el mismo carácter escéptico de esta época termina por provocar una transformación del mito, aunque siempre partiendo de éste. Es otra versión de la parodia de dimensiones estructurales que afecta a obras numerosas. Así, las utopías se convierten en antiutopías; los viajes resultan frustrados y no se descubre nada [Franco, 1992: 365] o no se logran las metas fijadas previamente a la iniciación del héroe, que es un antihéroe; los apocalipsis se anuncian y sólo resultan por temores a los cambios; y el eterno retorno sólo es la esperanza en que el mismo apocalipsis anuncie no un fin, sino un comienzo. Los mitos, por otra parte, despliegan un proceso de transformación ante las necesidades de un cambio sustancial y esto llega a asimilarse a la misma escritura, como ocurre en el caso de la obra de Fernando Iwasaki. Por eso, las *Metamorfosis* de Ovidio e incluso el relato de Franz Kafka sobre Gregorio Samsa cabría considerarlos como modelos de la narrativa de Fernando Iwasaki [Fuente, 2000: 82-3]. Ovidio retomó mitos anteriores y muy conocidos en sus *Metamorfosis* para mostrar el deseo humano de transformación y para indagar en las antigüedades, en un anhelo, además, de adaptarlo a la realidad contemporánea, para lo cual hace uso de toda la tradición literaria anterior [Álvarez e Iglesias, 1995: 61]. La influencia de este modelo, que parte de otras manifestaciones previas, sin embargo, como es sabido, ha resultado enorme en ciertas épocas [Bieler, 1983: 144] y llega hasta hoy [Natella, 1990]. Para el caso de Iwasaki, ha de considerarse que otros mitómanos como Nietzsche y Borges ejercieron también su enorme autoridad en el carácter de sus creaciones. Como en estos casos, la recuperación del mito –en forma de parodia, homenaje o

repaso desmitificador- sirve como metáfora de lo real y como escape momentáneo a lo anodino de la existencia cotidiana.

2. Fernando Iwasaki Cauti: el mestizaje como poética

Fernando Iwasaki nació en Lima en 1961, pero vive en Sevilla desde 1985. Estudió Historia, de cuyo interés surgieron ensayos como *Nación Peruana: entelequia o utopía* (1988), *El comercio ambulatorio en Lima* (1988), en colaboración con Iván Alonso y Enrique Ghersi, *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992) e incluso *Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno* (1992), donde reunió una serie de textos que habían surgido como apoyo a la candidatura de Mario Vargas Llosa a la presidencia de Perú en 1990. Entre la historiografía y la literatura ha redactado varios trabajos que publicó con la pretensión de rescatar del olvido a algunos escritores peruanos, cuyos nombres yacían perdidos en bibliotecas, catálogos y nóminas remotas. Por esta tarea ha recuperado a autores como Félix del Valle, Felipe Sassone y Rosa Arciniega [1995b], Manuel Bedoya, y Héctor Velarde [1999b] y otros curiosos peruanos como Gabriel de Yturri [1999c]. Un interesante relato como “El derby de los penúltimos” [1999a] -donde narra unos episodios españoles de la vida de Froilán Miranda- retoma esa faceta de descubridor de viejos talentos para insertarla en un molde ficcional. Como autor de cuentos ha editado los volúmenes *Tres noches de corbata y otras noches* (1987) y *A Troya, Helena* (1993). En 2003 se han seleccionado algunos de los relatos de esas colecciones en *Un milagro informal*, con narraciones pertenecientes a sus volúmenes anteriores con alguna mínima corrección¹. También editó la novela episódica *El libro de mal amor* (2001), aunque el epílogo afirma su carácter autobiográfico y no-novelesco: “En *Libro de mal amor* he querido reunir diez de mis fracasos amorosos más espectaculares. Uno ha tenido muchos más, pero no hay que presumir” [2001: 153]. En otro lugar, afirma que “es una novela cuentada” [Neuman, 2002: 254]. Permanecía incompleto el conjunto de microrrelatos *Ajuar funerario*, algunos de los cuales habían aparecido en la antología *Líneas aéreas*, editada por Eduardo Becerra, y en la de Andrés Neuman, *Pequeñas resistencias*, pero la reciente publicación de la colección íntegra – formada por casi siete decenas de microrrelatos- confirman una visión del terror donde se reúne en historiador, el aficionado a los relatos góticos y el espectador del cine y los telefilmes televisivos.

Asimismo, Fernando Iwasaki se ha ocupado de la crítica literaria, que ha cultivado en artículos y reseñas en *Renacimiento* -revista que dirige desde hace años-, *Clarín*, *La Razón* y *El Cultural* de *El Mundo*. Igualmente es autor de otros textos de impulsos muy variopintos, como *El sentimiento trágico de la Liga* (1995), donde trata la realidad futbolística española desde una perspectiva humorística y literaria, y *La caja de pan duro* (2000), donde disecciona el fenómeno televisivo de nuestro país. En *Inquisiciones peruanas* (1994), que posteriormente amplía (1997), parte de la Historia para recrear estéticamente pasajes donde Eros se interpone en el camino ascético o místico del ser humano. En el título elegido se anunciaba la huella del gran

tradicionalista peruano Ricardo Palma, con quien coincide en los orígenes de los relatos, a decir de Mario Vargas Llosa [Iwasaki, 1997: 11]. En *El descubrimiento de España* (1996), por su parte, reunió una serie de experiencias de variado tipo en las que recobraba instantes gratos de la primera mirada que el hispanoamericano realiza sobre la que fue metrópoli; a veces esa observación va cargada de humor y en otras, de exigente vindicación [Fuente, 1997]. La vocación mestiza de la escritura de Fernando Iwasaki encontraba un cauce adecuado en este tipo de obras misceláneas, pues se componían de las reflexiones de un peruano acerca de España, en el marco de una cierta recuperación del vínculo hispanoamericano que afecta desde hace algo más de una década a las letras en español, y según las raíces heterogéneas que conforman el bagaje literario de los escritores recientes, a resultas, en apariencia, de la llamada globalización: “mi poncho es un kimono flamenco”, explica en un ensayo reciente [2004: 121]. No obstante, si se mira más a lo lejos, los autores hispanoamericanos se han nutrido literariamente de variadas tradiciones y ha resultado precisamente este espíritu de universalización a la vez que su adaptación al mundo hispano lo que ha estimulado los cambios y ha impulsado el desarrollo de la narrativa en las décadas últimas.

En estas obras de Iwasaki se advierte la vocación hacia el mestizaje literario, que parte, además, de la enriquecedora simbiosis entre la experiencia de lo real y la imaginación que genera la ficción. El mito se convierte, por consiguiente, en la explicación metafórica de la realidad. Así, *El descubrimiento de España* reúne una serie de reflexiones de distinta índole que muestran un intento de explicación del carácter español a través de mitos populares del cómic como los gatos de los dibujos animados o Manolito, el amigo de Mafalda [1997: 53], o de las correrías amorosas juveniles por medio de las canciones de moda que interpretaban los cantantes pop. También sirven los mitos que brotan de la televisión o de los medios de comunicación de masas en el libro *La caja de pan duro*²: la muerte de Supermán, la tragedia de Barbie, la anhelante maternidad de Madonna, la descolocación de Flash Gordon, la perennidad de Kwai Chang Caine ‘Kung Fu’, la emergencia de las *top police*, y los nuevos Drácula, malvados y héroes que pululan por las televisiones españolas. Habitualmente, se funden los mitos antiguos con los acontecimientos televisivos para marcar una distancia irónica que sirva para la crítica de la situación del medio en España. Véase en “El tiempo del culebrón”:

Hasta hace poco yo pensaba que sólo existían dos dimensiones temporales: el tiempo lineal o cronológico de la historia, y el tiempo circular o cíclico de los mitos. Debo confesar mi debilidad por el segundo porque quiero creer -como Platón- que Aquiles volverá a saquear Troya o que yo mismo disfrutaré de varias revanchas para vivir otra vez aquellas cosas que dejé a medias. Además, el tiempo circular ha tenido a valedores notables como Epicuro, Schopenhauer, Hume, Eliade y una interminable lista de celebridades.

Sin embargo, he aquí que ahora descubro azorado que existe una tercera dimensión: el tiempo del culebrón. Tomemos el caso -por ejemplo- de *Inés Duarte secretaria* de Tele 5. Ahí unos personajes se van a dormir mientras otros se despiertan, en una escena desayunan y en la anterior acaban de almorzar, aparece una nocturna Caracas

y resulta que los niños están en el colegio. Es el tiempo *barajao*, algo así como un agujero negro que distorsiona el devenir de las horas y ridiculiza los relojes.

He llegado a conocer algunas de las técnicas del *culebrón*: la ausencia de apuntador, el desprecio por los micrófonos microscópicos, la modificación de la historia original, etc., pero nunca había reparado en que cada telenovela encierra una deliciosa sutileza temporal. ¿Alguna vez preguntan la hora en los *culebrones*? No porque no se puede, se acabaría la magia, se quedarían sin maquillaje o se convertirían en calabazas.

En el fondo el *culebrón* resultó ser un exigente acertijo intelectual. Adivine usted la hora de la acción y mande su respuesta con tres envolturas de su detergente favorito. [2000: 43]

En un libro anterior, *El sentimiento trágico de la Liga*³, Iwasaki demostraba ya un ingenio sobresaliente que le permitía analizar otros aspectos de la vida y del arte a través de la contemplación atenta del fútbol español. De hecho, el fútbol es considerado un nuevo arte y cabe la dicotomía establecida por Friedrich Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco [1988: 40 y 1998: 98], de modo que divide en ambas tendencias la práctica de los equipos del campeonato liguero de la temporada 1993-94 [1995a: 33-4]. No cabe duda, además, que para el buen aficionado este deporte ha forjado los mitos más notables del siglo XX, equiparables a otros de distintos ámbitos de diferentes tiempos. Así, Iwasaki utiliza obras y personajes literarios para adentrarse en los misterios del fútbol, maneja los mitos clásicos y los hace encajar ajustadamente, pues los astros deportivos han llenado el hueco dejado por los dioses y los héroes en un siglo descreído, ansioso de nuevos mitos y deseoso de la divinización de sus campeones, como se anuncia en “La Liga del eterno retorno”: “La Liga española es una suerte de olimpo donde habitan *dioses, semidioses y mortales*” [25]. Ya Píndaro cantó a los atletas –los héroes y los dioses caminan juntos, dice a menudo– en sus *Olimpicas, Píticas, Ístmicas y Nemeas* y Fernando Iwasaki recoge su sentido pero además extiende sus textos a horizontes innovadores en la relación entre el deporte y la literatura, de tal modo que estructuralmente los mitos se vinculan a su misma génesis.

Algunos conflictos específicos de la sociedad hispanoamericana se han explicado metafóricamente a través del concepto de juego y últimamente del deporte, que sirve “para representar en sus obras problemáticas sociales y psicológicas” [Torres Caballero, 1991: 402]. El fútbol también había resultado un medio adecuado en las crónicas y la narrativa de Bryce Echenique –admirado y seguido por Iwasaki en no pocos aspectos– para explicarse a sí mismo, a sus personajes y a sus historias [Fuente, 1998: 232-6], así como en las creaciones de otros autores. Sin embargo, el caso de Fernando Iwasaki supone una presencia de diverso grado, pues aparece en acuerdo a la capacidad mitificadora –y con frecuencia, desmitificadora– del autor a través de sus textos, a lo que se une la conciencia y la vocación del mestizaje cultural y literario del escritor. Y fiel a esta preferencia era preciso en *El sentimiento trágico de la Liga* establecer las normas bajo las que interpretar la gran alegoría que es el libro: la literatura se compara con el fútbol [1995a: 21], lo que se ejemplifica con el duelo de “El encuentro” de Borges,

con el ciclo artúrico o la saga de la búsqueda del Grial, lo que supone la consideración del fútbol a la manera de una nueva épica, con sus héroes, caballeros y malvados. El mundo del arte y sus mitos, viejos y nuevos, aporta referencias, metáforas, personajes, epítetos, a la competición balompédica. Con frecuencia se compara con los clásicos de las letras últimas, con Borges, con Cortázar o con fenómenos literarios como el *boom* y la narrativa de los años recientes [69-70]. No obstante, las crónicas de cada jornada se dedican a los héroes del momento, lo que encuentra un lejano antecedente en la época clásica. En Píndaro, cada victoria suponía la revalidación del mito de los méritos de su linaje, que encarnaba el atleta victorioso [Samaranch, 1973: 20]. Este espíritu queda transformado por el lustre cosmopolita y nada nacionalista de la obra de Iwasaki, como confirman no sólo las narraciones futbolísticas sino también cuentos como “Arroz a la polaca” y crónicas como “La furia española y el *latin glober*”. Aun así, el espíritu esencial de Píndaro lo recoge Fernando Iwasaki en algunas de sus odas a determinados jugadores, entrenadores o sistemas de juego, en perfecto acuerdo con los tópicos recorridos por el poeta griego en sus himnos triunfales. Por consiguiente, el entramado de relaciones intertextuales, literarias y culturales, convierten la obra, como las *Olimpicas* de Píndaro, en un juego entre la realidad referenciada y la metáfora referida, cuando no en más planos de correspondencia, tal cual ocurre en la obra del vate beocio [Bádenas y Bernabé, 1984: 25].

3. El eterno retorno y el apocalipsis

En la cultura occidental, el eterno retorno consta en los escritos presocráticos, en Parménides, Heráclito y Pitágoras, y, atravesando la modernidad, llega hasta Friedrich Nietzsche, quien lo postula en *El nacimiento de la tragedia* y formula con claridad en *Así habló Zaratustra* [1986: 180-1]. Mircea Eliade lo ha elaborado desde el punto de vista antropológico y mítico en diversos estudios, alguno de los cuales se ha centrado en exclusiva en el eterno retorno [1994]. Para el mitólogo rumano, el hombre siempre imita un arquetipo, divino en esencia, pero también a un héroe, que resulta en lo que se transforma el hombre [42]. El *eterno retorno* que llegaron a asumir las culturas griega y romana responde, según Eliade, a “una variante del mito *arcaico* de la repetición de un gesto arquetípico” [116]⁴. La consecuencia, como se advertía en la mentalidad griega (que analizó Nietzsche), resulta que el pasado se convierte en la prefiguración del futuro y éste una repetición de aquél. También Bajtin observa que en el siglo XX la literatura recoge el tema de la muerte concebida como renovación, la superposición de la muerte y el nacimiento [1987: 50-1]. El mismo carnaval es una respuesta a esta conciencia del regreso perpetuo de la vida [13], como ya había advertido Nietzsche [1977: 167-168]. Después, según Ernesto Sábato, “sólo los grandes e insobornables artistas son los herederos del mito y de la magia, son los que guardan en el cofre de su noche y de su imaginación aquella reserva básica del ser humano, a través de estos siglos de bárbara enajenación que soportamos” [1997: 116-117].

Entre esos mitos surge en la última narrativa –junto al Paraíso, el Infierno, la Pasión...- el apocalipsis como fórmula estructural básica que supone, como el *eterno retorno*, la fusión de ciertas creencias judeocristianas con algunas mitologías precolombinas. La narrativa norteamericana y Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y narradores hispanoamericanos más jóvenes han sustentado algunas de sus obras en esa aspiración milenarista, al convertir en cronotopo al apocalipsis para determinar el vínculo entre la narración y una realidad histórica que consideran perniciosa [Parkinson 1994: 14]. El apocalipsis aparece como necesario para la construcción de la utopía y, como se advierte en las crónicas y el ideario franciscano –desde Joaquín de Fiore hasta fray Toribio de Benavente ‘Motolinía’-, configura los inicios de la cultura hispanoamericana cristiana, que a su vez se funde al principio con el tiempo cíclico indígena. La posmodernidad ha visto, además, que el desorden internacional surgido de la guerra mundial ha generado en un equilibrio del terror, producido por el miedo a repetirse las hecatombes y genocidios de fines de los años 30 y los años 40. La hostilidad entre las potencias al amparo de la razón se degradó hasta la amenaza nuclear, lo que contribuyó a fomentar las narraciones de aspiraciones milenaristas, que se acrecentó con la proximidad del nuevo milenio, aun cuando el equilibrio de bloques haya quedado sustituido por el dominio de una sola y única gran potencia que domina el mundo económica y militarmente y que hizo uso décadas atrás de las bombas atómicas para derrotar a su enemigo. Entonces se postula el “fin de la historia” que anunció Alexander Kojève, con la victoria de la democracia liberal a nivel mundial y, por tanto, con una ausencia de arte y filosofía que se sustituye por la atención al museo de la historia del hombre [Fukuyama, 1992: 415-6]. Ante ese panorama, paradójicamente, el apocalipsis se convierte en la vía literaria de acceso al fin, que habría de permitir la utopía que llegara tras el retorno perpetuo. Sin embargo, la narrativa hispanoamericana marca perfectamente la época, pues la versión del apocalipsis posmoderno, dice Kumar, es no una explosión sino un gemido: “Es una versión del apocalipsis que se centra obsesivamente en el fin, sin ninguna expectativa de un nuevo principio” [1998: 243]. La narrativa hispanoamericana muestra esa angustia por el fin sin ninguna esperanza del nacimiento de un mundo mejor. Iwasaki –como los miembros del *crack* mexicano y otros autores de la última generación- acoge en su narrativa ficcional y en sus crónicas conceptos como el de apocalipsis, el eterno retorno y otros mitos intemporales que han intervenido en diversas disciplinas y que han analizado la Antropología y la Historia de las Religiones.

La narrativa de Fernando Iwasaki Cauti supone una de las últimas muestras de esa recuperación de la magia y el mito que durante décadas habían llevado a cabo algunos escritores hispanoamericanos, en principio, en su vertiente estrictamente americanista. Los mitos, ciertamente, regresan siempre bajo los ropajes más variopintos y escondidos en alegorías contemporáneas tras cuya resolución brotan constantes semejantes. En el caso de Iwasaki, además, se cuenta con una vertiente mestiza, múltiple, abierta, rica, caníbal en lo que se refiere a la apropiación de ancestros literarios. En su obra se hallan presentes las culturas oral

y escrita; con personajes populares y cultivados; en leyendas perdidas en pueblos recónditos o en sagas agrupadas en los estudios de mitología; de obras clásicas o de *fanzines* del cómic contemporáneo. No cabe duda que Iwasaki ha asimilado las lecturas de Friedrich Nietzsche y Mircea Eliade, cuya presencia resulta evidente en algunos relatos. Estructuralmente, la influencia del filósofo alemán antecede a la del mitólogo rumano –y a la de Bajtín-. Más que los detalles que se trataron acerca de la dicotomía establecida en *El sentimiento trágico de la Liga*, otros conflictos auténticamente definidores de la situación narrativa de los últimos años encuentran su coincidencia en la obra de Nietzsche. Para él, hay una bifurcación de las sensaciones que se transmiten a la obra literaria (la distinción entre verdadero y ficcional) y que afecta, según el filósofo alemán, a la moralidad y a la religión. La dicotomía se ha intuido siempre y el romanticismo y el simbolismo la rescataron, anticipando la inquietud –realidad/ficción- posmoderna. Iwasaki mantiene –como sus narradores (y los personajes que narran y creen en un mundo imaginario producto de su moral y sus creencias)- una postura absolutamente heterodoxa en sus relatos. Nietzsche explicaba esa posición: “El juicio moral, lo mismo que el juicio religioso, corresponde a un nivel de ignorancia en el que todavía falta el concepto de lo real, la distinción entre lo real y lo imaginario: de tal manera que, en ese nivel, la palabra designa simplemente cosas que hoy nosotros llamamos «imágenes»” [1977: 77]. También conceptos como la parodia de la Historia llegan de Nietzsche, así como el recuerdo de culturas yuxtapuestas y superpuestas en el pasado, que se mezclan, lo que genera un caos del que hay que descubrir “su ventaja” [1977: 168]. A esto se añade en la narrativa de Iwasaki la dicotomía establecida por Eliade entre “hombre «histórico» (moderno), *que se sabe y se quiere creador de historia*” y “hombre de las civilizaciones tradicionales que [...] tenía frente a la historia una actitud negativa” y que atribuía a la Historia un sentido escatológico y cíclico [1994: 129]. Las narraciones de Iwasaki –como otras novelas hispanoamericanas y, antes, autores como Joyce y Eliot- indagan en este sentido. Sobre él y, por tanto, sobre esa convivencia entre el hombre moderno y el tradicional se funda el nuevo espacio, más allá de la vieja disputa entre civilización y barbarie, que no acaba por desaparecer en el discurso poscolonial y que se readapta una y otra vez a los diferentes significados que exigen las circunstancias nacionales [Mamonde, 2001-02: 94].

4. En los tiempos del mito de las mil caras

Parte de la crítica había afirmado que la diferencia entre las narraciones del *boom* y las que surgieron a partir de la Onda, Puig y Bryce abandonaron el aparato mítico y mágico americano. Sin embargo, algunos escritores continuaron con una visión de la realidad del continente que se arquitecturaba en torno a esos elementos, mientras que otros desviaban su atención a una nueva mitología que surgía, fundamentalmente, de la transculturación estadounidense. El caso de Fernando Iwasaki, como se va viendo, sintetiza esas dos corrientes –épocas, para algunos-, como se puede apreciar en sus dos primeros libros de cuentos, *Tres noches*

de corbata y otras noches y *A Troya, Helena*. Los relatos no sólo se apropian de los mitos americanos sino también europeos clásicos, pero además los surgidos de los medios de masas. Es, por tanto, la narrativa de Iwasaki de una vocación hacia el mestizaje cultural que no desdeña las creaciones de otras épocas y lugares que le sirven de inspiración para la recreación de nuevas historias. En esta inclinación hacia lo mítico ha de considerarse la apropiación de la mitología, pero también el préstamo de estructuras y tópicos que sirven de marco sobre el que se desarrollan los relatos. Para Eliade, “el mito [...] relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial” [2000: 16] y “se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a *realidades*” [17]. El regreso a esos tiempos donde opera el mito y el relato por parte de narradores y personajes ingenuos –*arcaicos*– determinan los cuentos de Fernando Iwasaki.

La realidad cotidiana se ve invadida por el mito en los relatos de Iwasaki. Los diablos de ascendencia cristiana asoman en numerosas narraciones y alcanzan a *Inquisiciones peruanas* y los mitos surgidos de la conciencia de los esclavos africanos en “Mal negro es el congo” llegan a los relatos de una mujer de la selva peruana que cuenta a un niño las leyendas de su tierra en “Tres noches de corbata”, donde surge toda una amplia mitología de seres extraordinarios. Estos híbridos, por otra parte, se sincretizan con las creencias cristianas, de manera que junto a los diablos aparecen el Yacuruna, u hombre pescado, y otros animales o monstruos con los que una mujer selvática puebla las historias que cuenta a un niño al que cuida, en una especie de versión terrorífica de Scherezade. Con lo incaico se funde la realidad cotidiana en “Pesadilla en Chacarilla” y “A Troya, Helena” parte de una cita de *La Ilíada* de Homero donde Paris y Helena se entregan al amor mientras Menelao busca entre los combatientes a su *raptor*. Pero la leyenda homérica se incrusta en la vida de un profesor universitario que descubre a su esposa en la cama con un exalumno de nombre, precisamente, Alejandro Parissi, lo que no sólo renueva el relato griego sino también la vida pasada del profesor, que rememora sus aventuras eróticas del pasado. “Erde” parte del relato de la *Teogonía* de Hesíodo, que se cita al inicio y se construye una historia donde la mitología griega y los debates en torno a la obra de Homero, Apolodoro y Hesíodo se convierten en el marco de desarrollo. No falta alguna referencia a la mitología germánica, pero lo interesante es que Erde, encarnación de la Medusa de Hesíodo, y experta concedora de la mitología griega irrumpa en el relato con un estuche de Snoopy y sus útiles decorados de figuras de Mickey Mouse y los Pitufos, lo que confirma el mestizaje mitológico que se produce en los relatos de Iwasaki, donde, como en “Erde”, conviven Cerbero, Fausto y Cat Stevens.

Los mitos de los medios de comunicación de masas acompañan a los más clásicos en un peculiar caso de mestizaje o de efecto del proceso de globalización. Así, en *Libro de mal amor*, se unen los personajes de la película *El doctor Zhivago* a los de Chejov, Tolstoy y Nabokov [2001: 123]. No sólo resultan meros adornos o motivos decorativos del ambiente de cotidianeidad que viven los personajes, sino que se comportan como núcleos en torno a los que se construye la historia. Así, en “La otra batalla de Ayacucho” la referencia a Luke Skywalker y *La Guerra de las*

Galaxias marca la diferencia generacional entre el nieto y el abuelo y el borramiento de la historia peruana en las nuevas generaciones, sólo conocedoras de las luchas que se producen en el cine. No en vano, el cine se comporta como otra realidad, como se aprecia en Bryce Echenique y en el mismo Iwasaki, y determina la auténtica, como ocurre en *Libro de mal amor* [2001: 22-3]. La misma inexistencia de la historia ocurre en “El ritual”, donde sólo existe la realidad del mito, o en “El sendero de los durmientes”, donde también en un ambiente terrorífico y pesadillesco emerge en el narrador el recuerdo de un héroe del cómic: “... así corría yo, como *Flash*” [1993: 74]. Disneyworld y sus figuras de la nueva mitología dictan la otra realidad –producto de la globalización– a la que aspiran los personajes, tanto el niño como la criada. Y esto sucede también entre los caracteres más elevados, quienes son observados conforme a los modelos proporcionados por los medios de masas. En “La invención del héroe”, el mayor Ronald Yauri encuentra a sus héroes en la televisión, en series como *Gamboa* y *Misión imposible*; su oponente, el crítico literario Rodolfo se conoce toda la narrativa detectivesca, desde Chesterton y Poe hasta Simenon y Wilkie Collins. Autores, novelas y héroes policíacos se suceden en un relato marcado por el nacimiento de “un nuevo mito”: el mayor Yauri [1987: 101]. Pero con la policíaca aparece la épica homérica, cuyos héroes trata de adoptar como modelos, aunque en la realidad urbana, transculturada y violenta se opte finalmente por Pepe Carvalho, Arsenio Dupin y Sherlock Holmes, entre otros: “Los héroes policíacos eran más chéveres que los otros” [108]. Todo ello muestra a un personaje de perfiles cervantinos que no es capaz de diferenciar entre la realidad y la ficción, que –similar al Taquito Carrillo de Bryce Echenique y otros de sus personajes– utiliza para actuar en aquélla, con los infaustos resultados del cuento.

Los protagonistas pertenecen a un mundo *arcaico*, con sus supersticiones y sus creencias ancestrales, que se ve amenazado desde el exterior por nuevos parámetros culturales procedentes de los medios de comunicación de masas, a los que a veces no comprenden. Esta incompreensión resulta mayor y, por tanto, más inquietante cuando la lengua a través de la que penetra la innovación –o invasiones extranjeras. Así sucede en “Rock in the Andes”, donde ocurren unos casos de traducción del inglés al español realmente delirantes que dotan a la historia de una ingeniosa hilaridad, a pesar de la tragedia que, como sucede en *A Troya, Helena* por entero, determina el relato. Es el drama que surge del choque entre el mundo más tradicional y el reciente, extraño, que amenaza a aquél. Por su parte, en *Ajuar funerario*, los microrrelatos resultan del efecto terrorífico que genera cierto cine y algún cómic, y en algunos como “Peter Pan” el mundo infantil se adorna de una mitología procedente del cómic, con Spiderman, Skywalker, Conan, Tarzán, Batman, etc. El niño protagonista desea que, como los padres de sus amigos, el suyo fuera uno de esos héroes y piensa en el personaje llevado al cine desde el relato de John Barrie:

Un día se quedó frito leyendo el periódico y lo vi todo flaco y largo sobre el sofá, con sus bigotes de mosquetero y sus manos pálidas, blancas blancas como el mármol de la mesa.

Entonces corrí a la cocina y saqué el hacha de cortar la carne. Por la ventana entraban la luz de la luna y los aullidos del papá de Mendoza, pero mi padre ya grita más fuerte y parece un pirata de verdad. Que se cuiden Merino, Salazar y Gómez, porque ahora soy el hijo del Capitán Garfio. [2004: 28]

Este es el caso del cine, pero en “El dominio”, aún inédito, que aparecerá en *Ajuar funerario*, se mezcla el temor al diablo con los portales de internet, pues el narrador indaga en la web y encuentra un portal que sirve de acceso al infierno por vía informática [108-9]. Las vías más novedosas sirven de vehículo para la emergencia de las inquietudes que representan los mitos seculares; resultan las mismas metáforas las que surgen del mestizaje literario, pero sus formas han experimentado un proceso de innovación que instala esas preocupaciones tradicionales en un ámbito tan contemporáneo como el de las novedosas tecnologías.

En “Rock in the Andes” aparece el terror al apocalipsis en un escenario de superstición y de permeabilidad de mitos diversos que tratan de la amenaza de la globalización en el mundo *arcaico* y cristiano, lo cual queda unido a la música *rock*, al ocultismo y al maoísmo, en un caso de sinrazón donde las razones católica y comunista contactan para crear un caos de extraordinarias dimensiones que tiene sus orígenes en la realidad andina de la década del ochenta. El profesor Choquehuanca plantea a su alumno Onésimo en “Rock in the Andes” que “el inglés es el idioma del diablo pero al revés” [1993: 138]. Su labor será la de traducir los textos de los cantantes y grupos de *rock* para evitar su penetración en el mundo andino y que se produzca el apocalipsis con la venida del Anticristo. La nueva mitología de la música *rock* ofrece para las mentalidades *arcaicas* un panteón de presencias diabólicas: Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, AC/DC, Kiss, Electric Light Orchestra..., que son los mitos de la juventud de entonces, pero que resultan disfraces que ocultan al diablo, a decir de los protagonistas y de los *Born Again Christians*. Los mensajes en sus discos –especialmente si se escuchan sus letras al revés– amenaza al mundo andino, cristiano, con la llegada del Apocalipsis bíblico, cuyas señales parecen inequívocas: el número diabólico les prueba que John Lennon es Satanás, la Bestia, y la foto de portada del disco *Sgt. Pepper’s* les demuestra que “habían retratado al demonio” [153]. El relato opera un mestizaje entre la superstición cristiana y la posmodernidad anglosajona que tiene resultados dramáticos. La tragedia se cierne sobre todo Perú cuando comienzan los atentados de Sendero Luminoso, que vinculan al diablo y a los rockeros.

Los relatos de Iwasaki se insertan en unos tiempos míticos en los que se desarrollan los acontecimientos. Bien es cierto que a menudo los cuentos parten de una realidad histórica, como “La obra batalla de Ayacucho”, “Mar del Sur” o “Mal negro es el congo”, e incluso biografías literarias que abren la vida del escritor a un ensayo que se nutre de la ficción, como “El derby de los penúltimos”. Asimismo atiende Iwasaki a acontecimientos próximos y reales que reelabora, como “Rock in the Andes”. Sabido es que los textos de *Inquisiciones peruanas* proceden de legajos extraídos del Archivo de Indias de Sevilla y que le sirven para la construcción de unos relatos cuya esencia proviene de las *tradiciones* de Ricardo Palma. Pero, con

todo, la mayor parte de los cuentos de Fernando Iwasaki –incluso los citados arriba- se organizan en estructuras derivadas del mito, como el eterno retorno, la Edad de oro o el Apocalipsis y conforme a unos arquetipos –a veces transculturados a través de los medios de comunicación de masas- que resultan el modelo para que los personajes interpreten a los individuos de su entorno. Con frecuencia, el discurrir temporal es interrumpido por un brusco retroceso de los hechos hasta un tiempo mítico, y pasado, como en “La sombra del guerrero”, donde una *katana* mágica retrotrae al protagonista a un momento primordial en el que habrá de cumplir con las exigencias del *bushido* mediante la ceremonia del *seppuku*, al asumir la personalidad de su abuelo *samurai*; con ellos, se produce un retorno a los tiempos pasados que se repetirá eternamente. Un relato como “El tiempo del mito” representa la situación de la mayoría de los cuentos, donde el arqueólogo Baldomero Denegri intenta regresar al tiempo antiguo –mestizo: “antiguos griegos y aztecas”- de la Edad de Oro, el “mundo perfecto” [1987: 37] y comunicarse con los dioses, en una nostalgia por las sociedades *arcaicas* que se regían por unas leyes determinadas por los comportamientos de los dioses y los héroes, afirma el profesor protagonista. Pero Denegri comete en Chavín el error, como Orfeo y Gilgamesh –comenta- de mirar al dios inca, al Lanzón, y se integra en la vorágine temporal:

¿Cómo supo que estaba trazando un círculo sobre la figura sagrada?, ¿qué inefable fuerza le condujo hasta allí?, ¿o acaso debo pensar que todo fue una casualidad? De acuerdo con Eliade, el tiempo del mito describe un trazo circular de eterno retorno, y Baldomero debió ser alcanzado en algún punto de esa línea inexorable. Es la única explicación que puedo improvisar para justificar por qué después de más de tres mil años, la última víctima reclamada por el jaguar haya sido un excéntrico profesor universitario. [1987: 48-9]

El regreso a los tiempos míticos primordiales es habitual en los cuentos de Iwasaki, a menudo en razón de la posibilidad de retornar eternamente, a instancias de un rito macabro en “El ritual”, o de una transformación de carácter mágico en “Eco Yoruba”, de un encantamiento maléfico en “Mar del Sur”, y, en “Taki Ongoy”, por el cambio de un personaje, que pretende regresar a los tiempos de los dioses incas para volver a una Edad de Oro que les otorgará una Tierra Prometida. Pero en “Erde” alcanza otra significación más relacionada con las instancias narrativas: si el protagonista narrador ha sido devorado por Erde metamorfoseada en monstruo, ¿quién narra la historia? La respuesta sólo puede aceptarse desde el punto de vista del tiempo mítico, desde la ley del eterno retorno, que permite vencer el oxímoron que se le plantea al lector: la muerte conlleva un regreso tras el cual se posibilita la redacción del cuento, de modo que el retorno del narrador metamorfoseado y devuelto para la vida por el monstruo resulta una de las posibilidades; otra lo constituiría el hecho de que las lecturas grecolatinas y literarias, en general, del protagonista, le provoquen, una vez más, una interpretación extraordinaria de unos acontecimientos que ficcionaliza la mente fantástica del profesor, quien se convierte o en narrador de los desfallecimientos

de la razón o en un *menstruo* regresado para contar sus orígenes mitológicos. Como en “El sendero de los durmientes”, el regreso del pasado –el abuelo que aconseja al protagonista- supone la ruptura de los tiempos, o la difuminación de sus límites al imponerse, sobre la “cárcel dentro del tiempo” [1993: 76], el tiempo mítico, de muy amplio paseo, donde van y vienen momentos, personajes y sensaciones, que a veces se cruzan –los procedimientos son el sueño, las drogas, la ficción, la magia, la nostalgia, el sexo, etc.-; y de esa coincidencia surge el relato. “Father and son” resulta un ejemplo conciso y acabado de esa vocación por difuminar los límites entre la ficción y la realidad para entrar en una dimensión –la de la muerte, aquí- donde han sido borradas las leyes temporales; éstas quedan abolidas y se puede regresar al pasado [1999: 485].

Sin embargo, es “La rueda incontinente” el relato que se convierte en la muestra más exclusiva de lo que la narrativa de Iwasaki interpreta como eterno retorno. En este caso, la estructura se plantea en una clave más oriental, al prefigurar el relato unas palabras del *Majjhima-nikāya* de Gautama Buda. La historia se desarrolla en la ciudad moderna y el problema del protagonista se sitúa en ese ambiente: quiere dejar de fumar y lo consigue. Pero la metamorfosis va a operar unos cambios que guardan relación con la mentalidad *arcaica* del personaje y, por fin, con la vida de Buda. No obstante, unos olores le regresan al pasado y siente un placer en ese retorno perpetuo que cree el *nirvana*, hasta que advierte que, por el contrario, la metamorfosis y el eterno retorno se fundan sobre recuerdos de las vidas anteriores y un sacrificio semejante al de las vidas de Buda.

La estructuración de los relatos queda fundamentada en la convicción por parte de los personajes y del narrador de la posibilidad de acceso al tiempo mítico, en el que es posible la repetición por los arquetipos y el eterno retorno –la visión cíclica de la historia reaparece en el siglo XX [Eliade, 1994: 134]-, para lo cual el protagonista llevará a cabo una metamorfosis que se produce por diferentes medios. En el mito, según explica Eliade, el eterno retorno puede venir precedido de un apocalipsis que regenere el tiempo, precisamente por causa del mito de la perfección de los comienzos [108]. En este sentido, “Rock in the Andes” resulta un relato revelador, pues se mantiene fiel a la idea de las mentalidades *arcaicas* de la necesidad de un apocalipsis para regenerar el mundo de la progresiva degradación a la que se haya sometido [Eliade, 2000: 59-60]. La lectura apocalíptica de Choquehuanca va acompañada de su creencia *arcaica* en el eterno retorno, que concilia con la doctrina cristiana únicamente por lo primitivo de su mentalidad. Si San Juan escribió su *Apocalipsis* con la idea de consolar a los cristianos perseguidos en los tiempos de Domiciano, la idea de Choquehuanca –y de su ejecutor, Huarcaya- es que su tarea sirva para proteger a los cristianos del siglo XX de las amenazas del diablo que se ha metamorfoseado en figura del *rock*, desde donde arroja sus blasfemias y anuncia la llegada del Anticristo. Si San Juan interpretó las alegorías milenaristas de su época en esa clave apocalíptica, así también los protagonistas peruanos entienden las letras de la cultura *rock*, como los avisos de la llegada del fin de cristianismo. El Apocalipsis es la cúspide del pecado –así lo evalúa Macarena en “Un milagro informal” en lo que se refiere al sexo- y el *rock* se

confirma como su manifestación indiscutible. La cómica traducción que Huarcaya efectúa del inglés de las canciones de Led Zeppelin o Electric Light Orchestra responde a esa causa. Después halla más señales de la confirmación del eterno retorno –los protagonistas actúan en alianza con unos llamados *Born Again Christians*, que encarnan esa certeza, como la secta de los Trajanos en el microrrelato “Los visitantes” [1999: 482]-; de la vinculación del Diablo con John Lennon, con quien, cuando ingresó en la sociedad secreta Astrum Argentum, pactó en 1962 a cambio del éxito de los Beatles; de la seguridad de haber encontrado al Anticristo en Aleister Crowley; de la vinculación de éste con aquél, quien adquirió la mansión de éste en Nueva York tras rodarse en ella la diabólica película *Rosemary’s Baby* de Roman Polanski y donde fue asesinada su esposa Sharon Tate por Charles Mason, sacerdote de la secta Astrum Argentum, a la que había pertenecido Lennon. Huarcaya interpreta los hechos históricos en clave escatológica y piensa que el Diablo se reencarna en diferentes personas a través de los tiempos. Pero la lucha contra el Diablo se transforma en el combate maoísta de Sendero Luminoso “contra el demonio imperialista” [1993: 156]. Huarcaya, con Choquehuanca y David de los *Born Again Christians*, se convierten los objetos de una canción del grupo Inkarrí, quien saluda alborozado porque aquéllos han salvado al mundo de su destrucción. Pero la realidad de Sendero Luminoso acaba por prescindir de Onésimo Huarcaya, cuyo final, a manos de los activistas del grupo maoísta, repite la apocalíptica que él mismo había imaginado en sueños, pues Choquehuanca se convierte en Crowley, en una nueva reencarnación diabólica.

Esa fusión de tiempos es propia de los relatos de Iwasaki, donde los personajes parecen en posesión de una perspectiva mágica que permite la contemplación de varios instantes a la vez. Curiosamente, es la Historia la que ofrece el punto de partida para el ingreso en el mito y la visión del apocalipsis, como se veía, o como se precisa en “Mar del Sur”, donde Alonso de Varillas siente por encantamiento la llegada del Juicio Final [1987: 72] anunciado en las Escrituras y, después, tras un proceso de mestizaje, acaba por esperar el regreso de Copocati [75], convertido él mismo en piedra, como especulaban las supersticiones indígenas. La esperanza milenarista de ascendencia mítica es uno de los tópicos sobre los que Iwasaki construye un entramado simbólico de sus historias, donde asimismo intervienen otros componentes característicos de este tipo de relatos. Esa esperanza es la que engendra las utopías señaladas o las más modernas que transmiten los nuevos medios. Estados Unidos se convierte, así, en la nueva Utopía, como se advierte en numerosas narraciones de las últimas décadas, que acaba por transformarse en una antiutopía adversa para el hispanoamericano. En “El ritual” de Iwasaki, se reproduce la aspiración infantil a Disneyworld, pero para la negra Pancha, que ve que hacia allá marchan personas enfermas que no regresan. Para ella, Estados Unidos entra en el tiempo mítico y se convierte en un infierno, en un Hades contemporáneo al que uno se embarca no en la nave de Caronte sino en un avión, y ya no se regresa. Para el niño, su hermano Dieguito ha sido embrujado por los gringos; también para él Estados Unidos es un espacio mítico,

pero cree que de él se puede retornar. Como la flor de Coleridge o la de Wells y los objetos sorprendentes de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, del mundo de la fantasía llegan reliquias –los muñecos de Dumbo y Winnie Pu- que demuestran la comunicabilidad entre ambos y, por tanto, la posibilidad del regreso del más allá. Como en tantos relatos de Iwasaki, se pone el acento en las versiones que de lo real obtienen las mentalidades *arcaicas*, capaces de creer en la posibilidad de la utopía, en la fundada, por ejemplo, por un ex esclavo cimarrón, quien según se cuenta en “Mal negro es el congo”, se había convertido en virrey y presidente a imitación de los blancos, o en la que un grupo maoísta de raigambre indígena pretende fundar, a sangre y fuego, por medio de una revolución contra el sistema económico y político imperante.

Otros elementos son las metamorfosis sobre las que se construye la realidad doble de ascendencia mitológica. Algunos casos han sido apuntados. Se producen en los tiempos del mito, o los posibilita la magia, o son permisibles en el mundo fantástico –terrorífico- de *Ajuar funerario*. Aquí las fronteras entre la realidad y la ficción han sido completamente superadas ya por la intromisión de una mitología nueva, procedente en su mayoría de los medios de comunicación de masas –el cine, el cómic y la televisión- que ha sido asumida por personajes débiles que narran. Esta misma debilidad los convierte en más maleables a la recepción de los cambios. Además, se efectúa en los ámbitos de la mitología posmoderna, donde permanecen los mitos igualmente dúctiles a la metamorfosis. Por ello, las monjas pueden convertirse en perros voraces en “Dulces de convento” o cabe creerse en “Peter Pan” que el padre pueda transmutarse en el capitán Garfio.

En estos relatos hay una recuperación de la mentalidad *arcaica* que reproduce los elementos míticos que han abundado en los orígenes de los pueblos, en la conformación de los imperios que se construyen sobre las ruinas de las culturas derrotadas y durante el siglo XX por parte de los autores que sentían el fin de una época y precisaban el retorno a los tiempos primordiales del mito, cuando también la magia era posible y no se había ejercido aún el poder absoluto de la razón. No obstante, los relatos de orientación mítica y mágica de Iwasaki –de la misma forma que los dominados por la historia, por la literatura o por los efectos de los mitos contemporáneos- vienen condimentados por una fina ironía que deshace los resultados de la invasión mitológica en el mundo de lo real. A menudo hay un humor desbordante o una burla blanda, pero con frecuencia el mismo silencio del narrador o del protagonista y el hecho de pertenecer éstos a esa mentalidad *arcaica* o, a veces, extraordinariamente frágil, provoca que su mundo mítico, mágico o fantástico se derrumbe ante los ojos del lector como si estuviera construido de papel. La visión, por tanto, de Iwasaki es la de un diletante en esos mundos de fantasía, de relatos de terror, de mitologías universales y de religiones arcanas, que sabe que ya no pueden aportar nada al hombre sino es materia para la creación de hermosas narraciones.

5. La pervivencia de la magia

La presencia de la magia en las narraciones hispanoamericanas ha sido suficientemente ya valorada por la crítica. La afirmación de la sustitución del aparato mágico hispanoamericano en favor de otras maneras de interpretar la realidad del continente encuentra demasiadas excepciones, si bien es cierto que los autores se sintieron igualmente muy preocupados por problemáticas de tipo más individual y por las sacudidas de una realidad social y política violenta. No obstante, los relatos de Iwasaki surgen a partir de una desmitificación de los discursos míticos de base socio-histórica, como “Rock in the Andes”. No cabe duda que otros cuentos esencialmente mágicos también contienen una carga profunda de descreimiento, del distanciamiento propio de una razón que concede a la magia más resquicios que los de la ficción. La magia se convierte en un artificio literario para el escritor, quien dispone, en aras a la verosimilitud, unos personajes crédulos, débiles, como el niño de “El ritual”, que acepta la eficacia de los ritos sincréticos efectuados por madame Pacheco, o de mentalidad *arcaica*, como en “Eco Yoruba”, donde es la magia africana la que actúa, o la indígena en “Mar del Sur”. No obstante, hay también otros procedimientos que validan la magia, como las drogas en “El tiempo del mito”, el sueño en “El sendero de los durmientes”, la voracidad política en “Un milagro informal”, o los pérfidos enredos del diablo para yacer con una cristiana en “Las apariciones del «Armado»”, en “Una monja castigadora de demonios”, en “Ángela de Dios, sacadora de ladillas” y otras variadas uniones que aparecen en *Inquisiciones peruanas*. Para la magia, los ritos resultan fundamentales, como los de la tauromaquia en “Último tercio” o “En los adentros del toro”, donde se renueva la lucha entre el hombre y el animal hasta confundirse ambos seres, como en el animal mitológico que había quedado encerrado en el laberinto. Pero la ceremonia de orden mágico es la que se produce en los relatos de raigambre antropológica, como en “El tiempo del mito” o “El ritual”. Sin embargo, los cuentos de Fernando Iwasaki contienen, en su mayoría, otro elemento que produce textualmente el debilitamiento entre las fronteras que habrían de delimitar la realidad y la ficción.

La superstición, las creencias excesivamente cándidas que ha transmitido la tradición a través de generaciones es lo que desintegra los límites. Como en lo referido a otros componentes, la narrativa de Iwasaki incorpora supersticiones procedentes de muy distintos cultos y formas de hechicería y de conjuros, a su vez, producto de diferentes mestizajes, como la misa negra de “El ritual”, la marca africana que presagia la inmortalidad en “Eco Yoruba”, las creencias ancestrales en aparecidos en “Mal negro es el congo” y “Tres noches de corbata”, e incluso el poder de la alimentación peruana en “Arroz a la polaca”, donde la selección de fútbol es derrotada porque la cocinera negra sólo logró preparar a los jugadores un plato de caracoles. La mezcla de diferentes credos, y, en definitiva, de espacios y tiempos de las tradiciones determina el choque que se produce en los personajes, quienes se muestran incapaces de afrontar su destino, al encontrarse atrapados por certezas fanáticas que los delimitan o los manipulan, como los resultados en “Rock in the Andes”, donde del dogma cristiano y de la herencia indígena de Huarcaya surge el maoísmo violento que pretende una revolución armada en Perú. El

hombre urbano contemporáneo también se entrega a esas convicciones y cree en los nuevos oráculos que proporciona el horóscopo de las revistas, que se unen a amuletos como la medalla de la Virgen del Rosario, tal cual ocurre en “Pesadilla en Chacarilla”, donde observamos que la credulidad determina el destino de los personajes; en “El sendero de los durmientes”, que mezcla a san Pedro, a la magia y la fantasía pura; o en “La jumelle fatale”, donde se unen un pareja de géminis que parecen impelidos a actuar –su discurso lo revela- como el zodiaco dicta que deben comportarse las personas de ese signo. De manera que la *razón arcaica* –yoruba, inca...- resulta tan opresiva y augura resultados tan intolerables como las *razones* políticas que se advierten en algún relato de Iwasaki –“Rock in the Andes”, “Un milagro informal”-, o cristianas, obsesionadas también en la verdad única, cuyos estragos aparecen en los crímenes iniciales de “Mar del Sur” y en los exorcismos de *Inquisiciones peruanas*. Si se observa “Taki Ongoy”, ocurre una mezcla de momentos históricos y de credos, pues se une lo cristiano y la reencarnación en la creación de una nueva idolatría que parece regresar al mensaje evangélico primitivo, pero en la que participan chamanes que descreen de Cristo, y que forman la Cooperativa Agraria Nueva Jerusalén Ltda., que disuelve la policía. Los antropólogos y los sociólogos encontraban paralelismos con ese culto en otros lugares: “... destacaron las correspondencias de dicho culto con el *Ghost Dance Religion* norteamericano y la ocultación del duodécimo Imán en la tradición shi'ita del Islam iránico” [T, 79]. Incluso la misión conciliadora es encargada a un indio ladino llamado, precisamente, Guamán Poma de Ayala. Por otra parte, esta mezcla extraordinaria responde asimismo al interés de Iwasaki por las diferentes respuestas que al hecho religioso ha ofrecido el hombre. Esta preocupación por las religiones comparadas aparece en otros relatos, como en “La rueda incontinente”, donde ofrece una visión budista de la existencia, lo que parece una herencia del Eliade historiador de las religiones [1976], al que Iwasaki adeuda algunos pormenores de sus relatos.

Los comportamientos supersticiosos y crédulos en la fuerza de la razón resultan más permeables y, en consecuencia, los más débiles en el borramiento de los límites de la realidad y la ficción, con las consecuencias literarias e ideológicas que ello conlleva en los relatos. Si pensáramos con Frazer que la historia de las ideas del hombre en lo que se refiera a la explicación de los hechos naturales que le afectan podría explicarse como el desarrollo desde una creencia en la magia, después en la religión y finalmente en la ciencia, hemos de ver que –sin la evolución fija que propuso el escocés- la última historia literaria de Hispanoamérica ha oscilado también entre esos polos de atracción. La desconfianza en la ciencia que se demuestra en el ámbito hispánico y la escasa preparación del hombre de letras para las disciplinas científicas ha relegado a escasos hitos narrativos la presencia de esa respuesta humana a la realidad, contrariamente a lo que sucede en otras literaturas. Pero la magia y la religión han aportado a partes iguales materia para la confección de valiosas obras que, en su mayoría, brotan como producto de un sincretismo entre ambas creencias válido también en la vida real. Los relatos de Iwasaki muestran el vigor en esos ámbitos de las manifestaciones mestizas. No obstante, la magia –la superstición, los rituales

y los credos sincréticos del cristianismo- emerge desde la voz de los personajes débiles, de las mentalidades *arcaicas* que dirigen el relato, pues se pretende un distanciamiento con lo narrado. Si se observan con detenimiento los relatos, la magia actúa conforme a los principios establecidos por Frazer –leyes de semejanza, de contacto y de simpatía [1998: 34-5]-, lo que muestra la propensión de los relatos al acontecimiento mágico. No obstante, una sociedad mestiza y una época de mayores sincretismos exige la intromisión de otras *razones* religiosas, políticas e ideológicas que configuran el extenso universo que recorren los relatos del escritor peruano. Como se ha señalado anteriormente, la magia y otros dogmas de carácter esotérico vienen determinados por el distanciamiento que marca el discurso del narrador o los narradores y el carácter débil de éstos. La magia y los casos extraordinarios que surgen al amparo del dogma cristiano o en los arrabales de su ortodoxia obedecen, además, al particular gusto de Iwasaki por este tipo de descubrimientos de nuevas parcelas de la realidad donde dar rienda suelta a ficciones –que con frecuencia parten de hechos reales-, lo que motiva igualmente sus cuentos de carácter más estrictamente fantástico.

6. Lo fantástico y el distanciamiento paródico

Mario Vargas Llosa había explicado los acontecimientos de carácter fantástico en la obra de Gabriel García Márquez como “el hecho imaginario puro, que nace de la invención estrictamente y que no es producto de arte, de la divinidad, o de la tradición literaria, sino que es un hecho real imaginario de soberanía gratuito” [1971: 482]. La atracción que sobre Fernando Iwasaki ejerce el ocultismo, la creencia de una comunicabilidad entre lo visible y lo invisible, con sus múltiples orígenes y variedades -como se muestra desde “El tiempo del mito” hasta *Inquisiciones peruanas*-, resulta una fascinante vía de acceso a la realidad extraña que literariamente es válida. También los relatos de Iwasaki se producen esos supuestos que Vargas Llosa veía en la obra de García Márquez. Esas posibilidades transforman la realidad a través de la magia, el milagro y la literatura, como se verá, pero la intervención de lo fantástico va cobrando una importancia mayor, dado que va imponiéndose a la magia –que domina en *Tres noches de corbata y otras noches*-, al mito –más presente en *A Troya, Helena*- y el milagro o la herejía –de lo que se ocupa con más profusión *Inquisiciones peruanas*-. En cambio, en los diferentes microrrelatos que han aparecido de *Ajuar funerario* y los aún inéditos, la presencia de lo fantástico de carácter terrorífico resulta más importante. El terror –de ancestros antropológico-culturales- ya se había hecho presente en “Tres noches de corbata”, donde la criada contaba a un niño historias de la selva, con fantasmas, aparecidos, diablos y terribles monstruos con los que pretendía amenazar su sueño, espacio, por otra parte, donde anida con más firmeza lo sobrenatural, como también se aprecia en “Pesadilla en Chacarilla”, en “El sendero de los durmientes” o en “Rock in the Andes”. El relato era una especie de esencia del libro todo y de la vinculación de éste con los cuentos de *Las mil y una noches*, con la narración de Scherezade al rey Sahriyar, cuya curiosidad salva a la mujer. Ciertamente, el relato

de Iwasaki en que la criada pretende turbar los sueños del niño es una inversión paródica y terrorífica del libro oriental que servía de modelo en la distancia. En ambos casos se ponía el acento en las posibilidades del contar, como sucede en otros relatos de Iwasaki.

El vigor de la narración residía en el relatar de los personajes atrapados frente a monstruos semejantes a los de origen selvático que emergían en “Tres noches de corbata”. Así sucedía en “Erde”, donde un horrible monstruo devoraba al protagonista, y otros diversos que aparecen con profusión en *Ajuar funerario*, desde los ávidos de personas y rebaños en noches de luna llena de “Última escena”, hasta las momias –“Cariño artificial”-, espíritus –“La ouija”-, caníbales –“El antropólogo”- y fantasmas –“La casa embrujada”-. Las escenas, el pavor y los personajes surgen de la tradición occidental del terror que ha pasado a los medios de masas, como el cómic, el cine o la televisión. Desde estos medios, a través de un lenguaje conciso, de unas escenas de máxima concentración y de un efectismo de raíces visuales brotan estos microrrelatos. No obstante, como en el inicial “Tres noches de corbata” –el mismo espíritu anima “La muchacha nueva”, de *Ajuar funerario*-, la parodia se convierte en el mecanismo a través del cual se procesan los artificios para la producción del terror. El hecho de que el caníbal, el fantasma o la momia cuenten ellos mismos su experiencia con lo real –en vez de lo contrario y habitual, que lo real cuente una aterradora penetración en lo irreal- elimina el elemento terrorífico y permite que prevalezca el humor, el juego y el divertimento en la parodia de unos miedos ya lejanos. Un cadáver cuenta su muerte y advierte que se va a levantar a comer algún pájaro porque comienza a sentir hambre –“Réquiem por un ave madrugadora”-, un niño armado con un hacha que deja caer sobre su padre –“Peter Pan”-, unas monjas que se convierten en unos perros negros devoradores de hombres –“Dulces de convento”-, o un hombre que ha sido retenido durante una noche por una bruja –“El cuarto oscuro”-, por citar algunos, muestran una economía de medios que remiten más a los relatos extraordinarios de los cómic, pero el punto de vista y el tono sufren un giro tal que produce un distanciamiento paródico. Los relatos de Iwasaki son, de nuevo, deudores de la literatura y a ella misma se destinan para ofrecerse como el ámbito en el que autogenerarse. No pertenecen al género preternatural aunque éste le sirva de base, pues voluntariamente carece de “el nivel emocional que alcanza en su aspecto menos terreno” [Lovecraft, 1984: 11]. Los de Iwasaki rompen las leyes naturales que salva a los hombres del caos y de los monstruos, pero existe en el discurso la conciencia de la presencia de unos límites que, por otra parte, no existen para los personajes y los narradores. Los niveles de la narración explican la relación de lo preternatural con la narración y de ésta con el lector.

7. La literatura del rellenamiento y de la salvación

Como es bien sabido, la literatura misma se ha convertido en protagonista de la narrativa de las últimas décadas. John Barth había postulado que Borges encarnaba la superación de una literatura que se sentía como agotada y que por ello

había de nutrirse de las obras pasadas, de *Las mil y una noches*, del *Quijote*, de Shakespeare, entre otros. Demandaba y practicaba lo que el novelista estadounidense llamaba la *ultimidad* de la literatura [1967: 31], al superar las propuestas modernistas. Con ello, servía de apertura a una nueva forma de concebir el hecho literario que en otro lugar llamó de *rellenamiento* [1980], que reivindicó la síntesis entre las innovaciones modernistas y la conciencia de poder hallar una intención estética ajena a estas novedades [70]. En lo que se ha llamado posmodernismo no ha existido un rechazo terminante con la generación anterior como sí lo hubo en épocas anteriores. La misma crisis de la razón –y sus consecuencias artísticas en el modernismo internacional- llevó a los entonces escritores más jóvenes a un replanteamiento acerca de los límites y las relaciones extraliterarias del hecho narrativo. Posiblemente el rechazo a la *razón* y a las verdades que provocaron la crisis recluyó a los escritores en la literatura, como ejemplifica el Aureliano Babilonia de *Cien años de soledad* de García Márquez, pues los mundos de ficción se convierten, como en *La vida breve* de Onetti, en los únicos transitables, si bien a menudo contienen los mismos síntomas de la crisis del mundo real. La metaficcionalidad, la intertextualidad y la parodia se han convertido en los elementos fundamentales de la narrativa que se denominó posmoderna. A través de esos procedimientos no originales de los posmodernistas, se ejemplificó su espíritu de síntesis literaria. Al integrar Borges –Onetti, Asturias, Carpentier, Rulfo, etc.- las novedades del modernismo al que había pertenecido, con la misma duda acerca de sus resultados y con el regreso a tradiciones anteriores, románticas, barrocas y clásicas, por ejemplo, demostraba la intención de abrir nuevos rumbos en la literatura. Ese espíritu de síntesis perdura hasta hoy –y se persevera en el mestizaje literario- y la narrativa de Fernando Iwasaki es buena prueba de ello. Las relaciones transtextuales se convierten en protagonistas de la literatura en diferente forma y grados [Genette, 1989: 10-5]. Y así, la metatextualidad sirvió a Borges para la creación de unas narraciones que se conciliaban con la tradición argentina y universal y que utilizaba otras formas de transtextualidad que aprovecharon las promociones posteriores de escritores hispanoamericanos. La obra de Iwasaki retoma esa formas, desde la intertextualidad de “La invención del héroe” hasta el pastiche de “Mar del Sur”.

La presencia de Jorge Luis Borges en la obra de Fernando Iwasaki no se oculta y mantiene el mismo ánimo de síntesis que ha mostrado la narrativa hispanoamericana última: de la literatura clásica y la decimonónica, mundonovista y modernista, hispanoamericana o extranjera, popular o culta. Borges irrumpe en el paratexto en “El sendero de los durmientes”; como personaje, en “El derby de los penúltimos”; en expresiones que aparecen en los cuentos de Iwasaki que remedan el estilo del argentino [1987: 39 y 1993: 45]; en objetos que como nuevos *aleph* vencen las coordenadas del tiempo y el espacio, como la marca de “Eco Yoruba” o el licor ritual de “Mar del Sur”; en la inspiración onírica de textos como el microrrelato “Que nadie las despierte”. Otros cuentos como “Último tercio” y “Erde” muestran el vínculo borgeano por su aliento clásico que pretende la vinculación de lo antiguo con la realidad actual, si bien carece de la voluntad

metafórica de los cuentos del argentino y se mantiene en el juego literario. No obstante, “La invención del héroe” resulta el relato más acabado en lo que se refiere al aprovechamiento de la tradición borgeana. Con Borges coincide, no sólo en el desarrollo y la solución, próxima –podría considerarse- a la que Eric Lönnrot ofrece a “La muerte y la brújula”, sino también y sobre todo en las referencias intertextuales, el espíritu paródico y la elección del género policiaco y el épico para poner en entredicho el problema de la indiferenciación de los bordes de la realidad y la ficción y, en definitiva, los límites de la misma literatura.

Estas señales, que son indicios de las narraciones posmodernas, abundan también en los relatos de Iwasaki, que combina, como en la tradición del último medio siglo hispanoamericano la presencia del mito y de la magia con la de los encantamientos que también produce la literatura. Las parodias, los manuscritos, los procedimientos carnavalizadores, la estructura de ascendencia oriental –y universal, por tanto- de los cuentos en que se cuentan cuentos aparecen en las narraciones de Iwasaki como una forma más tanto de reunir diversos métodos de aproximación a la realidad a través de la textualidad como de confirmar el carácter de su narrativa, donde se produce el *rellenamiento* de mecanismos, tradiciones y autores sobre los que se construyen los relatos más contemporáneos. La parodia del género épico que se transfigura en erótico en “A Troya, Helena”, del policiaco en “La invención del héroe” y “Un muerto en Cocharcas” y bíblica, podría afirmarse, en “Rock in the Andes”, no sólo responden a una voluntad meramente estética y lúdica. La inversión de los protagonistas y su interpretación de la realidad acentúa la *sinrazón* del ámbito en que esos personajes son situados. Sin duda, el peso de los mensajes de las canciones del rock o de las series de televisión ejerce en esos personajes un poder semejante al de los conjuros mágicos en otros. Pero, además, lo interesante es que la introducción de elementos de la cultura elevada en esos personajes de mentalidad débil producen unos efectos siempre dramáticos, aunque esta dramaticidad se resuelva en el relato de manera cómica. “La invención del héroe” es buena muestra de la ineficacia de la literatura para este tipo de personajes que –por la mezcla de lo culto de las lecturas y de lo popular de sus orígenes- acentúan la *sinrazón* quijotesca, no tan marcada en otros de estrato más culto como los protagonistas de “Erde” y “A Troya, Helena”.

En verdad, el papel de la literatura resulta con frecuencia semejante al que logran otros medios de transformar la realidad de los que echa mano tanto el narrador como los personajes. Los relatos de “Tres noches de corbata” –como en “La muchacha nueva”- que emite la niñera selvática, la narración *naïve* del niño del “El ritual” o *arcaica* del esclavo de “Mal negro es el congo”; tratan todos ellos de transformar la realidad, de ejercer el papel mismo que los procedimientos mágicos de otros relatos. La literatura, en definitiva, es una forma de magia más, pero en manos de gente no iniciada, como Yauri, por ejemplo, puede producir resultados no apetecidos. La carnavalización de “Hawai, Cinco y Medio”, como en “El vuelo de la libélula”, muestra que el maquillaje y el mundo al revés resultan el indicio de los anhelos de cambio, imposibles en una sociedad viciada. Las metamorfosis de los personajes, mágica, religiosa –de Macarena, convertida al Opus Dei; el

Hermano Pablo al cristianismo primitivo; de Antonio al éxtasis budista...- o de cualquier índole refuerzan el desacomodo de los personajes en la realidad que les ha tocado vivir y confirma la idea de su crisis. Por ello, necesitan salir de su ámbito, aunque esto les sea negado por su estrato social, por su conformación ideológica, religiosa o cultural; son personajes sin salida positiva. La narrativa, a pesar del humor, esconde el drama del individuo atrapado entre los límites de su mundo. No hay héroes; por eso no existe el *viaje del héroe* y el título del último relato de *Tres noches de corbata* es tan irónico como cruel: “La invención del héroe”. La invención o creación de ese héroe es fútil y sus aventuras son tan efímeras como las salidas de don Quijote. Ciertamente, no hay héroes en la última narrativa hispanoamericana que cumplan absolutamente su misión. Los obstáculos del viaje del héroe terminan por vencerlo, por demostrar que las fuerzas sociales y políticas resultan demasiado poderosas para que el héroe consiga su misión; es el destino del hombre contemporáneo, el de Cristóbal Jara, Juan Preciado, Horacio Oliveira, Aureliano Babilonia, Martín Romaña... Con mayor razón, en un narrador desmitificador desde lo cómico como Iwasaki habían de resultar más previsible la inexistencia del héroe. La carnavalización, para los personajes, es la última esperanza de cambio a través del disfraz, de la máscara, pero resulta infausta. El protagonista de *Libro de mal amor* advierte su inconveniente: “Después de tantos años, finalmente comprendí por qué las mujeres jamás me habían hecho caso: porque siempre quise ser lo que no era o lo que nunca sería” [2001: 145].

En definitiva, la literatura, como los medios de masas, permite el equilibrio entre la realidad y la ficción, y el tránsito entre ambas. Los personajes débiles deambulan en ese equilibrio, por amor [2001: 80], por motivos religiosos en *Inquisiciones peruanas*, o porque los personajes se entregan a la ensoñación, como en “Father & Son”. Pero lo más habitual es que la excesiva credulidad, como en “Un muerto en Chacarilla” y en “El sendero de los durmientes” o “Peter Pan”, sitúe a los protagonistas en la frontera entre una existencia cruda o gris y una ilusión esperanzadora. Las ensoñaciones vencen a la realidad, como intenta Félix del Valle en “El derby de los penúltimos” [1999: 29] y, como antes, así se comprobó en los narradores posmodernos. En las novelas o en cuentos como “El sur”, de Jorge Luis Borges; en “Presencia”, de Juan Carlos Onetti; en “El breve retorno de Florence, este otoño”, de Alfredo Bryce Echenique; o en “Amor a la distancia” de Edmundo Paz-Soldán, en las últimas promociones de narradores se comprueba que la realidad es endeble, que escenas o historias por entero dependen exclusivamente de la capacidad fabuladora del narrador protagonista, de su desahogo ensoñador o de la necesidad de mentir. Siempre, en cualquier caso, se precisa vencer sobre la realidad a través de la literatura, convertida en espacio de la salvación. No obstante, como en el mundo real, los desvíos ficcionales e ilusionantes de estos personajes resultan efímeros. Tras todo ello, la realidad sigue cayéndolos de golpe.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Consuelo, y Rosa María IGLESIAS (1995), “Introducción” a Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid: Cátedra: 7-186.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro, y Alberto BERNABÉ PAJARES (1984), “Introducción general”, a Píndaro, *Epinicios*, Madrid: Alianza: 9-32.
- BAJTÍN, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F. C. E.
- BAJTÍN, Mijail (1987), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.
- BARNES, Jonathan (1992), *Los presocráticos*, Madrid: Cátedra.
- BARTH, John (1967), “The Literature of Exhaustion”, *The Atlantic Monthly*, N° CCXX, 2 (agosto): 29-34; y en Jaime Alazraki, ed. (1976), Jorge Luis Borges, Madrid: Taurus: 170-182.
- BARTH, John (1980), “The Literature of Replenishment”, *The Atlantic Monthly*, N° CCVL, 1 (enero): 65-71.
- BARTHES, Roland (1980), *Mitologías*, México: Siglo XXI.
- BECERRA, Eduardo, ed. (1999), *Líneas aéreas*, Madrid: Lengua de Trapo: 479-485.
- BIELER, Ludwig (1983), *Historia de la literatura romana*, Madrid: Gredos.
- BORGES, Jorge Luis (1997), *Ficciones*, Madrid: Alianza.
- CUENCA, Luis Alberto de (1976), *Necesidad del mito*, Barcelona: Planeta.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976), *Literatura europea y Edad Media Latina*, México: F. C. E., 2 vols.
- ECO, Umberto (1995), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Tusquets.
- ELIADE, Mircea (1978), *Historia de las creencias y las religiones, II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Madrid: Cristiandad.
- ELIADE, Mircea (1994), *El mito del eterno retorno*, Barcelona: Altaya.
- ELIADE, Mircea (2000), *Aspectos del mito*, Barcelona: Paidós.
- FRAZER, James G. (1998), *La rama dorada: magia y religión*, México: F. C. E.
- FUENTE, José Luis de la (1997), “Fernando Iwasaki Cauti: El descubrimiento de España”, *La Nueva Literatura Hispánica*, N° 1: 174-176.
- FUENTE, José Luis de la (2000), “Fernando Iwasaki Cauti: las metamorfosis de la escritura”, *New Peruvian Writing*, Roberto Rodríguez–Saona, ed., Leeds: The University of Leeds: 81-100.
- FUENTES, Carlos (1998), *Tiempos y espacios*, México: F. C. E.
- FUKUYAMA, Francis (1992), *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona: Planeta.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HUTCHEON, Linda (1978), “Parody without ridicule: Observations on Modern Literary Parody”, *Canadian Review of Comparative Literature*, N° 5, 2 (primavera): 201-11.

- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York: Methuen.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1987), *Tres noches de corbata y otras noches*, Huelva: El fantasma de la Glorieta.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1988), *Nación peruana: entelequia o utopía*, Lima: Centro Regional de Estudios Socio-Económicos.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1992a), *Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno*: Barcelona, Estelar.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1992b), *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI*, Madrid: Mapfre.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1993), *A Troya Helena*, Bilbao: Laga.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1994), *Inquisiciones peruanas*, Sevilla: Padilla.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1995a), *El sentimiento trágico de la liga*, Sevilla: Renacimiento.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1995b), “Tres tristes extraños”, *Hueso Húmero*, N° 32 (diciembre): 40-58.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1996), *El descubrimiento de España*, Oviedo, Nobel.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1997), *Inquisiciones peruanas*, Sevilla: Renacimiento.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1999a), “El derby de los penúltimos”, *El derby de los penúltimos y los cuentos ganadores y finalistas de la X bienal de cuento. Premio Copé 1998*, Lima: Copé: 11-29.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1999b), “En busca de un tipo perdido”, *Hueso Húmero*, N° 35 (diciembre): 153-158.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1999c), “Memorias de una piedra sepultada entre ortigas”, *Hueso Húmero*, N° 35 (diciembre): 65-68.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1999d), *Proceso diocesano de san Francisco Solano, 1610-1613*, Montilla: Bibliófila Montillana.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (2000), *La caja de pan duro*, Sevilla: Signatura.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (2001), *El libro de mal amor*, Barcelona: RBA
- IWASAKI CAUTI, Fernando (2003), *Un milagro informal*, Madrid: Alfaguara.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (2004), *Ajuar funerario*, Madrid: Páginas de Espuma.
- IWASAKI, Fernando (2004), “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”, en Roberto Bolaño y otros, *Palabra de América*, Barcelona: Seix Barral: 104-122.
- IWASAKI CAUTI, Fernando, ed. (1996), *Jornadas contadas a Montilla*, Córdoba: Caja Sur-Ayto. de Montilla.
- IWASAKI CAUTI, Fernando, Iván ALONSO y Enrique GHERSI (1988), *El comercio ambulatorio en Lima*, Lima, Instituto Libertad y Democracia.
- KAFKA, Franz (1983), *La metamorfosis*, Madrid: Alianza.
- KUMAR, Krishan (1998), “El apocalipsis, el milenio y la utopía en la actualidad”, *La teoría del apocalipsis y los fines de mundo*, Malcolm Bull, ed., México: F. C. E.
- LOVECRAFT, H. P. (1984), *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza.
- NATELLA Jr., Arthur A. (1990), *Anacronismos de la nueva literatura latinoamericana*, Miami: Universal.

- NEUMAN, Andrés, ed. (2002), *Pequeñas resistencias: antología del nuevo cuento español*, Madrid: Páginas de Espuma.
- NIETZSCHE, Friedrich (1977), *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (1982), *El Anticristo*, Madrid: PPP.
- NIETZSCHE, Friedrich (1986), *Así habló de Zarathustra*, Barcelona: Planeta.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998), *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza.
- PARKINSON ZAMORA, Lois (1994), *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México: F. C. E.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1979), “Carnaval / Antropofagia / Parodia”, *Revista Iberoamericana*, N° 108-109 (julio-diciembre): 401-412.
- SÁBATO, Ernesto (1997), *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona: Seix Barral.
- SAID, Edward (1996), *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama.
- SAMARANCH, Francisco de O. (1973), “Prólogo”, a Píndaro, *Olímpicas*, Madrid: Aguilar: 9-28.
- TORO, Alfonso de (1991), “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Revista Iberoamericana*, N° 155-156 (abril-septiembre): 441-467.
- TORRES CABALLERO, Benjamín (1991), “Apuntes sobre la función del deporte en la narrativa latinoamericana”, *Hispanic Review*, N° 59, 4 (otoño): 401-420.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971), *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona: Barral.
- VILLANOVA, ÁNGEL (1992), “Motivo clásico y novela latinoamericana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N° XL, 2: 1087-1099.

¹ Lo forman relatos de *Tres historias de corbata* y *A Troya, Helena* junto a “El derby de los penúltimos” y el inédito “El vuelo de la libélula”.

² Los textos aparecieron en el diario *El País*, desde 1991 hasta 1995.

³ Fue apareciendo semanalmente en *Diario 16 de Andalucía*, desde el 7 de septiembre de 1993 hasta el 17 de mayo de 1994, como en el libro indica cada capítulo que en el periódico fue crónica publicada cada martes.

⁴ Se utilizará el adjetivo *arcaico* en este sentido aportado por Eliade y la Antropología. Se entiende *arcaico* como primordial, original y escasamente contaminado por la penetración de influencias exteriores –como la perniciosa amenaza de la modernidad– que puedan producir un choque crítico en el desarrollo normal de la civilización de que se trata.