

Fernando Iwasaki Cauti: las metamorfosis de la escritura*

José Luis de la Fuente

Universidad de Valladolid

1. Introducción: las metamorfosis de la escritura.

En toda gran obra literaria el anhelo humano del cambio de la realidad subyace como motor esencial que impulsa la narración y que atrapa al lector: en la *Biblia*, cuando Eva y Adán, Caín, Noé, Abraham, David y otros protagonistas varían su rumbo y emprenden una nueva trayectoria; en la *Ilíada*, cuando Aquiles decide tomar las armas; en el *Beowulf*, con la llegada del héroe de los geatas como ayuda a los daneses hostigados por el monstruo Grendel; en el *Cantar de los Nibelungos*, con el matrimonio y muerte de Sigfrido; en el *Poema de Mío Cid*, cuando es desterrado el caballero; en el *Quijote*, con la decisión del hidalgo de tomar las armas y salir de su casa a defender los caminos; en *Vida y aventuras de Robinson Crusoe*, cuando naufraga el protagonista y ha de adaptarse a una nueva existencia; en *Ivanhoe*, cuando regresa a Inglaterra y encuentra su mundo cambiado como efecto de las cruzadas; en *Madame Bovary*, como *La Regenta* o *Ana Karenina*, cuando la mujer transgrede el orden conyugal establecido; en *Crimen y castigo*, cuando Raskolnikov asesina a la usurera; en *Viaje al centro de la tierra*, cuando al profesor Lidenbrock se le revela lo que contiene el pergamino rúnico y descubre una dimensión oculta de la realidad; en *Cien años de soledad*, cuando la familia Buendía y sus vecinos deciden emigrar y fundar Macondo; en *El Palacio de la Luna*, cuando Fogg emprende una vida nueva tras la muerte de su tío y la consiguiente lectura de los libros. La verdadera esencia de la aventura literaria no sólo supone un hecho de lenguaje sino que ha de reflejar un cambio en los personajes que determina la ruptura del orden establecido, como imagen del ansia humana por cambiar y como ejemplo del mismo progreso humano.

La narrativa de Fernando Iwasaki (y por extensión su obra toda) ofrece una ruptura posmoderna del orden; sin rechazar la tradición, ésta se canibaliza¹ para crear otro producto. Esa metamorfosis cultural acompaña a una interpretación igualmente cambiante de la realidad, que se enmascara bajo el lenguaje e incluso el tono (el humor, a menudo) pero bajo esa apariencia muestra una problemática oculta de caracteres dramáticos (la tragedia, generalmente, en el desenlace). El tono, como la lengua y sus diferentes variedades dan origen a la creación de otros mundos y de una ilusión que, como el humor, afecta al lector. Asimismo, los ritos mágicos (metáfora de los literarios) resultan máscaras de lo real. Los resultados de la trama dependen de la ficcionalidad del texto, obviamente, y se producen bruscamente por medio de la anulación de las previsiones del lector y su bagaje literario. Pero, además, la modificación permite la fusión de las mitologías cultas y populares (incas, grecolatinas, orientales, devotas, parahistóricas, contemporáneas, etc.) y la manipulación de la Historia y sus adyacencias (no en vano, Iwasaki es historiador), como origen de los relatos, mito y referente de las historias narradas.

El mismo Ovidio retomó mitos anteriores y muy conocidos en sus *Metamorfosis* para mostrar ese filosófico deseo humano de transformación y para indagar en las antigüedades [Bieler, 1983: 250]. La influencia de este modelo, que parte de otras manifestaciones previas, sin embargo, como es sabido, ha resultado enorme en ciertas épocas. Bieler afirma: “Es Ovidio el primer poeta moderno y su obra es prototipo de las literaturas románicas, a las que en gran medida sirvió de modelo a partir de la francesa del siglo XII” [244].

Esa intención intemporal impulsa más que nunca a la literatura actual. Los móviles de la civilización posmoderna exigen los prototipos de toda época pero el siglo XX ha generado quizá escasos mitos modélicos perdurables y los que ha producido resultan a menudo reconversiones de ilusiones pasadas. El caso de Borges al retomar al protagonista cervantino en su cuento iniciático “Pierre Menard, autor de Quijote” no resulta una casualidad porque el caballero manchego

* Aparecido en *New Peruvian Writing*, Leeds, Trinity and All Saints-University of Leeds, 2000, pp. 81-100.

ejemplifica una moderna adopción de la lectura y una renovada visión de la exigida metamorfosis del héroe. James Joyce en su *Ulysses*, Franz Kafka en el espíritu ovidiano desolador de *La metamorfosis*, Herman Hesse en su cruzada búsqueda interior de *Viaje al Oriente*, o Paul Auster en sus borgeanas aventuras que remedan algunas célebres de Jules Verne en *Moon Palace*. Los patrones antiguos se consideran válidos pero se transforman porque la época lo exige. Y también demanda el cambio de papel del héroe, su posición en el mundo literario y su carácter. El perseguidor se convierte en perseguido; el detective no halla al delincuente; el personaje histórico vive diferentes acontecimientos de los anotados en los libros de Historia; el héroe se convierte en un antihéroe subsumido por la abrumadora soledad que le impone el mundo nuevo que, paradójicamente, ha creado la sociedad tecnológica y sus medios de comunicación. Las imágenes, además, o se invierten como reflejadas por el espejo del arte o se convierten en sólo modelos lejanos que el consumidor de arte no puede alcanzar como Alonso Quijano jamás podría igualar en prodigios a los consignados en los libros de Amadís. Al personaje (reproducción del lector) no le queda otra solución que renunciar a la acción o revivirla en los libros o en sus contornos. La metamorfosis del personaje refleja la del autor y reverbera en la historia y en su discurso.

En este contexto se insertan los cuentos de Fernando Iwasaki Cauti², que pertenecen a una tradición peruana (aunque no exclusivamente) de la cual su obra resulta una de las pruebas más acabadas por diversas razones además de cuantas acaban de apuntarse. Sin embargo, la metamorfosis no sucede, como en el caso de Ovidio, ante los ojos del lector sino que, como en Kafka y su Gregorio Samsa, el lector va descubriendo la nueva apariencia a través de la escritura; es decir, por medio de la lectura que le facilita el narrador desvelará el entramado simbólico que esconde la transformación que habitualmente sucede en los personajes de Iwasaki, como en *La metamorfosis* de Franz Kafka, cuya apertura resulta ya, de por sí, abrupta: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto” [1983: 7]. Esa brusquedad abre algunos de los relatos de Iwasaki; el cambio puede producirse en circunstancias similares o, si no, las consecuencias del desarrollo que también se ocultan al lector revelan la creencia en un más allá que existe tras la realidad y que esconde la sociedad, la literatura, la magia, la Historia u otros mundos creados por el ser humano.

La obra de Fernando Iwasaki, en general, obedece al patrón clásico mencionado que mueve la literatura y la vida. Sus cuentos, sus reflexiones varias, responden a un deseo de cambio que, por un lado, exige la sociedad moderna y, por otro, la misma evolución de lo que fue la Modernidad, pues se ha recogido de la esencia más intrínsecamente humana del arte como es el deseo de cambio que el hombre alberga habitualmente y que, en otros ámbitos, ha permitido su progreso. Para ello, el escritor peruano recurre a varios géneros que pueden llegar a combinarse. En este aspecto, el sentido ovidiano se recupera al utilizar la *contaminatio* de géneros diversos.

Además, en el discurrir de cada relato muestra una serie de transformaciones que, aunque en unos casos más que en otros, van provocando o soportando los protagonistas. Cada modificación impulsa el relato en su avance, lo retarda o lo impulsa a diferentes rumbos. Las variaciones resultan habituales en estos relatos; se siente como un desacomodo en la realidad y la necesidad siempre de un cambio generado por la inquietud de la incomodidad o la aspiración de indagar nuevas parcelas de la realidad. Formalmente, los relatos quiebran las expectativas del lector y su tarea resulta lejos de suponer una tranquila tarea puesto que la misma sorpresa continua de los cambios le provoca ciertos cuestionamientos de su papel de individuo en o fuera de los ambientes retratados. Esas metamorfosis resultan como en el sentido clásico, pero en ocasiones provocan que sean los atributos puntuales del discurrir temporal los se vean modificados, con lo que se produce una especie de eterno retomo que implica reflexiones estéticas igualmente muy interesantes.

Aunque no sea el único caso (y recordamos todos, por ejemplo, a Borges), los escritos de Fernando Iwasaki muestran a la perfección esa característica más especial en los últimos tiempos por cuanto, además, en su obra se vinculan al escritor otros rostros diversos como el historiador, el investigador, el crítico, el político o el cronista de variados objetivos.

2. «Tres noches de corbata y otras noches» y «A Troya, Helena».

En los volúmenes de relatos, en los que Fernando Iwasaki se enfrenta a la auténtica ficción, las transformaciones resultan más evidentes y alcanzan a los estilos que despliegan los muy diversos narradores que maneja y la abigarrada temática sobre la que se implantan unos muy diferentes caracteres y mundos revelan más que nunca ese deseo transformador del autor aunque únicamente sea a través de la ficción literaria. *Tres noches de corbata y otras noches*, con su título milyunanochesco, anuncia esa tendencia. Luis Jaime Cisneros, en el prólogo al volumen, apunta la semejanza de esos relatos a los orientales [1993: 14] y que aun cuando se remonten a épocas pasadas nos muestran problemas actuales: “son las mismas confusiones y los mismos vericuetos de hoy, y nos ayudan a medir la distancia cruda trazada entre la vida transcurrida en la historia y nuestro propio acontecer” [13]. Efectivamente, eso ocurre con los relatos de Iwasaki y los convierte en universales porque se enfrentan a unas variables, espaciales y temporales, de carácter metahistórico y metageográfico. En una búsqueda de arquetipos que parten del relato (y muy comúnmente oral) se llega hasta la necesidad esencial del cambio que antecede al retorno continuo del ser humano a unas inquietudes, aspiraciones y temores siempre semejantes aunque vestidas con diferentes ropajes, en los niveles del discurso y de la historia, sea en su aspecto argumental o en el movimiento de los personajes.

La estética del carnaval, en primer lugar, parte de este ritmo que sostiene la narración. En segundo término, y en vinculación con el carnaval, como fuente primordial en la que se funda el ser humano y, en consecuencia, sus orígenes, la relación de los extraños, la unión de lo diferente. El humor que esconde una realidad frustrante actúa como disfraz de discursos, gestos y preocupaciones. Y, en tercer lugar, el mito, que a menudo viene enmascarado con atavíos contemporáneos: los mitos cambian pero no su origen y función. Así ocurre en “La otra batalla de Ayacucho”, “El tiempo del mito” o en “La invención del héroe”.

La realidad cambia con el tiempo y los discursos generacionales se desajustan. Los nuevos mitos nacen de los medios de comunicación de masas en “La otra batalla de Ayacucho”, por ejemplo:

- Eduardito, mira, mira, vamos a dejarnos de cuentos y vamos a jugar a la independencia, ¿ya? Ayúdame, ayúdame a formar a los soldaditos. Vamos a ver... ¡ya está!, que este del caballo sea Bolívar y Sucre que sea el de la espada.
- Abuelito -interrumpió el niño-, ¿esa es una espada láser?
- ¿Pero qué cosas dices, criatura? Las espadas láser no existen.
- Sí existen, abuelito. Skywalker tiene una. [T, 27]

Y el tiempo antiguo de perfiles legendarios es traído a la memoria por algunos personajes y varios narradores. Éste resulta el asunto central de “El tiempo del mito”, como puede apreciarse desde el principio:

- «Es obvio que en la antigüedad los hombres fueron más felices que nosotros, porque ellos vivieron en un mundo perfecto que estaba regido por leyes inmutables que a su vez reflejaban los actos arquetípicos de dioses y héroes. En cambio, la sociedad moderna ha creado tabúes y prejuicios que nunca tuvieron las sociedades arcaicas». [T, 37]

A ello obedece que en los dos volúmenes de cuentos los personajes deseen regresar al tiempo primordial. Para ello se requiere de la transformación de los personajes, lo que en última instancia supone una metamorfosis de la escritura y de sus ámbitos. A este respecto, ocurren dos situaciones fundamentales que ejemplifican los dos relatos más extensos y quizá valiosos de Iwasaki. En “La invención del héroe” advertimos del peligro de ceder a los patrones consignados en las novelas policiales en un enfoque quijotesco de la trama:

- Mientras la cuenta regresiva seguía vertiginosa su marcha, Ronald Yauri accedió a la comprensión absoluta de su situación: no eran esos hombres ni un negro destino quienes le darían muerte, sino la traición y las intrigas literarias de Rodolfo que habían hecho de él un personaje de ficciones imposibles (“Como si los cholos de aquí fueran como los pillos de los cuentos, como si yo fuera un policía de los cuentos, como le pasó a *Hércules Poirot* en su última aventura”, pensaba). [T, 110]

E incluso se advierte la necesidad de alcanzar un coyuntural seguimiento de la literatura épica:

Le habló de la necesidad de abolir los viejos métodos, de ser el renovador, la vanguardia que transformara las antiguas tradiciones (él no había impuesto ya un nuevo estilo en las Fuerzas Policiales?). Le habló de los arquetipos y de la literatura épica (“En el mundo moderno, los héroes policiales son los herederos de los héroes épicos -explicaba Rodolfo-. “ conoce la literatura épica?... No, pues, de dónde, ¿no?; je, je”) y de cómo podía convertirse en un transformador del mundo (“No, pues; je, je. Del mundo policial, pues”) hasta llegar a ser el prototipo de los futuros oficiales de la PIP”. [T, 107]

El objetivo es la transformación del mundo como muestra de la misma modificación que pretende la escritura aunque ésta sea sujeto y objeto de la trama, los movimientos de los personajes, el lenguaje y, por tanto, la metáfora ficcional de cariz borgeano en que se resuelve:

El inicio de las descargas le aclaró todavía más la telaraña tejida a su alrededor, y le vino a la memoria el argumento de *La muerte y la brújula*, donde un detective razonador muere varias veces en el cuarto punto de un laberinto que es una línea. Antes de desplomarse llegó a tener la lucidez de recordar a los héroes épicos: siempre machucados, siempre hasta las huevas... ¿Tal vez reconoció en su muerte el ciclo heroico?... ¿Acaso supo que moría repitiendo un arquetipo?... No, pues; je, je... De dónde, pues, ¿no? [T, 110]

Las metamorfosis, transformaciones y cambios aparecidos bajo cualquier apariencia y nivel (en el lenguaje, los personajes, el narrador, la escritura, los símbolos, los significados míticos, el argumento, etc.) resultan un útil componente enriquecedor de la literatura porque en primera instancia reflejan un aspecto de la esencia humana que sirve para su progreso, su evolución o involución, o que sirve de imagen de categorías y rituales antropológicos perfectamente identificables en las mentalidades *arcaicas* o deducibles aún en el pensamiento más moderno, que aún guarda indicios de ese pasado que retorna aunque ello suceda bajo apariencias o vestiduras que disfrazan los auténticos orígenes. Las metamorfosis resultan un útil literario que aporta ricos productos pero que en la realidad ficcional no proporciona resultados edificantes para los personajes aunque sí para el lector avisado.

En *A Troya, Helena*, se asiste al principio transformador que impregna toda la obra de Iwasaki. El título que hace referencia al último cuento cierra el libro con una metáfora del acto sexual, que se convierte en la introducción y posesión de los griegos de la ciudad de Troya [1993: 172] en la que penetran con el embaucamiento de su caballo. Esta metáfora que indica lo erótico, se extiende a los cuentos previos cuya temática resulta más abundantemente voluptuosa. Por otra parte, en general, los referentes, como en la parodia policial del volumen anterior, evolucionan y dejan de responder a mundos culturalmente más distantes por populares y se convierten los universos literarios en los marcos fundamentales de los que partirán los relatos y en los que se moverán los personajes, su mentalidad y su lenguaje. Buena muestra resultan “Rock in the Andes”, sobre todos, y “Erde”, “Hawaii, Cinco y Medio”, “La jumelle fatale” o “La rueda incontinente”. En cambio, hay relatos en que parece avanzarse un cambio que sí lo es pero que no significa un abandono de la temática del volumen anterior. Así sucede en “El sendero de los durmientes”, “Arroz a la polaca”, “La danza de la gravedad” o “Pesadilla en Chacarilla”.

Sólo como ejemplo de las variadas transformaciones que se suceden en el relato podrían mostrarse los cambios que se operan en “Rock in the Andes”. El cholo protagonista cambia al tiempo que la sociedad en la que se inserta y mientras que Perú reclama una revolución que se traduce equívocamente en una apocalíptica visión del proyectado concierto de rock en Ayacucho. La lectura del *Apocalipsis*, el nombre de la secta norteamericana, las actividades de Sendero Luminoso y los personajes principales, y las letras de las canciones en inglés muestran una imagen transformadora que pretende regresar al catastrofismo milenarista. Una nueva vuelta de tuerca presenta al protagonista Huarcaya traduciendo al castellano las canciones del satanizado John Lennon o de otros autores e intérpretes. Esa curiosa traducción muestra que la realidad transformada puede siempre modificarse hasta una metamorfosis casi tan infinita como los tiempos que se creen en peligro. La nueva versión de la realidad resulta cómica pero tras el humor se esconde un drama social, político y personal de extraordinarias dimensiones:

Huarcaya tradujo: *Music* [música], *is* [ser, estar], *reversible* [reversible, «jachachau!, igualito»], *but* [pero], *time* [tiempo], *is* [«ya me lo sé»] *not* [«también me lo sé»], *turn* [vuelta, giro, cambio] y *back* [espalda, atrás,

trasero... «¿trasero?»]. Al final le quedó: «La música es reversible, pero el tiempo no es. Vuelve [la] espalda, gira [para] atrás, cambia [del] pote³». Retrocedió la cinta para oírla a la inversa y brotó de los parlantes un himno feroz y gutural:

Satan, Satan, Satan. Take my life soon [A, 154]

El mensaje resulta diabólico y acorde a los temores que infunden los «Born Again Christians». Las traducciones prosiguen y Onésimo Huarcaya, imagen arquetípica de cierto tipo peruano y universal, contempla otra realidad que se oculta en el lado oscuro que esconden las canciones y el movimiento inverso de la música. En otro momento:

There are two paths you can go by, but in the long run there is still time to change the road you are on. In the case you don't know, the piper's calling you to join him.

Onésimo tradujo *There are* [hay], *two* [dos], *paths* [sendero, «¿Sendero?»], *you* [tú], *can* [poder, lata], *go* [ir], *by* [por], *but* [«ya me lo sé»], *in* [en, dentro], *the* [el, la], *long* [largo], *run* [carrera, camino, paseo], *there is* [hay, «¿otra vez?»], *still* [quieto, todavía, aún], *time* [«también me lo sé»], *to change* [cambiar], *the* [«me lo requetesé»], *road* [camino, carretera], *you* [tú], *are* [ser, estar], *on* [en, sobre, encendido], *In* [«¡achachau, qué facilito!»], *the* [«¿Cómo tiro, pasumadre!»], *case* [estuche, caso], *you* [«Ay, sí»], *don't* [«auxiliar de no»], *know* [saber, conocer], *the* [o. k.], *piper's* [flautista, gaitero], *calling* [llamando], *you* [«yuyuyú», *to* [tú], *join* [juntar, unir], *him* [le, lo, a él]. Finalmente procedió a ordenar y lo dejó así: «Hay dos senderos, tú puedes ir por [¿donde te dé la gana?], pero en el largo camino hay todavía tiempo [para] cambiar la carretera [donde] tú estás encima. En un estuche que tú no sabes, el flautista está llamándote para ir [con] él». ¿Cómo era eso de los dos senderos? ¿Quién era el de la quena? [A, 160-161]

El diccionario es un puzzle o un lugar en el que se abre un camino abierto en distintas sendas y se opta por la adecuada a la realidad que se pretende recrear. El disparate surgido resulta mayúsculo aunque se adivinan algunos aciertos. Pero el texto de la canción (y la realidad) ofrece nuevas posibilidades; en el caso de invertir la dirección de la cinta, de ofrecer la cinta al revés (como es esta realidad que surge del cuento): *My other made the path. Live got to uve for Satan* [T, 161]. Por supuesto que se ofrece una traducción del texto invertido:

My [mi], *sweet* [dulce], *Satan* [¡Zupay pa guagua!], *no* [no], *other* [otro], *made* [«su pasado de hacer»], *the* [el, la], *path* [«¿Sendero?»]. Onésimo soltó el lapicero completamente aterrado: «Mi dulce Satán. No otro [lo] hizo al Sendero». Onésimo comprendió el terrible peligro en el que estaba metido: si el diablo estaba detrás del concierto y de Sendero, entonces él, Choquehuanca y los comités de la lucha popular estaban con los días contados. No le quedaba otro remedio que la clandestinidad. [A, 161-162]

Aunque su interpretación resulta disparatada, se aproxima a la verdad peruana de entonces. Pero, desde siempre, Huarcaya es incapaz de advertir otra realidad que la disfrazada tras la ideología y la religión de la que ha quedado preso.

En este volumen, la variedad es mayor en la temática y los mecanismos de transformación aunque, en general, las reflexiones sobre el poder narrativo del tiempo resultan menores y no tan ricos como cuando, como en el libro anterior, buena parte de los protagonistas que narraban habían quedado anclados en un no—tiempo que permitía a las acciones y sus personajes ir, quedarse o regresar de otros instantes temporales marcados en el devenir temporal que no se conceptúa como flujo sino como discurrir que va y viene. Todo ello mostraría la necesidad de explicación de unas constantes antropológicas que quizá resulten aún más obvias en las mentalidades llamadas *arcaicas*⁴ que Iwasaki pone en primer plano. El tiempo no es un río heraclitiano sino una laguna en cuyas mismas aguas uno puede introducirse varias veces y en diferentes condiciones.

4. El regreso a la historia: «Inquisiciones peruanas».

La primera versión de *Inquisiciones peruanas* aparece en 1994 en una hermosa edición pero se reedita en 1997 con el añadido de cinco relatos nuevos⁵. Incluso en el título elegido, se nota la huella del gran tradicionista peruano Ricardo Palma. El origen resulta semejante, como apunta Mario Vargas Llosa en su “Prólogo”:

Fernando Iwasaki Cauti explora la historia con ojos de artista y creador de ficciones y, disputándole los viejos legajos e infolios coloniales a las telarañas y a las polillas, encuentra en esos documentos materiales que tienen la originalidad, la frescura y la audacia de la mejor literatura. [1997: 11]

En la idea y la tarea de la composición obviamente intervienen el oficio de historiador de Iwasaki, que dejó presente en libros y artículos históricos, y su vocación hacia la ficción que ya había demostrado en dos volúmenes de relatos. Pero, siendo éstas las causas intrínsecas de la confección de esta obra y posiblemente el trabajo en los archivos madrileños o sevillanos, el motor estructural que se impone al conjunto de los relatos es muy otro. El mecanismo funcionaba en los relatos más puramente ficcionales y se utiliza en esta ocasión: la transgresión como reivindicación para la vida y para la ficción. En el caso de las *Inquisiciones peruanas* se pretende, como en los cuentos, subvertir la sociedad del momento para lograr una metamorfosis que invierta, al menos por un breve tiempo, las normas de esa comunidad encerrada en las férreas órdenes del catolicismo exacerbado de la época. Una de las formas más agresivas de mostrar la necesidad de cambio en los personajes, como muestran estas nuevas *tradiciones* provienen del íntimo mundo de lo sexual y, en consecuencia, en la relación que el orden establecía con los planes demoníacos. Sexo y satanismo responden a dos formas de transgresión que ofrece esa sociedad. Una, la anhelada y practicada; otra, la temida y prohibida.

El “Exordio” de Iwasaki deja clara la intención de subvertir la antigua imagen que la tradición o la historia han fraguado de Lima; aporta numerosos testimonios literarios y afirma: “En el imaginario universal, Lima es sobre todo una voluptuosa ciudad de mujeres fatales e inercias siniestras” [131].

Pero la mitología oficial de Lima, apunta, ha dejado a la capital con una fama que en nada tiene que ver con la que se ha prodigado por tierras extranjeras y por los analistas más puntillosos. Esa fama errada es la que pretende erradicar Iwasaki con sus *Inquisiciones*. El espíritu transgresor lo deja claro desde el mismo “Exordio”:

¿Podemos seguir afirmando entonces que Lima es una ciudad pacata y pudibunda?, ¿por qué hasta ahora perdura la fama de cucufata y santurrón? No creo que el responsable sea don Ricardo Palma y sus sabrosas *Tradiciones Peruanas*, sino la inverosímil constelación de santos, venerables y otras piadosas especies que vivieron en Lima durante los siglos XVI y XVII. La influencia de esas figuras es tan grande, que el estereotipo de las limeñas no es la *Perricholi* sino Santa Rosa.

Por eso he decidido dedicar estas páginas a conjurar la imagen vicaria de Lima desde sus propios sedimentos religiosos, redimiendo de la incuria a una singular floresta de monjas, confesores, beatas, heterodoxos, exorcistas e inquisidores, para regalo de arrechos y escándalo de necios. [I, 15]

Como en buena parte de los cuentos, Iwasaki parte de un hecho auténtico para transgredir la realidad y asentarse con paso firme en el terreno de una ficción que, aunque desdeña la realidad, explica a ésta y ayuda a percibirla bajo los matices que aporta ya no el acontecimiento puntual sino la visión panorámica en forma de revelaciones artísticas de alcances ya más universales que, sin quedarse en la corteza, afectan a lo más hondo de la naturaleza constante del hombre siempre huidizo en diferentes formas de la condición que presiente impuesta. Cada una de las doce transgresiones operadas por los protagonistas motivaron un proceso inquisitorial del cual se informa en las notas que se constatan al final y que, además, ofrecen datos acerca de los personajes. El lector se enfrenta ante la posibilidad de contemplar los informes que permiten un nuevo proceso, ya contemporáneo.

El nuevo inquisidor puede ir observando los pecaminosos contactos carnales con la proximidad que otorga la pluma de Iwasaki y con la aproximación que establece él mismo con los textos originarios de la historia. Por eso, incluye citas que acercan al lector a momentos interesantes o decisivos de la trama y que obedecen a una lectura de la época, sobre la cual ha de superponerse la del escritor Fernando Iwasaki y, por fin, la del lector. Como en los cuentos, pero de forma más clara por las notas finales y los textos en cursiva, la realidad que ofrece adquiere un valor palimpsestico. La valoración definitiva, de cualquier forma, sólo puede ser literaria ya que la ética o religiosa no vale ejercerla hoy a personajes del pasado. El eterno retorno, nuevamente, funciona en la estructura de la pieza literaria pero obedece a motivaciones meramente estéticas aunque se refiera a otras constantes antropológicas más íntimas. En cada *inquisición* el retorno se produce pero en el

campo literario y éste flota sobre el tiempo permitiendo el momento mágico de la lectura que sirve de vencedor sobre el transcurrir del pasado, donde, aunque se quedaron los personajes, permite una renovación la reescritura contemporánea.

Todos los casos, con la peculiar ironía que encierra, incluso físicamente, a todo el volumen, muestra casos en que (como se explica perfectamente en la anotación final) la lujuria, la locura o la ignorancia provocan en los personajes, inquisidores o juzgados, que la realidad que los circunda se adultere. A la adulteración moral prosigue la interpretación peculiar del contador, que efectúa un nuevo cambio, al cual se añade el relato contemporáneo de Iwasaki. La perspectiva temporal cambia y permite la ironía, que supone otra trasgresión permitida hoy. El recuento de la Historia permite el retorno de hechos pasados e incluso el reiterado regreso de las apariciones diabólicas bajo diferentes disfraces. La Literatura consiente y precisa de esos cambios que atrapen al lector, quien delinea la trama y capacita al texto y a la imaginación que sustenta la magia del escribir y la transformación que sobre el papel y el alma maniobra aun en el lector de todo tiempo y lugar.

5. «Ajuar funerario».

Para la presentación de lo que habrá de ser su obra *Ajuar funerario*, Iwasaki recurre al recuerdo de los arqueólogos que se dedican a desenterrar los antiguos vestigios incas y los define como “esos aguafiestas del eterno descanso” [Becerra, 1999: 479]. Ese juego de palabras que se efectúa con el concepto de *eterno retorno* no sólo revela la esencia que subyace a toda la literatura de Iwasaki sino que también, una vez más, afectan a los nuevos relatos, que, en este caso, constituirán nueve concisas piezas que encierran concentrada toda la energía de un estallido narrativo que como un artefacto detonante se encuentra el lector entre las páginas de la antología que los contiene. Fernando Iwasaki define mejor su intención:

Las historias que siguen a continuación quieren tener la brevedad de un escalofrío y la iniquidad de una gema perversa. Perlas turbias, malignos anillos, arras emputecidos..., un ajuar funerario de negras y lóbregas bagatelas que brillan oscuras sobre los desechos que roen los gusanos de la imaginación. [F, 479]

El estallido que espolea al lector se concentra en la frase final del microrrelato, que ha de guardar el germen de lo que ha de ser el cambio último que se viene anunciando y que transporta al lector hacia otros mundos extraordinarios. Así ocurre siempre. Quizá uno de los mejores microrrelatos, “Peter Pan” resulta más efectivo por la nueva visión del mito y porque la débil mente del narrador (como la de todos ellos) obedece a la edad del protagonista, subsumido en los mitos generados por los medios de comunicación y reclamados éstos por el discurso general de la infancia. Todo ello (y el hecho de que cada amigo manifieste tener un héroe en casa: el Hombre Lobo, Batman, Joker o Tarzán) conduce al protagonista narrador a metamorfosear, trágicamente, la realidad y, por fin, la persona de su padre. El niño desearía que su padre fuera Conan, Skywalker o Spiderman, de la misma forma que sus amigos poseen en casa un héroe. Ese infortunio provocará otra transformación: “Por eso me puse a pensar quién podría ser mi padre” [481]. El título contiene la advertencia de que el niño ha dejado de crecer y su mente aún se mantiene en un estado de mayor infantilidad de la habitual en su edad. Además, anticipa el final del microrrelato pues el título no permite que el lector se distraiga sino que se sitúe desde el inicio en la historia creada por Barrie y llevada al cine de animación. El ambiente es, nuevamente, el de una noche luminosa de luna. El propio niño narrador va a efectuar por sus medios la metamorfosis de su padre:

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. [F, 481]

La narración se produce en el mismo momento de la acción; esta forma, que correspondería más a la oralidad, consigue convertir en más vívida la sangrienta escena. La irrealidad sólo se encuentra en la mente del niño frustrado y pueril en exceso pues cree escuchar los

aullidos del Hombre Lobo. Pero esa irrealidad suya no es ahora la del lector, quien se mantiene en los límites de lo real y por ello descubre, con consciencia, el atroz espectáculo que se presenta ante sus ojos por causa de la indefinición de los auténticos límites entre la realidad y la ficción que ya padecía don Quijote pero que se ha extendido y agravado desde que los medios de comunicación de masas invaden diariamente el discurso y las acciones humanas.

Las sensaciones que generan la ficción ya implican la consciencia de hallarnos entre los límites difusos que han de limitar la realidad y la ficción. Pero su conclusión no cierra el microrrelato sino que lo abre a otro mundo y a un abanico de interpretaciones narrativas. El laconismo borgeano de la frase última contribuye a ese efecto inmediato y atronador para el sentimiento del lector, que nota el golpe de la irrealidad rondando la cara más visible de la realidad.

6. Conclusiones

La narrativa de Fernando Iwasaki Cauti se aviene al espíritu arracionalista de cierta literatura hispanoamericana que, según alguna crítica, ha oscilado entre lo fantástico y el llamado realismo mágico. Sus relatos muestran una doble perspectiva que proviene de la duplicidad surgida al comprender también al mundo mestizo hispanoamericano. La suya, sin embargo, se sitúa entre el racionalismo y su opuesto, entre Descartes y Vico -si se atiende a la división establecida por Carlos Fuentes [1998: 44]-, y, lo que es más, se asienta entre el estrecho margen que separa los mundos creados por esas mentalidades autóctonas y las arribadas a América. La actitud cartesiana se advierte más en los ensayos y en la ironía impresa en las *Inquisiciones peruanas* en los referentes de *El sentimiento trágico de la Liga* o en algunos relatos cuya solución los deconstruye. El pensamiento de Vico queda vinculado a la mentalidad antropológicamente más libre, más imaginadora y huidiza de los estrictos contornos de la realidad; por ello es la perspectiva que adopta la literatura, los cuentos que albergan mitos ancestrales como la metamorfosis, el eterno retomo, la magia y los mundos fantásticos, los sueños y la rectificación de la realidad histórica, y que se constata en los cuentos y microrrelatos aunque esa marca quede solapada en las *Inquisiciones* por el papel distanciado del narrador. En todos estos últimos casos prima la creación, la imaginación que llega de la mitología antigua americana, la europea, la literaria o la contemporánea que proviene de los medios de comunicación de masas. Todas cumplen un mismo papel: el de narrar y solicitar una solución a las inconveniencias de la realidad o interpretar los temores que ésa nos plantea.

Una de las obsesiones borgeanas y que mejores productos consiguió vuelve con Iwasaki a la narrativa para establecer un ambiente fantástico que sirve de metáfora a las ilusiones humanas y su logro más interesante como resulta la Literatura, ya sea oral o escrita. Las posibilidades que ofrece su dominio en el relato permite posibilidades variadas y notables. La Historia queda subordinada a esa facultad y los personajes se mueven en un no—tiempo dentro del cual los acontecimientos pueden corregirse o modificarse a gusto; es la presencia de Mircea Eliade. El lenguaje y su obra — la literatura— permite vencer el paso del tiempo y su tiranía; los mitos clásicos también regresan como filtrados por la óptica de la obra de Nietzsche y Eliade, por ejemplo. Las medidas parecen otras en América y el «realismo mágico o fantástico» parece regresar pero lo cierto es que su vuelta aparente viene producida, en este caso, por una concepción particular no del espacio sino del tiempo. En definitiva, los paisajes y sus gentes no ofrecen, en sí, los componentes mágicorealistas sino que resulta que el tiempo, su discurrir y sus acontecimientos (su fragilidad o inconsistencia en la narración) es lo que aporta el extrañamiento próximo a lo mágico.

Por otra parte, las narraciones de Iwasaki contienen un cierto componente sherezadiano a pesar del cual la fantasía sirve como espejo en el que, habitualmente, puede contemplarse la realidad desde otras caras o, mejor, desde otras voces. Ya no es sólo Sherezade quien cuenta sino que en el discurso del narrador se contienen el suyo propio, el de las leyendas de sus tradiciones, el de la Historia oficial, el de los personajes de la literatura y la cultura contemporáneos o el de las mitologías clásicas, por ejemplo. Se aúnan las múltiples voces de diversas civilizaciones que se funden en un sólo espacio y en un no—tiempo preciso. En otro sentido, un mismo relato presenta

muy comúnmente un narrador que resulta además el protagonista y su narración no parece absolutamente fiable; narra entre brumas y concluye hurañamente el relato. Se carece de un narrador objetivo que explique los hechos desde el exterior; la interpretación que cabe resulta doble pues el lector ha de optar por la solución maravillosa, por la realista que deforma la mente del protagonista, o, quizá, por ambas, porque así lo permite el arte y la imaginación vertida sobre el libro. El lector, como consecuencia, enriquece la escritura con la posibilidad de recrear la historia del relato y, así, acompañar un relato oral que logra con ello su más alta coherencia al no limitarse sólo a sus personajes sino al permitir la participación del lector.

En consecuencia, la narración establece un diálogo consigo misma y con el mundo, con el presente narrativo y lector y con la mentalidad universal e intemporal. El diálogo con el lector contiene otro anterior e intrínseco con el mismo relato y sus instancias narrativas. El concepto de dialogismo de Bajtín [1986: 16-7] se amplía puesto que no sólo ocurre un diálogo con el mundo y con la palabra del otro [Fuentes, 1998: 52] sino que el texto conversa consigo mismo al cuestionarse el alcance, los límites y las posibilidades de su ficcionalidad. Pero, además de ese cuestionamiento más interno, lo que sí resulta visible siempre es el variadísimo conjunto de lenguajes que muestran igual número de mundos: el de una cocinera negra, un estudiante cholo, un conquistador español del siglo XVI, un profesor universitario, un matador de toros, el descendiente de un samurai, un policía criminalista, una sirvienta de la selva, un arqueólogo delirante y otros muchos más. Otros lenguajes encierran los narradores que relatan inquisiciones, encuentros de fútbol, ideas políticas, ensayos literarios o nostalgias de una niñez peruana que imaginaba otra España. No nos hallamos ante una novela, pero en la literatura de hoy los compartimentos estancos en lo que se refiere a los géneros han de relativizarse. La novela, como el relato y el conjunto de cuentos —una vez divulgados los de Joyce, Kafka o Borges, por ejemplo—, responden a una polifonía [Bajtín, 1986: 16 y 38] y a otra concepción del mundo y del objeto narrativo que abre el lenguaje a distintas formas que representan diferentes universos literarios tan extraordinariamente ricos como pueda serlo la novela, puesto que, si el XIX fue el siglo de la novela, éste tal vez sea el del cuento, que cada vez se reduce a su mínima extensión y a su máxima intensidad.

La herencia del mundo nuevo descubierto por Borges la retorna Iwasaki quien al tiempo recupera las maneras del contar de cuentos que invaden la realidad. Escritos o contados, las consecuencias suelen resultar las mismas pues descubren facetas, ilusiones y temores que quedan ocultos al consciente y que reaparecen, ocasionalmente, bajo formas monstruosas y explicaciones alegóricas que se aproximan a lo fantástico, a la forma en que el ser humano desvela sus preocupaciones ancestrales. Por eso, al comprender el tiempo y el espacio termina por parecer el relato la constatación de que esas preocupaciones retoman, como eternamente. Esto desvela que las preocupaciones del hombre regresan incesantemente y que sólo las apariencias varían y bajo ellas se ocultan las mismas inquietudes siempre.

Carlos Fuentes desvela otro aspecto al indagar en la significación de Borges: “La revolución en la novela moderna es, en gran medida, una rebelión sucesiva y discreta del tiempo y, por extensión, de la noción de un solo tiempo, una sola civilización, un solo lenguaje” [1998: 63]. Los resultados lo demuestran y los cuentos de Fernando Iwasaki son ejemplo de ese giro y de esa herencia. Los tiempos resultan varios incluso en el propio relato; se convierten en un parámetro maleable que afecta a cada elemento de la narración. Las civilizaciones se descubren como diferentes en el seno de Perú y América e incluso dentro de un mismo grupo o lugar los impulsos no conscientes de cada individuo. Esas civilizaciones han generado distintas culturas que se superponen en un país mestizo que a pesar de la mezcla conserva su sustrato incaico, sus adyacencias de las tradiciones de la selva, la herencia hispánica en lo que se refiere a su empresa conquistadora o su tarea evangelizadora, y los componentes que traídos de países dispares van convirtiendo Perú, América y el mundo en marco único en el que ya no varía el perfilado humano por la cultura común que se importa desde los centros de producción y exportación de los objetos y arquetipos de consumo masivo. Por lo que se refiere al lenguaje, sí resulta único en su esencia profunda, como camino a través del cual penetra en el subconsciente o en los temores universales que afectan también a los personajes. Pero el aspecto externo del lenguaje, como el ropaje de esos

personajes y otros atavíos exteriores, resulta diverso y muestra facetas lingüísticas muy distintas, Pero en el fondo, por tanto, ese lenguaje y el contar se convierten en las vías por medio de las cuales el indio, el negro, el criollo, el japonés, el anciano, la mujer, el niño, el profesor, el policía, el torero y otros tratan de explicar la realidad que se oculta bajo la diversidad del lenguaje y las distintas apariencias de lo real. Bajo ello, quedan las inquietudes y temores de siempre aunque los aspectos varíen y su *lectura* haya de resultar transformadora como muestran los mismos casos representados por la narración.

Según Carlos Fuentes, el mundo mítico precolombino ya había adivinado sus necesidades y ubicación que en cierta forma retomarán los autores que llamarán del «realismo mágico o maravilloso». Apunta a este respecto:

El mundo indígena, el mundo del mito, contesta a esta pregunta desde antes de ser conquistado. La utopía sólo puede tener tiempo. El lugar que no es no puede tener territorio. Sólo puede tener historia y cultura, que son las maneras de conjugar el tiempo. Origen de los dioses y del hombre; tiempos agotados, tiempos nuevos; augurios; respuestas del tiempo a una naturaleza amenazante, a un cataclismo natural inminente. [1998: 102]

Esos presupuestos no se olvidan, pero los narradores jóvenes vuelven a inventar la América que descubrió Borges y a la que impuso un nuevo lenguaje, ajeno a la afectación, plagado de cultura y de caracteres universales en su cronotopía. Y la búsqueda que se presenta acostumbra a ser una empresa de regreso; si la generación anterior buscó la utopía como heredera del mito indígena y de los cronistas de Indias, la última vuelve de regreso de contar que la utopía no existe y trae pruebas de ello. Al lector se le plantean Otros duelos: frente a la emoción y la diversión, la necesidad de convertirse en un riesgoso autor. Pero las desgracias y la realidad frustrante acaban por sumir al narrador, a los personajes y, por ende, al autor y sus lectores, en el nuevo mundo inventado por los descubrimientos de Borges. Los jóvenes se recluyen en los libros —y a su través en ciertas experiencias personales— como ya preveía García Márquez cuando dibujó a Aureliano Babilonia en *Cien años de soledad*; Vargas Llosa, a su Alberto en *La ciudad y los perros*; o Cortázar; al Oliveira o al Morelli, por ejemplo, de *Rayuela*. No otra cosa sucede ya en Puig, en los escritores de la Onda o en la narrativa peruana que parte de Bryce Echenique y llega a Fernando Iwasaki o Iván Thays. La Literatura, la Historia, los mitos y los recuerdos resultan un marco idóneo para asentar las utopías personales fraguadas por diferentes desencantos sociales y de la más diferente índole. La escritura permite esas y otras más complejas metamorfosis que los artistas han operado desde el inicio de los tiempos en relatos orales o en producciones escritas. Iwasaki retorna esa vertiente ancestral necesaria e intrínseca a la auténtica ficción. Como se anota sumariamente, en Hispanoamérica, la realidad se niega y se inventa otra; ya no con la cruz y la espada sino con la pluma vivaz y la vista dolorida de los primeros cronistas del continente, observadores de un momento alephiano en que se fundieron los mundos, los espacios los tiempos y las lenguas. De esa mezcla se nutrió la voz ya mestiza que indagó, como los últimos narradores, en los sueños y pesadillas que la tradición secular había ido engendrando en los pasadizos más ocultos de la memoria del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México: F. C. E.
- BECERRA, Eduardo, ed. (1999), *Líneas aéreas*, Madrid: Lengua de Trapo: 479-485.
- BIELER, Ludwig (1983), *Historia de la literatura romana*, Madrid: Gredos.
- ELIADE, Mircea (1994), *El mito del eterno retorno*, Barcelona: Altaya.
- FUENTE, José Luis (1997), “Fernando Iwasaki Cauti, *El descubrimiento de España*”, *La Nueva Literatura Hispánica*, 1: 174-176.
- FUENTES, Carlos (1998), *Tiempos y espacios*, México: F. C. E.
- 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), *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI*, Madrid: Mapfre.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1992b), *Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno*: Barcelona, Estelar.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1993), *A Troya Helena*, Bilbao: Laga.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1994), *Inquisiciones peruanas*, Sevilla: Padilla.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1995), *El sentimiento trágico de la liga*, Sevilla: Renacimiento.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1996), *El descubrimiento de España*, Oviedo, Nobel.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1997), *Inquisiciones peruanas*, Sevilla: Renacimiento.
- IWASAKI CAUTI, Fernando (1999), *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 del mal amor*, Barcelona: RBA
- IWASAKI CAUTI, Fernando (2003), *Un milagro informal*, Madrid: Alfaguara.
- 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.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1979), “Carnaval / Antropofagia / Parodia”, *Revista Iberoamericana*, N° 108-109 (julio-diciembre): 401-412.

¹ En el sentido otorgado por Rodríguez Monegal [1979].

² Nacido en Lima en 1961 y autor de los volúmenes de cuentos *Tres noches de corbata y otras noches* (1987), *A Troya, Helena* (1993) y el inédito conjunto de microrrelatos *Ajuar funerario*, algunos de los cuales han aparecido en Eduardo Bécerra, ed., *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999, pp. 479-485. También, los ensayos *Nación Peruana: entelequia o utopía* (1988), *El comercio ambulatorio en Lima* (1988), *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992) y *Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno* (1992). Buena parte de su producción participa de la esencia mestiza de su obra, orígenes y carácter. En *El sentimiento trágico de la Liga* (1995) trata la realidad futbolística española desde una perspectiva humorística y literaria. 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 descubrimiento de España* (1996) reúne una serie de experiencias iniciáticas de variado tipo en las que recobra instantes gratos de la primera mirada que el hispanoamericano realiza sobre la que fue la metrópoli, a veces cargada de humor y en otras exigente de vindicación [Fuente, 1997]. También se ha ocupado en la crítica literaria, que ha cultivado en artículos y reseñas en *Renacimiento*, *Clarín* y *La Razón*. Algunos textos se recogieron previamente en revistas varias de Perú y España. Las citas de las obras se consignarán con la inicial entre paréntesis rectangulares, como se anota arriba, seguido esto de la o las páginas a que corresponda.

³ Nalgas.

⁴ Se toma el concepto en el sentido religioso-antropológico dado por Mircea Eliade. Considera “las concepciones fundamentales de las sociedades arcaicas” y sostiene “su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno” [1994: 9].

⁵ Los nuevos son “Invocatorium Interruptus”, “En olor de santidad”, “El soñador pecaminoso”, “Bendito era entre todas las mujeres” y “El proceso de Aristóteles”. A éstos se añaden los aparecidos previamente: “Las apariciones del «Armado»”, “El confesor de señoras”, “Cuando el que no tiene inga se busca un mandinga”, “Inés «La Voladora»”, “Una monja castigadora de demonios”, “Zurcidora de virginidades y buscona de simiente”, “Ángela de Dios, la sacadora de ladillas” y “El pie de Lucía del Espíritu Santo”.