

## PROCEDIMIENTOS DE IRRUPCIÓN DE LO FANTÁSTICO EN *AJUAR FUNERARIO*, DE FERNANDO IWASAKI

### 1. SOBRE CERTEZAS E INCERTEZAS

Una de las constantes inquietudes del ser humano, que se ha visto reflejada desde distintas perspectivas a lo largo de la historia de la filosofía, ha sido el conocimiento del hombre de la realidad, o su acceso a ella. Kant, por ejemplo, aceptaba con Hume y los empiristas (quienes consideraban que el conocimiento al que tenían acceso los hombres era relativo e inseguro), que todo lo que creíamos percibir son en realidad representaciones de las cosas y no las cosas en sí mismas. Es lo que le llevó a distinguir entre el mundo fenoménico (nuestras percepciones o representaciones de la realidad), y el mundo nouménico (la realidad misma), y a afirmar, una vez hecha esta distinción, que nada podemos saber de la realidad o el noúmeno. No es este el lugar para seguir un recorrido por la historia de la filosofía y analizar cómo se fue desarrollando a partir de Kant (y antes de él) la problemática del acceso a la realidad y el grado de conocimiento que podíamos alcanzar acerca de ella. Sin embargo, nos interesa simplemente apuntar que uno de los desvelos del pensamiento filosófico ha sido la imposibilidad de acceder a la totalidad de lo real, debido fundamentalmente a la limitación de nuestros sentidos, siempre insuficientes y engañosos.

La idea que extrajeron los estructuralistas (y más tarde los postestructuralistas, quienes lo llevaron al extremo; Lacan con ellos) de las consideraciones de Saussure en torno al signo lingüístico surgían del mismo interés (y escepticismo) respecto a la concepción del mundo y la realidad. Si el lenguaje era arbitrario, relacio-

nal y constitutivo, entonces este no era un reflejo del mundo y de la experiencia, sino un sistema que se bastaba a sí mismo y que se mantenía separado del mundo. El hecho de que las palabras fueran “signos inmotivados”, puramente arbitrarios, implicaba la inexistencia de una conexión inherente entre una palabra y lo que esta designaba. La mente humana atribuía al objeto su significado; éste no estaba contenido en el objeto mismo, sino construido a través del lenguaje.

La idea que nos llega, pues, de la realidad es que resulta prácticamente imposible acceder a ella, y que el grado de conocimiento que podemos llegar a tener de lo real siempre será limitado, de lo que se deduce que hay múltiples aspectos de lo real que no conocemos, o de los que no podemos tener certeza alguna, o que se nos escapan, o que no podemos controlar.

No obstante, no importa que se hable de mecánica cuántica, o de la alta probabilidad de que existan dimensiones paralelas (ejemplos propuestos por Roas 2011: 21-23), o de que la tecnología avance tan rápidamente que lo que hoy nos parece ficción, pueda ser un día posible, que nos hablen de campos energéticos, de la antimateria, o nos aseguren que si de verdad utilizáramos toda la capacidad de nuestro cerebro podríamos hacer cosas increíbles que hoy ni concebimos. El ser humano que cada día se levanta y sigue su rutina diaria necesita contar con una realidad controlable; una realidad que comparte además con sus congéneres

(contemporáneos<sup>1</sup>), puesto que no hay que olvidar que lo real es una construcción cultural, cuyos significados ("mapas de significados", diría Stuart Hall) comparten todos los miembros de una comunidad. Así, el ser humano vive más o menos tranquilo con esos marcos de referencia definidos, esos límites controlados, y esos códigos culturales compartidos.

David Roas parte de esta "razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos" (2011: 14) para ofrecer su definición y teoría de lo fantástico, que si bien había ido elaborando en trabajos anteriores (con especial atención en Roas 2001, 2002b, 2006), sistematiza y amplía en el sugerente ensayo *Tras los límites de lo real* (2011), la más reciente aproximación teórica a lo fantástico.

De acuerdo con la propuesta de Roas, la función principal de lo fantástico sería "desestabilizar", "problematizar" aquellas seguridades que hemos establecido en nuestra concepción y vivencia de lo real. Como habitantes de esa realidad convencional que hemos configurado, contamos con una serie de expectativas respecto a ella, y la literatura fantástica estaría basada en la búsqueda de la ruptura de (en palabras de H. R. Jauss) ese "horizonte de expectativas", a partir de la intromisión en el texto de lo imposible.

Vivimos relativamente seguros envueltos en nuestra idea de lo real, y el relato fantástico aprovecha esa seguridad para desencadenar el conflicto mediante la niebla que coloca entre los límites de la realidad que el ser humano se ha construido. ¿Cómo lo consigue? En opinión de Roas, a través de la desestabilización de la realidad provocada por la introducción de lo imposible:

"lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector." (Roas 2011: 30-31)

Sin embargo, en esta "confrontación problemática entre lo real y lo imposible" que defiende Roas (2011: 14), quizá resultaría oportuno delimitar qué se entiende exactamente por eso de "imposible". Si bien está implícito en las palabras del vendedor de Biblias de Borges ("No puede ser, pero es") y de la Reina de Lewis Carroll ("Cuando yo tenía tu edad, lo intentaba media hora cada día... Antes de la hora del desayuno a veces ya me había creído seis cosas imposibles...") que el propio Roas reproduce en su libro, hay que tener presente que cuando hablamos de imposible estamos pensando en "imposible" solo para la realidad que está dentro de los límites que conocemos. Si lo sintiéramos como imposible fuera de esos límites, no se daría la inquietud que puede provocar el cuento fantástico en el lector. Por el contrario, el hecho precisamente de que esos límites existan, nos recuerda nuestra insignificancia en relación con la globalidad, y nos hace conscientes de cuán limitado es nuestro conocimiento de la complejidad de lo real. Es la conciencia de nuestras limitaciones la que permite que lo que es imposible hasta donde alcanzan nuestros sentidos, o nuestras capacidades de conocimiento, pueda ser posible en otra dimensión de lo real, desconocida para nosotros. Por ello, podemos considerar "imposible" más bien como sinónimo de "inexplicable"<sup>2</sup> (Roas también utiliza este adjetivo), o incluso glosarlo como *altamente improbable*

<sup>1</sup> En este sentido, tal y como apunta Roas, "lo fantástico está, por tanto, en estrecha relación con las teorías sobre el conocimiento y con las creencias de una época." (Roas 2011: 33). También Muñoz Rengel, en la misma línea, confirma que "la literatura fantástica es, por tanto, un género en debate con la ciencia de su tiempo." (Muñoz Rengel 2009: 9).

<sup>2</sup> Antes de Roas, los teóricos ya clásicos del género fantástico (Vax, Caillois), de los que no se olvida el autor de *Tras los límites de lo real*, se habían referido ya a la irrupción de lo imposible o inexplicable como caracterizador de la literatura fantástica (Cf. Vax 1960: 6; Caillois 1966: 11).

*pero no imposible*. De ahí que cuando el grado de imposibilidad es bajo, o nuestra mente tiene superada la ruptura que plantea el texto (que hace que podamos aceptarla como bastante posible), el efecto fantástico se difumina, y tengamos dificultades para clasificar un determinado relato dentro del género de la literatura fantástica. Como afirma Louis Vax, "Lo sobrenatural cuando no trastorna nuestra seguridad no tiene lugar en la narración fantástica" (Vax 1960: 6).

Creo que es necesario enfatizar igualmente que el asalto del "fenómeno imposible" del que ya hablaba Caillois, y en el que se centra Roas para su formulación teórica, parte del cruce de dos realidades, de los resquicios (agujeros negros, en ocasiones) que se producen en la realidad que conocemos. La inquietud, la angustia, el miedo, o el desosiego que puede provocar en el lector esa presencia de lo imposible, surge de la intersección de planos de lo real. Las fronteras de nuestro marco referencial se borran, sufren pequeñas brechas, se confunden, se superponen, y la realidad a la que estamos acostumbrados se trastoca, y se modifica con la presencia de lo extraño, con elementos que no le corresponden según nuestros parámetros iniciales, según nuestro conocimiento de lo real<sup>3</sup>. La intromisión de lo imposible a través de esas mínimas brechas o intersticios, surge por lo tanto a posteriori; es el resultado de ese cruce de realidades, que en nuestra opinión es lo que determina la configuración del relato fantástico. De este modo, es la ausencia de una segunda realidad (pues lo que aparece es fácilmente identificable, o

altamente probable) aquello que condiciona que ciertos relatos, a pesar de que provoquen cierta inquietud o angustia, no entren dentro de la definición de lo fantástico, pues dicha sensación no está relacionada con una segunda realidad (ya sea ésta el sueño; el mundo de los muertos; aquellos espacios que podríamos denominar límbicos o fronterizos; etc.) que interfiere en la nuestra<sup>4</sup>.

Las fronteras de lo fantástico se encontrarían entre los límites de lo posible y lo imposible, por lo que, ante la duda, para identificar un relato fantástico bastaría con someterlo a la prueba de verificación que consiste en determinar si la historia que se nos cuenta es, o no, posible de acuerdo con las leyes naturales de funcionamiento de nuestra realidad extratextual, que en cierto modo, el relato fantástico mimetiza.

Ciertamente, no todos los "haikus narrativos" (como el propio Iwasaki los denomina) de *Ajuar funerario* se integrarían dentro del género fantástico. En algunos microrrelatos, la angustia o la presencia de lo inquietante está vehiculada por el sentimiento de terror natural, o miedo físico. No se produce en ellos ese transvase de realidades del que hablábamos, que es lo que permite la intromisión de lo "inexplicable". Lo fantástico se da entonces únicamente a nivel discursivo, y el final de la lectura nos revela que lo que creíamos propio del género fantástico no lo es, o nos deja sumidos en la ambigüedad interpretativa, o la "incertidumbre" a la que se refería Todorov<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Los escritores del ultimísimo microrrelato fantástico, por ejemplo –y así lo han explicitado ellos mismos– comparten esa visión ampliada y curiosa de lo real, y su deseo de investigar en ella, de provocar las grietas y ver qué ocurre. Lo dejan además patente desde los títulos (*Cuentos del libro de la noche*, *Distorsiones*, *Ajuar Funerario*, *La mitad del diablo*, *Teatro de ceniza*, *Baúl de prodigios*, etc.), así como en general en los paratextos (incluidas las dedicatorias cruzadas) que acompañan a sus relatos. Éstos se enmarcan así en una atmósfera que propicia la intuición, ya desde antes de la lectura, de que la cotidianeidad se caracteriza por su realidad esponjosa, y sus agujeros insólitos.

<sup>4</sup> La apertura de estas rupturas o intersticios y su importancia en la configuración del relato fantástico es también un elemento básico en la definición de lo *neofantástico* realizada por Alazraki: "En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a las tinieblas del más allá –como una insinuación de lo sobrenatural–, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío." (Alazraki [1990]: 270).

<sup>5</sup> El juego con el lenguaje propicia también la variante de lo que se ha venido a denominar lo *fantasmático* ('fantasmático'). Se trata de una tipología poco habitual, debido a la automatización que se ha apoderado de estos relatos. En ellos, la fantasmaticidad se interrumpe hacia el final del relato,

En narraciones como "Pabellón de cáncer", "El extraño", o "El cuarto de huéspedes", de *Ajuar funerario* (Iwasaki es quizá, junto a Ángel Olgoso y Miguel Ángel Zapata uno de los escritores actuales más dotados para el trabajo con el léxico connotativo en el microrrelato hispánico de este segundo milenio), es la manera elegida para describir a los personajes o narrar las acciones, jugando a veces con la ambigüedad, lo que enlaza estos cuentos, si bien de forma sutil (a veces forzada) con lo fantástico. En "Pabellón de cáncer" es la selección del léxico lo que crea el paralelismo entre una mujer enferma y un ser monstruoso, cuya imagen perseguirá al protagonista de por vida. Sin embargo, el contacto con esa "realidad monstruosa" pertenece a la perspectiva del hombre, por lo que el ingrediente fantástico queda levemente representado (también en la posible intención malévolamente de la mujer al hacer llamar a su ex marido para que recuerde esa imagen): "no tuve más remedio que huir cuando las negras encías de aquella atrocidad insinuaron una perversa sonrisa, pues comprendí que me

había llamado para que su recuerdo me acosara mientras viviera." (p. 31).

En "El extraño" (que junto a "A mail in the life" recuerda la línea de los *Cuentos de adúlteros desorientados* de Millás) es igualmente la descripción que le llega al lector desde la perspectiva de la narradora la que, por medio del léxico connotativo, nos acerca una realidad monstruosa de lo que parece ser simplemente el sentimiento de la extrañeza del otro. En ambos microcuentos tendríamos más bien el uso de recursos del relato fantástico para, sirviéndose de la imagen y la metáfora, describir situaciones de la realidad cotidiana, que empieza a considerarse ajena, y que se expresa a través de una aparente metamorfosis metafórica: "Siento su presencia palpitante a mi lado, sus pies escamosos buscando los míos y su respiración de monstruo retumbando en este cuarto que ya no me pertenece." (p. 70). ¿U ocurre al revés? La ambigüedad y, con ella, la posible transformación del marido en un ser monstruoso, con escamas y respiración inhumana (y por tanto, no solo metafóricamente "extraño"), deja este microrrelato aún en la frontera de lo fantástico<sup>6</sup>. De igual modo, la ambigüedad interpretativa de cuentos como "El cuarto de huéspedes" acerca lo cotidiano a lo fantástico, borra los límites, gracias a la atención que se presta a la descripción de la atmósfera. Es esta ambientación lo que provoca la incertidumbre final en el lector acerca de si los huéspedes de los que se habla (y a los que nunca se ve) son reales o vienen del otro lado.

Por su parte, "Halloween", incluido asimismo en *Ajuar funerario*, nos presentaría un relato fantástico descafeinado, quizá porque la revisión del mito del hombre lobo que lleva a cabo Iwasaki se lleva a cabo a través de una máscara, que si bien tiene la capacidad de transformar la identidad de su dueño, no frena otra posible lectura del texto fuera del género

---

cuando se da una explicación racional a lo sucedido o descrito, o bien la pesadilla se interrumpe para alivio del protagonista y del lector. En cierta manera, la idea de este *fantástico explicado* está en la anécdota que contaba, con grandes dosis de ironía, el narrador de uno de los articulos de Millás para definir el terror: "Eso es el terror: que lo que parece una cosa sea otra. Me he acordado de mi madre, y del terror, porque hoy mismo, sobre las cuatro de la madrugada, oí unos arañazos en la puerta y vi a ver qué pasaba. Abrí y era ella." (Millás 2001: 101). En este tipo de microrrelatos (es más fácil mantener la "mentira" por breve tiempo, de ahí que se dé menos frecuentemente en los relatos extensos), lo fantástico se va construyendo desde el principio, siguiendo una metáfora continuada, que se deshace al final del relato. Entonces se nos devuelve a la realidad cotidiana, momento en que comprobamos que lo fantástico existía solo a nivel discursivo. Los escritores habituados al género fantástico suelen explorar las posibilidades de lo *fantasmático*, pero más bien por el juego con el lenguaje que ello supone, ya que debido a la automatización que lleva consigo esta variante de microrrelato, exige que el escritor idee un final más imaginativo que el ya desgastado "y todo fue un sueño".

---

<sup>6</sup> Evoca, en cierta manera la idea de la "incertidumbre" de Todorov, aunque no por el hecho de que no se resuelva hacia la explicación racional o fantástica, como el teórico búlgaro defendía, sino por la ambigüedad interpretativa en sí misma, que permite la existencia de lo imposible. (1970: 34)

fantástico. Así, la bestialización y la adopción de una personalidad distinta en "Halloween" vienen apoyadas por el lenguaje, que va acompañando la transformación. Ponerse la máscara de licántropo conlleva actuar como tal: "Fue ponérmela y sentirme con fuerzas de bailar hasta el alba como una criatura endemoniada en noche de brujas", "Yo gruño y las olisqueo por el cuello y los escotes, y ellas se entregan y refriegan contra mi cuerpo, sensuales como hembras en celo" (p. 88). La máscara domina al personaje, y atrae al mismo tiempo a las mujeres del relato hacia lo primario. Iwasaki se vale de lo hiperbólico para mostrar esta bestialización a través de la identificación con la máscara, que supone el deseo de ser otro, y que alcanza su punto máximo en la ambigüedad del "apenas ha gritado. No era rubia". Como decíamos, el hecho de que pueda mantenerse, no obstante, la lectura no fantástica del relato (en nuestra realidad, ocultarnos bajo una máscara nos libera, y es más fácil adoptar otra personalidad; interpretación alegórica), aleja la animalización de "Halloween" de otras más elaboradas, bastante frecuentes en *Ajuar funerario*, que sí representan la transformación o metamorfosis total (sin recurrir a un objeto externo que provoque la aparente bestialización<sup>7</sup>), y que van la mayor parte de las veces ligadas a la antropofagia o a la necrofagia, como "Las reliquias", "Dulces de convento", o "Hambre".

Estos relatos fronterizos, además de mostrarnos que parece haber "grados" de lo fantástico, nos ponen sobre aviso de la importancia del lenguaje en el proceso de progresión de lo fantástico. El plano lingüístico en general, y en especial el poder del léxico connotativo (sobre todo adjetivos) y de las imágenes, se convierte en herramienta para acentuar lo fantástico, o para poner trampas al lector en el proceso de

creación y ruptura de expectativas que se da a lo largo del relato.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO FANTÁSTICO DE FERNANDO IWASAKI

Teniendo presente el marco detallado hasta ahora, el objetivo principal de este trabajo es analizar los microrrelatos del volumen *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki, con el fin de identificar y describir aquellos recursos y procedimientos, que a nivel temático, estructural, formal, contribuyen a la progresión de lo fantástico, y que definen en buena parte la construcción general del microrrelato fantástico hispánico del siglo XXI. Determinaremos, pues, qué mecanismos facilitan o propician el conflicto entre lo real y lo imposible que vehicula el relato fantástico; es decir, cómo se refleja a nivel textual el cruce entre la realidad controlable (aquella delimitada por nuestras "regularidades"), y la nueva realidad que consigue deslizarse por los resquicios.

### 2.1. Los rasgos temáticos de *Ajuar funerario*

Desde el punto de vista del uso de los recursos temáticos y motivos propios de la literatura fantástica, el análisis de la colección de *Ajuar funerario* nos conduce al concepto de *revisita* de tópicos clásicos que se renuevan en la escritura de Iwasaki, y cobran una nueva perspectiva que permite seguir inquietando a un lector demasiado familiarizado con ellos.

Además de los homenajes que hay detrás de "El libro prohibido" (p. 35) y de "Última escena" (p. 49), a "El libro de arena" de Borges, y a *Frankenstein* de Mary Shelley, respectivamente, así como a la obra *De sublime*, de Longino, en el cuento que lleva su mismo nombre ("Longino", p. 79)<sup>8</sup>, los relatos recogidos en *Ajuar funerario* ofrecen una nueva mirada sobre aquellos motivos o personajes propios de la

<sup>7</sup> De acuerdo con Roas, la yuxtaposición; el dar voz al otro; la combinación de lo fantástico y el humor; y las alteraciones de la identidad (y entre ellas los procesos de animalización) son los cuatro aspectos más relevantes de la poética del relato fantástico contemporáneo. (Roas 2011: 155)

<sup>8</sup> Si bien Iwasaki ha relatado en alguna ocasión cómo la historia que da origen a este microcuento está basada en su propia experiencia de la infancia.

tradición clásica de la literatura fantástica. Iwasaki recurre al imaginario colectivo de los lectores para recuperar todo aquello que forma parte del género de terror: casas encantadas ("Los visitantes"), fantasmas ("Familia numerosa"), vampiros ("El balberito"), monstruos ("El monstruo de la laguna verde"), aparecidos de cementerios ("La mujer de blanco"), enterrados vivos ("El milagro maldito"), resucitados ("Última voluntad"), la figura del doble ("A mail in the life"), la metamorfosis ("Dulces de convento"), objetos animados ("Cosas que se mueven solas"), la venta del alma al diablo ("El dominio"); así como leyendas urbanas ("El pasajero", "La chica del auto stop III"), o formas de contactar con el más allá y los habitantes del otro lado ("La ouija", o médiums en "Ya no quiero a mi hermano", etc.). Todo ello colocado en un contexto cotidiano que el lector reconoce como el suyo propio, y donde de repente lo imposible o lo inexplicable se cuele y se vuelve posible, cuestionándose entonces el lector su propia realidad. La reelaboración de todos estos tópicos conseguirá romper las expectativas que el lector tiene acerca de ellos debido a la larga tradición que les acompaña.

El contexto de todos estos motivos y personajes estará determinado en el relato de Iwasaki por el encuentro entre dos realidades, que en ocasiones confundirán sus fronteras. A veces, será el cruce entre sueño y realidad lo que dé lugar a las interconexiones entre ambas realidades, como en "Gorgona" o "Pesadilla", relatos en que los personajes soñados cobran vida y pasan de la esfera del sueño a la esfera de lo real, provocando por una parte, el terror en el protagonista que ve cómo los límites se difuminan y ya es incapaz de controlar los de su propia realidad, y por otra, la inquietud en el lector, quien hasta el momento, compartía con él esa seguridad ante lo real<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Resulta interesante asimismo el cuento "Que nadie las despierte", no solo porque retoma el motivo de ser soñado por otro (recuérdese por ejemplo "Las ruinas circulares"), sino por todo el trabajo de léxico (y sobre todo de la adjetivación) por el que se caracteriza este relato con la finalidad de mostrar la inestabilidad y lo difuso de las fronteras entre sueño y realidad a partir de la atención por las

Otras veces será el cruce entre la realidad del otro lado y la realidad de este la que vehicule algunos de los relatos de *Ajuar funerario*, en los que los protagonistas podrán ser conscientes, o no, de su estado de fantasmas o espíritus que se han colado en una realidad que no es la suya (muchos de los niños muertos de los relatos de Iwasaki no saben que lo están, por ejemplo); o podrán mostrar, o no, su asombro ante esa nueva realidad, si bien no ocurrirá lo mismo con el lector, que seguirá recibiendo el efecto fantástico con sorpresa e inquietud. Aparte del ingenioso "666", donde el protagonista parece recibir una llamada de alguien que ha podido comunicarse desde el otro lado, son numerosos los relatos en que los niños protagonizan esta superposición de realidades: "Ya no quiero a mi hermano" o "La ouija" plantea la posibilidad de contacto con otras dimensiones de lo real, mientras que "Abuelita está en el cielo" y "El deseo" plantea no solo la vuelta a la vida de "la abuela" de estos niños, sino cómo se otorga a los niños la capacidad de percibir más ángulos de la realidad que a los adultos<sup>10</sup>. En efecto, es interesante comprobar cómo se aprovecha para la narración de lo fantástico el hecho de que la perspectiva que tienen los niños de lo real, así como su poder de imaginación (y en consecuencia de mejor aceptación de lo aparentemente "imposible") es mayor que la de los adultos. Iwasaki recurre además a la tradición de lo fantástico según la cual los niños están más predispuestos a ver seres del otro lado, y se sirve además, para su "Peter Pan" de la dificultad de conceptualización en la infancia de la desaparición, o la muerte. La reacción del niño que amputa el brazo a su padre está dentro de los límites de su realidad; la vive como natural,

texturas: "sosiego adormilador", "Luces líquidas", "pilotes que reverberan gelatinosos" (p. 15), etc.

<sup>10</sup> Los relatos de "La chica del auto stop I" y "La chica del auto stop II" (complementarios en cuanto presentan dos perspectivas diferentes de una realidad parecida) utilizan el objeto de la casaca para remitir a ese transvase de realidades entre vivos y muertos, donde los personajes no son lo que parecen, y donde la incerteza domina las interpretaciones de lo real.

y no es consciente de su transgresión (el padre representa el “principio de la realidad” freudiano, a través de las palabras que el niño reproduce: “Todos los papás de mis amigos son superhéroes o villanos famosos, menos mi padre que insiste en que él solo vende seguros y que no me crea esas tonterías”, p. 27). Por eso, el asombro no tiene lugar para él<sup>11</sup>, a diferencia de para el lector, quien finaliza su lectura con el miedo ante el horrible desenlace para el padre, que choca a su vez con la felicidad que transmite el niño por tener por fin un villano en casa.

Finalmente, en *Ajuar funerario* contamos con aquellos relatos en que los protagonistas se han quedado en las fronteras de lo real, en los bordes, y son incapaces de salir a uno u otro lado, habiendo perdido el marco de referencias. Así, los personajes de “No hay como el baño de casa” (que después de entrar a una casa para usar el baño nunca encontraron el camino de vuelta al pueblo), o el niño de “La cueva” (que se fue a explorar el fondo de la “cueva” construida bajo las colchas de la cama de sus padres, y nunca supo regresar) se pierden en esos resquicios de lo real y quedan atrapados para siempre, en esos espacios límbicos de lo real.

## 2.2. Los rasgos estructurales de *Ajuar funerario*

El microrrelato fantástico se construye de acuerdo a ciertos patrones que no difieren demasiado de las del relato fantástico más extenso, aunque por sus límites de espacio distintivos debe condensarlos al máximo. En efecto, tiene menos tiempo/espacio para confiar al lector, alcanzar la tensión narrativa y sorprenderle con un desenlace revelador que, en múltiples ocasiones, le incitará a una relectura del texto para recuperar las pistas a las que no atendió.

La construcción del microrrelato -y el de Iwasaki es solo un ejemplo- tiene que ver, pues, fundamentalmente con la progresión, con la gradación del elemento fantástico, hasta desembocar en su culminación a través del desenlace. Analizaremos en las líneas que siguen cómo se alcanza esa progresión a nivel estructural, es decir, en relación con la organización textual, y cómo cada uno de los elementos que intervienen en dicha configuración cumple la función de apoyar el desarrollo de lo fantástico, y la trama concreta que cada microrrelato elabora.

Juan José Millás se servía de la metaliteratura para resumir de modo diáfano la estructura básica de un cuento de terror que podríamos extrapolar sin dificultades al relato fantástico. En el articulo “Escribir”, Millás parte de una anécdota cotidiana, en que un oyente telefona a un programa de radio para decir que “su matrimonio había empezado a naufragar el día en que su mujer llevó a casa a una amiga anoréxica”. El oyente consigue lo que todo escritor fantástico (todo escritor) busca: crear una tensión suficiente como para provocar la curiosidad en el lector/receptor de conocer más detalles acerca de la historia, que no se continúa, o mejor dicho, se continúa de la manera idónea para hacer progresar la tensión narrativa: “no se lo puedo decir [...]. La cuestión es que las cosas se empezaron a complicar y ahora vivimos separados.” (Millás 2001: 115). La anécdota le sirve a Millás de punto de partida para identificar el esqueleto de todo relato: una situación inicial aparentemente corriente, pero “en la frontera de lo vulgar y lo extraño” (Millás 2001:115). El escritor imagina el posible desarrollo de la historia: una invitación, los tres en el sofá, el marido que empieza a urdir modos para obligarla a comer... “Una situación normal, de gente normal: se respira una atmósfera de clase media absolutamente familiar.” (p. 116). Millás aventura el posible final: “A los tres meses, sin embargo, Javier vive solo en un apartamento y se dedica a telefonar a las emisoras de radio” (p. 116). Falta, pues, la interrupción de lo insólito, lo inexplicable, lo que ha pasado entre una y otra escena, y ese clímax narrativo, donde se da la tensión narrativa má-

<sup>11</sup> Es interesante en este relato, además, cómo Iwasaki traspasa al nivel lingüístico la lógica infantil, su léxico y su sintaxis, haciendo más verosímil su relato, y por tanto, haciendo que el lector relacione esa cotidianeidad con la suya propia.

xima, es el espacio donde se encarna el efecto fantástico: "Estamos ya al frente de una historia de terror. Solo hay que escribir lo que ha sucedido en medio" -concluirá Millás.

En efecto, el microrrelato fantástico se organiza según estas premisas, y si bien existen algunas variaciones, el tipo de construcción, es decir, la manera de organizar los contenidos suele ser bastante fija. Fernando Iwasaki, y en general los cultivadores actuales de microrrelato fantástico (Juan Pedro Aparicio, José María Merino, Ángel Olgoso, Manuel Moyano, David Roas, José Antonio Francés, Miguel Ángel Zapata, Patricia Esteban Erlés) siguen en sus volúmenes una fórmula bastante clara e identificable desde el punto de vista estructural, que determina la construcción del microrrelato fantástico. Se trata de un modelo con unos elementos básicos: en primer lugar, la normalidad, la quietud, seguido en segundo lugar del cruce o interconexión entre las dos realidades que entran en conflicto debido al encuentro entre lo real y lo inexplicable; y en tercer y último lugar, un especial cuidado por la búsqueda de la sorpresa ante lo atroz, la inquietud de la angustia, el "miedo", a través de un final breve y contundente, una *punch line* no demasiado explícita, que suele replantear y reasignar un nuevo sentido a todo el relato.

Como afirma Roas al hablar de las generalidades del relato fantástico, "La cualidad fantástica de un texto no es nunca apriorística, sino que se establece a medida que avanzamos en la lectura" (Roas 2011: 63). Esto quiere decir que la narración nos presenta inicialmente una realidad intratextual con unos marcos de significación que comparte con nuestra realidad extratextual. A medida que avanza en el relato, el lector va esperando el desarrollo lógico de los acontecimientos de acuerdo con su concepto de realidad, así lo descodifica, hasta que al aflorar súbitamente lo fantástico, las expectativas se le rompen, y llega la inquietud. La presencia del humor o la ironía, tan característicos del volumen de *Ajuar funerario* puede llegar a refrenar algo ese miedo, pero el grado en que se da no es suficiente (con la ironía no se busca la risa o la carcajada) como

para perturbar el asombro o el desasosiego del lector ante ese cambio brusco de nivel de lo real. El que las pobres monjas de Iwasaki tuvieran "la boca como ensangrentada por culpa de las moras" (p. 34) es un toque de humor que no invalida la angustia que provocan esas monjas antropófagas metamorfoseadas en perros guardianes.

Así, la mayor parte de las historias parten de una situación cotidiana (que el lector puede reconocer con facilidad en su realidad) para luego, en las últimas líneas, entrar en contacto con el efecto fantástico. Un hombre atrapado en un ascensor junto a una familia descubrirá a posteriori, una vez salvado, que la pareja y los niños con los que compartió el ascensor habían muerto el año anterior; habiéndose cruzado entonces dos realidades distintas ("Familia numerosa"). La acción cotidiana de registrarse en la habitación de un hotel acabará con el protagonista atrapado *sine die* hasta que otra persona caiga en la misma trampa y le releve ("La habitación maldita"). Un hombre que con sus nuevos hábitos se ha convertido en trasnochador acabará su metamorfosis como vampiro, haciendo honor a su nombre ("Monsieur le revenant"). La compra de una casa de muñecas terminará por convertirse en una trampa para el comprador, que acabará él mismo convertido en un diminuto habitante de una casa dentro de otra, que a su vez está dentro de otra, en lo que parece ser una cadena infinita ("La casa de muñecas"). Lo que el lector (igual que el protagonista, que intenta encontrar explicación a lo imposible según sus esquemas de lo real) reconoce como el delirio de una mujer en su lecho de muerte, pidiendo a su hijo que cuide del hermano menor, muerto cuando estos eran niños, se transvasa al mundo que controlamos y se hace así posible cuando el niño aparece metido en un armario, atrapado entre dos mundos. Y así podríamos seguir con prácticamente todos los relatos que integran *Ajuar funerario*.

Siendo esta la construcción o fórmula más recurrente (la arquitectura dominante), Iwasaki -como otros escritores del género- también organiza sus microrrelatos a partir del contacto



de lo fantástico desde el inicio de la diégesis; el lector aceptará entrar en esa nueva realidad, en conexión con lo atroz, donde lo que ocurre se concibe como normal y posible. El final supondrá, por consiguiente, una nueva vuelta de tuerca con el fin de que el efecto inquietante siga apoderándose del lector (una vez que el contacto entre dos realidades se ha producido con anterioridad, y lo inquietante no está en ese cruce).

“Papillas”, por ejemplo, es un claro paradigma. Perteneciente a ese grupo de relatos abundantes en *Ajuar funerario* en que los niños están atrapados entre la vida y la muerte, vagando como fantasmas, en “Papillas” (siguiendo la línea del brutal “No hay que hablar con extraños”) todo es atroz e inhumano desde el principio, y a ello coadyuva el léxico: “Detesto los fantasmas de los niños. Asustados, insomnes, hambrientos”, “le dejé su platito lleno de sangre” (p. 91). La ruptura, pues, lo que hace que el lector se remueva en su silla, es la misma emoción impotente de la niña asesinada, desconocedora de su nueva condición; que le provoca ese final inhumano: “¡Angelito!, si hubiera comido así desde el principio nunca lo hubiera estrangulado.” (p. 91).

Con “El balberito” (p. 95) entramos igualmente en otra dimensión más allá de lo real desde la primera línea: “La otra noche matamos a un vampiro”. Iwasaki revisita este tema clásico de la literatura fantástica para darle una nueva perspectiva y conseguir la angustia del lector a través de una humanización previa que minimiza la visión aterradora con que suele identificarse a este ser sobrenatural. La humanización se da a partir del aprovechamiento de la naturaleza inocente definitoria del niño. El paso de monstruo (“pegó un chillido espeluznante cuando lo empalamos”) a niño, a través de la descripción detallada de los elementos enternecedores del niño humano y el uso de diminutivos, consigue que el lector (junto con los cazadores, que advierten “horrorizados” que se trata de un balberito) empiecen a olvidarse de la naturaleza asesina del vampiro: “nos miraba con los ojos perplejos y arrasados de lágrimas, mientras se desollaba despavori-

do las manitas contra la estaca.” El vampiro “agonizaba entre pucheros”, la sangre de su víctima “resbalaba por sus colmillos de leche hasta empozarse en los hoyuelos de sus cachetes.” (nótese el cruce entre las dos naturalezas). Y de pronto, cuando el lector y los personajes siguen con su asombro y han empezado a enternecerse, la ruptura final, la aparición de nuevo de lo inquietante, la vuelta de tuerca del grito del reverendo y el degollamiento del balberito, que lo devuelve a su condición de monstruo.

En estos cuentos con presencia del ingrediente fantástico desde el inicio del relato (las dos realidades ya están en contacto cuando accedemos a ellas) la sorpresa final estriba a veces en el descubrimiento de que aquello que creíamos fantástico no lo es, y viceversa. Así, por ejemplo, en “La mujer de blanco”, “la señora vestida de blanco entre las lápidas”, “como flotando entre la niebla” (p. 26) resulta ser lo real, mientras que ese “nosotros” protagonista, que hace exorcismos en el cementerio, se revela como lo fantástico; inversión en la que radica el surgimiento final de la inquietud que vive el lector. El escritor ha focalizado un punto del relato; el lector lo ha seguido, ha caído en la trampa, en las pistas falsas, descubriendo de repente que lo fantástico estaba en otro lado, y que, a pesar de su celo, ha sido sorprendido.

Uno de los recursos de carácter estructural más atrayentes que detectamos en los microrelatos en relación con la organización de los contenidos y de la trama de la historia, es la tendencia a crear **dobles finales**, yendo un paso más allá del desenlace regresivo que evocaba Campra (2000: 116). La propuesta de dobles finales se deriva directamente de la voluntad de los creadores del género de desautomatizar presuposiciones ligadas a éste y de romper, por tanto, las expectativas que el lector va asumiendo con la lectura. En cierta manera, el uso de este recurso es una manifestación de la habilidad del escritor para dejar esas pistas falsas que hemos comentado que llevan al lector por el camino “equivocado”, y a un primer final, o una primera solución, que será reformulada con el desenlace definitivo.

Generalmente, tal efecto se consigue a partir de la ambigüedad que ha ido permitiendo el microrrelato a través de la polisemia y los dobles sentidos. Será la posterior desambiguación la que provoque en el lector esa segunda sorpresa o inquietud. Se refleja muy bien en "Los yernos", de Iwasaki, en que la obsesión que el narrador tiene por su Biblioteca se convierte en una entrada a lo fantástico: el temor de que sus futuros yernos puedan querer deshacerse un día de todos sus libros le llevará a plantearse una solución drástica. Una vez se ha entrado en otra realidad donde es posible asesinar para no perder una Biblioteca, el lector imagina (guiado por el discurso) que el hombre matará a los yernos: "Por eso cogí un cuchillo y me escondí en el garaje hasta que salieron esos maleducados. No se dieron ni cuenta". Sin embargo, el protagonista necesita asegurarse. Y en ese momento, la ambigüedad se rompe, conocemos por fin el verdadero referente del sujeto gramatical del "no se dieron ni cuenta", y el autor nos revela el remate definitivo: "¡Pobrecitas! Eran tan guapas." (p. 83).

Es el mismo tipo de ambigüedad que recoge el final de "Las reliquias" (p. 19), donde la penúltima frase ("Después del santo rosario nos arrodillamos") es decodificada por el lector de acuerdo con los códigos que él tiene de lo real (se arrodillan para rezar), y sin embargo, da paso al verdadero final, que deshace la ambigüedad: "Hasta sus huesos eran dulces." (se arrodillan en su papel de aves carroñeras). En ocasiones la presencia de la ambigüedad afecta a la interpretación de la globalidad del relato, puesto que no se deshace a nivel textual. En "La lápida", el lector se preguntará al final del relato, incapaz de deshacer el entuerto: ¿Ha asesinado el protagonista al albañil? (la única pista podría ser la descripción previa que el narrador hace de él como "Un hombrecillo repugnante", p. 107) ¿O el detenido cuenta, por el contrario, la verdad, y ha sido tal vez la lápida la que ha trastocado la realidad, haciendo que el objeto cobre su sentido primigenio del que le había despojado el protagonista? También la ambigüedad en "La muchacha nueva" acerca de cómo acaban los niños con sus canguros acentúa la inquietud del lector.

La brevedad propia del microrrelato y su necesaria condensación determina muchos de los recursos, tanto estructurales como formales, que coinciden en los textos de *Ajuar funerario*.

Los títulos<sup>12</sup>, por ejemplo, dejarán de ser muchas veces simples síntesis de la temática dominante del microrrelato, para establecer una relación dialéctica con el texto al que dan paso, algo que deja muy patente "No hay que hablar con extraños" (p. 44), título que enlaza directamente con la primera frase del relato: "Así me decía siempre mamá". No obstante, dicha síntesis puede servir para reunir en una sola palabra toda la historia narrada, dando pleno sentido a, por ejemplo, las metáforas continuadas, como en el caso del título de "La ratonera", de Iwasaki, trampa que no se menciona explícitamente en el texto.

La elipsis es una de las consecuencias más evidentes de la brevedad inherente a la minificción<sup>13</sup>. Cumple un papel esencial en la progresión de la historia, y por consiguiente, en su construcción. El fenómeno no incluye únicamente elipsis temporales (explícitas o implícitas), que permiten condensar en la diégesis el tiempo transcurrido en la historia, sino también de elipsis hipotéticas, que sirven para acentuar la tensión narrativa, y que normalmente tienen que ver con información que el narrador o el personaje conoce, y que no comparte con el lector. Las marcas de esas elipsis

<sup>12</sup> No es nuestra intención ofrecer una sistematización de todas las funciones que pueden rastrearse en los títulos, sino dejar constancia de la interdependencia entre microrrelato y título.

<sup>13</sup> Va ligada, por otra parte, a uno de los recursos más interesantes de lo fantástico: la reescritura, que es muy frecuente en el microrrelato fantástico por su reducida extensión, ya que recurrir a las reminiscencias y ecos de otras obras (con sus propias historias, personajes, sentidos e interpretaciones) carga al hipertexto resultante de parte de los motivos que el hipotexto contenía. El escritor confía en que el *background* del lector complete las elipsis; los sentidos del original que no ha explicitado, y pueda así restaurar en su lectura el diálogo mantenido entre el texto primitivo y su reescritura.

serán generalmente pronombres personales en forma de catáforas o adverbios anticipadores que hacen avanzar el relato en la indeterminación y la suspensión del lector, quien siente cómo se acentúa la tensión narrativa, debido a que los referentes de esos pronombres catafóricos y esos adverbios espaciales y temporales no se desvelan hasta la mitad de la diégesis.

Otro ámbito de actuación interesante del fenómeno de la elipsis es el que se da a nivel oracional; en concreto, en el plano sintáctico. De nuevo, la brevedad del microrrelato propicia la tendencia a descartar, por lo general, la subordinación y las oraciones bipolares en beneficio de una construcción a base de cláusulas cortas, que por una parte, contribuyen a aumentar el ritmo de la narración, y por otra, no necesitan conectores para ofrecer los significados que nos otorgaría la bipolaridad (causalidad, consecuencia, etc.), puesto que transmiten estos significados únicamente a partir de la yuxtaposición, o la coordinación. Esto quiere decir, en otras palabras, que solo la yuxtaposición de las oraciones será necesaria para completar las elipsis que suponen la ausencia de conectores. Este fenómeno no afecta demasiado a la subordinación temporal, que sigue estando muy presente también en los microrrelatos, sobre todo debido a que estructuras como "mientras X, Y", o "cuando X, Y" ayudan a situar al sujeto en unas determinadas coordenadas temporales (de ahí que solo le bastara esta estructura a Monterroso para construir un excelente microrrelato).

La limitación de espacio que supone la minificción a la hora de construir y hacer progresar lo fantástico influye asimismo lógicamente en la disposición de los contenidos y la trama. En general, las historias contenidas en estos minitextos están protagonizadas generalmente por un solo personaje que se enfrenta a una sola transgresión de lo real, bastante acotada, que experimenta en primera persona. De esta manera, la diégesis puede desprenderse de cualquier elemento prescindible, propiciando que cada palabra elegida cuente.

Debido a la conexión obligada entre realidad intratextual y realidad extratextual de la

que nace el relato fantástico, el escritor deberá poner en marcha mecanismos que contribuyan a la identificación entre ambas, creando - en el seno del texto- *el efecto de lo real*, con el fin de que el lector reconozca en la realidad representada su familiar cotidianeidad. Además de la datación precisa, o referencias espaciales reconocibles, el escritor creará varias ilusiones dentro del texto sirviéndose sobre todo de las relaciones que se establecen entre enunciado y enunciación. En primer lugar, creará la ilusión de que la historia transcurre al mismo tiempo en que se está relatando, y a la vez, al mismo tiempo en que el lector la está leyendo. El uso de la primera persona traerá consigo una nueva ilusión, la de la veracidad de los hechos, y la identificación con ellos por parte del lector. Y por último, el narrador se dirigirá al lector que accede a su historia, buscando su complicidad mediante vocativos, preguntas y el propio relato de los hechos, lo que provocará la última ilusión.

Con el fin de analizar las conexiones entre la realidad intratextual y la realidad extratextual, debemos atender -aplicando la idea de "la subjetividad en el lenguaje" de Benveniste- a las relaciones que se establecen entre el enunciado (*énoncé*; la afirmación independiente del contexto) y la enunciación (*énonciation*; el acto de afirmar asociado al contexto), donde entraría el "quién" enuncia y la situación en que se enuncia (tiempo y espacio). Dado que nos interesan aquí las marcas discursivas que apoyan la elección por parte de los escritores de lo fantástico de focalizar el sujeto del discurso, y de crear la ilusión de coincidencia entre los tiempos de la historia y el relato, es pertinente dedicar mayor atención a los procesos de enunciación recurriendo a la teoría del lingüista francés que introdujo la concepción de la subjetividad en el lenguaje, siguiendo la estela de Jakobson (del que, por cierto, parte G. Genette para ofrecer su clasificación de las funciones del narrador, y que posteriormente fue retomada por Bajtín [1989], Kerbrat-Orecchioni [1986] o Ducrot [1986]).

En primer lugar, el análisis de los microrrelatos fantásticos nos muestra un predominio

del tiempo verbal de presente, con el que resultará más fácil llegar a la coincidencia "ficticia" o "fingida" entre momento del enunciado y momento de la enunciación. Esta idea está en relación con lo que Genette denomina "grado cero" de la escritura, y que define como el "estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia", si bien añade seguidamente "Ese estado de referencia es más hipotético que real" (Genette 1972: 92). La habilidad o el arte de Iwasaki y en general de los creadores de lo fantástico estará en conseguir dar la impresión al lector de que la escena está aconteciendo en el preciso instante en que la está leyendo, como si le quisiera trasladar la ficción de que los momentos de la enunciación de ambos, de personaje y lector, de la realidad intratextual y la extratextual coinciden.

Lo fantástico progresa igualmente con los cambios de tiempos verbales que acercan enunciado y enunciación al final del relato, que coadyuva a enfatizar el efecto fantástico del desenlace. En esta tipología de textos, la narración -en un principio anclada en el ámbito del pasado, y por tanto, vertebrada a partir de los tiempos verbales acorde con él<sup>14</sup>- va alcanzando poco a poco el momento de la enunciación. Las formas verbales cambian al presente y al pretérito perfecto (el uso del pretérito perfecto nos contextualiza la anécdota en un período de tiempo que incluye el de la lectura del texto), que dan al lector la sensación de actualización de la historia que se cuenta, de que tiempo de la historia y tiempo del relato confluyen, y por tanto, que también lo hace el tiempo extratextual. Esta progresión puede comprobarse, por ejemplo, pero no solo, en "Dulce compañía" (p. 37): "No solo mintió sino que además me amenazó. [...] He subido las escaleras y he sentido escalofríos [...]. No tengo más remedio que abrir la puerta." (p. 37).

A excepción del escritor Juan Pedro Aparicio, que parece preferir la tercera persona para la narración de sus cuánticos, en la mayor parte de microrrelatos fantásticos de *Ajuar funerario* (también en otros volúmenes de minificción fantástica actuales) domina la presencia de la primera persona. Esta preferencia deriva directamente de la voluntad por un lado, de hacer coincidir el sujeto del enunciado con el sujeto de la enunciación, y por otro lado, con el hecho que ya avanzaba Todorov de que la primera persona "relatante" es la que permite más fácilmente la identificación del lector con el personaje, puesto que bajo el pronombre "yo", todos y cada uno de nosotros podemos incluirnos. Es necesario dejar constancia de que incluso el uso de la tercera persona evita generalmente la distancia total con su personaje, y aunque la sintaxis sea del narrador la semántica sigue siendo del personaje.

Un acercamiento a los verbos que introducen estos relatos en primera persona evidencia un predominio de aquellos que podríamos denominar, por su contenido léxico, de carácter vivencial. Verbos como "ver", "entrevener", "observar", "conocer", "recordar" recalcan el juego experiencial que predomina en la mayor parte de los microrrelatos, en que los personajes se enfrentan a la irrupción de lo insólito, y la vivencia de lo fantástico. De igual modo, verbos de creencia, o expresiones del tipo "no caber duda", o "estar seguro", que suponen y subrayan la perspectiva individual y única con la que nos acercamos al mundo, son frecuentes en aquellos momentos en que los personajes narran las experiencias de las que son protagonistas, o lo hace el narrador por ellos.

En un género como lo fantástico donde el lector tiene un papel tan activo es lógico que sean habituales las marcas textuales que reflejen esa conexión entre destinador y destinatario, y que incluyan al lector en el momento "ficticio" de la enunciación. La comunicación entre estos dos sujetos de la instancia narrativa se da, además, con individuos modalizados y competentes (Cf A. G. Greimas), conscientes de sus funciones comunicativas, de su intencionalidad, y centrados en apelar, convencer e inter-

<sup>14</sup> El microrrelato fantástico elaborado a partir de tiempos verbales de pasado trabaja el contraste imperfecto/indefinido para presentar la normalidad, la cotidianidad, el desarrollo habitual de los acontecimientos (imperfecto), y hacer irrumpir de pronto lo insólito, lo imposible, aquello que rompe con la quietud (indefinido)

pretar a su interlocutor. En este sentido, se ha observado en varios microrrelatos fantásticos el recurso a la función de comunicación que identificó Gerard Genette (Genette 1972: 308-310) partiendo de la lingüística de Jakobson. Orientada hacia el narratario, con la preocupación por establecer con éste un contacto o un diálogo, la *función de comunicación* sirve para verificar la comunicación con el destinatario, y para influir sobre él. Los mecanismos lingüísticos que se utilizarán serán: vocativos, referencias explícitas al lector de su texto, apelaciones mediante preguntas a él dirigidas [preguntas retóricas que esperan complicidad], o el uso de la segunda persona (pronombres personales, formas verbales), o en su caso la tercera *usted/ustedes*, bastante común cuando se da la función de comunicación. Son todos ellos recursos que contribuyen sobre todo al efecto de coincidencia “ficticia” entre realidad intratextual y realidad extratextual.

### 2.3. Los rasgos formales de *Ajuar funerario*

Como en una novela policíaca, la disposición de los detalles y las pistas, que conduzcan al desenlace lógico (lógico de acuerdo al desarrollo de la historia) sin que ese desenlace sea evidente antes de lo necesario, será extremadamente cuidadoso en el microrrelato fantástico de Iwasaki.

Debido a que lo que tienen en común estos relatos fantásticos es la oposición de dos realidades; por un lado, la cotidiana compartida por el espacio intratextual y la extratextual del lector, y por el otro, la excepcional, extraña o desconocida, el autor del relato fantástico pone especial cuidado en la descripción y oposición de ambas realidades, especialmente destinando varios recursos formales (los logros con el léxico son evidentes en Iwasaki) a vincular y conectar ambas realidades, incluso desde antes que el lector sea plenamente consciente de ello.

El vocabulario **denotativo**, intrínsecamente fantástico, será habitual en esta variante de microrrelatos, puesto que está cargado ya de

una carga inquietante que contribuye a la condensación de los contenidos para esta forma narrativa breve. Es patente, verbigracia, en “Los visitantes” (p. 38) o “La mujer de blanco” (p. 26) en los que Iwasaki recurre a las atmósferas de rasgos fantásticos más clásicas.

Junto al lenguaje denotativo, los narradores y personajes que dan vida a lo fantástico expresan la inefabilidad del acontecimiento insólito e inquietante. El hecho de no percibir esa nueva realidad en su totalidad, de no comprenderla, y sobre todo, de no poder parangonarla -por su carácter de imposible- con ninguna otra realidad o experiencia conocida, propicia que los textos se llenen con expresiones del tipo “como si”, “me parecía que”, “quizá”, y todo tipo de comparaciones e imágenes que faciliten el acercamiento del lector a la experiencia insólita narrada. La indeterminación subraya, además, la idea de inestabilidad de lo real que los creadores de lo fantástico comparten. Esta misma condición de inefabilidad de lo fantástico y de inconsistencia de lo real es el origen de la indagación que los escritores del género fantástico realizan con el léxico, especialmente con la connotación, la polisemia, y la ambigüedad.

Entre los recursos que podemos hallar en los microrrelatos fantásticos estudiados, contamos en primer lugar -gracias a la prudencia del lector por los procesos de codificación/descodificación- con el procedimiento de la **anticipación**; es decir, de adelantar algunas pistas al lector que le encaminan hacia la sorpresa final, y que remiten, por tanto, a la intromisión de lo extraño en la realidad cotidiana de los personajes. Así ocurre en “La habitación maldita”, donde antes de que el protagonista quede atrapado por lo fantástico, se han disseminado algunas pistas que avanzan que nada bueno puede esperar al protagonista: en el hotel solo les queda una habitación que en recepción no quieren darle, sube haciendo caso omiso de la propuesta de ir a otro hotel, la decoración de la habitación es diferente al resto, los espejos apenas reflejan sus movimientos, un Cristo le mira “sobrecogido”, el protagonista se duerme con una “inexplicable”

sensación de sentirse “amortajado”, que lleva sin remedio a las referencias al frío y la niebla con que se identifica a la aparición femenina y la simbología que la envuelve (“un clavo de frío”, “una mujer de niebla”, “con infinita tristeza”, “dedos de hielo”). El final queda así anunciado de forma progresiva. Lo mismo ocurre con “La ratonera”, que Roas pone de ejemplo de literalización de la metáfora, apoyándose en Casas (Roas 2011: 166), otro de los recursos frecuentes en la literatura fantástica. Además de la contextualización a partir de los tópicos de la tradición fantástica (Plaza de las Ánimas, medianoche, calles solitarias) la descripción de ese aire de familia que comparten los pasajeros nos aventura hacia el inquietante final, que como es habitual en los relatos fantásticos nos deja justo antes de que se produzca el fatal desenlace para el protagonista; dando plena libertad a la imaginación del lector. Así ocurrirá también con “La chica del auto stop III”, donde el relato integra la misma leyenda urbana de la que parte. Los detalles que el narrador disemina antes del desenlace permitían crear una atmósfera de terror que anticipaba lo aterrador, retomando de nuevo elementos clásicos de la tradición fantástica: los jóvenes están perdidos, están en un “país bárbaro y supersticioso”, y la chica que les ofrece esa “vieja finca abandonada que nadie hubiera creído habitada” es descrita como de ojos “profundos y misteriosos, encantada de conocer jóvenes occidentales” (p. 103). Sin embargo, gracias a que el autor también maneja los elementos que configuran la realidad “normal” y cotidiana que el lector identifica con la suya propia (haciendo que la chica se interese por España, Italia, por su convalidación de estudios en Francia), el final sigue resultando sorprendente a pesar de estos ingredientes premonitorios, pues lo fantástico irrumpe inquietante y angustioso en el camino del lector, dejándole de nuevo, como en “La ratonera” con la imaginación bullente: “La chica terminó de cerrar todas las ventanas y les sonrió con ternura. Los gritos se escucharon durante toda la noche.” (p. 104)

El uso de los diminutivos y la selección de adjetivos connotados para apoyar la dualidad bondad/maldad y la comparación en paralelo

son especialmente significativos en “Dulces de convento”<sup>15</sup>. Hasta el descubrimiento final de la naturaleza animal de las monjas protagonistas<sup>16</sup>, capaces de bestializarse y metamorfosearse (de nuevo el recurso de la adopción de otras identidades) en los feroces perros guardianes, son descritas aludiendo a ellas como “las monjitas”, “las pobres”, “las inocentes monjitas”<sup>17</sup>. Solo el narrador intuye la verdad, y será él quien de pronto, con el cambio de atributos, nos desvele la equivalencia entre perros y monjas causando el asombro: “no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía.” (p. 33)

Otro de los recursos formales puestos al servicio de la oposición de las dos realidades que se entrecruzan en la narración fantástica es lo que podríamos llamar proceso de **diseminación/recolección**, mediante el que algunos elementos que se diseminaron al principio del relato cobran su significado completo, o uno nuevo, cuando se recolectan en las líneas finales. Generalmente está relacionado con lo que Ana Casas (2010) ha denominado **resignificación**, recurso a través del que se reasigna un nuevo significado a un objeto que previamente carecía de él. Esta anticipación y recu-

<sup>15</sup> Ana Casas pone este cuento como ejemplo del uso de la comparación en tanto que proceso de transgresión lingüística dentro del relato fantástico, junto a la hipérbole, los usos literales de frases lexicalizadas, o la imagen metafórica. (Cf. Casas 2010: 10-13).

<sup>16</sup> Las monjas serán protagonistas de varios relatos de *Ajuar funerario*. El efecto fantástico viene aquí acentuado por la aplicación de lo maligno a unos personajes cuya condición, según los esquemas de la realidad que controla, se definen por su bondad, piedad y humanidad. El relato romperá con ese estereotipo, produciendo el efecto inquietante (Cf. “Las reliquias”, “La casa de reposo”, o “De incorruptis”).

<sup>17</sup> El recurso de la anticipación está aquí también presente en este cuento cuando las referencias a los perros (que aún son simples perros para el lector) incluyen referencias al contexto religioso y la cotidianeidad de las monjas: “salieron aullando desde una especie de claustro”, “sus gruñidos como rezos y letanías bestiales”.

peración desvela su dimensión fantástica, provocando la angustia en el lector, que imagina la historia que se esconde tras ese objeto.

“W.C.” nos ofrece un ejemplo con el “casco de moto”. El protagonista en su entrada a ese “corredor devorado por la penumbra” (Casas identifica aquí una nueva literalización de la metáfora), narra cómo “al darme la vuelta pateé algo así como un casco de moto” (p. 17). La imprecisión de este “algo así” provocada por la falta de visibilidad del espacio se clarifica en la inquietante frase final, cuando el “casco” se corresponde ahora con otro referente: “El casco de moto tenía dos cuencas vacías” (p. 18). Un ejemplo similar lo tenemos en “El salón antiguo”<sup>18</sup>, donde el niño describe el espacio que da título al relato desde dos realidades distintas (primero como “vivo”, y más tarde, desde el ataúd en el que se encuentra, ajeno a su nueva condición de “muerto en transición”). El cambio de perspectiva hace que la referencia a “en otro [cuadro] hay una niña que parece un fantasma” se convierta al final en “esa niña me está llamando”<sup>19</sup> (p. 76), cobrando ahora nuevos sentidos.

### 3. CONCLUSIÓN

Fernando Iwasaki construye sus relatos teniendo muy presente la interconexión, cruce, o conflicto entre los diferentes planos de lo real, que origina el relato fantástico y viene a cuestionar la cómoda y tranquila seguridad que el ser humano tiene dentro de los límites conocidos. El léxico y otros aspectos formales, la estructura y la reinención de los tópicos clásicos de la tradición de la literatura fantástica (Iwasaki le suma además el ingrediente del humor) están supeditados a la expresión de este conflicto, que tiene su origen en la intrusión de “lo inexplicable” a través de las brechas que se abren en las fronteras de lo real.

El estudio que hemos llevado a cabo acerca de los elementos de carácter temático, estructural y formal en *Ajuar funerario*, desvela sobre todo que el microrrelato es una forma narrativa que a pesar de su brevedad (o quizá debido a ella) está llena de posibilidades en su variante fantástica. Al ir ligada a la condensación, supone en cierto modo un reto para el escritor, pues para alcanzarla deberá dominar los recursos a nivel léxico (metáforas continuadas, polisemias, connotación, ambigüedad) y sintáctico (tiempos verbales, elementos que conforman la enunciación, elipsis), sin olvidarse del ritmo, o las tipologías de estructuras con las que cuenta para construir su texto. La voluntad de Iwasaki y de otros cultivadores del género de investigar continuamente recursos que ayuden a la progresión de lo fantástico en el relato, y a la consecución de su efecto, y el deseo de seguir probando nuevos procedimientos para continuar rompiendo las expectativas del lector conocedor del género, convierten al microrrelato fantástico hispánico en una forma claramente oportuna para este milenio, cuando la realidad parece más inestable y con más intersticios que nunca.

<sup>18</sup> En el Epílogo para la quinta edición del volumen de *Ajuar funerario*, Iwasaki recuerda: “en la casa limeña de mi abuela había un salón inquietante y distinto: el Salón de los Muertos, donde velaban a nuestros familiares a medida que iban muriendo. Y una noche de 1970, cuando tenía ocho años, me obligaron a dormir ahí”, Iwasaki 20045: 135.

<sup>19</sup> “Había un cuadro tiznado del Corazón de Jesús, una foto de la niña que se desnucó saltando soga y hasta los cirios con las velas del último velatorio.” Epílogo a la Quinta edición, p. 137, donde Iwasaki describe la casa limeña de su abuela y el salón donde durmió una noche.

**BIBLIOGRAFÍA**

- IWASAKI, Fernando (2004), *Ajuar funerario*; Madrid, Páginas de Espuma.
- ALAZRAKI, Jaime [1990], "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, vol. XIX, 2 (otoño 1990), pp. 21-33. En David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 265-282.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010), *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (ed.) (2012), *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989), *El Problema de los Géneros Discursivos*. México, Siglo XXI, 1989.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París. T. 1, T. 2 (1974). Edición en español, *Problemas de lingüística general, I y II*, México, Siglo XXI
- BESSIÈRE, Irène (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Librairie Larousse.
- CAILLOIS, Roger (1966), *Images, images: Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, París, José Corti. ["La imagen fantástica", 1958]. Traducción al español: *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970. Barcelona, Edhasa, 1970.
- CAMPRA, Rosalba (2000), *Territori della finzioni. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci. Edición en español: *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- CASAS, Ana (2006), "Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)". En ANDRES-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Mini-ficción*, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006, Palencia, Menoscuarto, 2008. pp. 137-157.
- CASAS, Ana (2010), "Transgresión lingüística y microrrelato fantástico", *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Ínsula*, núm. monográfico 765. Septiembre, 2010, pp. 10-13.
- CASTEX, Pierre-Georges. (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, Editions Corti.
- CASTEX, P.-G. (1965), *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard.
- DUCROT, Oswald (1986), *El decir y lo dicho*. Barcelona, Paidós, 1986
- ERDAL JORDAN, Mery (1998), *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- GENETTE, Gerard (1972), *Figures III*, París, Editions du Seuil. Edición española *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- IWASAKI, Fernando (2012), *Cómo preparar microrrelatos*, URL: <[http://www.youtube.com/watch?v=cWTV1WBZZbl&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=cWTV1WBZZbl&feature=youtube_gdata_player)>
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986), *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.
- LOVECRAFT, H. P. (1927), *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson, Nueva York, 1945. Traducción al español: *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 1984.
- MILLÁS, Juan José (2001), *Articuentos*, Barcelona, Alba Editorial.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2009), *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Madrid, Salto de Página.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010a), "La narrativa fantástica en el siglo XXI", *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Ínsula*, núm. monográfico 765. Septiembre, 2010, pp. 6-10.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto y ROAS, David (2010b), "Los escritores ante lo fantástico", (2010), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Ínsula*, núm. monográfico 765. Septiembre, 2010, pp. 28-34.



- ROAS, David (2001), "La amenaza de lo fantástico", en David ROAS (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.
- ROAS, David (coord.) (2002a), *Lo fantástico: literatura y subversión*. *Quimera*, núm. 218-219 (julio-agosto de 2002), pp. 14-85.
- ROAS, David (2002b), "El género fantástico y el miedo", *Lo fantástico: literatura y subversión*. *Quimera*, núm. 218-219 (julio-agosto de 2002), pp. 41-45.
- ROAS, David (2006), "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", *Semiosis* (México), vol. II, núm. 3 (enero-junio de 2006), pp. 95-116.
- ROAS, David y CASAS, Ana (coords.) (2010), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, *Ínsula*, núm. monográfico 765. Septiembre, 2010, pp. 1-36.
- ROAS, David (compilador) (2010), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco/Libros.
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil. Traducción al español consultada: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- VALLS, Fernando y MARTÍN, Rebeca, (coords.) (2002), *El microrrelato en España*, *Quimera*, núm. 222, noviembre del 2002, pp. 10-44.
- VALLS, Fernando (coord.) (2008), *El microrrelato en España: tradición y presente*, Número monográfico en *Ínsula*, núm. 741, sept, 2008.
- VAX, Louis (1960), *L'Art et la littérature fantastique*, París, P.U.F. Traducción al español *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1973<sup>3</sup>.

**RAQUEL VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ**  
**UNIVERSIDAD DE BARCELONA**