

LA FICCIÓN, JA, JA:

Humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki

Ponencia leída en el II Congreso de Narrativa Peruana: Tradición y Rescate
(Huanchaco, 15 a 19 de Octubre de 2007)

Arturo García Ramos
Universidad Complutense de Madrid

La literatura se nutre de las impurezas, de las mezclas de sorprendentes ingredientes culturales, del contacto promiscuo de significados e influencias. El narrador peruano Fernando Iwasaki acumula en su obra narrativa su formación como historiador, lector de crónicas y archivos relacionados con la época colonial, la asimilación de los clásicos españoles e hispanoamericanos y la incorporación de aquellos modelos que perfilan su particular expresión literaria. Es un peruano con antecesores japoneses que vive en Sevilla, ahora bien, nunca olvida sus orígenes limeños, sus narraciones buscan con insistencia retratar con fidelidad el mundo que mejor le representa, el de sus años de formación en la capital de Perú, su lengua, su historia y sus gentes.

La literatura peruana no es extraña a la visión lúdica, lúbrica y lúcida que él representa. Vargas Llosa cita entre sus antecedentes a Ricardo Palma para enfocar sus incursiones en el relato de ambientación histórica salpimentado de hedónicas humoradas. Entre quienes frecuentan esta literatura informal debe mencionarse a Bryce-Echenique, cuyo humor define César Aira como "de tipo lunático"¹, o José Díez Canseco, en ocasiones citado como antecedente de Bryce por las vinculaciones que cabe establecer entre la novela *Duque*, publicada por el primero en Chile en 1934, y *Un mundo para Julius*. Frente a ellos, la de Iwasaki es una escritura que tiene como notas distintivas la erudición histórica y literaria -pues su literatura hace gala de citas y remembranzas de textos, en ocasiones muy especializados-, el humor -el suyo no es un humor lunático, aunque sí paródico, tolerante, risueño y bonachón, al decir de Vargas Llosa en el prólogo de uno de sus libros²- y la inteligencia -visible en las múltiples asociaciones y juegos formales con que cincela su trabajado estilo-. A eso habría que sumar un extraordinario manejo del idioma que le permite lucir su virtuosismo en la parodia culta como en la transcripción de las salaces expresiones populares o en los juegos de ingenio más sofisticados. No es fácil insertar su obra en la tradición literaria en nuestra lengua, pues él mismo ha citado influencias tan dispares como Cabrera Infante, Jardiel Poncela o Wenceslao Fernández Flórez y ha bromeado con sus hibridaciones literarias hasta decir en un título que recoge alguno de sus ensayos más esclarecedores a propósito de su idea de la literatura: *Mi*

poncho es un kimono flamenco, en alusión clara a las diversas tradiciones que su obra concita.

Su obra narrativa la componen hasta el momento los libros de relatos: *Tres noches de corbata* (1987), *A Troya, Helena* (1993), *Inquisiciones Peruanas* (1997), *Un milagro informal* (2003) –que recoge textos ya publicados en libros anteriores junto a otros nuevos- y *Helarte de amar* (2006). Las novelas: *El libro de mal amor* (2001) y *Neguijón* (2005). Un libro de microrrelatos: *Ajuar funerario* (2004).

La lista de títulos permite adivinar que se trata de un escritor que se siente atraído por la expresión ingeniosa, por el hallazgo instantáneo, la mueca y el chiste; todo lo cual está más próximo al relato breve que a la obra de largo aliento. Por otra parte, así como en la tradición anglosajona encontramos toda una literatura humorística que no se interrumpe desde Jonathan Swift hasta David Lodge o Martin Amis, en español esa tradición es menos visible y, desde luego, ocupa un lugar menos prestigioso en nuestra historia literaria.

Bajtín y la risa

Con mayor seriedad de la que pudiera parecer debe hablarse de la literatura paródica. Con mayor trascendencia de la frivolidad que la superficie aparenta. Bergson nos enseñó que nada hay cómico fuera de lo humano y que su estudio nos ilustra sobre la imaginación humana y social. La risa es un disfraz o un instrumento de aguda incisión en la tradición literaria. Despreciado a veces por los partidarios de lo sublime en el sentido que Virgilio atribuía a la división de los géneros, cuenta, sin embargo con una tradición trascendente. La ironía, la agudeza, la sátira, son elementos consustanciales a la tradición de la literatura en español. Una tradición que deja entrever su continuidad en la obra de Borges cuando ejerce de Quevedo transustanciado o del corrosivo Cabrera Infante cuya poderosa causticidad se dispara en forma de prodigiosos galimatías verbales.

El ruso Mijaíl Bajtín es quizá el más eminente de los críticos que ha sentado las bases para interpretar la literatura paródica a través de sus ensayos sobre Rabelais o Gógol.

La literatura paródica nace ligada a la fiesta popular, ajena por tanto a las manifestaciones oficiales de la cultura, con cierto significado subversivo, transgresor. La fiesta popular crea una atmósfera de libertad que permite hacer posible lo que antes era imposible, nos dice Bajtín.

Quizá lo trágico ha gozado de un prestigio mayor, pero no deben menospreciarse la risa y la parodia. De su función fundamental nos habla la obra de Sterne (*Tristan Shandy*) o la de Joyce – a quien Elman, su gran

biógrafo, acusa de echar a perder un buen párrafo por su afición a encontrar un chiste-. Y además debe ser considerada como una de las constantes literarias - Bajtin habla de su carácter universal y totalmente abarcador-. Merced a lo cual la literatura paródica puede atravesar los siglos con total actualidad de un modo que no lo consigue la tragedia o el auto sacramental. Gógol se lamentaba de que a la risa se le diese un significado menor en el mundo. El narrador actual también siente esa minusvalorización del humor:

“Siempre he creído que un narrador es algo más que un funcionario de la prosa, una criatura mediática o una vedette editorial, porque un narrador lo es ante todo por placer, y si está enfermo Terminal de literatiosis, mejor. Uno respeta a quienes escriben por comprometidos, como denuncia o para transformar el mundo , mas no ignoro que nadie respeta a los que escribimos para divertirnos.” (Universidad Católica de Angers. Angers, 27 de abril del 2000. Incluido en *Mi poncho es un kimono flamenco*), dice Iwasaki.

Gogol escribió que“ la risa es mucho más significativa y profunda de lo que la gente piensa”:

“No se trata de la risa generada por una irritación pasajera, por la disposición colérica y enfermiza de un carácter. Tampoco de una risa ligera que sirve a la gente de distracción vana y de entretenimiento, sino de la risa que brota, toda ella, de la naturaleza luminosa del hombre, que brota de esa naturaleza porque en el fondo de la misma existe una fuente que nunca se seca... No, son los injustos los que dicen que la risa perturba. Perturba lo que es lúgubre; sin embargo, la risa es luminosa. Muchas cosas hubiesen indignado al hombre de haberse representado desnudas; iluminadas por el poder de la risa, aportan la tranquilidad a su alma... Pero los hombres no oyen el fuerte poder de esa risa: lo que da risa es bajo, dice el mundo; sólo lo que se pronuncia con voz severa y tensa, sólo esto, recibe el título de elevado”.

El escritor ruso descubre toda la capacidad de subversión del lenguaje, una forma de liberar los sentidos secretos de los vocablos, sometidos desde el renacimiento a la norma: “una lengua única, con autoridad, incontestable”.

Cuando Bajtin estudia la risa en Rabelais subraya que en su obra se produce una destrucción del mundo, con sus mitos y sus formas tradicionales y la construcción de un mundo nuevo. Separa las cosas anudadas por la tradición y acerca las que están separadas.

Si aplicamos esa misma orientación interpretativa a la obra de Iwasaki apreciamos en seguida que en su caso el juego paródico actúa preferentemente en tres ámbitos que definen el significado de su obra: el presente, la literatura y la historia. El primero es quizá el ámbito más amplio y es la orientación tradicional que toma la comedia como espejo deformante del mundo. Una buena parte de su producción cuentística pone en solfa algunos de nuestros prejuicios actuales, ridiculiza los terrores que nos dominan o se mofa de nuestras obsesiones. A ese ámbito pertenecen los relatos eróticos, que repiten con frecuencia el paradigma de un protagonista burlado que acepta sus fracasos con una indiferencia estoica. Las relaciones con el mundo presente ofrecen una orientación desdramatizándola: el

terrorismo, la religión, la identidad cultural, la ideología política, son los dardos de su sátira, los territorios sagrados que desea transgredir y profana con la sana intención de rebajar su efecto trágico.

El mundo: Recursos populares, el lenguaje paródico

La principal transformación que introduce la parodia tiene que ver con el lenguaje. Una nueva noción del lenguaje como forma expresiva se crea al tiempo que surge la parodia, pues en los géneros tradicionales, no paródicos, la palabra es vehículo de representación, lo que el crítico ruso llama “palabra directa”:

El creador de la palabra directa –épica, trágica, lírica- tiene que ver con el objeto al que canta, representa y expresa, y con su propio lenguaje como medio único y suficientemente adecuado para la realización de su proyecto concreto y directo. Ese proyecto y su estructura temático –objetual son inseparables del lenguaje directo del creador: han nacido y madurado en ese lenguaje, en el mito nacional. (p.429)

Pero el lenguaje paródico actúa de otro modo, ya que no sólo se orienta hacia el objeto que representa, sino que se convierte en el tema de la obra, la palabra se transforma en imagen, en “hipótesis de trabajo para la comprensión y expresión de la realidad”, una realidad que se ofrece plurilingüe.

La literatura paródica nace indisolublemente ligada a lo popular aunque muchas veces adopte una posición como de mueca de lo culto.

Bajtin reconoce en la obra de Gógol el eco de lo popular en la presencia de la oralidad lingüística (el lenguaje del pregonero de feria), entonaciones irónicas, alogismos y disparates intencionados (los elementos “coq-à-l’âne”), transformación de nombres en apodos.

Ese vínculo con lo popular no excluye la influencia culta, la parodia alcanza a todo a lo popular como a la literatura clásica. Bajtin destaca que Gógol en *Las almas muertas* sigue la influencia de Rabelais y su relato del viaje de Pantagruel, así como de Quevedo.

Las imágenes también forman una suerte de corpus: las relacionadas con la concepción grotesca del cuerpo, con la comida y la bebida, con las relaciones sexuales, con la muerte.

Esta concepción teórica de la parodia literaria y de la risa como principio constructor de ficciones es aplicable al narrador Fernando Iwasaki.

Rock in the Andes, incluido en *Un milagro informal* es un cuento ejemplar por el tratamiento que recibe el lenguaje, desde el uso culto a la expresión popular pasando por una suerte de plurilingüismo que incluye la tensión con el inglés. El relato sostiene la descabellada teoría de que el idioma británico es la lengua del diablo hablada al revés y por ello el profesor Choquehuanca pide a su discípulo Huarcaya que compruebe que

en los locales nocturnos de la ciudad de Ayacucho se vive un ambiente de depravación moral y le conmina a que luche contra lo que consideran la llegada del Anticristo, esto es, la programación en la ciudad de un concierto de rock internacional dedicado a los desheredados del planeta. El concierto, temen los protagonistas, será la vía por la que el diablo se convoque y se revele. Esa anécdota algo trivial, que muestra la resistencia de los puristas del idioma a aceptar las nuevas modas y de los puritanos al desorden en las costumbres, sirve al autor para efectuar un complejo tratamiento lingüístico cuyas variaciones son representadas por los personajes que intervienen en el relato.

El simple de Huarcaya acumula los giros, las incorrecciones, los vulgarismos. Un propósito de caricaturizar al personaje anima el relato. En su simpleza cree que la llegada del Anticristo puede estar anunciada por la celebración del concierto, si bien en su fuero interno alimenta elementales dudas:

Profe, profe (...) Yo me creo que todavía le tengo más miedo al Sendero, doctorcito. Está sustando mucha gente, pues.

La conversación cuenta también con la participación de un inglés, un fanático perteneciente a la secta de los Born Again, los cristianos renacidos. Huarcaya mezcla irremediabilmente los dos idiomas:

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

Cuando no se refugia en su espontánea lengua popular:

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

Mark David, el inglés, parodia en su pronunciación el español (“¿Tú nunca escuchadou nada de rock antes?”), en tanto que el profesor Choquehuanca se expresa siempre en un correcto español del que generalmente elimina los localismos. La intersección de lenguas en contacto facilita la representación paródica, es casi una condición inexcusable.

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

narrativo se liberan en el carnaval de las formas. El lenguaje pasa así por una fase de desinhibición semejante a la que constituye la materia narrativa.

En *Hawai, Cinco y Medio*³, Tres mujeres defraudadas por sus respectivas relaciones amorosas deciden desquitarse dándose cita con unos *surfistas* que apenas han alcanzado la mayoría de edad. Para una de ellas se trata de la primera cita vengativa. Juan Carlos, su marido, la ha engañado profusamente en los años que llevan de matrimonio. De víctima en una situación que la domina, Estela irá transformándose en la dominadora y acaparadora de las complacencias amorosas, pues los tres jóvenes terminan siendo sus dóciles siervos. El relato sigue el curso de la fantasía de la protagonista, liberada por fin del dominio masculino de su marido. Pero la fantasía es sobre todo lingüística. Los jóvenes se expresan con una cómica espontaneidad que incluye los vulgarismos y las salacidades, el vocabulario jergal, los clichés y frases hechas, la narración se vuelve un ejercicio de desnudamiento expresivo. No cabe duda de que la historia del relato se corresponde con la interpretación que Bajtine atribuye a la serie de obscenidades que plagan la novela de Rabelais: “destruye la jerarquía de valores establecidos por medio de la creación de nuevas vecindades entre palabras, cosas y fenómenos. Reestructura la imagen del mundo, la materializa y la condensa.” (1989, p. 344)

Parodia de la identidad peruana

Profundamente peruano en los rasgos distintivos de sus ficciones, la imaginación de F. Iwasaki se nutre del contacto con las gentes y el paisaje de su país, sin limitar el espectro a una zona o período temporal, sin reducir tampoco los protagonistas a determinadas clases sociales. Un buen grupo de sus relatos tiene cierto carácter localista, aprovecha los estereotipos y caricaturiza a sus personajes y sus usos lingüísticos. Pero ese modo localista y un tanto costumbrista no es tal vez el predilecto de un escritor que ha abundado en la idea de que “la literatura es un mundo global y sin fronteras desde los tiempos de Homero”⁴, que ha reaccionado contra la manía de vestir al escritor con el traje típico de su país⁵ o a presentarse con el DNI literario nacional. A cambio, defiende la idea de que los escritores se influyen sin límites fronterizos, que los escritores hispanohablantes no pueden estar divididos por la misma lengua y que la historia literaria traza a veces vínculos secretos entre Cortázar y Gómez de la Serna o entre Ortega y Gasset y José Carlos Mariátegui, lo que no deja de ser una provocación, pero también una señal de su dirección estética. La de un escritor que, dispuesto a transgredir todos los dogmas, tampoco se iba a detener ante el nacionalista.

En el ensayo *La visa múltiple...* reacciona contra la obligación de la literatura de contribuir a conformar la identidad nacional. Y puesto a definirse subraya: “me propongo tener (...) una identidad múltiple e indefinida”. Subraya además que su literatura se dirige a un público internacional, aunque ello le condene al olvido. Rastreado en la historia literaria encuentra su alter ego en Félix del Valle, un escritor peruano que vivió en Gran Bretaña en 1914, fundó las revistas *Amauta* y *Colónida*, se instaló en los años veinte en España –donde publicó una novela vanguardista con el significativo título de *El camino hacia mí mismo* (1930)-, participó en la guerra civil del bando republicano y se trasladó exiliado a Buenos Aires donde pasó sus días publicando libros sobre Andalucía y su folklore. Iwasaki es, tal vez, la parodia de ese escritor que ha elegido como modelo y al que dedica el relato *El derby de los penúltimos*. Ese relato, barroco, expresionista y algo esperpéntico revela en tres estampas la naturaleza cobarde del escritor olvidado y su redención última. La primera vez lo encontramos en una reyerta literaria en Lima, donde lo exigen batirse como consecuencia de los insultos que se cruzan los escritores que publican en la revista *Colónida* en 1916. Luego en Madrid después de la derrota de los republicanos cuando un nacional franquista descubre en el escritor un combatiente republicano. En ambas ocasiones rehuye el enfrentamiento. Ya en Buenos Aires, un gitano lo reta y el escritor, que anteriormente fue un cobarde, estima que esa es una hazaña digna de jugarse la vida en ella. La última línea nos releva que el texto ha sido referido por el más tramposo de los narradores, un tal Jorge Luis. El texto parodia aquellos en que el argentino hace relatar los hechos a un narrador que se incluye como un héroe pero termina siendo el traidor.

Las relaciones textuales

La parodia tiene por principio la transformación de lo serio en cómico, de lo encumbrado en humilde, de lo pomposo, ceremonioso y protocolario en vulgar y simple. Bajtin ha destacado la importancia de las citas en la Edad Media, frecuentemente relacionadas con las Sagradas Escrituras. Señala como ejemplo *La sagrada Cena de Cipriano* o *Cena Cypriani* en la que se mantienen todos los detalles de las Sagradas Escrituras, pero transformándolas en una suerte de carnaval.

Iwasaki practica en su obra este recurso de modo constante. Sus referencias cultas recuerdan el procedimiento de uno de sus escritores más admirados, Guillermo Cabrera Infante, quien titula a imitación de Plutarco un libro: *Vidas para leerlas*. Fernando Iwasaki juega con Ovidio: *Helarte de amar*. El calambur y la paronomasia son recursos favoritos del uno y del otro.

Ahora bien, la parodia más brillante de este narrador peruano es la que de un modo sistemático, -como acaso insinuaba Valle-Inclán para su esperpento- aplica explícitamente a los clásicos.

El conjunto de relatos-novela que conforman *Libro de mal amor* son un juego constante de ecos y fricciones textuales con el Arcipreste de Hita, uno de sus modelos temáticos y estructurales, pues en él encuentra alguno de los principios compositivos básicos y la libertad frente a las reglas que su arte necesita:

“ya que las obras solemnes y graves son las que se prestan mejor para desentrañar palimpsestos, fonocentrismos, prolepsis y cualquiera de las suertes más semióticas de la crítica deconstructiva, uno quiere advertir a los amables filólogos de guardia que no intenten hallar en mi novela nada semejante, ya que desde que tuve mi primera experiencia textual estoy a favor del texto libre, de las relaciones textuales sin compromiso, del texto por el texto y de la literatura homotextual, bitextual o heterotextual. Y es que un servidor no cree en la escritura como texto de representación, sino como texto de presentación”.⁶

Apostilla el propio autor en comentario a su obra. He aquí el principal vínculo estructural entre ambos: Iwasaki, plenamente consciente de los recursos que constituyen el arte moderno de narrar tensa la tradicional estructura novelística mediante un juego de unión y desunión que él a veces denomina “relatos soldados”.

La variedad de asuntos, el conjunto misceláneo que caracteriza la obra medieval del Arcipreste, sus tanteos mánticos y formales, se hilvanan todos merced al punto de vista único, pícaro y salaz del protagonista.

Así también en *Libro de mal amor*, donde los diez relatos tratan de reflejar otras tantas peripecias amorosas no de amores no correspondidos, sino de amores no correspondientes, aclara pícaro su autor.

Quizá debe advertirse la apariencia de artificio que Iwasaki fuerza en su escritura. No es la suya una prosa que quiera disfrazar la retórica de la espontaneidad: diez cuentos, diez nombres de mujer, el mismo asunto con variaciones como si se tratase de una analecta, de una deliberada recopilación. La unidad que concede al conjunto lleva a su autor a hablar de *novela*, no de relatos. Un propósito de unidad alienta en cada episodio y una idea muy abierta y libre de lo que su autor considera una novela.

No es frecuente el conjunto de relatos organizados que juegan a simular ser novela al tiempo que mantiene cada pieza del conjunto una total autonomía y una forma cerrada y perfecta. El recurso lo encontramos en *La frontera de cristal* de C. Fuentes, o en la obra de Álvaro Enrígue (*Hipotermia*). Tenemos como antecedente el caso de *-Pobre gente de París* (1958) de Sebastián Salazar Bondy, que anuda siete cuentos en torno a una trama común para reflejar el ambiente bohemio de la capital francesa en los años cincuenta.

La tradición narrativa del cuento no deja de buscar soluciones técnicas dentro de las reglas a veces muy precisas a las que simula someterse.

En el prólogo a *Un milagro informal* –“Por qué escribo relatos o para cuándo novela”- establece esta distinción entre ambos géneros. Comienza con una cortazariana referencia al boxeo; “en las novelas hay que ganar por puntos y en los relatos por *Knock-out* ... Y en una prolongada metáfora culinaria añade:

“la novela puede ser poco hecha y el cuento debe estar bien cocido. La novela siempre engorda y el relato suele tener las calorías justas. La novela una vez abierta aguanta muy bien en la nevera y el cuento tiene que consumirse de inmediato. La novela lleva conservantes y el relato es pura fibra. La novela siempre consiente una recalentada, mientras que el cuento –como la película- “sólo se fría una vez”. La novela es potaje caliente de hervores casi intestinales y el relato una comida fría de bricolaje vegetal. La novela quita el hambre y el cuento abre el apetito”.⁷

Una de las consecuencias de la literatura paródica es la libre manipulación de los géneros, el texto en la parodia es frecuentemente transgredido. ¿Cuál es la novela en *Libro de mal amor*? La novela no se sustenta a través de la peripecia, como podría indicar la tradición, no está hilada a través de las anécdotas que cada capítulo desarrolla y que constituyen una apariencia de clichés y lugares comunes de ritos amorosos.

Hay novela, hay unidad por dos vías: primero, de un modo indirecto, ocupando esos espacios que en el texto narrativo suelen pertenecer a un segundo plano, digamos lo que Roland Barthes llamaba indicios, las coordenadas tempoespaciales que enmarcaban la acción de lo narrado. Los relatos desprenden un significado relevante en las descripciones que retratan satíricamente la alta sociedad y sus formalismos, las reuniones sociales y su frivolidad. También la situación política del Perú a finales de los 70 y principios de los 80. La ridícula actitud de los “revolucionarios” inspirados por la influencia francesa que trabucan los nombres para confundirlos y hablar así del Marqués de Sartre y de Jean-Paul Sade.

Segundo, todos los relatos conforman una suerte de autobiografía: el protagonista va registrando en orden vagamente cronológico sus aventuras amorosas. A los nueve años quiere triunfar en los juegos para atraer la atención de las muchachas de su edad, a los trece sigue la estrategia de imitar la indiferencia con que en los seriales televisivos los hombres tratan a las mujeres, a los 16 en la Universidad Católica adquiere un principio interesado de conciencia política porque así lo exige el guión si quiere conquistar a la joven que lo enamora. De modo que las peripecias se integran en un hilo común autobiográfico para representar lo que el narrador denomina su *ridiculum vitae* y cuya culminación tiene lugar en el último episodio, ya en Sevilla, en una trama algo esperpéntica en la que un mexicano le reta a un duelo, pero el arma es una tarjeta bancaria, un arma letal para sus pretensiones amorosas, pues lo decisivo en el éxito amoroso no es la belleza o una apuesta figura, sino los fondos de una cuenta bancaria.

Al final del libro, el último relato, tras un recuento a modo de balance de las aventuras recorridas, muestra al protagonista arrepentido de haber sido tantos hombres sin haber sido nunca él mismo.

Los textos de Iwasaki están salpicados de referencias literarias. El amante embobado de *Libro de buen amor* baila con una chica por la que suspira y relata vallejaino: “yo la seguí obediente y agonizante como aquel cadáver de mi manual de literatura que -¡ayayay!- siguió muriendo”. La referencia es la mayor parte de las veces muy explícita:

“Cuando uno está a punto de morir repara en los detalles más insignificantes. En la bolsa de basura que dejamos en casa, en el aroma de una fruta perfumada de infancia o en las obscenas palabras que algunos gamberros emborronaron sobre la tapia que había elegido para desmoronarme. Pensé en los libros que ya nunca escribiría y recordé “El milagro secreto”, donde un judío pide a Dios un año de gracia antes de morir. Y mientras la bala queda suspensa en la niebla Jaromir Hladík termina su drama termina y muere al encontrar su último epíteto”.⁸

A lo trascendental borgiano, opone Iwasaki la situación cómica y ridícula del amante en peligro por celos.

Es fácil reconocer también la réplica a Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías: “los presentimientos son esos sentimientos que nunca salen de nuestro tintero”.

No es sólo fricción textual lo que produce el humor en estos textos. Es un ejemplo de libertad expresiva y compositiva, de renovación estilística, de alarde técnico.

Literatura informal, pero con formas

La literatura humorística es una apertura al mundo, diría Cortázar, que denunciaba la seriedad del escritor cuyo estilo impone el cuello duro y la corbata. Gran enemigo de la gravedad Alfredo Bryce-Echenique ha subrayado la tradición de la ironía y del humor en la literatura peruana desde el satírico Caviedes –por cierto contra los médicos- pasando por el burlón Ricardo Palma, o José Díez Canseco que escribió la novela *Duque*, con un humor “muy limeño”. Bryce se ha considerado el continuador de esa tradición peruana ininterrumpida a la que también se suma Fernando Iwasaki.

La revelación cómica se produce a través del juego lingüístico. A la realidad cómica de la situación, corresponde también una nueva expresión, un lenguaje renovado. Tal vez toquemos aquí una de las mayores virtudes del joven narrador peruano.

La *zona de la risa*, dice Bajtin, es una *zona de contacto* de elementos contradictorios e incompatibles que se unen, *Un milagro informal* certifica esa reflexión desde el mismo título, también *Ajuar funerario*.

Lo grotesco es en Gógol la negación de las normas, de las reglas abstractas, inmóviles, con pretensiones a lo absoluto y eterno. A cambio, cree en lo inesperado, en lo imprevisible.

Un milagro informal incorpora a la narrativa de Iwasaki una diversidad de formas paródicas. El relato policial es imitado en *Un muerto en Cocharcas*, que rememora el clásico enigma en el que todos los sospechosos tienen un móvil para, como dice el cabo Fiestas, “matar al muerto”. El autor aprovecha otros ingredientes de la tradición de la narrativa policíaca: un detective de escaso nivel cultural que es más bien una caricatura del detective clásico, un Plinio devaluado; el método de la narración dialogada para repasar las pesquisas y a través del diálogo ir recomponiendo los hechos; la revelación final ingeniosa y paradójica.

El relato sirve para que destelle una de las virtudes de Iwasaki: su capacidad para manejar el diálogo popular, reflejar los giros y la espontaneidad oral. Aquí la zona cómica resulta del entrecuchar de la gravedad de la muerte, de la situación luctuosa, y la serie de personajes de sainete dando toda serie de explicaciones en un lenguaje popular muy sabroso:

“-¿Sabes una cosa, Fiestas?- masculló entre eructos Temoche.
-Dígame, mi sargento- contestó el cabo sin dejar de sorber el caldo del plato.
-Yo creo que a ese zambo lo mataron uno por uno. O sea, lo fueron rellenando de a poquitos. Cada vez que lo encontraban, ¡po, mierda!, le caía su huaracazo. No sé, carajo. Ya en la morgue nos dirán de qué murió, pero a lo mejor el cochasumadre hasta se murió de infarto después de la bronca y entonces ahí todos soltaron la mierda que tenían adentro. ¿Te das cuenta, Fiestas? Se descubrieron con el cadáver como si fuera una piñata”.⁹

El relato fantástico, el de ciencia ficción, la narración erótica, la parodia fagocita todas las fórmulas, precisamente porque son textos reglamentados que la comicidad profana.

La historia parodiada

En su ensayo sobre Gógol, Bajtin hace esta reflexión: la vuelta al habla popular, en indiscutible manadero de la expresión paródica, anula la idea de movimiento rectilíneo, una idea simplista alentada por los círculos normativos. Gógol trabaja en cambio en la dirección opuesta, hacia los orígenes, cualquier paso adelante va acompañado de una vuelta a los comienzos. Rastrear en la historia como si fuera el espejo deformante de lo que somos es una de las constantes en la obra de este narrador.

El tribunal de la Inquisición se instaura en Perú en los años 1570 y 1571. Sus principios eran los mismos que regían en la Península: velar por la pureza de la fe, luchar contra la “herética pravedad y apostasía” especialmente si esas ideas eran de procedencia luterana, musulmana o

iluminista. Entre las instrucciones que se dieron a los inquisidores, una les avisa de que no caiga el indígena bajo la inquisición : «*No habéis de proceder contra los indios..., por ahora.*». En cambio no escapaban de los rigores del Santo Oficio los esclavos, mulatos y zambos.

Partiendo de la historia, Iwasaki crea en *Inquisiciones peruanas* un conjunto de ficciones que promueven el escarnio de la historia, nos ilustran a propósito de los desvaríos humanos y muestran el paradójico mundo de contrarios en el que la escatología cristiana anuda el cielo y el infierno, la santidad y el pecado, el dogma y la herejía. En atinado prólogo al conjunto de relatos Vargas Llosa subraya este juego de historia y ficción:

Como solía hacerlo el gran tradicionalista peruano Ricardo Palma, Fernando Iwasaki Cauti explora la historia con ojos de artista y creador de ficciones.¹⁰

Bajo la apariencia de una religiosidad estricta y severa, subrayará más adelante, la sociedad limeña de la colonia “hervía de una sensualidad y unas pasiones carnales tanto más intensas y coruscantes cuanto más aplastadas se hallaban por toda suerte de prejuicios, prohibiciones y persecuciones.”

Inquisiciones Peruanas es un magnífico ejemplo de literatura que se aprovecha de la investigación histórica para erigir la ficción: trata los datos con fidelidad, pero sin el propósito de reconstruir la verdad, sino para jugar a oponer un presente tolerante y sensato a un pasado tan ridículo como implacable. Despojado de todo patetismo, el narrador y documentalista va haciendo relación de la serie de procesos que se llevaron a cabo contra diversos personajes de la época de la colonia en Perú, historias imantadas no sólo por ser todas ejemplo de los procesos llevados a cabo por el Santo Oficio, sino porque todas ellas aparecen alineadas en torno al mismo pecado: la lubricidad, la incontinencia y la impureza sexual. La concepción grotesca o transgresora del cuerpo es aquí la nota dominante y en torno a este tema el conjunto de historias nos ofrecen todo un prontuario con sus posibles variaciones: la endemoniada que para exorcizarla ha sido preciso que los frailes compartan con ella su lecho y el tribunal la interroge desnuda, con análisis que demuestran un celo más próximo a las prácticas aberrantes que a la búsqueda de la verdad o la extirpación del mal (*La apariciones de el “Armado”*); el clérigo que se aprovechó de las intimidades que le ofrecía el acto de la confesión (*El confesor de señoras*), el negro acusado de sodomita a quien debe liberar el tribunal porque en su acusación inculpa a un presidente de audiencia, un capitán de arcabuceros y hasta a un párroco y un obispo (*Cuando el que no tiene inga se busca un mandinga*) y cuya historia concluye con el dicho popular: “Y comieron de un mismo zambo, el obispo, el oidor y el párroco de Malambo”.

El libro va cobrando un valor subversivo al revelarnos la imposibilidad de contener la naturaleza humana bajo prohibición alguna y revela la ideología tolerante y festiva del autor, aplicado a ridiculizar el pasado, el mundo que ese pasado colonial representaba, sus dogmas y la miope concepción de lo humano. Los pecadores son vistos como personajes ingeniosos que argumentan ante el tribunal para justificar la inclinación a satisfacer sus apetitos, o como precoces ideólogos de una concepción del mundo más cientifista, como aquel Nicolás Legrás Baudier que niega el pecado, la existencia del cielo y el infierno o que exista más dios que la naturaleza y que, cuando le piden que se retracte, todavía clama contra los ricos y poderosos acusándolos de ser los verdaderos pecadores.

El mismo tono sarcástico y libérrimo impera en *Neguijón*, cuya historia transcurre también en la Lima colonial. La obra comienza con un inquietante tañido de campanas que despierta a la ciudad entera con la congoja de una epidemia de neguijón - ese gusano que se alberga en las encías y conduce incluso a la muerte de quien lo padece- y los trabajos de Gregorio Utrilla, el barbero, por dar con el bálsamo que lo remedie. El código que rige en *Neguijón* es el mismo de *Inquisiciones Peruanas* y el dolor y el sufrimiento deben ser saludados como una forma de unión con Dios. Es por eso que el narrador de la novela nos explica que el que padece del mal de muelas agradece el dolor porque es una manera de compartir la pasión de Ntro. Sr. Jesucristo; o que el que ha perdido los dientes debe saludar su desgracia como una bendición pues “jamás pecaría de gula, reiría más bien con recato, se guardaría del adulterio y no podría morder los frutos ponzoñosos del placer” (p.29). En *Inquisiciones Peruanas* leemos:

“Dijo Nuestro Señor a sus discípulos que en su nombre serían perseguidos, y no hubo honor más grande sobre la tierra que volver a padecer los dolores de la Pasión de Cristo por amor a El. Fray Luis de Granada proponía en su *Libro de la Oración y Meditación* una serie de posibilidades para revivir el *Via Crucis* y acceder a la dimensión unitiva de la contemplación intelectual a través de las "asperezas y rigores" como ayunos, azotes, cilicios, disciplinas, hiel de cordero, coronas de espinas y abstinencia sexual, porque “los sufrimientos de la Pasión de Cristo resplandecen más entre aquellos dolores”.¹¹

Reírse del sufrimiento y de la muerte es la culminación de la risa como actitud frente al mundo. En *Inquisiciones peruanas* y *Neguijón* tenemos el más acabado significado del juego de la parodia: la liberación a través del humor, a través de la comicidad nos preservamos del mundo. La palabra cómica alcanza así todo su poder de revelación: “En Gógol, la palabra cómica está organizada de tal manera –dice Bajtin- que su objetivo no se convierte en una simple indicación de fenómenos negativos sino *en la revelación de un aspecto particular del mundo como un todo*”.¹²

La ideología de la parodia

“El efecto inmediato –exterior, “ridiculizante”, negativo-, que afectaba y derruía las nociones usuales”¹³ fue la causa de que la literatura de Gógol no fuese valorada como debía en el contexto del siglo XIX en que vivió inmerso en una tradición literaria seria, nos dice Bajtin. Lo ridículo no es menos importante que lo serio. La tradición literaria privilegia el sentido de lo trágico, pero tal vez por temor al poder incontrolable de la risa.

El menor de los hechos presupone el universo y el universo necesita del menor de los hechos, diríamos al modo borgiano. La literatura y, mejor aún, la lectura, precisan del juego, de la risa, de la parodia, aparentemente menores e intrascendentes. Si bien, su efecto sólo se produce si es espontáneo y repele el abrazo de la codificación y la reglamentación.

En la época moderna, las funciones de la parodia son limitadas e insignificantes. La parodia se ha marchitado; es ínfimo su lugar en la literatura moderna. Nosotros vivimos, escribimos y hablamos en el mundo de un lenguaje libre y democratizado: la vieja, compleja y multigradual jerarquía de palabras, formas, imágenes, estilos, que impregnaba todo el sistema del lenguaje oficial y de la conciencia lingüística, ha sido aniquilado por las revoluciones lingüísticas de la época del Renacimiento.¹⁴

La limitada repercusión que Bajtin atribuye a la parodia en nuestro tiempo no puede llevarnos a menospreciarla.

Con humildad, pero con orgullo, el cubano Cabrera Infante nos deja el mejor elogio de la parodia en un texto que a no dudarlo firmaría Fernando Iwasaki:

Con el tiempo me doy cuenta de que no he hecho otra cosa que parodiar: parodias de escritores cubanos, de escritores americanos, también otras, de la vida, de mí mismo. He parodiado palabras, frases, libros enteros. ¿Se trata acaso de un sistema de composición? Realmente no lo sé. La parodia es, por definición, la escritura del juego, y en todo caso sí puedo afirmar que me gusta el juego.¹⁵

Todas las épocas levantan sus dogmas, en tanto que las sociedades y las culturas no puedan vivir sin ellos la presencia de la parodia capaz de rebajar su sed de absoluto es indispensable para la supervivencia de las culturas y para la transformación de los valores una vez que los dogmas son sustituidos por otros. La risa nos preserva del sectarismo, del monopolio ideológico, del totalitarismo. La risa es un estímulo para la imaginación y un reducto de libertad irrenunciable para el ser humano.

Bibliografía

Obras de Fernando Iwasaki.

Narrativa.

- *Inquisiciones peruanas*. Renacimiento. Sevilla. 1997.
- *Tres noches de corbata*. Diputación provincial de Huelva. Huelva. 1993.
- *Libro de mal amor*. RBA. Barcelona. 2001.
- *Un milagro informal*. Alfaguara. Madrid. 2003.
- *Ajuar funerario*. Páginas de espuma. Madrid. 2004.
- *Neguijón*. Alfaguara. Madrid. 2005.
- *Helarte de amar*. Páginas de espuma. Madrid. 2006.

Ensayo.

- *El Descubrimiento de España*. Editorial Nobel. Oviedo. 1996.
- *Mi poncho es un kimono flamenco*. Colección de conferencias reunidas y, por el momento, inédita.

Sobre la parodia y la risa

Bajtín, Mijail: *Rabelais y Gógol. (El arte de la palabra y la cultura popular de la risa)*. *Revista de Occidente*. Madrid, noviembre de 1988. Nº 90.

Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid, 1989.

Bergson, Henri: *La risa*. Sarpe. Barcelona, 1984.

¹ César Aira: *Diccionario de autores latinoamericanos*. Emecé-Ada Korn Editora. Buenos Aires, 2001.

² Véase el "Prólogo" a *Inquisiciones peruanas* cuya edición se cita en la bibliografía.

³ Incluido en *Un milagro informal*.

⁴ En *La visa múltiple como identidades la narrativa peruana contemporánea*, incluido en *Mi poncho es un kimono flamenco*.

⁵ Véase *Die kartoffelbüte o la flor de papa* en *Mi poncho es un kimono flamenco*.

⁶ *Libro de mal amor*, p. 153.

⁷ *Por qué escribo relatos o para cuándo novela*. En *Un milagro informal*, p. 11-2.

⁸ *Libro de mal amor*, p. 147.

⁹ *Un milagro informal*, p. 38-9.

¹⁰ Vid n.2

¹¹ Inés, "la Voladora", *Inquisiciones Peruanas*, p. 45.

¹² Bajtín, Mijail: *Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa*. *Revista de Occidente*. Madrid, noviembre de 1988. Nº 90. p. 59.

¹³ *Id.* p. 55.

¹⁴ Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid, 1989, p. 437.

¹⁵ *Infantería*, Fondo de Cultura Económica. México, 1999, p. 1009-10.