

LO FANTÁSTICO COMO RELACIÓN ENTRE LENGUAJE, MENTE Y MUNDO: UN ENFOQUE COGNITIVISTA EN LOS MICRORRELATOS DE FERNANDO IWASAKI

Raquel Fernández Cobo

(Universidad Autónoma de Barcelona)

RESUMEN

El presente artículo analiza los microrrelatos de *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki desde un modelo de análisis cognitivo con la intención de demostrar que la transgresión que se produce en el lenguaje, la cual da lugar al género fantástico, es causa de una ruptura entre las relaciones que se establecen entre el lenguaje, la mente o la experiencia y el mundo.

Palabras clave: Fernando Iwasaki, lingüística cognitiva, *Ajuar funerario*, ironía

ABSTRACT

This article analyzes the micro-stories of "Funerary trousseau" of Fernando Iwasaki from a cognitive analysis model with the intention of demonstrating that the transgression that occurs in language, which gives rise to the fantasy genre, it causes a rift between the relations established between language, mind or experience and the world.

Keywords: Fernando Iwasaki, cognitive linguistics, irony, *Funerary trousseau*

1. Introducción

Los seres humanos nos hemos comunicado durante toda nuestra larga historia de dos maneras distintas. Una es el lenguaje racionalista, empírico y lógico del que hacemos, tal y como señala Barthes en *Mitologías*, un "uso social". La otra forma es el mito que, de una manera general, tiene la función de dar sentido a nuestra realidad, de ordenar el caos. Es el patrón narrativo que cada sociedad concreta utiliza para respaldar sus creencias, dar significado a la existencia y calmar los miedos y angustias colectivas provocadas por la incertidumbre de lo desconocido. Esos miedos se han transmitido a través de la memoria colectiva de diversas formas artísticas y culturales. Centrándonos en las formas artísticas, ha sido sobre

todo la literatura fantástica la encargada de recoger todos esos mitos que se escapan a los límites de la razón.

Algunos críticos como Louis Vax consideran el miedo como característica indispensable del texto fantástico. Del mismo modo, también para H.P Lovecraft “un cuento es fantástico si el lector experimenta una sensación de temor y terror, la presencia de mundos y presencias insólitas” (LOVECRAFT, 1984: 16). No obstante, la mayoría de los críticos coinciden en señalar que lo fantástico reside en el elemento sobrenatural y no en el sentimiento de temor o angustia. Entendiendo aquí por sobrenatural todo aquello que transgrede las leyes que gobiernan nuestro mundo. Lo fantástico es, como acertadamente apunta Callois un *juego* que “traduce el miedo ante la transgresión de una aparente realidad de un mundo que se quiere controlar” (CALLOIS, 1970: 12). Es la transgresión, por tanto, la característica fundamental que un texto debe cumplir para clasificarse como género fantástico. Y cuando ésta se da el lector siempre experimenta una *intensidad emocional* de terror, miedo, angustia, peligro, desconcierto, etc.

El interés de la crítica por abordar esta transgresión fantástica se ha centrado mayoritariamente en indicar los temas canónicos del género (nivel de los contenidos) y la predilección por representar determinados recursos formales (nivel semántico y gramatical), olvidando por completo la transgresión que se genera desde el propio lenguaje. Así, Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* plantea que para analizar todo texto fantástico es necesario establecer tres niveles de análisis: semántico, sintáctico y verbal, cada uno de los cuales tiene sus propios recursos y procedimientos formales. De igual modo Rosa Campra afirma que “no existe lo fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de los límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como ruptura o carencia de funciones en sentido extenso; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje” (CAMPRA 2001: 157). La diferencia de la teoría de Todorov y la de Campra es que, según ella, la transgresión sintáctica puede surgir de una ruptura en la organización de unos contenidos no fantásticos que distorsionen igualmente la realidad y nuestra concepción de mundo. Además, Todorov postula que no hay un género fantástico más allá del siglo XX desde la aparición del psicoanálisis y, plantea que el género

termina con la "Metamorfosis" de Kafka. La propuesta de Campra, en cambio, propone que lo fantástico se concentra en el nivel verbal y piensa, al igual que Erdal Jordan, que hemos pasado de un fantástico semántico en el XIX a un fantástico del discursoⁱ en el siglo XX. Es decir, al intentar hilvanar una historia del género fantástico que explique la continuidad entre los relatos fantásticos del XIX llenos de monstruos, vampiros y otras presencias insólitas, y los relatos fantásticos del siglo XX que carecen (supuestamente) de esa dimensión terrorífica, ha surgido la diferencia entre lo *fantástico de percepción* y lo *fantástico del discurso o del lenguaje*, como prefiere llamarlo Erdal Jordan. Lo fantástico de percepción va ligado a la confianza de que el lenguaje puede representar la realidad identificando siempre el significado con el significante; mientras que lo fantástico del lenguaje nace de la ruptura y desconfianza entre la relación lenguaje/mundo. Ahora el lenguaje no sirve para representar la realidad porque esta no es única, sino múltiple y cambiante. Ya Callois decía: "Si la realidad es cambiante, lo son también sus reglas y sus representaciones, con que podemos afirmar que las categorías de *realismo* y *fantástico* resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales son evidentemente tributarios de la historia, no pudiéndose establecer con validez para todas las latitudes" (CALLOIS 1970: 45).

Esa desconfianza en el lenguaje explica que para Campra y Jordan la transgresión se concentre en el nivel verbal: si significado y significante mantienen una relación inmotivada entonces estamos admitiendo que el sistema lingüístico es autónomo y que, por tanto, el lenguaje es una realidad en sí misma con gran poder. De ahí que ya no sea necesaria la aparición del elemento sobrenatural porque la transgresión se puede generar simplemente por las incoherencias y falta de nexos entre los elementos de la realidad porque "a diferencia de lo fantástico del XIX lo neofantástico no trata de destruir la realidad mediante la irrupción de lo sobrenatural, sino ofrecer intuiciones acerca de una realidad más profunda. Lo neofantástico respondería a una concepción inédita de la realidad, según el cual al margen de la realidad existirían otra realidad" (ROAS 2002: 43).

Como hemos visto, todas las propuestas de análisis de lo fantástico se centran en aspectos semánticos (como en Todorov) o en aspectos sintácticos y verbales (como en Campra y Erdal Jordan). No existe todavía una propuesta de análisis que

vincule esa transgresión desde el propio lenguaje a excepción del modelo cognitivista de Tahiche Rodríguez.¹ Él, con ayuda de la lingüística cognitiva, formula un modelo de análisis que logre dar cuenta de la evolución del género fantástico desde sus inicios románticos hasta las manifestaciones más posmodernas. Y sintetiza su modelo de análisis en tres puntos:

1. La transgresión como elementos semántico formal: la transgresión es siempre una transgresión desde el lenguaje
2. La transgresión como prototipo: la transgresión funciona como elemento de continuidad y cohesión del género sincrónica y diacrónicamente.
3. La transgresión como configuración: la transgresión no se corresponde con recursos lingüísticos aislados sino con combinaciones particulares de los mismos.

La novedad de la tesis de Tahiche es que considera que la transgresión siempre se genera desde el lenguaje como una ruptura en la necesaria combinación y relación entre los niveles semánticos, gramaticales y pragmáticos. Ya Roas señalaba que "el lector necesita de lo real para comprender lo expresado; en otras palabras, necesita de un referente pragmático" (ROAS, 2001: 30). Yo propongo un análisis que parta de la lingüística cognitiva similar al de Tahiche Rodríguez pero añadiendo y matizando algunos conceptos.

La lingüística cognitiva nace con fuerza en 1987 y defiende que el pensamiento surge de la experiencia y tiene sentido según esa experiencia; idea que parte del experiencialismo filosófico. Para los cognitivistas la función del lenguaje es simbólica y su función es significar de modo que el léxico, la sintaxis y la semántica se conciben como una continuidad porque hay una relación estrecha y desvinculable entre lenguaje, mente y mundo. Para ellos, el estudio del lenguaje no puede separarse nunca de su función cognitiva y comunicativa. Dentro de la lingüística cognitiva existen tres modelos de análisis que destacan: la teoría de los prototipos, la semántica cognitiva y la teoría de la metáfora. Me propongo analizar,

¹ RODRÍGUEZ, Tahiche, "La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la aproximación del género". En: www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html [Consultado el día 12 de enero de 2011]

por medio de esas tres teorías, los microrrelatos de *Ajuar Funerario* de Fernando Iwasaki con la intención de demostrar que la lingüística cognitiva es el modelo más adecuado para abordar los temas y recursos formales de la literatura fantástica puesto que es un modelo de análisis que establece una relación equilibrada entre el significado semántico y gramatical teniendo en cuenta que la experiencia que cada ser humano tiene del mundo la procesa en la psique con unas creencias culturales y personales que plasma en el lenguaje.

2. Un enfoque cognitivista para el análisis de *Ajuar Funerario* de Fernando Iwasaki

2.1. Semántica cognitiva

La semántica cognitiva intenta comprender cómo creamos sentido a nuestro alrededor y como esos espacios de significados nos permite perpetuarnos y sobrevivir en el mundo en que coexistimos, es decir, la tarea de extraer un "mundo" del caos que gobierna el "cosmos". Los conceptos no son, por tanto, meramente "representaciones internas de una realidad externa", sino que cada significado deriva de una experiencia, y las experiencias se organizan, al igual que el lenguaje, dentro de una base cultural común. De ahí que las historias de terror no solo tengan la función de provocar miedo en el lector sino que, al mismo tiempo, reflejan un sistema de valores y creencias específico.

Los relatos de Iwasaki nacen todos de esa base cultural común; utiliza historias de terror que pertenecen a determinadas culturas y las parodia con la intención de desmitificar los temores del ser humano y acercarnos más a fondo al origen del miedo. En mi opinión, Iwasaki consigue desvelar por medio de un tratamiento humorístico el origen del miedo. ¿Y cómo consigue aproximarse y analizar el origen del miedo? jugando con los conceptos de la vida cotidiana que están llenos de contenido ideológico y que se vinculan directamente con la mente y el mundo.

En "La muchacha nueva" un narrador homodiegético nos dice que no quiere, él y otros niños, que llegue la nueva niñera a casa porque "todas nos cuentan historias espeluznantes cuando papá y mamá salen". Se revela en ello el miedo al desamparo, a sentirse solos y desprotegidos. Sienten el miedo que provoca el

desengaño de los padres al dejarles solos, al traicionar su confianza, porque se supone que son ellos quienes deben cuidarles y no unas extrañas que les “clavan los alfileres del miedo en los ojos develados”. Iwasaki alude, por tanto, no a un miedo físico sino a lo que Roas ha denominado como *miedo metafísico o intelectual*. Pero el relato no termina ahí, en la pura inocencia del niño que se siente desamparado, sino que Iwasaki nos cuenta también qué le sucede a un niño cuando esto ocurre: “Esta noche nos quedamos solos y la muchacha nueva nos ha amenazado con sus historias, pero no la vamos a escuchar. Todavía tenemos la calavera y le pediremos al diablo que también se la lleve”(…) (2004, 54-55).

La inocencia de los niños queda interrumpida cuando pactan con el diablo. Así, es la perspectiva infantil lo que en la mayoría de los relatos produce una ruptura entre las relaciones conceptuales puesto que en la mayoría de las culturas la palabra “niño” remite directamente a “dulzura” e “inocencia”. Estos juegos con las relaciones conceptuales, que se dan en la mayoría de los relatos de *Ajuar funerario*, nos hacen reír y, al mismo tiempo, reflexionar sobre las costumbres y tabúes culturales. De este modo en “De incorruptis” se narra una procesión de monjas que se dirigen a una cripta con la intención de realizar un acto religioso. Aparentemente parece un hecho normal, propio de las monjas; lo que no es lógico es que tenga lugar bajo “la luz de la luna” y que “la madre superiora” recite “la maldición”. Las monjas rezan, no realizan sacrificios matando a tres novicias, o por lo menos esa es la idea que nos han enseñado en la escuela. Las monjas son (culturalmente) mujeres espiritualmente limpias, de ahí que el título “De incorruptis” nos dé las claves de interpretación del texto o, mejor dicho, de recodificación del texto. El DRAE define la palabra “incorrupto” como “no dañado, ni pervertido” en la primera acepción y, curiosamente en la tercera acepción encontramos definido el vocablo como “dicho de una mujer que no ha perdido la virginidad”. Todos sabemos que las monjas son mujeres virginales, no dañadas y mucho menos pervertidas, pero el acontecimiento del relato nos narra lo contrario. Iwasaki juega con la relación de conceptos antitéticos como son monja-maldición e invierte así los códigos culturales provocando la ironía por medio de un título que nos ayuda a recodificar el relato.

En "Dulces de convento" el juego antitético con el concepto "monja" es hiperbólico. Las monjas son aquí literalmente convertidas en monstruos que el narrador describe como perros "negros, crueles, y veloces". Aunque es cierto que en ningún momento se dice explícitamente que tales características pertenezcan a las monjas y no a los perros, el narrador deja caer conceptos simbólicos altamente connotativos ("boca ensangrentada", "gorda", "santiguaba") que reflejan la perversión de las monjas y los combina con un tono irónico ("monjitas", "merendando", "inocentes"). La transgresión fantástica se da, por tanto, desde el lenguaje.

(...) Según la policía las monjitas no oyeron nada, porque estaban merendando al otro lado del convento. Las pobres tenían la boca como ensangrentada por culpa de las moras.

Papá enloqueció y un día saltó el muro armado para acabar con los perros, pero después de una batalla feroz volví a escuchar sus ladridos como carcajadas y el crujido de los huesos en sus mandíbulas. De mi padre apenas quedaron algunos despojos, y encima fue acusado de disparar contra las inocentes monjitas.

Pero esta vez pude verles mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía (2004: 33).

Otros microrrelatos sobre monjas perversas son "Las reliquias" o "Las manos de la fundadora". Las monjas no son las únicas que provocan temor, también las abuelas, las madres y los niños más inocentes son convertidos por Iwasaki en entes fantásticos que nos hacen experimentar miedo, angustia, horror o desconcierto. En "Abuelita está en el cielo" Iwasaki juega con el concepto de ternura y cariño que provocan las abuelas: "Mamá decía que la abuelita había sido la mujer más buena del mundo, que todos la querían y que nunca le hizo daño a nadie. (...) Pero mamá no quiere verla cuando viene de noche a mi cuarto, llorando y toda despeinada, arrastrando a un bebito encadenado. Seguro que tiene hambre porque a veces lo muerde" (2004: 85).

Todos hemos dicho alguna vez que las abuelas son como unas "segundas madres" o que "mientras las madres nos crían las abuelas nos malcrían". Todas estas ideas parten de una base cultural común donde las mujeres son principalmente las encargadas del hogar, la protección y la educación de los hijos.

Por ello, la mayoría de estos relatos hacen referencia a los lugares dominados por mujeres como son la escuela ("Vamos al colegio") y el hogar ("El cuarto oscuro", "La casa embrujada" o "El cuarto de huéspedes"). No obstante, en particular el relato anterior hace referencia a la obsesión que sienten las abuelas por sus nietos; Iwasaki convierte esa obsesión en motivo de horror volteando el concepto abuelaternura desde la ironía. Como vemos, el lenguaje es clave para descifrar lo fantástico que, como apunta Roas, "tiene que ver con los sentimientos reprimidos, con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que se escapa a los límites de la razón" (ROAS 2002: 42).

Otros de los recursos lingüísticos de los que se sirve Iwasaki para dismantelar y desmitificar nuestras creencias y tabúes sociales son, como señala Paz Soldán, la ambigüedad del lenguaje, convertir el lenguaje figurado en lenguaje literal y utilizar un lenguaje "performativo" que consiga transformar la realidad. En el relato "La silla eléctrica" es el mismo título el que nos conduce a una confusión en la interpretación del texto. A lo largo del relato el narrador nos dice que solo piensa en "el dolor, el ruido y la luz". Y dice: "Si el trámite fuera indoloro miraría desafiante a mi verdugo, pero el pánico me paralizará cuando contemple la obscena exhibición de los instrumentos de tortura" (2004: 56). Todo nos hace pensar literalmente en una silla eléctrica, es sólo al final del relato cuando el narrador nos desvela que sentir todo eso es inútil porque dentro de un año estará allí: "en la consulta del dentista". De nuevo, Iwasaki nos hace volver al principio para reinterpretar el relato. La ambigüedad del lenguaje sirve aquí para reflejar nuestros temores más cotidianos como ir al dentista: los términos dolor, ruido, luz, verdugo, pánico e instrumentos de tortura no dicen nada en sí mismos sino que adquieren significado completo cuando los ponemos en relación dentro de nuestro sistema conceptual que está puramente ideologizado. La metáfora de "verdugo" como "dentista" y, todas las relaciones conceptuales que de esa metáfora se derivan, desempeña un papel decisivo en la conformación de nuestra realidad puesto que muchos de los cambios denominados culturales nacen de la introducción de esas metáforas que reflejan los miedos más cotidianos. Esa metáfora construye, por tanto, una nueva realidad; no es simplemente un recurso lingüístico propio de la literatura, sino un medio para estructurar nuestras acciones y actitudes frente al mundo.

En "La habitación maldita", "Hambre", "El milagro maldito" y "Hasta en la sopa", por citar los más representativos, el lenguaje figurado se convierte en lenguaje literal. El más claro ejemplo sea quizás el del último relato titulado "Hasta en la sopa":

Comenzaron con los cubiertos. Yo los colocaba con mucho cuidado y de pronto los guardaban o me los cambiaban de sitio. Luego fueron las copas. La del agua a la derecha de la del vino. Pero nada. En cuanto me descuidaba, todo desordenado. Por eso decidí sorprenderlos cuando sacaron la vieja vajilla. Fue una pena. Si hubiera sido la azucarera no me hubiera importado tanto, pero mi cabeza solo entraba en la sopera. No han vuelto a poner la mesa (2004: 47).

Es uno de los recursos más utilizados en sus relatos: darle un sentido literal a las metáforas más coloquiales de uso cotidiano. Otro de los recursos es emplear un lenguaje "performativo" que modifique la realidad. En "El horóscopo", por ejemplo, el lenguaje se hace autónomo en sí mismo y es capaz de cambiar la manera en la que percibimos el mundo y, por lo tanto, cambiar nuestra percepción de lo real y la verdad. Aquí el lenguaje no solo describe sino que provoca los hechos: "Antes de disparar restalló en mi memoria aquel mensaje definitivo que leí en el periódico: *tenga cuidado con esa persona de su entorno que se propone arruinar todos sus planes*. Pero de pronto ella se volteó y sin darme tiempo a reaccionar me clavó un cuchillo en el corazón. Nunca debí dejarle el periódico. Ella también era Tauro" (2010: 80).

En "Peter pan" se da cuenta de cómo la mirada infantil de un niño no distingue entre la realidad y la ficción. En este caso, la perspectiva infantil no entiende que el lenguaje es una manera de representar la realidad sino que necesita que el lenguaje ("soy el hijo del Capitán Garfio") se corresponda literalmente con la realidad.

Todos los papás de mis amigos son superhéroes o villanos, menos mi padre que insiste en que él solo vende seguros y no me crea esas tonterías. Aunque no son tonterías porque el otro día Gómez me dijo que su papá era Tarzán y me enseñó su cuchillo todo manchado con sangre de leopardo. (...)

Un día se quedó frito leyendo el periódico y lo vi flaco y largo sobre el sofá, con sus vigores de mosquetero y sus manos pálidas, blancas blancas como el mármol de mesa. Entonces corrí a la cocina y saqué el hacha de

cortar carne. Por la ventana entraban la luz de la luna y los aullidos del papá de Mendoza, pero mi padre grita más fuerte y parece un pirata de verdad. Que se cuiden Merino, Salazar y Gómez, porque ahora soy el hijo del Capitán Garfio (2004: 27-28).

El lenguaje, de nuevo, termina influyendo en la realidad y construyendo una realidad nueva. El niño que, como Peter Pan, no quiere crecer porque quiere ser "hijo del Capitán Garfio" y por tanto, no puede ni tiene la capacidad como hijo y niño de ser responsable y maduro. Es el padre quien tiene la función de proteger y de cuidar a su hijo de las agresiones que éste reciba. En este caso, el padre debe adoptar la personalidad de un superhéroe o supervillano para que ningún otro niño pueda agredirle: "Si yo fuera hijo de Conan, Skywalker o Spiderman entonces nadie volvería a pegarme en el recreo". Así, el niño no comprende el horror del acto de cortarle la mano a su padre porque ha conseguido lo que todo niño necesita: seguridad y protección. Iwasaki muestra aquí, mediante el lenguaje, que la inocencia de los niños también tiene algo de perversión como vimos también en el relato de "La muchacha nueva" donde los inocentes críos pactan con el diablo: "Que se cuiden Merino, Salazar y Gómez, porque ahora soy el hijo del Capitán Garfio" . Por otra parte, es interesante la referencia que hace Iwasaki a los nombres de Merino, Salazar y Gómez, nombres que nos pueden hacer pensar en otros autores de relatos fantásticos como son José María Merino, Salvador Salazar Arrué y Gómez de la Serna. Es evidente el guiño del autor.

En "Los visitantes" (2004: 38) un narrador homodiegético nos cuenta que llegaban huéspedes de todo el mundo a su vieja casona y para que no estropearan los muebles, ni saquearan la despensa o se bebieran su whisky mandó poner un azulejo "ténebre y barraco" que poco a poco fue ahuyentando a todo el mundo, hasta que se fueron los criados, los amigos, los vecinos y ya no quedó nadie. Sólo aquellos que "estropeaban los muebles, saqueaban la despensa y se bebían mi whisky". Entendemos aquí, que el texto del propio azulejo ha creado una realidad autónoma y fantástica que se ha insertado en las leyes del mundo del narrador. Así, el título "Los visitantes" en realidad alude tanto a los huéspedes que llegaban a su vieja casona como a los "entes" que provocaron la partida de sus habitantes. No obstante, Iwasaki no dice explícitamente si realmente lo que provocó la huída eran fantasmas, monstruos o cualquier otro tipo de seres insólitos o, si por el contrario,

son las supersticiones y el miedo que genera el texto lo que ha ahuyentado al pueblo; la elipsis está por todas partes y es la imaginación del lector la que tiene que rellenar el contexto que falta para que el sentido de la narración se complete.

En "Los yernos" la elipsis es también el recurso clave que configura el sentido del texto. En él, un padre nos cuenta que no soporta la idea de pensar que sus yernos arrasaran y maltrataran su biblioteca cuando él muera.

Me sulfura suponer que dentro de veinte o treinta años un yerno la tire a la basura para hacerle sitio a un televisor más grande. "Hasta cuándo vamos a guardar la biblioteca del empollón de tu padre?" chillarán. Ay, mis libros, mis viajes, mi memoria. Por eso cogí un cuchillo y me escondí en el garaje hasta que salieron esos maleducados. No se dieron ni cuenta.

¡Pobrecitas! Eran tan guapas (2004: 83).

Iwasaki con el título "Los yernos" juega con el lector a hacerle creer que todo lo que va a acontecer en el texto tiene que relación directa con los yernos, y es sólo en la última frase cuando, por medio de la elipsis y la ironía, se recodifica el sentido del mismo. Por tanto, las expectativas del lector de encontrarse con un relato de terror se invierten al llegar a la última frase (¡Pobrecitas! Eran tan guapas) y nos propone una nueva lectura desde el humor. Asimismo, suponemos que ellas están muertas por la combinación de los tiempos verbales entre futuro y pasado (chillarán/ eran). Una vez más la transgresión se genera desde el propio lenguaje.

Otro de los de los recursos lingüísticos que emplea Iwasaki para la configuración de sus relatos son los juegos con las relaciones conceptuales espaciales. Iwasaki en "El salón antiguo", "Familia numerosa", "La habitación maldita", "El cuarto oscuro" o "La casa embrujada" crea ambientes opresivos, asfixiantes y claustrofóbicos que reflejan el miedo a ser enterrado vivo combinando y alterando las relaciones conceptuales de habitación, cuarto, ascensor y caja que remiten directamente al ataúd de los muertos. En "El salón antiguo", por ejemplo, un niño relata inocentemente el miedo que le produce el salón de sus abuelos porque recuerda un lugar lleno de fotografías espeluznantes donde su madre siempre llora:

Nunca me gustó el salón antiguo de la casa de los abuelos. (...) Cada vez que abre el salón antiguo todo el mundo se pone muy triste, y justo ahora

que me han dejado entrar no me dejan salir. Mi mamá se ha pasado horas de horas llorando, como el día que metieron al abuelo en el salón. (...)

Todos se han ido del salón antiguo y se han olvidado de mí. Igual que el día del abuelo. La señora me mira con odio, esa niña me está llamando, el Cristo tiene un corazón en la mano y yo no me puedo escapar de esta caja (2004: 76).

La inocencia y la incredulidad del niño no le permiten ver que el salón antiguo de los abuelos se utiliza como sala para velar a los muertos y, por eso, todo el mundo se pone muy triste y su madre llora cada vez que entra. El narrador es un niño que acaba de morir y no sabe que ha muerto porque la educación y la cultura que ha recibido han estado exentas, por lo visto, de explicaciones sobre la muerte y los ritos que ella conlleva. El problema, entonces, no reside en que la perspectiva infantil sea incapaz de descifrar los códigos culturales sobre la muerte sino en que no comprende dichos códigos porque su cultura lo considera tabú. De este modo, Iwasaki desmitifica la muerte utilizando un narrador homodiegético que está muerto y nos habla con naturalidad; la muerte no le ha provocado ningún pavor porque no conoce los códigos culturales. Es al narrador a quien le tiene que provocar congoja saber que nos habla un niño fallecido y, sin embargo, la ironía del texto nos produce el efecto catártico contrario: humor.

En "Familia numerosa" (2004, 60) un hombre nos narra que se quedó atrapado en el ascensor de su trabajo junto con una familia que le irritaba porque los padres estaban "más preocupados en rezar que en buscar soluciones prácticas". Cuenta como antes de perder el conocimiento vio a aquél hombre rezando, "abrazado a los cuerpos desvanecidos de su familia". Y al recuperar la conciencia su mujer le dijo: "ha sido un milagro porque el verano pasado murió una familia entera en el mismo ascensor". La muerte produce pavor, miedo, horror porque no sabemos que hay más allá de lo que conocemos, y lo desconocido, como apunta Lovecraft, provoca el miedo más intenso. Pero las creencias sobre la muerte son creencias fundadas por la cultura y la religión y tienen, por tanto, un trasfondo puramente ideológico. En este relato Iwasaki intenta, una vez más, quitarle importancia a la muerte con la intención de que el lector consiga aproximarse al origen del miedo. Así, el narrador nos cuenta los hechos con tranquilidad y naturalidad, en ningún momento percibimos que sienta la presencia de seres insólitos o miedo a morir y, es solo en

la última frase del texto donde nos damos cuenta de que, en realidad, el protagonista estaba solo en el ascensor.

En "El cuarto oscuro" (2004: 59) un hombre nos relata como una pesadilla parece llevarle a un episodio de la infancia. En ella, la madre Dolores le obligaba a hacer "unas cuentas larguísimas" y como no le salían "los ojos de la madre se ponían rojos como los de los monstruos de los dibujos" y al ponerse a llorar, lo encerró "en el cuarto oscuro hasta el día siguiente". La transgresión en este relato se da en la última frase cuando nos damos cuenta de que esa pesadilla fue un suceso real: "Mi esposa no me cree y quiere saber dónde estuve toda la noche". En esta historia encontramos conceptos claves que aparecen en otros relatos y que configuran el significado del conjunto de los 89 microrrelatos. Me refiero a la monja, la educación y el castigo.

Fernando Iwasaki se sirve del lenguaje (y su lengua) para representar un trasfondo cultural que responde a un sistema de vida como es el caso de la educación católica. Asimismo, denuncia que muchos de nuestros miedos se originan a causa del mal adoctrinamiento y del uso, a veces, del castigo como arma moral represora. La utilización del miedo es, entonces, una herramienta ideológica y moral de las que se han servido muchas doctrinas, sobre todo la religión, para marcar unas normas y pautas de conducta ante determinados actos. De ahí que Iwasaki nos plantee en sus relatos fantásticos la religión como una herramienta docente perversa. Y ante tal idea sólo cabe la ironía y la distancia para poder hacer una crítica de la educación ideológica. *Ajuar funerario* es, ante todo, un juego con el miedo que nos plantea una nueva lectura de las costumbres y las tradiciones desde una perspectiva irónica y humorística.

De modo que para explicar lo fantástico en estos relatos no podemos centrarnos solo en el interior de la obra analizando los temas (nivel semántico) y su funcionamiento (nivel sintáctico) sino que, debemos analizar la obra desde el exterior del texto porque un discurso está siempre en relación constante con el discurso de la realidad que se articula como una "construcción cultural". Así, las expresiones lingüísticas y los conceptos de monja, madre, abuela, monstruo, etc., son estructuras abstractas que no tienen significado en sí mismas, sino que

adquieren el significado por lo que tienen de realismo, por la correlación directa no mediada con las cosas.

2.2 Semántica de los prototipos o teoría de los prototipos

La *teoría de los prototipos* o *semántica de los prototipos* tiene sus orígenes en la psicología y la antropología. Esta teoría no concierne más que a uno de los niveles de categorización. Y debemos entender por categoría, no una clase léxica, sino una clase de conceptos; un nivel conceptual de abstracción, una idea mental. El prototipo no se produce solo en la estructura conceptual no lingüística, sino también en las propias estructuras lingüísticas porque el lenguaje forma parte del aparato cognitivo general que se estructura por relaciones de mayor o menor grado de proximidad. El ejemplo más utilizado en lingüística para comprender dicha teoría es el ejemplo del gorrión: "El gorrión es más pájaro que el pingüino". En esa frase vemos como cada elemento de la oración no se define por sus rasgos suficientes y necesarios, sino por la relación de semejanza de familia (campo semántico) y se organizan en la mente gracias a los llamados "modelos cognitivos idealizados" de manera que el prototipo puede cambiar dependiendo de la realidad y las costumbres de cada contexto. Para explicarlo de una manera más coloquial, volvamos al ejemplo de "gorrión": en la antigua Roma se utilizaba "passer" para designar al "gorrión" y no al genérico "pájaro". En el paso del latín al romance "passer" evolucionó a pájaro pero con el significado genérico olvidando, así, la designación de "gorrión". Con la palabra "mater" sucedió algo similar: el vocablo designaba tanto a la nodriza (*nutrix*) como a la madre biológica (*geretrix*), mientras que hoy día la palabra "madre" que funciona como prototipo designa muchas más realidades: madre soltera, madrastra (madre adoptiva), madre trabajadora, madre (monja), segunda madre (abuela) etc. Lo que ha ocurrido para que el campo semántico se amplíe es que la realidad ha cambiado y nuestra mente necesita nuevas estructuras cognitivas que designen esa realidad .

Todo discurso se configura por medio de ideas prototípicas. En los relatos de Iwasaki el prototipo se hace evidente cuando percibimos que la mayoría de relatos giran en torno a figuras femeninas que se asocian con el prototipo de "madre". Al igual que el ejemplo anterior, Iwasaki juega con el término de "madre biológica", de

“abuela” como persona que ejerce las funciones de la madre y de “monja” como madre santa. Todos ellos léxicos derivados de un mismo “modelo cognitivo idealizado”: madre.

PROTOTIPO	REALIZACIONES SOBRE EL PROTOTIPO
“MADRE” (modelo cognitivo idealizado)	“madre biológica” “abuela” (segunda madre) “monja” (madre santa)

Ahora bien, Iwasaki utiliza las distintas realizaciones sobre el prototipo para realizar una inversión lógica de ese modelo cognitivo idealizado que dé lugar a un nuevo prototipo totalmente antitético a la idea de “madre”: el prototipo de “monstruo”. Así, vimos en el análisis anterior como las monjas se convertían en perros hambrientos, las abuelas visitaban a sus nietos después de morir, y las madres, encargadas de la protección y el cuidado de sus hijos, los abandonan y los dejan solos ante presencias insólitas.

PROTOTIPO	REALIZACIONES SOBRE EL PROTOTIPO
“MONSTRUO” (modelo cognitivo idealizado)	“madre biológica” (abandono del hogar) “abuela muerta” “monja monstruo”

En todas estas historias las mujeres representan el lado maligno asociado, además, a los espacios dominados por mujeres como la escuela, el hogar y los conventos. El juego connotativo de la relación entre “madre” y “monstruo” es también reflejo de la dualidad humana del ser humano. No olvidemos que estamos ante relatos fantásticos y no podemos dejar escapar los motivos más

representativos de la literatura fantástica. Ya Robert Louis Stevenson en "El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde" (1886) trató el tema de la dualidad humana y la pérdida de la identidad, motivo constante también en los relatos de *Ajuar funerario*.

Aunque de la relación conceptual entre "madre" y "monstruo" surge, como hemos dicho, el motivo de la dualidad humana, el motivo de la pérdida de la identidad también se utiliza como trasfondo en los relatos sobre fantasmas, vampiros, mutantes, hermanos muertos, etc. Todas esos entes fantásticos son personificaciones de un *alter ego* o imágenes especulares del mismo personaje. En "Monsieur le revenant" un narrador homodiegético nos narra su miserable vida trasnochadora:

Por eso perdí mi trabajo, porque dormía de día hasta resucitar en la noche, insomne y hambriento. No es fácil convertirse en un trasnochador cuando toda la vida has disfrutado del sol y de los horarios comerciales, pero la noche tiene sus propias leyes y también sus negocios. (...) Siempre regreso temeroso de las primeras luces del alba para desmoronarme en la cama, donde despierto anochecido y avergonzado sobre vómitos coagulados. Tengo mala cara. Me veo en el espejo y me provoca llorar. Lo del espejo es mentira. Lo de los crucifijos también (2004: 32).

El título, además, es muy sugerente pues el término francés "revenant" expresa claramente la idea de "ser que ha regresado de la muerte". El mismo término, por tanto, implica una característica transgresora que alude a la imposibilidad de que los muertos formen parte del mundo de los vivos.

En "La habitación maldita" (2004: 45) el narrador nos relata cómo un día que llegó a una habitación de hotel sin reserva insistió en que le dieran la única habitación libre. Era una habitación distinta a las demás; llena de crucifijos y espejos. Cuando se quedó dormido un clavo frío lo despertó y le dijo: "¿por qué has sido tan imprudente? Ahora te quedas tú". Desde entonces sigue atrapado, esperando a que venga otro para despertarlo y poder dormir de una vez.

Pero, quizás, el relato más identificativo sobre el motivo de la dualidad humana sea el de "El parásito" (2004: 92). En él se representa la historia de un hombre que tiene "un mellizo enquistado en su espalda como un inquilino perpetuo y satisfecho". El hombre acude al hospital para quitárselo y "dos días después de la operación falleció por causas desconocidas. El parásito le sobrevivió un día más".

Como vemos, la unión de ambos es indisoluble, lo que nos recuerda a las tradicionales historias sobre el doble en las cuales para acabar con el doble el protagonista debe matarse a sí mismo. De igual modo, Iwasaki nos cuenta una historia en la que la desaparición del doble, el *alter ego* o el parásito conllevan la desaparición del protagonista.

Volviendo de nuevo al asunto de los prototipos, hemos comprobado mediante los ejemplos citados de *Ajuar funerario* que las palabras mediante las cuales codificamos la realidad (madre, monja, abuela, etc.) constituyen grupos abiertos a cambios de significado o a alteraciones connotativas que giran en torno a un "modelo cognitivo ideal" llamado prototipo con las que se establecen relaciones de semejanza. Asimismo, lo que intento demostrar es que dichas relaciones de semejanza no se producen meramente por una estructura lingüística sino que cada prototipo es variable según el contexto. Y es por eso que Iwasaki es capaz de invertir la imagen central de "madre" en "monstruo". Así, como apunta Tahiche Rodríguez, el prototipo de lo fantástico se correspondería con la combinación que provoca un conflicto semántico-formal sujeto a la progresión del contexto y el conocimiento de los lectores. El lenguaje humano, por ello, está situado en una confluencia psicológica, siendo la mente una fuente de las imágenes sensibles y cognoscitivas: "la expresión de nuestros estados mentales se articula según leyes formales generales del pensamiento" (SWIGGERS 1997: 622-623).

2.3. La teoría de la metáfora

El estudio de las metáforas cuenta con una amplia bibliografía, pero la mayoría de esos estudios se han centrado en el valor meramente decorativo o retórico de la metáfora y han olvidado que nuestro lenguaje común y cotidiano está más impregnado de metáforas de lo que percibimos. Una aportación importante al estudio de las metáforas es el realizado por Lakoff y Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana*. Ambos plantean que la metáfora no es un simple *producto* de la actividad artística sino como *proceso* de construcción de significado. Este cambio de perspectiva se debe a la importancia que la lingüística cognitiva le dio a la relación entre semántica, gramática y pragmática.

Muchas de las metáforas de nuestro lenguaje consideradas “convencionales” son generadas por estructuras básicas de nuestra experiencia y de nuestra manera de pensar. Los seres humanos organizamos la experiencia en nuestra mente por medio de conceptos que son ordenados y estructurados en nuestra memoria con ayuda de los sistemas de metáforas. Lakoff y Johnson distinguen tres tipos de metáforas: metáforas orientacionales, encargadas de organizar un sistema global de conceptos con relación a otro sistema. Son sobre todo metáforas que nos ayudan a orientarnos espacialmente y nacen de nuestra constitución física y la experiencia empírica (por ejemplo: arriba/abajo); metáforas ontológicas, encargadas de organizar y clasificar los fenómenos como personas, cosas, sustancias, etc. Y por último, las metáforas estructurales, encargadas de organizar y estructurar las experiencias en términos de otras (por ejemplo: una discusión es una guerra). Las metáforas necesitan un referente pragmático para poder entenderse en su totalidad. Por tanto, no podemos decir que sean un fenómeno meramente lingüístico sino que tienen que ver directamente con el conocimiento de las personas. Como apunta Lakoff “pensamos que ninguna metáfora puede entenderse o siquiera representarse adecuadamente de modo independiente de su base experiencial” (LAKOFF y JOHNSON 1986: 56). Así, la metáfora ocupa un lugar central en el lenguaje.

En Iwasaki podemos advertir el uso magistral de la metáfora orientacional en el microrrelato titulado “La cueva” donde un niño juega con sus hermanas a imaginar que la cama de sus papás es una cueva y, al meterse *debajo* y *arrastrarse* para *explorar el fondo* se termina convirtiendo en una cueva de verdad.

Quando era niño me encantaba jugar con mis hermanas debajo de las colchas de la cama de mis papás. (...) Una vez cogí la linterna de la mesa de noche y les dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos. Pero no les hice caso y seguí arrastrándome hasta que dejé de oír sus chillidos. La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas fue imposible volver. (...) (2004, 23).

Los conceptos de arriba/debajo, fondo/superficie y todo lo relativo a la posición y al movimiento son conceptos que emergen de nuestra experiencia espacial afectiva. Además, son conceptos que difícilmente consideramos metafóricos pero

que sirven realmente, como explica Lakoff, para conceptualizar nuestras emociones en términos mejor definidos y menos abstractos que las emociones mismas, ya que los conceptos espaciales son una prueba (supuestamente) empírica de “estar en el mundo”. Esa emoción que se disfraza con los presentes conceptos espaciales se puede interpretar como una regresión al útero materno en la que no percibimos el miedo, sino la sensación contraria de seguridad y amparo que un niño siente cuando está junto a su madre. De ahí la perspectiva infantil del relato y la referencia al vínculo familiar: (“me gustaba jugar con mis hermanas”) y sobre todo maternofilial (“He oído que mamá ha muerto”). El lector no percibe que el narrador sienta miedo, angustia o inquietud ante la noticia de la muerte de la madre porque las referencias espaciales han invertido la sensación de desamparo.

Las metáforas ontológicas, como hemos dicho, sirven para categorizar fenómenos y, Lakoff y Johnson dividen esos fenómenos en entidad, sustancia y recipiente. Advierten, además, que son fenómenos que surgen de nuestra experiencia: “nos experimentamos a nosotros mismos como entidades separadas del resto, como recipientes con una parte exterior y otra interior; nos experimentamos como hechos de una cierta sustancia –carne, huesos- y experimentamos las demás cosas como hechos de diferentes sustancias: madera, plástico, metal, etc.” (LAKOFF y JOHNSON 1986: 95). Este tipo de metáfora me parece sumamente importante porque si para categorizar el género fantástico los críticos han clasificado y dividido temas propios del género, se han olvidado de dividir esos temas dependiendo de la relación directa con el lector y la percepción que éste tiene del mundo y de sí mismo como entidad independiente y distinta del mundo que lo rodea según su experiencia. Por ello, de las distintas clasificaciones de los temas fantásticos es la de José María Merino, a mi parecer, la propuesta más acertada y la que más se acerca a la división fenomenológica de Lakoff y Johnson.

Merino en su artículo “La impregnación fantástica: una cuestión de límites” (2004: 25-29) divide los temas fantásticos en tres conjuntos: el de los entes fantásticos, el de los atributos y situaciones fantásticas y, el de los tiempos y situaciones fantásticas. Y es que realmente no podemos establecer otra clasificación porque nuestra percepción y experiencia del mundo nos demuestra que solo hay entes o entidades (aparentemente) reales o fantásticas, dotados de determinados

atributos o sustancias, y que se encuentran en el espacio y en el tiempo como recipientes del mundo. Ya sean entes, atributos o tiempos y espacios del mundo real o fantástico debemos tener en cuenta que son las únicas cosas que el ser humano es capaz de percibir y, por lo tanto, es absurdo buscar otro tipo de clasificación para los temas fantásticos que se escaparía a nuestra experiencia empírica del mundo. Por supuesto, los conceptos no nacen únicamente de la experiencia, sino que están constituidos a partir de metáforas culturales imperantes y dentro del sistema cultural en el que se vive.

Teniendo todo esto en cuenta podemos dividir los temas fantásticos de *Ajuar funerario* en entes fantásticos, atributos fantásticos y, espacios y tiempos fantásticos. Dentro de los entes fantásticos incluiremos los microrrelatos de fantasmas, vampiros, mutantes, etc. El personaje fantástico más destacado de los relatos de Iwasaki es, sin duda alguna, la monja monstruo que, como he explicado en los puntos anteriores, representa el lado femenino maligno que hace referencia a la dualidad humana y al mal adoctrinamiento. En el tema de atributos fantásticos Iwasaki resalta con fuerza aquellos objetos de colección de los difuntos que presentan el espíritu de las personas. Destaca los libros antes de otro tipo de objetos porque éstos forman parte de la personalidad ("El libro prohibido"ⁱⁱ). Y por último, dentro del tema de los espacios y tiempos fantásticos Iwasaki hace en sus relatos especial hincapié en los lugares y espacios comunes al adoctrinamiento en la infancia como el colegio, el hogar y nuestra habitación. Todos los ambientes que recrea se sitúan en el interior, nunca en el exterior. Todo ocurre en ambientes opresivos, asfixiantes y claustrofóbicos, como por ejemplo en "El salón de los muertos" donde percibimos el terror a ser enterrados vivos (catalepsia). Algo novedoso son los relatos sobre internet, el llamado "espacio cibernético", como en "A main in the life" y "Dominio" donde se roba la identidad de las personas para adquirir otras nuevas. O el relato de "666" que alude al móvil como forma de contactar con el más allá. En realidad, cada uno de los temas alude de forma indirecta a la pérdida de la propia identidad (la cual hemos comentado la teoría de los prototipos), ya sea por medio de la transformación de un ente real a un ente fantástico o por medio de espacios que consiguen robarnos o transformarnos en otros seres distintos.

Bibliografía

- ARETA, José María. "Claves de Ajuar funerario de Fernando Iwasaki", Revista Sincronía. (2008) Consultado el día 21 de enero de 2011: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Aretasummer08.htm>
- BARTHES, Roland. *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI de Espasa, [1957] 2000.
- CALLOIS, Roger. *Imágenes. Imágenes... ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*, Barcelona: Edhasa, 1970.
- CAMPRA, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L. 2001, pp 153-191.
- CUENCA, J.M y HILFERTY, J. *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona: Editorial Ariel S.A, 1999.
- ESCRIBANO, Pedro. "Entrevista al escritor Fernando Iwasaki", *La República on line*, 2006. Consultado el día 13 de diciembre de 2010: <http://www.larepublica.com.pe/content/view/131810/>
- ERDAL JORDAN, Mery. *La literatura fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A, 1998.
- IWASAKI, Fernando. *Ajuar funerario*, Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Colección Teorema. Cátedra, DL, 1986.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza, 1984.
- MARTÍNEZ, Jesús. *La lingüística cognitiva: análisis y revisión*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L, 1984.
- MERINO, José María. "La impregnación fantástica: una cuestión de límites", en *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral (Col. "Biblioteca Breve"), 2004, pp. 96-101.
- ROAS, David. "La amenaza de lo fantástico". En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001, pp 7-44.
- "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", México: Semiosis, 2006, vol.II, núm. 3 pp 95-116.

RODRÍGUEZ, Tahiche. "La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la aproximación del género", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Consultado el día 12 de diciembre de 2010: www.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html

SOLDÁN, Paz. "Del lenguaje figurado al literal: Ajuar funerario". Ponencia leída en el curso «La descendencia de Poe: terror y literatura», celebrado en El Escorial del 3 al 7 de agosto de 2009 en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid Consultado el día 21 de enero de 2011: http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Edmundo_Paz_Soldan.pdf

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premiá Editora, 1980.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires: Eudeba, [1965] 1973.

ⁱ Muchos críticos denominan ese fantástico del discurso como *neofantástico*. Sobre la denominación de lo fantástico véase: ALAZKARI, Jaime, "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, XIX, núm. 2 (1990), pp. 20-33; recogido en Roas [2001b:265-282].

ⁱⁱ Muchos críticos denominan ese fantástico del discurso como *neofantástico*. Sobre la denominación de lo fantástico véase: ALAZKARI, Jaime, "¿Qué es lo neofantástico?", *Mester*, XIX, núm. 2 (1990), pp. 20-33; recogido en Roas [2001b:265-282].