

PERSONAJES FEMENINOS EN LOS CUENTOS DE IWASAKI: LA SUBVERSIÓN DE LOS ARQUETIPOS ROMÁNTICOS

LANGA PIZARRO, MAR
UNIVERSIDAD DE ALICANTE (ESPAÑA)
Investigadora
Código ORCID: 0000-0002-6659-8805
marlangap@gmail.com

Resumen: La cultura judeocristiana concibe a la mujer ideal como madre sumisa y asexual —María—, y la opone al prototipo de la rebelde, seductora y activa —Lilith o Eva—. Esta bipolarización se renueva durante el Romanticismo: aunque siguen apareciendo jóvenes puras e idealizadas, abundan las mujeres fatales que, guiadas por el instinto, utilizan su sexualidad para dominar al varón. Fernando Iwasaki retoma elementos románticos como la atracción por la muerte y los amores desesperados; los mezcla con influencias procedentes de la literatura, el cine, la música y la realidad contemporáneas; y les añade una potente dosis de ironía y erotismo. El resultado es un cóctel en el que los arquetipos femeninos mantienen sus rasgos básicos, pero adquieren una dimensión mucho más multifacética y actual.

Palabras clave: Iwasaki, cuentos, mujer, romanticismo, arquetipos, ironía, sensualidad, erotismo, humor.

Abstract: For the Judeo-Christian culture, the ideal woman is an asexual, submissive mother —Mary—, while Lilith and Eve epitomize the rebellious, seductive, transgressive prototype. During the Romantic period, this polarization is renewed: pure and idealized women still appear, but there are many *femmes fatales* that, guided by instinct, use their sexuality to dominate the male. Iwasaki uses Romantic elements such as attraction to death and desperate love, combining them with literary, cinematic and musical influences, lavishly garnished with irony and eroticism. The result is a cocktail in which female archetypes retain their basic features whilst acquiring a much more multifaceted and contemporary dimension.

Key-words: Iwasaki, stories, woman, romanticism, archetypes, irony, sensuality, eroticism, humor.

1. LOS DOS MODELOS DE MUJER Y SU TRANSFORMACIÓN EN EL ROMANTICISMO

Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás a tus hijos.
Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará.
Génesis 3: 16

En la tradición occidental, encontramos dos modelos básicos de mujer: María, la madre virgen y abnegada, frente a las peligrosas Eva y Lilith. Una repre-

senta la castidad, las otras la sexualidad; la primera se sometió, las últimas se rebelaron.

María entronca con progenitoras de deidades nacidas por partenogénesis¹ y, como mediadora entre Dios y la humanidad, con madres-protectoras veneradas por otras religiones². Sin embargo, aunque esos vínculos resulten evidentes, interesa recalcar ahora sus características de obediencia y virginidad, porque son estas las que la convierten en un “ejemplo de sumisión [...] muy adecuado a los intereses patriarcales y androcéntricos que la caracterizan” (León Martín, 2004: 150).

Todo lo contrario que María es Lilith —o Lilit—: una diablesa de origen mesopotámico que pasó a la tradición judía; ha inspirado numerosas obras de arte; es reivindicada como símbolo por diversos feminismos; y pervive como reclamo erótico³. Un texto rabínico (Otzar Hamidrashim 35a) relata que Lilith fue la primera mujer⁴: Dios la creó a la vez que a Adán, pero no lograron congeniar porque se disputaban el poder, y ella se negaba a practicar la postura del misionero. Harta, Lilith abandonó el Edén camino del Mar Rojo, donde procreó abundantemente con demonios lascivos. Adán rezó para que volviera, y Dios envió a tres ángeles a buscarla. Pero ella se negó a regresar.

Probablemente porque su rebeldía resulta tan inequívoca, tan difícilmente manipulable, Lilith ha sido omitida o explicada como un personaje alegórico. Por ello, el papel de mujer opuesta a María lo suele ocupar otra fémina sexuada y

¹ Como la diosa predinástica Neith, virginal madre Ra; las también vírgenes Mutemua e Isis, de quienes nacieron el faraón Amenhotep III y Horus, respectivamente; Nana, que, cuando le cayó un fruto en el regazo, engendró a Attis —quien resucitó tres días después de ser asesinado—; Maya, que concibió por sí sola a Buda —salvado en la infancia de la matanza provocada por el rey Bimbisara para acabar con él, y que ascendió al cielo en cuerpo y alma tras su muerte—; Devaki, que no necesitó conocer varón para generar a Krishna —quien recibió la adoración de los pastores, se salvó de la matanza del rey Kansha, murió crucificado, bajó a los infiernos, resucitó, y subió a los cielos corporalmente—; Semíramis, que concibió milagrosamente Tammuz —el dios pastor que descendió a los infiernos...

² Entre ellas, Isis, en el antiguo Egipto; Kuan-Yin y Tārā, en el budismo; Párvati, Radha y Śakti, en el hinduismo.

³ Una prueba de ello es la aparición de su figura en la publicidad de numerosos perfumes (Christian Dior, Roberto Cavalli, Yves Saint Laurent...). Sobre este tema, puede consultarse el artículo de Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz (2015).

⁴ La existencia de una mujer anterior a Eva se intuye también en la Biblia: el texto “creó, pues, Dios al hombre a su imagen [...] varón y mujer los creó” (*Génesis* 1: 27) aparece antes que el que explica la formación de Eva a partir de la costilla de Adán: “dijo luego el Señor Dios: ‘No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada’ [...]. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne. De la costilla [...] del hombre formó una mujer” (*Génesis* 2: 18-22).

desobediente al mandato divino, aunque más sumisa que su predecesora: Eva, a quien Dios condenó a parir con dolor y, sobre todo, a subordinarse al varón. En *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation*, la teóloga estadounidense Mary Daly (1928-2010) recogió una frase reveladora de Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) sobre el castigo bíblico a Eva:

Take the snake, the fruit tree and the woman from the tableau, and we have no fall, no frowning Judge, no Inferno, no everlasting punishment, hence no need for a Savior. Thus the bottom falls out of the whole Christian theology. Here is the reason why in all the Biblical researches and high criticisms, the scholars never touch the position of women (Daly, 1973: 69)⁵.

Los dos prototipos aquí presentados evolucionaron en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el progreso del feminismo desencadenó en algunos autores actitudes misóginas; y en todos, la “búsqueda intelectual de sensualidades y erotismos raros, sofisticados y extravagantes” (Bornay, 1990: 125), la fascinación por el esteticismo, el decadentismo, el simbolismo, lo morboso y lo prohibido (ibíd.: 169). Así pues, no resulta extraño que, en ese momento, se retomaran las historias de mujeres temidas como Judit, Dalila, Salomé, Lucrecia Borgia, Mesalina, Catalina de Medici y, sobre todo, Lilith.

Sobre esas bases, el Romanticismo y el Modernismo tejieron las figuras contrapuestas⁶ de la mujer angélica —pura, etérea, inocente, virtuosa y frágil— y la fatal⁷ —tentadora, sensual, maligna, perversa y temible—. Con la mezcla de ambas, se perfiló a la mujer demoníaca —de aspecto angélico y consecuencias nefastas—. Y el auge de lo sobrenatural completó el catálogo con versiones femeninas de fantasmas y vampiros.

⁵ “Quitamos del cuadro la serpiente, el árbol frutal y a la mujer, y nos quedamos sin caída, sin Juez que frunza el ceño, sin Inferno, sin castigo eterno; y, por tanto, sin necesidad de un Salvador. Así se derrumban los cimientos de toda la teología cristiana. Esta es la razón por la cual, en todas las investigaciones bíblicas, incluso en las más críticas, los expertos nunca tocan el papel de la mujer”. (La traducción es mía, como todas aquellas en las que no se diga lo contrario).

⁶ Izabela Skowron ha estudiado la imagen de la mujer angélica y de la fatal en las *Sonatas* de Valle-Inclán, y en las *Rimas* de Bécquer. M^a del Rosario Delgado Suárez lo ha hecho en este último autor y en Baudelaire.

⁷ La “mujer fatal” cuenta con antecedentes como Pandora, Semíramis, Judith, Cleopatra, Salomé... Proceden de varias tradiciones, pero tienen en común el hecho de ser temibles y peligrosas. Así, mientras Afrodita resulta deseable, vanidosa, malhumorada e infiel, la encargada del inframundo en mitología nórdica —Hel o Hela— posee una hermosísima mitad superior del cuerpo, en tanto que la inferior es un cadáver putrefacto; la Morgana de la leyenda artúrica se describe como una hechicera ambiciosa y apasionada, que destruye la paz de Camelot al desvelar los amores de Ginebra con Lancelot; y las brujas medievales simbolizan la sexualidad y la independencia femeninas.

De ese modo, los dos modelos tradicionales de mujer se asentaron, se diversificaron y se fijaron en la tradición occidental. Su trazos básicos pueden rastrearse en la literatura de Fernando Iwasaki, quien utiliza procedimientos contemporáneos para actualizarlos.

2. IWASAKI: LA SUBVERSIÓN DE LOS ARQUETIPOS

Como apunté en la presentación de la página de autor Fernando Iwasaki de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, este escritor destaca por su versatilidad, tanto que:

lo mismo escribe cuentos, microrrelatos y novelas que ensayos y artículos; a la vez que dicta conferencias, dirige una fundación y un aula cultural; y aún le queda tiempo para leer con fruición, tocar la guitarra, viajar, disfrutar con la familia y las amistades. Sus orígenes multiculturales, su heterogénea formación, su juventud peruana, su vida en Sevilla dejan huellas (Langa, 2010).

A pesar de esa multiplicidad de actividades e influencias, existen algunos *leitmotifs* que lo caracterizan. Su obra “se asienta sobre tres pilares fundamentales: Eros, Tánatos e Historia. Todo ello aliñado con destellos irónicos, ecos borgianos y acordes de los Beatles. Su humor bebe de fuentes diversas, perfila perspectivas inauditas, ilumina de originalidad los textos, y nos conduce a la reflexión a través de la sonrisa” (ibíd.).

José Manuel Camacho Delgado destaca que en la narrativa de Iwasaki se repiten elementos como lo fantástico que irrumpe en la realidad; el erotismo combinado con lo lúdico y lo jocoso; la parodia; y los juegos intertextuales (2005: 7-22). Y Francisca Noguero alude a su fino sentido del humor, a su imaginación desbordante, a su vitalismo y sensualidad, al uso de coloquialismos y regionalismos, al ingenio para desvelar aspectos insospechados y a una “amplísima erudición que origina continuos juegos intertextuales”, con referentes cultos (mitología, literatura, arte, sucesos históricos) y populares (medios de comunicación, cine, televisión, canciones, leyendas urbanas).

El humor lo vincula a otros autores clave de la literatura peruana, como Alfredo Bryce Echenique, y al que él reconoce como su maestro: Mario Vargas Llosa⁸.

⁸ Por ejemplo, de Vargas Llosa, se ha dicho: “la historia de Pichula Cuéllar se puede leer como un *comic story* tanto por el trazo rápido de sus escenas como por su también irrisorio y satírico uso de escenarios que [...] sugieren la caricatura, el pastiche” (Ortega, 1968: 64); “*Los cachorros* parece un libro paródico, un brochazo burlesco en el retrato habitualmente trágico y ríspido del mundo

Resulta fácil suponer que Iwasaki podría suscribir las reflexiones que hizo David Roas sobre su propia obra: tanto en el caso del narrador español como en el del peruano, el humor es “una fuerza transgresora, porque pone en cuestión lo normalmente aceptado [...] desenmascara y desacraliza, nos hace ver la realidad sin dogmas ni solemnidad” (Roas, 2011).

En cualquier caso, este ensayo defiende que esa desacralización también resulta determinante para la transformación de los arquetipos femeninos. Así sucede en *Libro de mal amor* que, como señaló Ricardo González Vigil, coincide con el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita en el tono burlesco, en la sensualidad y el hedonismo, en la recopilación de fracasos y en la base autobiográfica: el protagonista de Iwasaki tiene un apellido japonés y otro que coincide con el segundo suyo (Cauti); como Juan Ruiz, es bajo, feúcho y de pelo negro, y frecuenta los mismos ambientes que el autor. El propio Iwasaki explica la vinculación con la obra del Arcipreste en un proemio tan rebosante de erudición como de humor:

Los seres humanos [...] nos dividimos en dos grandes grupos: los conquistadores y los conquistables. Yo fracasé como conquistador [...] mi memoria vive poblada por mujeres inaccesibles —más duras que el mármol a mis quejas— a quienes solo me atreví a hablarles en sueños [...]. Ahora, finalmente he reunido el valor de dirigirme a ellas por escrito, mas no para ajustar cuentas pendientes, sino para que [...] ríase la gente de cómo anduve yo caliente. Así, en lugar de reducir este *Libro de mal amor* a un exorcismo de mis demonios, lo he convertido en una conjuración de ángeles (Iwasaki, 2001: 12).

En dichas líneas, encontramos un verso de Garcilaso (“más dura que el mármol a mis quejas”) y una cita parafraseada de Góngora (“Ándeme yo caliente / y ríase la gente”), junto a los juegos de palabras y la autoironía que reaparecerán frecuentemente en el resto del volumen:

“¿No tienes amor propio?”, me preguntaban mis compañeras. Y la verdad es que no tenía, porque ninguno de mis amores me había pertenecido [...].

—Así aman los que saben —le [sic] decía a mis compañeras.

—Así aman los que saben que no tienen ninguna posibilidad —remachaban ellas (ibíd.: 59).

Volviendo al tema de este artículo, a pesar de la contemporaneidad de esta novela articulada como un conjunto de cuentos, resulta fácil rastrear entre sus per-

adolescente” (Oviedo, 1982: 194-195); y en *La tía Julia y el escribidor*, se logra “a través de la acción del humor que lo absurdo resulte creíble” (Pin, 2010).

sonajes las huellas de la mujer angélica dibujada por el Romanticismo. El capítulo titulado “Carolina” describe a la chica de este modo:

Su piel de porcelana me recordaba las nobles manos de los reyes ascetas, sus ojos como alhajas habrían confundido a los buscadores del Grial y el oro de sus rizos era un vellocino digno de otra delirante expedición mitológica. La belleza de la mayoría de las mujeres depende de la estética de su tiempo, mas solamente algunas como ella podrían haber sido raptadas por un príncipe troyano, inspirado tiernos madrigales a los trovadores o compartido sus rostros con las *madonnas* del *cinquecento* [...]. Imaginé que ella era la princesa de todas las justas medievales, el ángel de todas las anunciaciones y la razón de todos mis insomnios. [...] La imagen de sus melenas montaraces —como hiedras doradas— me había subyugado (Iwasaki, 2001: 25-26).

Por si cupieran dudas, compárese con la joven inocente, bondadosa y dotada de una belleza casi prerrafaelista que rechazó al Marqués de Bradomín —un don Juan feo, católico, sentimental, según definición del propio Valle Inclán— en *Sonata de Primavera*:

María Rosario era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida [...] resplandecía hermosa y cándida como una madona... Yo recordé entonces los antiguos cuadros, [...] tablas prerrafaélicas (sic) que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina Turingia (Valle Inclán, 1904: 43).

Los trazos resultan similares: la piel pálida de María Rosario es de porcelana en Carolina; los luminosos ojos de aquella son ahora joyas refulgentes; la belleza de ambas evoca leyendas y obras pictóricas... Sin embargo, la idealización de Iwasaki, tan cargada de referencias artísticas y literarias, se quiebra gracias al uso de un humor capaz de distorsionar cualquier sublimación: “Me sentía tan enamorado que no me enamoré de nadie más mientras duró el trayecto del microbús” (ibíd.: 25). El mismo procedimiento se usa más adelante para romper el tópico amoroso:

Una mañana advertí que el rechinante canto de los grillos no era tan alegre como pensaba, y una plomiza melancolía se apoderó de mí sin que el aroma del pan caliente o el olor del pasto mojado pudiesen remediarlo. Cuando Carolina subió al microbús [...] un resplandor metálico fulguraba su mirada [...]. Algunas semanas más tarde [...] pensé que Carolina y el Fiscal de Letras hacían una pareja estupenda (ibíd.: 29).

Frente a las mujeres angélicas, aparecen las féminas fatales, cuyo canon de belleza turbia incluye cabello largo —muchas veces rojizo—, piel extremadamente blanca y ojos a menudo verdes. Como señala Erika Bornay (1990: 300), se trata de un aspecto que sugiere frialdad, vicios y perversiones; que implica capacidad de dominio e incitación al mal; que connota una sexualidad lujuriosa y casi animal.

Ese tipo de mujer da título a un relato de *Un milagro informal*, “La jumelle fatale”, donde un escritor peruano afincado en Sevilla conoce a una géminis nacida el 6/6/6: Mónica combina sensualidad arrebatadora (“era imposible dejar de observarla cuando caminaba: su cadencia, sus meneos y su gracia era una suerte de imán que hipnotizaba a los transeúntes”, Iwasaki, 2003: 15) con persuasión (“calculó bien, preparó la munición, volvió a sonreír y disparó con precisión”, *ibíd.*: 21) y descaro (“Te voy a hacer cositas que hace tiempo estabas buscando”, *ibíd.*: 21). Así genera un hechizo del que el protagonista masculino no puede huir: “me había condescuido dócilmente por su encantadora telaraña” (*ibíd.*: 19); “hay algo dentro de mí que, irracional e inteligible, apasionado y femenino, me arrastra a la hora del cafe-lito y la tostada por los inexorables vericuetos que el puñetero destino me ha trazado en la Vía Láctea” (*ibíd.*: 22).

Como puede verse, a pesar del contexto actual del relato y de los coloquialismos usados por el autor hispanoperuano, Mónica parece heredar su magnetismo de la bíblica Lilith, que se describe de este modo en un fragmento de “Eden Bower”:

*Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.
The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair* (Rossetti, 1869)⁹.

Igual de embrujadora resulta la protagonista de “Ninotchka”, en *El libro del mal amor*: una gélida rusa, “pura como una diosa pagana y perturbadora como una virgen manierista” (Iwasaki, 2001: 59). Un salto posmoderno y borgiano, que aúna realidades y ficciones, hace a Ninotchka sobrina-bisnieta de la condesa Emmanuela Potocka¹⁰, “musa de Maupassant y reina de los salones parisinos de principios

⁹ Hace que los hombres miren la red brillante que teje, / hasta que corazón y cuerpo y vida quedan presos en ella. // La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde / podremos encontrar, oh Lilith, aquel a quien no engañen / tus fragancias, tu sutil beso y tus sueños tan dulces? / Ah, en el mismo instante en que ardieron los ojos del joven en los tuyos, / tu embrujo lo penetró, quebró su altivo cuello / y retorció su corazón con uno solo de tus cabellos de oro.

¹⁰ Emmanuela Potocka (Nápoles, 1852-París, 1930), casada con un conde polaco, fue famosa por el salón parisino en el que reunía los viernes a sus pretendientes, entre los que figuraron los pintores Jacques-Emile Blanche, Jean Beraud, Jean-Louis Forain y Henri Gervex; los compositores Albert Cahen y Charles-Marie Widor; y el escritor Guy de Maupassant. Varios de esos invitados la retra-

del siglo XX” (ibíd.: 62). Para rizar el rizo, el autor de *En busca del tiempo perdido* relaciona a la condesa con otros personajes literarios: “Proust consideraba a Madame Potocka una heroína balzaquiana y una *Belle Dame sans merci*” (ibíd.: 63). De ese modo, se hace explícita la deuda de esas protagonistas con la mujer fatal del Romanticismo, que Keats perfiló en la enigmática balada citada por Iwasaki:

*Full beautiful—a faery’s child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild. [...]
She look’d at me as she did love,
And there she lulled me asleep, [...]
I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried—“La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!”*¹¹ (Keats, 1819).

Como el caballero que relata la historia de esa dama, los varones se postran ante los encantos de la condesa, y ante los de Ninotchka, de quien solo reciben desdenes:

Todo lo que ocurría a su alrededor era normal y fabuloso a la vez. Lo normal era que los hombres más exitosos y triunfadores se humillaran a sus pies. Lo fabuloso era ver cómo los choteaba: con el empeine sublime, a puntazos displicentes o de artísticos toques de tacón. [...] Al igual que en el canto vigésimo segundo de *La Odisea*, los pretendientes caían como ebrios funambulistas de la cuerda tensada por Ninotchka, quien maligna y bella reía y reía, más bella y maligna que la Eulalia de Darío (Iwasaki, 2001: 62).

Iwasaki ofrece de ese modo otra base de su personaje: la condesa Eulalia, que protagoniza “Era un aire suave”, y al igual que su heroína, se burla de sus dos ricos pretendientes:

Al oír las quejas de sus caballeros
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia, [...]
¡y es cruel y eterna su risa de oro! (Darío, 1896: 86-89).

taron; Marcel Proust describió ese ambiente y a su anfitriona en “Le salon de la comtesse Potocka” (*Figaro*, 13 de mayo de 1904); y Maupassant le dedicó un poema.

¹¹ “Hermosa y bella —un hada niña / de pelo largo y pies ligeros, / salvaje la mirada. [...] Y me miró cual si me amara, / gimiendo dulcemente. [...] Y me arrulló hasta que dormí [...] Vi reyes pálidos, / princesas, / guerreros: todos cadavéricos, / gemían: “la bella dama sin / piedad te tiene preso” (traducción de Milton Medellín).

Superposiciones literarias, juegos de espejos, ironía y tributos conviven en los cuentos de Iwasaki para configurar a la mujer fatal contemporánea que, sin embargo, transparenta los trazos de esas antecesoras a las que Baudelaire dedicó tantos poemas. Sirva de ejemplo el 24 de *Les fleurs du mal*, donde frialdad y sensualidad devienen un hechizante elixir:

*Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.
Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!*¹² (Baudelaire, 1857: 53).

Como esa voz poética, el narrador de “Ninotchka” reconoce que gran parte del atractivo de la mujer amada reside en su desdén, en su inaccesibilidad, en el sometimiento que ella le exige sin ofrecer nada a cambio:

Lo maravilloso de amar a una mujer como Ninotchka estaba en que mis sentimientos eran desinteresados, altruistas y generosos. No esperaba nada de ella y a la vez me sentía dispuesto a darle todo. Un amor sin condiciones, un amor irrevocable. Un amor casi perruno, vaya (Iwasaki, 2001: 59).

Un paso más allá está en el inquietante cuento “Erde”, publicado en *Un milagro informal*. La adolescente que acude a una academia para preparar su ingreso a la Universidad se parece a Aracelli Tannembaum, la “Lolita” de Mempo Giardine-lli, y que, como ya ha señalado la crítica, “trae a la memoria [...] a otros personajes femeninos, como Remedios la Bella de García Márquez o Susana San Juan de Rulfo” (Camacho, 2005: 9).

En Erde destaca “una inocente hermosura infantil que la pusiera más allá del bien y del mal” (Iwasaki, 2003: 170), pero esa ingenuidad añorada resulta ser la antesala del terror: la desasosegadora unión de unos rasgos femeninos candorosos con la violencia pronto asalta a quien lee el relato. Y es ese un trazo que la protagonista comparte con la adolescente de “Los ojos de Lina”, uno de los decadentistas y románticos *Cuentos malévolos* del peruano Clemente Palma: “Ella

¹² “Y tanto más te amo, bella, cuanto más huyes de mí, / y me pareces, lujo de mis noches, / que con más ironía acumulas las leguas / que separan mis brazos de la inmensidad azul. / Me dispongo al ataque y acometo el asalto / como tras un cadáver un coro de gusanos / y me enloquece, ¡oh fiera implacable y cruel! / incluso esa frialdad que te hace aún más bella”.

tenía diez y seis años y yo estaba loco de amor por ella [...]. Los labios de Lina, casi siempre entreabiertos, por cierta tirantez infantil del labio superior, eran tan rojos que parecían acostumbrados a comer fresas, a beber sangre” (Palma, 1904: 218-219).

Esa descripción, en la que la belleza se vincula a la sangre, no hace sino anticipar el final del relato: Lina ofrece al narrador los regalos de boda, entre los que se halla:

una cajita de cristal de roca, forrada con terciopelo rojo [...]. Abrí la caja y se me erizaron los cabellos de espanto; debí ponerme monstruosamente pálido [...] los de mi Lina, esos ojos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre... (ibíd.: 224-225).

Al contrario que Palma, quien pasa de puntillas sobre la violencia para centrarse en el pavor que provoca, Iwasaki se complace en la descripción irreverente del horror: “Los charcos de sangre indicaban una carnicería terrible [...] Cerbero, el perro guardián de la casa, había descuajeringado a un par de fulanos que encontró en el cuarto de Erde” (2003: 172). Pese a que el culpable de la matanza parece ser el can cuyo nombre apela al guardián del Hades en la mitología griega, no tardamos en saber que la asesina es la propia Erde: “sus presas eran siempre hombres a los cuales seducía [...] para luego filetearlos y castrarlos con salvaje ferocidad [...] cada mes se cometía un crimen que espeluznaba a los limeños” (ibíd.: 174-175). Y, al fin, Erde acaba mostrándose como una mujer demoniaca: cuando el protagonista consigue acostarse con ella, descubre que, tras el coito, sus ojos cambian de color, y se transforma en una terrible Medusa: “lo que confundí con una desfloración había sido la diabólica menstruación de Erde. Un flujo perverso que [...] reclamaba el sacrificio de víctimas en ofrenda libídina” (ibíd.: 178).

Entramos así de lleno en el género de terror, renovado por Edgar Allan Poe, y asentado a finales del siglo XIX gracias a las aportaciones de Henry James, Howard Phillips Lovecraft, Guy de Maupassant y Robert Louis Stevenson. Nuestro autor bebe de esas y otras fuentes para escribir *Ajuar funerario*, cuyos 89 microcuentos son como “supositorios de terror” (Iwasaki, 2005b), donde los sucesos paranormales se insertan en contextos cotidianos.

Resulta curioso que gran parte de la maldad femenina de ese volumen proceda de seres que, en principio, deberían irradiar bondad y protección, como las abuelas y las monjas. Veamos un ejemplo de lo primero: en “Abuelita está en el cielo”, la voz infantil narra:

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 (Iwasaki, 2004: 85).

Respecto a las religiosas, los casos se multiplican¹³. Tenemos monjas asesinas como las del microrrelato “De incorruptis”, que transmite ironía desde el propio título; y las de “La casa de reposo”: “¿Y dice usted que el viejo profesor se niega a ir a misa, hermana? [...] Llévelo entonces a dar un paseo por el huerto. [...] Que parezca un accidente” (ibíd.: 24). Encontramos monjas antropófagas en “Las reliquias”: temerosas de que les arrebaten el milagroso cadáver de la madre Angelines, lo devoran después de rezar el rosario; y nos traen a la memoria el comienzo del poema “The Vampire”, inspirado en la pintura homónima de Philip Burne-Jones:

*A fool there was and he made his prayer
(Even as you and I!)
To a rag and a bone and a hank of hair
(We called her the woman who did not care)
But the fool he called her his lady fair—
(Even as you and I!)
Oh, the years we waste and the tears we waste
And the work of our head and hand
Belong to the woman who did not know
(And now we know that she never could know)
And did not understand!¹⁴ (Kipling, 1897).*

Si hay unas monjas que perturban, son las del microcuento “Dulces de convento”, cuyo lenguaje se retuerce para desvelar lentamente lo que se ha ido insi-

¹³ Temas como la santidad, las iluminadas, la Inquisición... han interesado siempre al autor de *Ajuar funerario*. Prueba de ello son sus investigaciones *Inquisiciones Peruanas*, “Santos y alumbrados: santa Rosa y el imaginario limeño del siglo XVII”, “Mujeres al borde de la perfección”, “Vidas de santos y santas vidas: hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial”, “Fray Martín de Porras. Santo, ensalmador y sacamuelas”, “Luisa Melgarejo de Soto y la alegría de ser tu testigo, Señor”, “Luisa Melgarejo de Soto, ángel de luz o de tinieblas”...

¹⁴ “Había un idiota que rezaba / —igual que tú y yo— / a un trapo y a un hueso y a un mechón de pelo / —la llamábamos la mujer despreocupada— / pero el idiota la llamaba su dama perfecta / —igual que tú y yo—. // Oh, los años que perdimos, las lágrimas que perdimos / y el trabajo de nuestra cabeza y nuestra mano / pertenecen a la mujer que no sabía / —ahora sabemos que nunca podía saber— / y no comprendíamos”.

nuando. La estupefacción golpea a quien lee, con un recurso que ya vimos en “Erde”: lo que pareciera obra de los perros, acaba no siendo tal:

Las monjas tenían prohibido escalar los muros del convento, porque al otro lado estaban sus perros guardianes [...] todos los años surgía un imprudente que escalaba las paredes y moría a dentelladas. Una tarde se nos cayó la pelota [...] Ernesto decidió bajar por la morera [...] Yo le vi descender y patear la pelota, y también vi cómo salieron aullando desde una especie de claustro que más parecía una madriguera. [...] Mientras corría a la casa para avisarle a papá, pude escuchar sus masticaciones, sus gruñidos como rezos y letanías bestiales. [...] 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 [...]. Pero esta vez pude verles [...] y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía (ibíd.: 33-34).

La bestialización, tan habitual en el género de terror de raíces románticas, también aparece en “Halloween”, donde actualiza el mito del hombre lobo, y lo aúna con el elemento distorsionador de la máscara para generar un desenfrenado ambiente dionisiaco: “gruño y las olisqueo por el cuello y los escotes, y ellas se entregan y refriegan contra mi cuerpo, sensuales como hembras en celo. Ya he perdido la cuenta de las que me he cepillado en el coche” (ibíd.: 88).

En ese contexto de orgía y coloquialismos, vuelve a surgir la mujer fatal, esta vez contaminada por la estética pop y el cine posmoderno: “elijo a mi próxima presa: esa rubia disfrazada de Campanilla que ya se me acerca pellizcándose los pezones. No he tenido que bailar para traérmela al coche y apenas ha gritado” (ibíd.).

Entre las diversas mujeres fatales que pueblan los relatos de Iwasaki, hay un subtipo recurrente: el de la fémina madura que decide romper con las normas sociales, y entregarse al deleite erótico. Se trata de un personaje que ha salpicado la historia de la literatura, al menos desde que, en el siglo XIII, *Nuzhat-al-Albab* (*El deleite de los corazones*), del tunecino Ahmad ibn Yusuf al Tayfashi, narrara la noche que pasa un joven en compañía de la madre de un amigo. Mucho tiempo después, D. H. Lawrence centró *El amante de Lady Chatterley* (1928) en relatar cómo la aburrida Constanza reencuentra su sexualidad con Mellors, el joven guardabosque. Aunque seguramente ambos estén en la memoria del narrador peruano, es posible que su inspiración más cercana sea *En brazos de la mujer madura* (1965), donde Stephen Vizinczey mezcló humor, inteligencia y erudición para elaborar la falsa autobiografía de un profesor desde su iniciación sexual. Según la dedicatoria de su autor, el libro va “dirigido a los hombres jóvenes y dedicado a las muje-

res maduras”. El siguiente fragmento podría estar en el origen de la novela corta de Iwasaki, *Mírame cuando te ame*:

ella, sencillamente, se complacía a sí misma y me complacía a mí, y yo iba descubriendo nuevos territorios sin percatarme de que iba perdiendo mi ignorancia. [...] Maya no era de esas mujeres para las que el orgasmo es la única recompensa por una actividad pesada: hacer el amor con ella era consumir una unión, no la masturbación interna de dos desconocidos en una misma cama.

—Mírame — me decía antes de correrse —, te gustará (Vizinczey, 1965: 43-44).

En la mencionada obra de Iwasaki, Enrique, de 18 años, descubre las artes amatorias con Pilar, de 38: “Las mujeres tenemos derecho al placer —pronunció con voz pausada mientras descubría sus húmedos pliegues con las yemas de los dedos—, y yo te voy a enseñar a proporcionarlo” (Iwasaki, 2005a: 46). Esa relación desigual se convierte en una obsesión para el joven (“solo tenía pensamientos para Pilar”, *ibíd.*), y culmina en una escena de gran contenido erótico, cuyo escenario es un club frecuentado por la burguesía limeña:

Con un desparpajo que me puso la carne de gallina, Pilar se sentó en mis muslos abriendo las piernas y procurando mostrar que no llevaba nada debajo [...] me cogió la mano temblorosa y me la acercó a su sexo [...] me ordenó que sacara un hielo del vaso y que se lo metiera entre las piernas cuando me dijera “¡ya!” [...]. El cuerpo de Pilar se conmovió como si hubiera recibido una descarga, y el sudoroso camarero se arrodilló detrás del bar, la señora del dedo en la chucha suspiró profundamente y cuatro chicas de las progres salieron ofendísimas (*ibíd.*: 60-62).

La ruptura con las convenciones, la subyacente denuncia de la hipocresía se tiñen de una suerte de vampirismo cuando, tras la felación, observamos a Pilar “rejuvenecida, porque sentía que había ganado una demorada revancha” (*ibíd.*: 64). Y, ni siquiera cuando la relación termina, el muchacho puede olvidarla: “a mí solo me obsesiona encontrar mujeres como ella. Es una suerte de hermosa maldición que me condena a ver sus ojos en otros ojos, sus manos en otras manos y su sexo en otros sexos” (*ibíd.*: 73).

Esa servidumbre obsesiva del varón joven se repite en “Hawái Cinco y Medio”, incluido en *Un milagro informal*: relata cómo, en un motel limeño, tres treintañeras pagan a sendos adolescentes que necesitan dinero para hacer surf en Hawái. La incomodidad de Estela pronto cede, y cuando “la magia ya se había producido” (Iwasaki, 2003: 59), los tres chicos renuncian al viaje, convertidos en sus esclavos sexuales.

En conclusión, gracias al distanciamiento del narrador, y a la elección del lenguaje, este y otros cuentos de Iwasaki adquieren una nueva luz: sus féminas

pueden evocar el prototipo de la mujer angélica, de la fatal, de la demoniaca, de la sobrenatural, o incluso de todas ellas; pero el erotismo, los juegos de palabras, la mezcla de registros y el humor generan una perspectiva que las hace más humanas, más multifacéticas y abiertamente contemporáneas. Como hemos tratado de demostrar a través de multitud de ejemplos, en su obra elabora imágenes femeninas cercanas en su concepción a las del Romanticismo; sin embargo, con giros posmodernos, las empuja para librarlas de la naftalina, para dotarlas de realismo y carnalidad. Gracias a ello, esos personajes exhiben todas las aristas de los seres vivos acercándose al modelo de mujer que cantaron sus adorados Beatles en “Girl”:

*She's the kind of girl you want so much it makes you sorry
Still you don't regret a single day. [...]
When I think of all the times I've tried so hard to leave her [...]
And she promises the earth to me
And I believe her
After all this time I don't know why. [...]
Was she told when she was young that pain
Would lead to pleasure?¹⁵*

3. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2010): *El microrrelato español: una estética de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857): *Les Fleurs du Mal*, París, Maxi-Livres, 2002.
- BÉCQUER, G. A. (1871): *Rimas y leyendas*, Madrid, EDAF, 1985.
- BERGSON, H. (2008): *La risa*, Madrid, Alianza.
- BORNAY, E. (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- CAMACHO DELGADO, J. M. (2005): “La ficción como coartada del apátrida: *Un milagro informal* de Fernando Iwasaki”, *Philologia Hispalensis*, Universidad de Sevilla, XIX, pp. 7-22.
- CAMPS, A. (2011): “Lilith o Beatrice: la mujer en el Fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el Modernismo”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, pp. 7-10.

¹⁵ “Es la clase de chica a la que quieres tanto que te lamentas, / Y, sin embargo, no te arrepientes ni un solo día [...] / Cuando pienso en todas las veces que he intentado seriamente dejarla / Y me promete la Tierra / y yo la creo / Después de todo este tiempo, no sé por qué [...] / ¿Le enseñaron de joven que el dolor / llevaría al placer?”.

- CASAS, A. (2010): “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico”, *Ínsula*, Madrid, pp. 10-13.
- CASTELLANOS DE ZUBIRA, S. (2008): *Mujeres perversas de la Historia*, Cali, Editorial Norma.
- CHATELLUS, A. (2004): “La escritura sin fronteras de Fernando Iwasaki Cauti”, *Actas del coloquio internacional Fronteras de la literatura y de la crítica*, Poitiers.
- DALY, M. (1973): *Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women’s Liberation*, Boston, Beacon Press.
- DARÍO, R. (1896): *Prosas profanas*, Madrid, Akal, 1999.
- DELGADO SUÁREZ, M. R. (2005): “La mujer y el amor en Bécquer y en Baudelaire”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. <http://goo.gl/6mkKyh>
- DÍAZ ROJAS, A. (2015): “Los arquetipos románticos de la mujer en *Cuentos Malévolos* de Clemente Palma”, *La letra errante*, Toluca (México), pp. 10-12. <https://goo.gl/IDs9CU>
- DÍAZ, J.P. (1964): *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos.
- ECHENIQUE, A.B. (1995): “La corta vida feliz de Alfredo Bryce”, en Lauro Zavala (ed.) *La escritura del cuento*, UNAM, México, pp. 297-306.
- EETESSAM PÁRRAGA, G. (2009): “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, pp. 229-249.
- GIARDINELLI, M. (1996): *El género negro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2007): “Estudio del *Libro de mal amor*”, en Fernando Iwasaki, *Libro de mal amor*, Quito, Alfaguara, pp. 244-246.
- IWASAKI, F. (1990): “Santos y alumbrados: santa Rosa y el imaginario limeño del siglo XVII”, *Los Dominicos y el Nuevo Mundo* (Granada), vol. III, pp. 531-576.
- . (1993a): *A Troya, Helena*, Bilbao, Los Libros de Hermes.
- . (1993b): “Mujeres al borde de la perfección”, *Hispanic American Historical Review* (Durham NC), 73:4, pp. 581-613.
- . (1994a): *Inquisiciones Peruanas*, Sevilla, Editores y Libreros.
- . (1994b): “Vidas de santos y santas vidas: hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial”, *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), vol. LI-1, pp. 47-64.
- (1994c): “Fray Martín de Porras. Santo, ensalmador y sacamuelas”, *Colonial Latin American Review* (Nueva York), III, vol. 1-2, pp. 59-84.

- . (1995): “Luisa Melgarejo de Soto y la alegría de ser tu testigo, Señor”, *Histórica* (Lima), vol. XIX, n.º 2, pp. 219-250.
- . (2001): *Libro de mal amor*, Barcelona, RBA.
- . (2003): *Un milagro informal*, Madrid, Alfaguara.
- . (2004): *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . (2005a): *Mírame cuando te ame*, Lima, Peisa.
- . (2005b): “El Salón de los Muertos”. En el blog Gambito de Peón (El Cuento Breve), dirigido por Ricardo Sumalabia: <http://goo.gl/13DmEU>
- . (2010): “Luisa Melgarejo de Soto, ángel de luz o de tinieblas”, *América sin nombre* (Universidad de Alicante), n.º 15, pp. 59-68.
- KEATS, J. (1819): *La Belle Dame sans Merci*. En <http://goo.gl/vx8J8U>
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980): “La ironía como tropo”, *Poétique*, núm. 45, pp. 102-127.
- KIPLING, R. (1897): *The Vampire*. En <https://goo.gl/P5ZUSp>
- LANGA PIZARRO, M. (2010): *Fernando Iwasaki. Página de autor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <http://goo.gl/73b06H>
- . (2013): *Mujeres de armas tomar*, Asunción, Servilibro.
- LEÓN MARTÍN, T. (2004): “María, arquetipo de lo femenino en la Iglesia”, *Selecciones de teología*, 170, pp. 150-160.
- MAINER, J. C. (1980): *Historia y crítica de la literatura española: Modernismo y 98*. Barcelona, Crítica.
- MARTÍNEZ-OÑA, M. M. y MUÑOZ-MUÑOZ, A. M. (2015): “Análisis iconográfico del mito de Lilith en la publicidad”, *Revista Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna 70, pp. 611-626.
- MUÑOZ RENGEL, J. J. (2010): “La narrativa fantástica en el siglo XXI”, *Ínsula*, Madrid, pp. 6-10.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2010), “Vitalismo, sensualidad, erudición e ingenio: la narrativa de Fernando Iwasaki”. En <http://goo.gl/M7367V>
- ORTEGA, J. (1968): “Los cachorros”, *La contemplación y la fiesta: notas sobre la novela latinoamericana actual*, Lima, Editorial Universitaria.
- OVIEDO, J. M. (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral.
- PALMA, C. (1904): *Narrativa completa I*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- PIN, M. (2010): *La parodia en la narrativa de Mario Vargas Llosa: La tía Julia y el escribidor y El hablador*, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral dirigida por Eduardo Becerra. <https://goo.gl/J9diXx> [22/05/2016].

- ROAS, D. (2006): “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, *Semiosis*, México, II, 3, pp. 95-116.
- . (2011): “Entrevistado por Gabriel Ruiz Ortega”. En <http://goo.gl/aXDcBL> [22/05/2016].
- ROSSETTI, D. G. (1869): “Eden Bower”. <http://goo.gl/YWNP02>
- SKOWRON, I. (2011): “La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX”, *Romanica.doc*, Instytutu Filologii Romańskiej (Polonia). <http://goo.gl/7XxnmU>
- TORRES AGUAYO, P. (2011): *Análisis de la obra de Fernando Iwasaki Cauti: Utilización del humor como herramienta crítica en sus libros*. Disertación de grado dirigida por León Espinosa Ordóñez. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura. <http://goo.gl/BHHWL9>
- VALLE-INCLÁN, R. (1904): *Sonata de Primavera / Sonata de Estío*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- VILCHES, A. (2003): “Fernando Iwasaki: el libro de buen amor”, *X Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. <http://www.fernandoiwasaki.com>.
- VIZINCZEY, S. (1965): *En brazos de la mujer madura. Memorias galantes de Andrés Vajda*, México, Grijalbo, 1990.