KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
FACULTEIT LETTEREN
MASTEROPLEIDING TAAL- EN LETTERKUNDE

Ironía y transnacionalismo en *España, aparta de mí estos premios* de Fernando Iwasaki

Promotor

Prof. dr. D. Vandebosch

Masterproef

ingediend door

SOPHIE VAN DEN BROECK

Leuven 2010

Korte inhoud in het Nederlands:

Deze masterthesis[1] bestudeert de bundel kortverhalen *España, aparta de mí estos premios* van de Spaans-Peruaanse auteur Fernando Iwasaki. Het werk werd recentelijk gepubliceerd in september 2009 en bestaat meerbepaald uit zeven kortverhalen, die telkens worden voorgesteld als inzendingen van beginnende Latijns-Amerikaanse auteurs voor Spaanse literaire concours. De lezer begrijpt al gauw dat het hier gaat om opvallend gelijkaardige verhalen, die in grote lijnen over hetzelfde gaan, maar zich toch telkens aanpassen aan het typisch plaatselijke karakter van de Spaanse gemeentes die het concours organiseren. Of het nu gaat om het speleologisch toerisme in Benoaján (Málaga), de Baskische gastronomie, de voetbalclub Sevilla F.C. of het platform voor geëngageerde vrouwen van Barcelona, de richtlijnen van de wedstrijden beogen zonder uitzondering de celebratie van de verschillende lokale Spaanse identiteiten. In dit kader voegt zich telkens het verhaal van een onbekend Japans personage, dat er dankzij een of andere doldwaze daad in slaagt om grote commotie teweeg te brengen in de Spaanse maatschappij in zijn geheel en bovendien een internationale rage creëert rond alles wat nog maar Japans lijkt.

In de voorafgaande paragraaf treden voornamelijk twee thema's naar voor: ten eerste, het (meta-)literaire gegeven van de regionale schrijfwedstrijden met hun ietwat bizarre voorschriften en, ten tweede, de kwestie van de culturele en nationale identiteit. Elk van beide onderwerpen is onderhevig aan de ironisch-kritische blik van de verteller, wat naar de eerste van onze twee voornaamste onderzoeksdomeinen leidt. Inderdaad, in het theoretisch kader zetten we eerst en vooral een pragmatische en een stilistische achtergrond uiteen van het fenomeen 'ironie', alsook de complexe relatie die er bestaat tussen deze en andere vormen van tekstimitatie, zoals 'satire' en 'parodie'. De concrete analyse van *España aparta de mí estos premios* onderscheidt vervolgens vijf vormen van ironie: de "retorische", de "corrigerende", de "situationele", de "metafictionele" en, tenslotte, de "auto-ironie". Deze types vormen niet alleen een subtiel netwerk van onderlinge relaties, maar verruimen de discussie tegelijk tot andere thema's, zoals de ironisering van nationale en culturele stereotypen. Via deze weg komen we tot het tweede studieobject van dit werk, namelijk het trans-nationalisme en de extra-territorialiteit, die – zoals gezegd – het belang van elke vorm van nationale identiteit zodanig afzwakken dat haar irrelevantie uiteindelijk onmiskenbaar wordt. Ondanks het feit dat Iwasaki's

[1] Aantal tekens: 158522

kortverhalen zich kenmerken door een speelse en humoristische toon, is het duidelijk dat deze lach slechts een vertrekpunt vormt voor een reflexief debat over actuele thema's, zoals globalisering en de hedendaagse multiculturele maatschappijen over heel de wereld.

Palabras de agradecimiento:

Quisiera agradecer a algunas personas específicas que me han ayudado a llevar este proyecto a buen término. En primer lugar, quisiera dar las gracias a Dagmar Vandebosch, mi directora de tesis, cuyo entusiasmo y cuyas opiniones y sugerencias han contribuido mucho al proceso de desarrollo de esta tesis. Luego le agradezco sinceramente a Fernando Iwasaki, que contestó con mucho entusiasmo a mi correo y estaba dispuesto a recibirme en Sevilla para una conversación tranquila y muy enriquecedora acerca de su obra.

Verder wil ik mama en Dirk bedanken voor hun onvoorwaardelijke steun, aanmoedigingen en interesse, alsook mijn broer Guy en zijn vriendin Lore voor de enorme hulp bij enkele praktische zaken. Tenslotte verdienen mijn vrienden hier uiteraard een plaats en in het bijzonder Katrien, An, Daphné, Sarah en Britt: bedankt voor de gesprekken, de momenten van ontspanning en de – soms welgekomen – portie gekheid.

Índice

1. Introducción general 3
2. Marco teórico 5
2.1 Introducción 5
2.2 ¿Ironía, parodia, sátira humorísticas? 5
2.2.1 Introducción 5
2.2.2 Ironía – Parodia – Sátira: una definición semántico-pragmática 6
2.2.3 Ironía – Parodia – Sátira: una definición estilístico-formal 11
2.2.3.1 Simpson, *On the Discourse of Satire* (2003) 11
2.2.3.2 Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (2001) 13
2.2.4 Perspectivas críticas suplementarias: Leerssen (2000) y Adriaensen (2007) 14
2.2.4.1 Leerssen, "The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey" (2000) ... 15
2.2.4.2 Adriaensen, *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000). Arabescos para entendidos* (2007) 16
2.3 Inmigración, multiculturalismo, transnacionalismo y extraterritorialidad 21
2.3.1 Introducción 21
2.3.2 Fernando Iwasaki: algunas notas biográficas 22
2.3.3 La terminología del desplazamiento 23
2.3.4 Una literatura de migrantes, ¿qué forma tiene? 25
2.3.4.1 Sandra Contreras (2002): el exotismo 25
2.3.4.2 La parodia como forma migratoria 27
2.3.4.3 Søren Frank (2008): el formalismo sociológico 29
2.4 Conclusión 30
3. Análisis 33
3.1 Introducción 33
3.2 Modelo de análisis: Frank 33
3.3 Presentación del texto 34
3.3.1 Vista general del contenido 34
3.3.2 Tonalidad general 39
3.4 Aplicación del modelo de Frank 41
3.4.1. Las categorías estilístico-formales: la enunciación 41
3.4.1.1 Introducción 41
3.4.1.2 Ironía correctiva y intertextualidad 43

3.4.2 Las categorías estilístico-formales: la forma narrativa 47
3.4.2.1 Introducción 47
3.4.2.2 La ironía situacional 48
3.4.2.3 La lengua: transnacionalismo e ironía retórica 53
3.4.2.3.1 Introducción 53
3.4.2.3.2 El lenguaje migratorio y el multilingüismo 54
3.4.2.3.3 La ironía verbal y los estereotipos nacionales 57
3.4.2.4 La ironía metaficcional y la auto(r)-ironía 66
3.5 Fernando Iwasaki y la Generación del Crack 70
3.6 Conclusión 71
4. Conclusión general 73
5. Bibliografía 75
6. Anexo I
A. Figura A: la ironía de Adriaensen (Adriaensen: 36) I
B. Figura B: la portada de *España, aparta de mí estos premios.* III
C. Figura C: obras escritas por Fernando Iwasaki. V
D. Figura D: las nueve funciones irónicas de Hutcheon (Hutcheon 1995: 47). VII
E. La ironía situacional: panorama de las figuras históricas o existentes en *España, aparta de mí estos premios.* IX
F. Figura F: paratexto *El kimono azul* (relato 2) y el correspondiente artículo de prensa (Diario *Sur*). XIII
G. Entrevista personal con Fernando Iwasaki por Sophie Van den Broeck (Sevilla, 15 de marzo de 2010). XVII

Bajo la frivolidad de idear variaciones de un mismo relato para ganar siete concursos locales, Iwasaki pergeña una esperpéntica parodia de la sociedad española, de su modernidad de reality show a sus más atávicos folclorismos.

Ricard Ruiz Garzón, *Qué Leer* (Barcelona)

1. Introducción general

El presente trabajo procura estudiar el libro de relatos de Fernando Iwasaki, *España, aparta de mí estos premios* (septiembre 2009), cuya tonalidad indudablemente irónica aspira antes que nada a la relativización burlesca de la identidad cultural folclórica. Por lo tanto, enfocaremos los relatos desde dos ángulos principales: en el primer apartado (cf. 2.2) del marco teórico se estudia la ironía, mientras que el segundo (cf. 2.3) se dedica al tema del transnacionalismo. En el caso de la ironía, resulta interesante examinar la relación con el humor, la sátira y la parodia, lo que da lugar a varios puntos de vista complementarios: en primer lugar, se alegan las ideas de Linda Hutcheon (cf. 2.2.2) a fin de esbozar una definición semántico-pragmática del mecanismo irónico y presentarnos su trasfondo general. En segundo lugar, se discuten dos obras de Paul Simpson (cf. 2.2.3.1) y Pierre Schoentjes (cf. 2.2.3.2), que enfocan la sátira, la parodia y la ironía desde una perspectiva más bien formal y que aducen algunos términos y técnicas útiles para nuestro análisis formal (cf. capítulo 3). Finalmente, el marco teórico sobre la ironía se completa por las publicaciones de Leerssen (cf. 2.2.4.1) y Adriaensen (cf. 2.2.4.2), que son ambos imprescindibles para el desarrollo posterior de este estudio; si Leerssen sitúa la ironía con respecto al fenómeno de la estereotipación nacional-cultural, permitiéndonos así de hacer el vínculo con el tema del transnacionalismo, son las clasificaciones de Adriaensen las que se manejarán a la hora del análisis formal concreto.

Luego, en el segundo apartado (cf. 2.3) acerca del transnacionalismo se plantea antes que nada una discusión terminológica (cf. 2.3.3) en cuanto al paradigma del desplazamiento, donde resuenan las opiniones de, entre otros, Kaplan, Mardorossian y Roncagliolo. Además, tras algunas notas biográficas concisas sobre Fernando Iwasaki (cf. 2.3.2), veremos cómo la extraterritorialidad temática repercute en el nivel formal: tanto el "exotismo" de Contreras (cf. 2.3.4.1), como la "parodia" carnavalesca según Ortega (cf. 2.3.4.2) y el "formalismo sociológico" de Frank, constituyen denominaciones diferentes

para remitir a la misma estética “migratoria” en que llegan a encontrarse lo textual y lo extratextual.

El tercer capítulo, que es la segunda parte principal de este estudio, se dedica al análisis formal de *España, aparta de mí estos premios*. Reaparece aquí el nombre de Frank, cuyo modelo de análisis nos servirá de base para estructurar nuestro trabajo. No obstante, será inevitable desviarse del esquema de Frank y esto en función de nuestros dos objetos de estudio principales, que hacen intervenir inevitablemente las nociones propuestas por Leerssen y Adriaensen. Es decir, después de una vista general del contenido y la tonalidad de la obra (cf. 3.3), pasaremos al examen formal de la enunciación (cf. 3.4.1) por una parte, y la narración (cf. 3.4.2), por otra. Si aquélla se presta al entrelazo con la ironía correctiva (cf. 3.4.1.2), ésta se relaciona con la ironía situacional (cf. 3.4.2.2), retórica (cf. 3.4.2.3) y metaficcional (cf. 3.4.2.4), las que se integran a su vez en el estudio de la estética migratoria y de varias categorías temáticas de Frank; si bien es cierto que la nación, la nacionalidad y el nacionalismo se ironizan y pierden su validez, cabe preguntar si dicho rechazo también se traduce en una relativización o en una ausencia de una poética literaria. En la última parte que precede la conclusión veremos que tiene sentido relacionar las observaciones más importantes acerca de *España, aparta de mí estos premios* con la poética de la Generación del Crack (cf. 3.5), aunque siempre hay que tener presente que el propio Iwasaki se distancia con una sonrisa crítica de toda clasificación fundamentalista impuesta.

The tragic (and the dramatic) – it is said –are universal. At a distance of centuries we still grieve at the tribulations of Oedipus and Orestes, and even without sharing the ideology of Homais we are distressed by the tragedy of Emma Bovary.

The comic, on the other hand, seems bound to its time, society, cultural anthropology. We understand the drama of the protagonist of Rashomon, but we don't understand when and why the Japanese laugh. It is an effort to find Aristophanes comic, and it takes more culture to laugh at Rabelais than it does to weep at the death of the paladin Orlando.

Umberto Eco

2. Marco teórico

2.1 Introducción

Este capítulo procura desarrollar un marco teórico sólido que servirá de base para el análisis literario-textual que se elabora a continuación (cf. Capítulo 3). En concreto se abordan principalmente los dos temas siguientes: por un lado, el del humor en relación con la ironía y otras formas de imitación textual y, por otro, el de la (in)migración y del transnacionalismo como temas literario-artísticos en el siglo veintiuno.

2.2 ¿Ironía, parodia, sátira humorísticas?

2.2.1 Introducción

Si bien es cierto que la obra de Fernando Iwasaki provoca la risa, es preciso examinar más detalladamente la relación entre el humor, por una parte, y la ironía, la sátira y la parodia, por otra. Según Schoentjes (2001), todos pertenecen al campo de la práctica de lo 'no serio': "Sur le territoire du non-sérieux, l'ironie coudoie plusieurs pratiques: la satire, l'humour et le comique, le sarcasme et le cynisme et la parodie." (Schoentjes: 216-217) Además, añade que la distinción más manifiesta entre el humor y la ironía es de índole funcional; si el humor se vincula con la risa y la diversión, o sea con actividades más bien incontrolables, afectivas y directas, la ironía apela a través de la sonrisa al intelecto en un proceso de interrogación dialéctica. Pensamos por ejemplo en los comentarios de varios escritores compañeros de Iwasaki con respecto a *España, aparta de mí estos premios*. Dijo Guillermo Cabrera Infante: "Iwasaki se ha propuesto antes que nada deleitarnos y de paso instruirnos." (Iwasaki 2009: contracubierta) Mencionamos también la observación de Jorge Volpi: "Fernando Iwasaki es uno de los pocos escritores latinoamericanos capaces

de unir la inteligencia y el humor de maneras tan inesperadas como estimulantes." (Iwasaki 2009: contracubierta) Efectivamente, explicita Iwasaki mismo el propósito humorístico de su libro de relatos, precisando sin embargo que "hacer el humor, no es contar un chiste. El humor tiene que hacernos reír, tiene que divertirnos, pero luego tiene que hacernos pensar de qué nos hemos reído."[2]

2.2.2 Ironía – Parodia – Sátira: una definición semántico-pragmática

La misma cuestión la trata Linda Hutcheon en *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985) y *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1995). A pesar de la diferencia terminológica entre los dos títulos, comenta Hutcheon que las obras deben considerarse una en prolongación de la otra. Es decir que *Irony's Edge* no sólo es la continuación, sino también la revisión de su predecesor *A Theory of Parody*, porque completa la misma base metodológica con varias perspectivas teóricas, como la semiótica social, la teoría del acto enunciativo, el dialogismo de Bajtín, etc. Pues bien, ¿cómo define Hutcheon la ironía y la parodia una con respecto a la otra? En *A Theory of Parody* aborda Hutcheon la parodia desde una perspectiva amplia, considerándola más como un género independiente que como una técnica textual local[3]. Se basa concretamente en dos argumentos principales: la parodia se caracteriza por una identidad estructural y por una función hermenéutica propias. Es precisamente el tropo de la ironía que aparece como factor principal en la formación de esta identidad estructural, la que se define como una "síntesis dialectal" (Hutcheon 1985: 35).

Para entender esto, tenemos que tocar el tema de la metaficción y del metadiscurso. Según Hutcheon, el arte moderno es un arte sumamente autorreflexivo que entra en un diálogo crítico con la tradición artística anterior. Siendo la parodia una forma de imitación textual, resulta ser uno de los medios por excelencia para esta autorreferencia moderna, tanto más cuanto que recurre a la estrategia retórica de la ironía; ésta no convierte la parodia en una mera copia textual, sino en una paradójica repetición invertida, diferenciada o en una "transgresión autorizada" (Hutcheon 1985: 101).

> Parodic "trans-contextualization" can take the form of a literal incorporation of reproductions into the new work or of a reworking of the formal elements. (…) Such parody intents no disrespect, while it does signal ironic difference. (…) Such art could

[2] YouTube, Entrevista en Canal-L TV (2009): http://www.youtube.com/watch?v=WFrabUmiGFg
[3] Gérard Genette, por ejemplo, restringe la parodia a una "transformación mínimo de otro texto" (Hutcheon 1985: 18) en el nivel de los proverbios, los títulos, los juegos de palabra, los poemas, etc.

> almost be considered as self-parodic in that it calls into question not only its relation to other art but its own identity. (…) It is a way of creating a form out of the questioning of the very act of aesthetic production. (Hutcheon 1985: 8-10)

Dicho de otro modo, la forma paródica se constituye en primer plano de un texto paródico que incorpora al mismo tiempo en el fondo otro texto, el que se parodia. Es allí donde cobra mayor sentido el término de "síntesis dialectal", que remite pues a la incorporación de uno o varios textos (parodiados) en una nueva forma autónoma, sintética e independizada de su(s) constituyente(s).

Es preciso apuntar que hablar de "parodia" no equivale sin más a hablar de "intertextualidad" (cf. Genette) o de "dialogismo textual" (cf. Bajtín). Para captar completamente la noción de parodia y para entender su estatuto genérico autónomo, es preciso añadir la importancia del contexto. En efecto, el texto parodiado sólo encuentra un significado en la actividad hermenéutica en que entra en juego; o sea, siempre hace falta la intencionalidad, tanto la del parodista como la del lector, para activar el intertexto[4]. Cabe añadir que Hutcheon sobrepasa la crítica tradicional de la ironía y de la parodia precisamente por este énfasis en la importancia pragmática de su dimensión hermenéutica, la que forma además la base principal de la segunda obra, *Irony's Edge* (1995). O sea, el que la parodia constituye manifiestamente una forma de autorreflexividad y autocrítica modernas no implica que sea completamente ajena al mundo exterior. En efecto, Hutcheon apunta al carácter mundano y la actitud crítica con respecto al mundo a través del término de "worldliness" (Hutcheon 1985: 106), que entra en escena a partir del momento en que estudiemos la enunciación, además de lo semántico-formal del enunciado (literario).

El problema de la intencionalidad nos lleva a otro aspecto clave de la teoría de Hutcheon, es decir al concepto de "ethos", que se define así: "the overlap between the encoded effect (as desired and intended by the producer of the text) and the decoded effect (as achieved by the decoder). (...) it is closely related to his [Aristotle] concept of *pathos,* that emotion with which the encoding speaker seeks to invest the decoding listener." (Hutcheon 1985: 55) Resulta muy interesante para nuestro análisis el concepto de ethos, porque permite superposiciones parciales de diferentes grados entre – lo que llama Hutcheon – el ethos "irónico", el ethos "satírico" y el ethos "paródico". De este modo,

[4] Hutcheon vincula esta idea con el término de "intertextualidad" en la acepción de Barthes, quien la define como una modalidad de percepción, un acto de descodificación de textos a la luz de otros (Hutcheon 1985: 37).

aparecen varios tipos dentro del género paródico, cuyo ethos – principalmente neutro – permite varias posibilidades de codificación, que a su vez pueden llegar a mezclarse en un texto literario concreto; más específicamente, Hutcheon distingue entre tres: primero, el ethos paródico ridiculizante o burlador, segundo, el ethos paródico reverencial o respetuoso, y tercero, el ethos paródico neutro o jocoso. Veremos en el análisis formal (cf. 3.6) de *España, aparta de mí estos premios* que predominan los dos últimos tipos paródicos, mientras que el primero está manifiestamente ausente. Si la primera codificación se vincula con la acepción tradicional de la parodia, en que el texto parodiado se considera como un blanco del que se burla de modo humorístico, hace observar Hutcheon que en la modernidad, o sea a partir del Renacimiento, la parodia deja de implicar necesariamente lo ridículo o la burla. Al igual que la "imitatio" en la Antigüedad, puede expresar asimismo cierto respeto de parte de los autores modernos hacia las grandes obras maestras de la tradición. No obstante, las dos concepciones anteriores implican ambas un valor de juicio, lo que se vincula con la doble especificidad del ethos irónico. Es decir que la ironía se caracteriza simultáneamente por una especificidad semántica y pragmática; aquélla se relaciona con lo que llamamos la "síntesis dialectal" (cf. supra), mientras que ésta remite a su valor inherentemente evaluativo, que sea positivo o negativo.

Es precisamente esta doble especificidad la que nos permite hacer la distinción entre el género satírico, por un lado, y el género paródico, por otro. La sátira recurre principalmente al aspecto pragmático-evaluativo para evocar juicios de valor (frecuentemente) negativos en un marco "extramuros" o extraliterario. O sea, la mayor diferencia entre la sátira y la parodia modernas es que aquélla se dirige a un blanco social con el objetivo de corregirlo, mientras que ésta suele carecer de índole evaluativa para centrarse en un proceso crítico intertextual. Sin embargo, la confusión terminológica entre los dos géneros proviene del que – muy a menudo – se encuentran en la práctica artística. Recordamos el carácter mundano (cf. "worldliness") de la parodia que hace que a menudo nos resulte difícil separar la cuestión literaria de la reflexión social-ideológica; la superposición de la parodia y la sátira puede concretarse en forma de "parodia satírica" y de "sátira paródica". A nuestro juicio, *España, aparta de mí estos premios* se sitúa en el primer caso, un planteamiento que elaboraremos en el capítulo siguiente.

La parodia, que su objetivo sea "conservador" (cf. el "ethos" paródico reverencial) o, al contario, "revolucionario"[5], supone siempre la existencia de cierta homogeneidad cultural. En *Irony's Edge*, Hutcheon elabora extensamente esta idea, introduciendo el concepto de "las comunidades discursivas" (Hutcheon 1995: capítulo 5, 89-115). Si un autor recurre en su obra a la parodia, supone que el lector sabrá interpretarla como tal a base de una serie de valores compartidos mutuamente; por lo tanto, no existe la parodia hasta que se reconozca o que se atribuya. Hutcheon observa que la crítica reciente en su campo de investigación sólo toma en consideración la posición del lector, haciendo caso omiso de la autoridad discursiva del autor-creador. Contrariamente a la tradición antirromántica y al formalismo moderno, plantea Hutcheon que la parodia es una "actividad hermenéutica participativa" (Hutcheon 1985: 96) en que reciben un papel atributivo tanto el autor como el lector en calidad de co-creadores del texto paródico. La ironía exige concretamente una triple competencia de parte del lector: una lingüística, una genérica y una ideológica.

Sin embargo, además del lado social habla Hutcheon de "la política" de la ironía: "Unlike metaphor or allegory (...) irony has an evaluative edge and manages to provoke emotional responses in those who "get" it and those who don't, as well as in its targets (...). This is where the politics of irony get heated." (Hutcheon 1995: 2) La índole de este carácter afectivo[6] de la ironía puede ser muy amplia y variada, tanto en cuanto a la intención del ironista como a la atribución de parte del intérprete: desde la afirmación o, contrariamente, la subversión y la provocación del contradiscurso irónico hacia el mínimo grado de involucración emocional. En realidad, el valor de la ironía depende de quiénes la utilizan, de quiénes la reciben y en qué contexto ocurre; es decir que su valor se califica de "transideológico"[7] (Schoentjes 2001: 295). Esta amplitud de posibilidades funcionales de la ironía proviene, según Hutcheon, de sus tres características semánticas mayores: el "valor relacional", el "valor inclusivo" y el "valor diferencial". Abordamos en primer lugar esta última, de la que derivan también las dos otras; el valor diferencial proviene del que el significado irónico es el resultado de una superposición de dos significados

[5] El Formalismo Ruso, por ejemplo, enfatizó el papel desestabilizador de la parodia en la (r)evolución de la historia de las formas literarias, por la autoconciencia y la autorreflexividad que implica (cf. la "transcontextualización" y la "transgresión autorizada").

[6] Al igual que Simpson, pero a diferencia de Schoentjes, que califica la ironía de una operación puramente cognitiva o intelectual: « la compréhension et la pratique de l'ironie correspondent en effet à un stade déjà assez avancé du développement cognitif de l'enfant. (…) L'ironie n'est pas donnée à tout le monde ; ou alors quand elle est donnée à tous, elle n'est pas bonne (…). » (Schoentjes 2001: 138-139)

[7] La ironía es más "*trans*ideológica" que "ideológica" en el sentido de que el ironista no puede garantizar su interpretación, la que depende de las comunidades discursivas en que opera.

diferentes, pero no necesariamente opuestos. En efecto, el significado irónico no es algo fijo, sino que se interpreta como un vaivén[8] entre lo dicho y lo no dicho, lo que se designa por el concepto de valor inclusivo. Y esto nos lleva enseguida al valor relacional; el significado compuesto lo atribuyen diferentes personas (ironista, intérprete, blanco), cada una con sus propias actitudes y expectativas y cada una situada en un contexto determinado.

Ahora bien, la multiplicidad funcional de la ironía indica que no es un fenómeno comprensible de manera universal. En efecto, hace falta una imbricación mínima entre el contexto de la producción y el de la interpretación irónicas. En este marco reaparece el término de "comunidades discursivas" (cf. supra):

> the mutual contexts that an existing community creates (…) set the scene for the very use and comprehension of irony. (…) the complex configuration of shared knowledge, beliefs, values, and communicative strategies. (…) an extended community with shared customs and habits that form and are formed by cultural discourses.[9] (Hutcheon 1995: 91-92)

Es preciso añadir que la aparición de comunidades discursivas traspasa el nivel espacial nacional, étnico, generacional y temporal; todos vivimos durante distintas etapas de nuestra vida en distintas comunidades, además que pertenecemos al mismo tiempo a varias. Ahí surge la cuestión del público (deseado o real) de una obra, que es un tema especialmente interesante en el caso de Iwasaki, un escritor hispanoamericano asentado en España y cuya obra está articulada específicamente con el mundo español contemporáneo al mismo tiempo que incluye varios elementos de la cultura japonesa.

Bien que Hutcheon reconozca que esta multiplicidad funcional dificulta considerablemente la atribución de una definición a la ironía, logra presentarnos un breve resumen de las nueve funciones que puede desempeñar el fenómeno según ella. Su división se basa principalmente en dos criterios: el grado de compromiso afectivo y la articulación positiva o negativa. Está claro que volveremos sobre esto en el análisis concreto, pero ya podemos marcar las grandes líneas: en el polo del cargo afectivo mínimo

[8] Tanto Hutcheon como Schoentjes rechazan la definición antifrástica de la ironía como "sustitución de lo dicho (el significado literal) por lo no dicho (el significado opuesto, irónico)." (Hutcheon 1995: 12) Además, Hutcheon introduce el término "amphibology" de Barthes (Hutcheon 1995: 70) para referir a esta ambigüedad discursiva.

[9] Esta definición implica un rechazo de una concepción elitista de la ironía: si ésta no se lleva a cabo, no quiere decir que al intérprete le falten competencias lingüísticas, ideológicas, literarias, sociales, etc., sino que los participantes del proceso comunicativo pertenecen a comunidades discursivas diferentes.

encontramos la función de "refuerzo" o énfasis, mientras que en el polo opuesto está la de "unión". Entre ellos están (del mínimo al máximo afecto): la "complicación", lo "lúdico", el "distanciamiento", la "autoprotección", la "provisionalidad", la "oposición" y el "asedio". En nuestra opinión, la obra de Iwasaki puede tener varias funciones, que se sitúan sobre todo en la parte media de la escala (cf. 3.3.2).

2.2.3 Ironía – Parodia – Sátira: una definición estilístico-formal

2.2.3.1 Simpson, *On the Discourse of Satire* (2003)

Resulta oportuno completar la definición semántica anterior con una perspectiva estructural y estilística que nos aprende cómo se lleva a cabo la ironía en situaciones y textos concretos. Ofrece Paul Simpson unas pistas interesantes en su obra *On the Discourse of Satire. Towards a stylistic model of satirical humor* (2003), que, al mismo tiempo siguiendo a y distinguiéndose de Hutcheon, puede ayudarnos a ampliar nuestra perspectiva teórica de manera fructuosa. La tesis principal de Simpson es la siguiente: la sátira es una práctica discursiva humorística que no se limita al campo literario-artístico, sino que se efectúa diariamente en discursos sociales, culturales y políticos corrientes.

Ya surge aquí una primera diferencia con respecto a la teoría de Hutcheon, que aparta el potencial aporte humorístico de la sátira, confiriéndola en cambio un valor de juicio (a menudo) negativo con respecto a asuntos extraliterarios. Simpson de su parte plantea que, en el esquema triádico interactivo entre el satírico (*the satirist*), el receptor (*the satiree*) y el satirizado (*the satirised*; Simpson 2003: 8), este último puede concretarse tanto en forma de una persona individual o una experiencia como en forma de una práctica discursiva. Dicho de otro modo, la sátira no excluye del todo una dimensión inter- e intradiscursiva. La concepción del esquema triádico implica que no sólo estudia Simpson los mecanismos lingüísticos, léxicos, formales de la sátira sino también la relación entre el texto satírico y otros registros, géneros, estilos, y entre el texto y el contexto.[10]

Otra diferencia con respecto a Hutcheon se vincula con la cuestión del género. Simpson no trata la sátira como un género independiente, situándola todavía en un nivel superior al género, un nivel que denomina el "genus, which is a derivation in a particular culture, in a system of institutions and in the frameworks of belief and knowledge which

[10] Se trata pues de una perspectiva pragmática y hermenéutica parecida a la de Hutcheon: al estudio del enunciado se suma el de la enunciación: la interacción entre los participantes de la comunicación, sus conocimientos culturales y enciclopédicos, las dimensiones sociales y culturales, etc.

envelop and embrace these institutions" (Simpson 2003: 8). Esta definición introduce la presencia de determinado marco cultural referencial y nos hace pensar en lo que llama Hutcheon las "comunidades discursivas". Pues Simpson, basándose en la terminología de Carrell, distingue entre dos tipos de comunidades, una situada en un nivel local y otra en un nivel global. Es decir que el público de una producción satírica está vinculado a cierto marco espacio-temporal delimitado y puede llegar a unirse con otros públicos, receptores de esta misma producción, a través de varias épocas, formando juntos una "comunidad humorística" (Simpson 2003: 59) global. Aunque Simpson pone énfasis en la dimensión temporal, nos parece incluso más apropiado considerar en este estudio también la globalidad espacial (cf. la cuestión del público). Por fin, cabe añadir que las comunidades humorísticas remiten a la "función social" (Simpson 2003: 3) de la sátira, que ayuda a mantener[11] la solidaridad dentro de estas sociedades receptores.

A pesar de no ser un género literario o discursivo, es capaz la sátira de incorporar otros géneros discursivos, registros y dialectos regionales y sociales que constituyen todos, según Simpson, el "discoursal prime" (Simpson 2003: 8). Está la sátira en los márgenes de las clases discursivas, no sólo porque las asimila sino también porque las subvierte en un movimiento de oposición o antítesis intratextual, lo que da lugar a una especie de contraexpectación de parte del lector; o sea, funciona a la vez de eco y de distanciamiento dialéctico. Es precisamente en estos mecanismos discursivos que entra en juego la ironía, que es el mecanismo esencial de la producción satírica. Distingue Simpson concretamente entre tres "fases irónicas" (Simpson 2003: 93): la ironía del eco, la ironía de la incongruencia y la ironía de la atribución[12]. Hasta que no entre en escena la segunda fase, es difícil distinguir la sátira de la parodia, que asimismo se caracteriza por la mediación intertextual. Efectivamente, "parody is undeniably the closest form of verbal humour to satire, in terms of its overall texture, design and delivery." (Simpson 2003: 123)

No obstante, la parodia y la sátira se diferencian en tres planos. En primer lugar, está ausente el ingrediente antitético-dialéctico (cf. la ironía de la incongruencia) en la parodia, que no es más que una forma de mediación intertextual. La segunda distinción tiene que ver con el objeto de ataque, es decir con el elemento hecho eco; la parodia apela

[11] Simpson se distancia pues de la posición de Hutcheon, quien plantea que las comunidades discursivas hacen posible el mecanismo irónico-paródico.
[12] Resuena el papel "atributivo" de la ironía propuesto por Hutcheon: "satire has no ontological existence but, rather, (…) [its] status (…) is something that is conferred upon a text and this conferral is as much a consequence of the way the text is processed and interpreted as it is of the way it is produced and disseminated." (Simpson 2003: 153)

a los conocimientos generales y estilísticos del receptor, mientras que la sátira hace también eco a estructuras textuales típicas o convencionales, además de a nuestros conocimientos enciclopédicos[13]. La tercera y última diferencia reside en la pretensión pragmática a la sinceridad; plantea Simpson que la sátira, contrariamente a la parodia, no puede ser sincera y esto por la presencia de la segunda fase irónica antitética. Esto implica que sólo la parodia es capaz de establecer un eco intertextual apreciativo con respecto a otros escritores, etc. Concluye Simpson que "parody (...) embodies some of the techniques used in satirical writing and is situated (…) to act essentially as a bridge between satire and word play" (Simpson 2003: 76), añadiendo todavía que puede haber varias conexiones entre la sátira, la parodia y los juegos de palabras.

2.2.3.2 Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (2001)

En su obra dedica Schoentjes un capítulo entero a los indicios de la ironía (Schoentjes 2001: capítulo 7, *Les indices de l'Ironie*, 159-183), que es – ya se lo ha explicado repetidas veces – el mecanismo fundamental de la sátira y de la parodia. Como dice Schoentjes mismo, no pretendemos presentar una lista cerrada de todos los mecanismos irónicos existentes, sino que queremos desvelar algunos principios recurrentes claves de dicha práctica. Empieza Schoentjes por indicar hacia el origen oral de la ironía y sus gestos, entonaciones y mímicas correspondientes, a los que también un autor puede recurrir para caracterizar a sus personajes literarios. Entre dichos gestos destacan, entre otros, el guiño, el rostro impasible, el gesto de levantar el dedo en el aire para pedir atención, etc. No obstante, lo que importa más es la distancia entre las palabras y las expresiones corporales y el que esta oposición la observan una o varias instancias receptoras. Pues bien, pasando del nivel oral al nivel escrito, ya no detectamos la entonación de unas palabras específicas, sino la tonalidad general de una obra entera.

Existen varios mecanismos textuales que influyen en nuestra lectura irónica, de los que se tratan ocho en *Poétique de l'ironie*. Empezamos por los signos de puntuación, como el signo de exclamación (la exageración), los puntos suspensivos (la duda), la tipografía cursiva, las comillas, etc. que todos sirven para marcar por escrito el tono irónico del oral. En segundo lugar, alega Schoentjes varias "palabras de alerta" (Schoentjes 2001: 168), como los diminutivos, los posesivos y los adjetivos de elogio que

[13] Simpson trata en total cuatro subtipos de objetos satirizados: acontecimiento(s) público(s) (cf. "episodic satire"), individuo(s) particular(es), aspectos de la experiencia y de la condición humanas (cf. "experiental satire"), un código lingüístico (la sátira como metadiscurso) (Simpson 2003: 71)

expresan de modo engañoso seudo-afección. El tercer mecanismo irónico es el de la repetición, que nos parece ser muy relevante en el caso de *España, aparta de mí estos premios,* al igual que el procedimiento de la yuxtaposición, que trata Schoentjes más adelante. La combinación de dos elementos antitéticos o contradictorios puede darse tanto en el nivel local de la frase (cf. el oxímoron) como en el de una obra entera: "Alors que le spectateur s'attend à une continuité de registre, il y a rupture et relâchement de la tension." (Schoentjes 2001: 172)

Observamos varios paralelos entre los conceptos de Schoentjes y Simpson: si la yuxtaposición se vincula con lo que Simpson llama la ironía de la incongruencia, la ironía del eco nos hace pensar en las nociones de Schoentjes sobre las desviaciones estilístico-lingüísticas y las combinaciones de registros y de tonalidades diferentes. Por último, destaca Schoentjes los mecanismos de la lítote, la hipérbole (cf. 3.4.2.3.3 : la ironía verbal y los esterotipos nacionales) y la simplificación: "Simplifier, c'est réduire la complexité du monde réel: diminuer le nombre de données que le regard embrasse et escamoter certains aspects." (Schoentjes 2001: 172) En la obra de Iwasaki las palabras del Groucho Marx (*Groucho y yo*) marcan ya desde el inicio el tono irónico de la simplificación: "Los grandes éxitos los obtienen los libros de cocina, los volúmenes de teología, los manuales de «cómo hacer»... y los refritos de la Guerra Civil. Su lema es «Conserva una guerra civil en la cabeza»." (Iwasaki 2009: 11) En efecto, veremos que contribuyen mucho los elementos paratextuales de una obra (el título, las notas introductorias, los prefacios y los epílogos) a desvelar su intención de tonalidad (irónica o no).

2.2.4 Perspectivas críticas suplementarias: Leerssen (2000) y Adriaensen (2007)

Tanto la publicación de Leerssen como la de Adriaensen resultan interesantes y aptas para nuestro análisis, puesto que ambas vinculan la ironía con la representación del 'Otro' y la consiguiente ambigüedad interpretativa a la que se enfrenta el lector. Si Leerssen trata la cuestión de la estereotipación étnico-cultural y nacional en el campo literario en general, Adriaensen se centra concretamente en la representación del mundo árabe, de la mujer y del ambiente homosexual en cuatro novelas tardías de Goytisolo a través del estudio de cuatro tipos de ironía distintos. En la obra de Iwasaki la pintura del 'Otro' se aplica en primer lugar a la cultura japonesa, pero nos parece oportuno relacionarla asimismo con la caracterización de España misma, o – de todas formas – de "las Españas" internas, como la zona andaluza, euskera o catalana. Además, otro elemento que se deberá tomar en

cuenta en el análisis es el hecho de que Iwasaki forma él mismo parte, hasta cierto punto, del mundo 'exótico' que nos presenta en su obra; conviene preguntarse, por ejemplo, de qué manera su trayectoria migratoria influye en la mirada que echa sobre las diferentes naciones en cuestión.

2.2.4.1 Leerssen, "The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey" (2000)

Leerssen se suma a Hutcheon en el sentido de que aboga por el estudio de las imágenes nacionales desde un enfoque centrado principalmente en el lector y en la recepción, lo que no debería reemplazar sino completar el análisis discursivo gramático-textual. Alegando el término de "pragmatic turn" en el contexto de las últimas corrientes académicas de estudios literarios, Leerssen aspira a poner de relieve la importancia de la función del público receptor, por un lado, y el carácter dinámico de la literatura de los estereotipos (nacionales), por otro. En vez de investigar el vocabulario de estos estereotipos, se propone echar luz sobre su "gramática", o sea sus patrones estructurales que están fundamentalmente marcados por la dinámica y la polaridad entre el yo (la auto-imagen) y el 'Otro' (la hetero-imagen). El inventario histórico de las caracterizaciones nacionales en la literatura occidental europea nos permite distinguir entre unos ejes binarios constantes y recurrentes: Norte/Sur, débil/fuerte, centro/periferia.

No obstante, a pesar de estas tendencias paralelas más bien estables, el crítico holandés pone énfasis en el carácter altamente contradictorio y ambivalente del discurso estereotípico, que puede perder su aplicabilidad en el tiempo para ser sustituido por lugares comunes caracterizados por valores totalmente opuestos. Esta misma ambigüedad explica, según Leerssen, por qué la ironía es una figura tan preferida por dicho discurso en la época actual:

> In other words, the currency of a national attribute means it is tacitly accompanied, in the discursive tradition, by the latent presence of its possible opposite. That is one of the reasons why the affirmation of national clichés is so peculiarly suited to the trope of irony. (...) irony calls into play radical ambiguities that are well suited to the contradictory ambivalence of imagemes[14]. Thus, the ironic deployment of national stereotypes in

[14] Término definido por Leerssen como "stereotypical schemata characterized by their inherent temperamental ambivalence and capable of being triggered into different actual manifestations." (Leerssen 2000: 267) y como "a 'blueprint' underlying the various concrete, specific actualizations that can be textually encountered." (Leerssen 2000: 279)

> twentieth-century novels (...) seems to be rhetorically effective in part because it partakes of the ironic potential that is inherent in cliché once its clichéd nature has become obvious. (Leerssen 2000: 279-280)

Cabe añadir que el papel del lector se revela precisamente en la "activación" de esta ironía a través del reconocimiento del eco de lugares comunes anteriores similares, lo cual nos hace pensar en la noción de "intertextualidad", que cobra asimismo importancia en la teoría de Adriaensen. El término no remite tanto a textos individuales concretos sino que constituye un vasto corpus inespecífico de discursos, esquemas o conocimientos generales que pertenecen a la colectividad cultural en general. De este modo, la estereotipación nacional trasciende el nivel puramente psicológico de la atribución de determinadas características para entrar en una "configuración narrativa" en que la nación recibe un papel de actante. El que se establezca el vínculo intertextual o no depende de las capacidades del lector, por lo cual Leerssen habla del "heterogeneously composed readership" (Leerssen 2000: 288). Aquí suena de nuevo el carácter pragmático del mecanismo irónico, que establece una relación entre el texto, la nación representada y el horizonte de expectativas del lectorado.

Sin embargo, a diferencia de Hutcheon, señala Leerssen que el mecanismo de la estereotipación es idóneo para el registro humorístico, caricaturesco y exótico por el "effet de typique" (Leerssen 2000: 283). Éste se define como la base de los estereotipos nacionales y remite más en concreto a la confluencia entre "lo representativo" y "lo saliente". Damos un ejemplo: en el (micro)nivel de la proposición singular, podemos oponer "Spaniards are proud" a "Spaniards are mortal" (Leerssen: 284). Si el predicado "mortal" remite simplemente a un hecho comprobable, "proud" implica que esta característica forma un estereotipo que está más manifiestamente presente en la identidad española que en otras.

2.2.4.2 Adriaensen, *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000). Arabescos para entendidos* (2007)

Como ya se ha dicho en la introducción, Adriaensen elabora en su enfoque metodológico una definición de la figura de la ironía a partir de cuatro subtipos, cuyo entretejimiento describe por la metáfora del "arabesco": la ironía "correctiva", la "situacional", la "metaficcional" y, finalmente, la "auto-ironía". Para cada tipo elabora Adriaensen un

panorama[15] de sus objetos, finalidades, significado, blancos y sus procedimientos correspondientes. La misma cuestión terminológica que tratamos en 2.2.2-2.2.3 reaparece también en esta obra; es preciso observar que Adriaensen vincula la parodia y la sátira con el primer tipo irónico, o sea con la ironía correctiva, que opera principalmente en el campo retórico-verbal (los tropos, las figuras de estilo, la metáfora, la metonimia, etc.). Según la crítica, la ironía correctiva se caracteriza por una dimensión negativa militante, que le acerca de la sátira precisamente por este potencial crítico moralista.

Aunque nos parece que toda forma de moralidad agresiva negativizante está ausente en la obra de Iwasaki, opinamos que los otros procedimientos de la ironía correctiva tienen más relevancia en el presente caso; así, la "parodia" transforma, en la acepción de Adriaensen, un texto original concreto que sigue siendo reconocible en la obra irónico-paródica, mientras que el "pastiche" imita determinado estilo sin referencia explícita a otro intertexto. La noción de "reescritura", finalmente, remite al proceso paródico neutro, en que toda forma de evaluación satírica está ausente. No obstante, reconoce Adriaensen el carácter limitado de este tipo de análisis retórico, ya que se centra en la intención del autor[16] y que da lugar a una concepción estable de la ironía. En los antípodas está la "concepción hermenéutica", defendida entre otros por Paul De Man, que considera exclusivamente al lector en la creación o atribución irónica.

Adriaensen, por su parte, no se suma a ninguna de estas posiciones a fin de realzar la capacidad desestabilizadora y fundamentalmente ambigua de la ironía: "establecer esta topología de la ironía supone un proceso variable e interactivo en el que colabora tanto el lector como el autor."[17] (Adriaensen 2007: 286) De igual manera no tiene mucha relevancia, en nuestra opinión, la noción de "intentional fallacy" cuando uno estudia el tema de la ironía y por esta misma razón se tendrán en cuenta en el desarrollo de nuestro propio análisis tanto la interacción entre la obra y la vida del autor como la opinión de Iwasaki mismo acerca de su libro de relatos. Pues una publicación significativa al respecto es la de Seán Burke, que presenta en *The Death and Return of the Author* (1992) su perspectiva personal en la posición anti-intencionalista y la declaración de la "muerte del autor" por los (post)estructuralistas Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida. Plantea Burke que se trata sobre todo de la contestación de la posición privilegiada del

[15] Figura A (cf. Anexo, p. I)
[16] La concepción "intencionalista" representada por, entre otros, Wayne C. Booth
[17] La contestación de la posición hegemónica del lector marca una diferencia importante con respecto a Hutcheon.

autor, más que de su muerte o desaparición completa. Esta misma contestación transparenta también en el nivel de la escritura y, más específicamente, en el "carácter post-representacional" de la "ironía barroca"[18], que alude a la ruptura con la estética mimética y verosímil en que la lengua no es sino un instrumento a disposición del autor-dios.

Está claro que los temas de la autoridad y del mimetismo de la lengua constituyen los objetos por excelencia de la ironía metaficcional, cuya función principal es, según R.C. Spires (*Beyond the metafictional mode*, 1984), la acentuación de la arbitrariedad de las normas estéticas y literarias tradicionales. Adriaensen entrevé cuatro aspectos de la ironía metaficcional en las novelas tardías de Goytisolo y nos parece que dos de éstos son igualmente de importancia para *España, aparta de mí estos premios*. En primer lugar, destaca la "desautorización", que debilita las fronteras entre escritor, narrador, lector, etc. y que se vincula con la cuestión del plagio, el debilitamiento de la autoridad (literaria) omnisciente y los juegos de espejo.

En segundo lugar, Goytisolo se declara heredero de Cervantes[19] distanciándose del principio mimético a través de la parodia de los géneros realistas, históricos, biográficos y policiacos; otro campo sometido al mimetismo es el del "simulacro virtual"[20] manejado en el mundo de los medios de comunicación, y que da lugar a una nueva forma de metaficción, es decir la "metaficción televisiva". Cuando ésta se ironiza, puede servir para criticar la manera en que los espectáculos televisivos logran convertir todo suceso real en un producto estético sensacional, a lo que Iwasaki refiere como "la sociedad del espectáculo, esa trivialización progresiva de la realidad."[21] Cabe añadir que la auto-ironía, que se sitúa en un nivel meta-irónico, pone en tela de juicio precisamente el estatuto del autor y siembra duda, puesto que implica a la vez una forma de auto-crítica y de auto-defensa o -afirmación. Goytisolo mismo encuadra esta desautorización en la influencia del quijotismo e insiste en la posición excéntrica[22] que ocupó Cervantes en la sociedad renacentista: "De ahí que para Goytisolo sea un hecho 'realmente significativo' (…) que la recuperación tardía de la herencia cervantina en la literatura en lengua española se

[18] Término alegado por Barthes. La "ironía barroca" se opone a la "ironía voltairiana", que parte de la intención del autor.
[19] Adriaensen vincula la metaficción con la herencia cervantina, mientras que Hutcheon la considera como una práctica posmoderna.
[20] El "simulacro virtual" se define como la "calidad de copia sin referente original" (Adriaensen 2007: 222).
[21] YouTube, Entrevista en Canal-L TV (2009): http://www.youtube.com/watch?v=WFrabUmiGFg
[22] Cervantes era de origen converso y, además, estaba en contacto con la cultura árabe.

produjera en tierras americanas, y no en España." (Adriaensen 2007: 245) Tendremos que ver más adelante en qué medida la (ambivalencia de) la auto-ironía se aplica al caso que nos ocupa.

Ahora bien, examinando las dos otras formas de ironía destacadas por Adriaensen, veremos de inmediato el vínculo con las ironías ya presentadas hasta ahora. Así, el problema del realismo mimético vuelve en la "ironía narrativa" y "pictórica", que constituyen ambas subtipos de la "ironía situacional". Ésta cuestiona críticamente la representación discursiva de los hechos históricos, bien destacando su incongruencia ("ironía pictórica"), o bien poniendo de relieve "el desarrollo inesperado de los hechos" (Adriaensen 2007: 107) en una perspectiva diacrónica ("ironía narrativa"). En el caso de la ironía pictórica se realza la complejidad caótica del mundo e se ignora toda perspectiva histórica mediante las técnicas del "zapeo", la yuxtaposición polifónica de emisiones (incongruentes), los encuentros accidentales entre personajes, etc. O sea la visión fragmentaria e incoherente del mundo se refleja tanto en el nivel temático como en el campo estructural y lingüístico. Efectivamente, vale la pena estudiar detalladamente en la obra de Iwasaki el conjunto de las variaciones e interferencias lingüísticas o, lo que llama Bajtín, la "heteroglosia".

La misma problematización del acceso a la realidad caracteriza la ironía narrativa[23] en el sentido de que da lugar a un juego de contrastes entre la apariencia y la realidad; este tema asimismo lo abordaremos en nuestro análisis, teniendo presente las palabras de Iwasaki: "Yo quiero ir a lo inverosímil de la verdad, incrustando elementos absolutamente verdaderos (...)."[24] y las de Schoentjes: "[i]l est intéressant de noter que quand l'ironie de situation sert de principe structural à un récit, celui-ci joue volontiers sur les identités cachées et sur l'écart entre l'être et le paraître." (Adriaensen 2007: 120) Este juego de apariencias se efectúa por el recurso a varios procedimientos textuales, como la ficcionalización de personajes históricos, su presentación en contextos totalmente anacrónicos, su "disimulación" identitaria, cambios lingüísticos[25] bruscos y, finalmente, los juegos intertextuales como la inserción de lemas históricos en un contexto ficticio.

[23] Está cerca del tercer subtipo de la ironía situacional, es decir la "ironía dramática" o "trágica" (cf. *Edipo Rey*), que no trataremos aquí.
[24] YouTube, Entrevista en Canal-L TV (2009): http://www.youtube.com/watch?v=WFrabUmiGFg
[25] Observa Adriaensen que existe un importante entretejimiento entre la ironía situacional y la ironía verbal, porque, a menudo, ambas se refuerzan.

[El cielo es] el límite de nuestra patria, y nadie dentro de él es un desterrado ni un extranjero ni un forastero: donde hay el mismo fuego, agua, aire; los mismos arcontes, administradores y consejeros: el sol, la luna, el lucero del alba; las mismas leyes para todos, dictadas por una única autoridad y un único gobierno: el solsticio de verano, el solsticio de invierno, el equinoccio, la Pléyade, Arturo, las estaciones de sembrar y de plantar.

Plutarco, *De Exilio*

La idea de literatura nacional ha caducado, como tarde o temprano la segregación entre los creadores de América Latina por un lado y los ibéricos por otro.

Claudio Guillén

2.3 Inmigración, multiculturalismo, transnacionalismo y extraterritorialidad

2.3.1 Introducción

Una primera mirada en la portada[26] de *España, aparta de mí estos premios* ya nos pone a los lectores en contacto con la cuestión de la (in)migración o la interculturalidad a través de la fusión de lo español (el mapa, el toro, el título del libro, el nombre de la editorial) y lo asiático-japonés (los ninjas, el apellido del autor, posiblemente también la imagen del sol levante). Además, a pesar de que los relatos mismos nos dejan en la incertidumbre en cuanto a la procedencia o la nacionalidad de la voz narrativa, hay que observar que los elementos paratextuales – el prólogo, las citas, el decálogo del concursante consuetudinario, etc. – sugieren manifiestamente la presencia de algún elemento hispanoamericano.

Tiene razón Carine M. Mardorossian al decir en "From Literature of Exile to Migrant Literature" (2002) que el crítico literario debe tener cuidado de fiarse exclusivamente en la experiencia biográfica del autor durante el análisis literario formal. Efectivamente, hablando de la literatura en un contexto migratorio, apoyamos a Søren Frank, que adopta en *Migration and Literature* (2008) una definición amplia de la literatura de la migración como "all literary works that are written in an age of migration – or at least those works that can be said to reflect upon migration". (Frank 2008: 2) Sin embargo, también enfatizamos anteriormente que en el estudio de cualquier texto literario intervienen tanto el texto mismo, como el autor y el lector, así que nos parece justo

[26] Figura B (cf. Anexo: p. III)

invocar brevemente algunos datos biográficos sobre Fernando Iwasaki, antes de entrar en detalles sobre las diferentes perspectivas teóricas en el tema de la (in)migración.

2.3.2 Fernando Iwasaki: algunas notas biográficas

Fernando Iwasaki Cauti nace en Lima el cinco de junio de 1961 como segundo de siete hermanos en el seno de una familia de procedencia cultural mixta. Su abuelo paterno emigró desde el Japón al Perú a principios del siglo pasado, mientras que su segundo apellido 'Cauti' indica hacia la procedencia italiana de su abuelo materno, quien se casó con la ecuatoriana Manuela Franco Guerra, la abuela de Iwasaki. Entre 1978 y 1983 Fernando Iwasaki cursa historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde trabaja de profesor hasta 1985. En este mismo año recibe una beca de parte del gobierno español para hacer investigaciones en el Archivo de Indias en Sevilla, pero un año más tarde ya regresa a Lima para enseñar en la Universidad del Pacífico hasta 1989. Iwasaki decide volver a España, donde escribe su tesis doctoral (*Lo maravilloso y lo imaginario en la Lima colonial*) en materia de Historia de América en la Universidad de Sevilla, la ciudad en que reside hasta hoy y donde funde su familia: "Mal haría diciendo que me [Iwasaki] quedé en España porque quería abrirme camino como escritor. Me quedé porque fundé una familia y pensé que España era un buen lugar para que crecieran mis hijos." (Medina 2006)

Iwasaki no sólo es historiador y escritor[27] de novelas, ensayos y relatos, sino que también se dedica al periodismo (es director de la revista literaria *Renacimiento*, columnista del diario español *ABC*, ha colaborado con *Diario de Sevilla*, *La Prensa*, *El País*, *La Razón*, *Expreso*, *Diario 16*, etc.) y dirige la *Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco*. Está claro que Fernando Iwasaki, que adoptó además la doble nacionalidad peruana y española, está más bien asentado en y forma parte del mundo cultural sevillano-español y que celebra su posición extraterritorial bastante cómoda y beneficiosa. Como dice Joseba Arregui Pabollet (2008): "múltiples culturas intervinieron involuntariamente en la educación de un escritor que se ubica en territorio universal por encima de las purezas identitarias: 'Soy el resultado de una suma de *exilios* y culturas -peruana, japonesa, italiana y española- y me hace ilusión apropiarme literal y literariamente de todos esos territorios[28].'"[29]. Llama la atención el uso de la palabra "exilio" en la cita

[27] Para una visión de conjunto de sus obras, véase la figura C (cf. Anexo, p. V-VI).
[28] Iwasaki como un sujeto posmoderno en la acepción de Jean-François Lyotard: "the postmodern subject as a construction of multiple locations" (Kaplan 1996: 16)

anterior y por tanto se estudiará desde más cerca esta cuestión terminológica en el apartado siguiente.

2.3.3 La terminología del desplazamiento

Si bien es cierto que el desplazamiento como paradigma teórico dio lugar a una larga historia de términos para nombrarlo, éstos no implican siempre diferencias comprobables; se trata más bien de connotaciones que marcan diferencias sutiles de la experiencia migratoria. Pensamos, por ejemplo, en "exiliado", "(in)migrante", "(in)migrado", "cosmopolita", "refugiado", "viajero", "extranjero", "expatriado", "nómada", "explorador", "vagabundo", etc.[30] Observa C.M. Mardorossian (2002) que originariamente los términos de "exilio" y "migración" estaban en los antípodas, ya que aquél remitía a la expulsión forzada sin posibilidad de volver, mientras que éste se vinculaba con el desplazamiento voluntario que sí dejaba lugar al regreso. A base del mismo criterio distingue Caren Kaplan en *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement* (1996) entre el "exilio" (moderno) y el "turismo" (posmoderno), abogando sin embargo por la deconstrucción de las oposiciones dicotómicas entre el modernismo y el posmodernismo a fin de echar luz sobre sus similitudes además de sus diferencias; dice más en concreto que ambas formas de desplazamiento construyen "autenticidades", aunque nos parece que éstas tampoco escapan al reinado de la ironía en la obra en análisis.

Pues bien, si Iwasaki recurre al término "exilio", no sólo remite a la condición de sus antepasados, sino también a su propio exilio, que es un "exilio voluntario", cerca de la noción de "expatriación" o incluso de "cosmopolita" (cf. infra). Resulta interesante evocar al respecto el ensayo del escritor peruano Santiago Roncagliolo, "Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI" (2008), en que observa que en España los intelectuales hispanoamericanos – hasta ahora – no forman parte del fenómeno social[31] de la inmigración hispanoamericana en Europa. Es decir que todavía está presente antes que nada una "literatura de la migración" (españoles escribiendo sobre la

---

[29] Las cursivas son mías.
[30] Para un glosario más elaborado sobre la migración, véase el capítulo 8 ("Léxico e inmigración", pp. 95-111) de Bañós, Antonio M. & Javier Fornieles (eds.) (2008).
[31] Este fenómeno también se relaciona con una terminología específica: destaca, por ejemplo, el término despectivo "sudaca" para referir a los inmigrantes hispanoamericanos en España (cf. Andrés-Suárez, et al. 2002: 16)

migración[32]) en vez de una "literatura de (por) migrantes" (*migrant literature*), aunque matiza que la situación está cambiando poco a poco[33]. Esto vale al menos en el caso de los inmigrantes de procedencia hispanoamericana – como Fernando Iwasaki – que constituyen un subgrupo particular dentro del conjunto de inmigrantes en España, entre otras cosas porque miran a España como a "un referente permanente por motivos históricos, culturales, religiosos y lingüísticos" (Andrés-Suárez et al. 2002: 16).

Encontramos la misma idea en la publicación de Leo Lucassen, *The Immigrant Threat. The integration of Old and New Migrants in Western Europe since 1850* (2005), en el que introduce el término de "socialización premigratoria" para describir la filtración de los inmigrantes en España en función de su adaptabilidad; es decir que los iberoamericanos tienen una mayor posibilidad de "integración identificacional"[34], porque comparten en gran medida la lengua, la cultura y la religión con la sociedad receptora española. Los países del Este de Europa y del continente asiático, al contrario, forman un número mucho menos importante por la distancia cultural y el escaso contacto histórico entre las distintas comunidades en cuestión. No obstante, Fernando Iwasaki opta por incluir en sus relatos varios individuos japoneses, que pasan además desapercibidos – o sea, sin que nadie se dé cuenta de que no son españoles. Vale la pena examinar más detenidamente este gesto curioso y llamativo en el análisis literario que sigue posteriormente (cf. 3.4.2.3.3: la ironía verbal y los estereotipos nacionales).

Pues, volvemos a la pregunta inicial de Roncagliolo: ¿es posible una literatura en común, una literatura de inmigrantes hispanoamericanos en España? Observa él mismo que los escritores latinoamericanos[35] en España cultivan esencialmente una identidad cosmopolita, o sea transnacional más que multicultural y que, por ende, la literatura hispánica carece de la llamada "literatura de la segunda generación", que sí encontramos

[32] "Juan Goytisolo es el que mejor ha analizado la incomprensión histórica del español hacia el musulmán después de ocho siglos de presencia en nuestro país así como la intoxicación occidental sobre la realidad de los países árabes." (Andrés-Suárez et al. 2002: 15)
[33] Roncagliolo remite al final de su ensayo al escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guedes y su obra *Una tarde con campanas*, que califica como la única novela hasta ahora escrita en lengua española que trata la cuestión de la (in)migración desde la perspectiva del inmigrante.
[34] El término remite a la auto-imagen y la hetero-imagen con respecto a los inmigrantes en la sociedad de acogida o la medida en que los inmigrantes se perciben a sí mismos y son percibidos como esencialmente diferentes.
[35] Entre los cuales destacan e.o. Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Edmundo Paz Soldán, etc.

en la literatura británica[36], por ejemplo. Dicho cosmopolitismo da lugar a una literatura transcultural que antepone lo literario (cf. 3.5: la generación del Crack) a lo exótico (cf. el Boom) o lo referencial (las experiencias migratorias, los países de origen); esto sin duda se debe al carácter voluntario de la expatriación de estos hispanoamericanos que recibieron – la mayoría de las veces – su formación intelectual[37], universitaria o profesional en España. Resulta interesante examinar dónde se sitúa *España, aparta de mí estos premios*; ¿se acerca más del etnocentrismo pluralista de la novela multicultural o supera el nivel étnico para abrirse a un universalismo cosmopolita y globalizado como en la novela transcultural? Luego, ¿es posible que la relativización de la identidad nacional llegue hasta tal punto que el mecanismo se invierte a través de una reafirmación de la identidad local y las diferencias culturales?

En este momento nos quedan por explicar mejor dos términos que vuelven a menudo en el criticismo cultural contemporáneo, es decir el del "cosmopolitismo" y la "diáspora". Advierte Kaplan: "Against the arguments for a literal notion of exile as the emblematic metaphor for the displaced intellectual, a notion of cosmopolitan or diasporic subject has emerged in Euro-American criticism over the last decade." (Kaplan 1996: 122) A pesar de que circulan varios puntos de vista – tanto negativos como positivos – acerca de la interpretación concreta de dichos términos, todos tienden a aludir a su carácter posnacional o global. Dado que no podemos detenernos ahora en las múltiples observaciones publicadas acerca del tema, le remitimos al lector interesado a las publicaciones de James Clifford (1988) y Rey Chow (1993) para un panorama más completo.

2.3.4 Una literatura de migrantes, ¿qué forma tiene?

2.3.4.1 Sandra Contreras (2002): el exotismo

No cabe duda de que Iwasaki trasciende en su obra el nivel de la pura representación para entrar en el mundo artístico de la ficción, pero esto no impide que, a partir de la fantasía, les impulse a los lectores a reflexionar sobre los temas extraliterarios del multiculturalismo y de la identidad nacional. Conviene alegar algunas ideas interesantes

[36] Roncagliolo presenta al escritor Hanif Kureishi como un escritor de esta segunda generación; es hijo de inmigrantes pakistaníes, escribe sobre Inglaterra y la búsqueda de la identidad.
[37] Kaplan presenta la teoría de Aijaz Ahmad (*In Theory*) quien introdujo el término del "migrant" o "diasporic intellectual, "those who (…) emigrate to the metropolitan locations for profesional gain." (Kaplan 1996: 108)

propuestas por Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira* (2002), que intenta leer el conjunto de la literatura argentina a través de la lectura de este escritor contemporáneo. En el primer capítulo, titulado "Viaje, exotismo, y genealogía del relato", plantea que el relato es la forma idónea para llevar a cabo la estética de la invención, que constituye la respuesta posmoderna[38] a las experimentaciones formales del modernismo vanguardista. Además, Contreras introduce las nociones del "exotismo" y el "telescopio invertido" para referir al mecanismo de la transfiguración de los estereotipos (nacionales) en el proceso de la invención (cf. 2.2.4.1: Leerssen). Efectivamente, si dicho proceso implica una vuelta al pasado, se trata ciertamente de una vuelta irónica en que el narrador echa una mirada (irónica) sobre sí mismo como si fuera un extranjero: "el exotismo es, en este sentido, un procedimiento en la construcción de la perspectiva: un *dispositivo ficcional para generar la mirada*." Incluso habla de una "estética del exotismo": "el exotismo (…) es signo de una recuperación para la literatura de su capacidad de componer fábulas, de su estatuto primordialmente ficcional[39]." (Contreras 2002: 71)

Si el exotismo puede traducirse en una afirmación o en lo que Borges llama una "fetichización" de la nacionalidad, también puede abrirse hacia el camino del universalismo[40]. En este último caso el arte y la ficción pueden servir de "solución estética" (Contreras 2002: 79) para anular el determinismo de lo nacional. Contreras observa que Borges aboga por este universalismo, hablando del "uso menor" de la cultura occidental: "Nuestra tradición [la argentina] es toda la cultura occidental (…). Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, podemos manejar todos los temas europeos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene consecuencias afortunadas." (Contreras 2002: 79) No es una casualidad que encontremos la misma cita en el paratexto de *España, aparta de mí estos premios*; aunque no podemos decir que Iwasaki se sitúe en una cultura determinada de la que pretende no formar parte – se siente más bien pertenecer simultáneamente a muchísimas culturas distintas (Iwasaki 2010) – sí nos parece pertinente la observación sobre la relativización de las fronteras locales y la extraterritorialidad. En efecto, la mirada irónica en los relatos de viaje de Aira se dirige a

[38] Encontramos la misma discusión sobre lo moderno y lo posmoderno en la obra de Kaplan (cf. infra)
[39] Para Aira las nociones de "ficción" y de "invención" no se cubren: ésta remite al "arte como pura acción", mientras que aquélla es una experiencia de conocimiento.
[40] El punto de vista universalista lo representa claramente el escritor argentino Copi (Raúl Damonte Botana): "La Argentina no representa ningún problema (...) porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo, tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me importa ser argentino! ¿A quién le va a importar ser argentino? (...) Es un lugar de pasaje, como todo el mundo (…)." (Manso 2009: 2)

los estereotipos en cuanto al Otro - o sea el salvaje, el gaucho, el bárbaro que vive en la pampa desértica – mientras que el blanco de la ironía de Iwasaki es doble: por una parte, el mundo de los premios literarios españoles, y por otra, la identidad nacional, cuyo derrumbamiento es tan fuerte que la noción del Otro parece volverse completamente impertinente.

2.3.4.2 La parodia como forma migratoria

Pues bien, ¿qué forma concreta cobra la estética del exotismo? Está claro que la migración no sólo es un tema que repercute en el nivel espacial, sino que también deja sus huellas en las producciones de los artistas desplazados. Dice Julio Ortega Cuentas (2007):

> En los relatos de un exilio acrecentado por la cultura nomádica (en las versiones de Sergio Pitol y Enrique Vila Matas, de Julio Ramón Ribeyro y Rodrigo Fresán, de Julio Cortázar y Mario Bellatín, de Juan Goytisolo y Julián Ríos) las nacionalidades son creadas por una ciudadanía cada vez más circulatoria y transatlántica. *El lenguaje de desarraigos ya no es traumático; el habla es de exiliados elocuentes*; los umbrales son de un español sin fronteras. Por lo mismo, los migrantes dejan de ser meros subalternos o victimarios y se convierten en agentes de nuevas fundaciones e invenciones, a veces paródicas y satíricas pero, contra todas las crisis endémicas, sus nuevas agencias son tan creativas como veraces.[41] (Ortega Cuentas 2007: 24)

Contreras habla asimismo de un "estilo desterritorializado" que marca el "exilio lingüístico" del artista extraterritorial e incluso hace referencia al punto de vista radical de Adorno, que considera que todo escritor[42] es por definición un exiliado, en el sentido de que intenta servir de contrapeso frente al arte hueco y simplificado de la fraseología estereotipada. Además, para el escritor argentino contemporáneo Ricardo Piglia, el exilio lingüístico se traduce sobre todo en una "disonancia en la lengua", lo que nos hace pensar en la ironía del eco de Simpson (cf. 2.2.3.1) y el mecanismo irónico de la combinación de registros y tonalidades tratado por Schoentjes (cf. 2.2.3.2). Kaplan, por su parte, critica precisamente las metaforizaciones (modernistas) del exilio como una estética, o como una forma de autoría y de estrategia lectora, puesto que pasan por alto y mistifican no sólo las situaciones históricas, culturales, económicas y políticas que caracterizan a cada exilio particular, sino también las maneras en que influyen en la producción cultural. No

[41] Las cursivas son mías.
[42] Kaplan menciona también el punto de vista psicoanalítico de Robert Newman, quien todavía va más lejos planteando que todo sujeto moderno es un exiliado. (Kaplan 1996: 39-40)

obstante, opinamos que la concepción modernista en cuanto a los beneficios estéticos o artísticos del exilio – rechazados por Kaplan por sus dimensiones demasiado "romantizantes" – tiene mucho más relevancia en el caso de Iwasaki. Como dice él mismo en la entrevista personal[43]:

> Creo que todos salimos ganando de esa extraterritorialidad de los autores que he mencionado. Entonces, si algún día yo me viera en la necesidad de escribir en otras lenguas, supongo que sería porque yo me he enriquecido y soy capaz de escribir en una lengua que no es la mía. Por lo tanto, no veo con preocupación ni veo con tristeza la posibilidad de escribir en una lengua que no sea el español. (Iwasaki 2010)

Al igual que en *Las vueltas de César Aira*, Emir Rodríguez Monegal nos presenta en su artículo "Carnaval / Antropofagia / Parodia" (2003) a Jorge Luis Borges como el ejemplo principal de este exilio lingüístico. Monegal defiende el interés de las teorías de Bajtín sobre el dialogismo intertextual y la estética del carnaval para la literatura hispanoamericana, que – a partir del siglo XVI hasta hoy día – se ha prestado adecuadamente a la desmitificación *paródica* de los modelos europeos; es decir que la colonización no sólo implicó un permanente intercambio de culturas, sino que también confirió una posición periférica al continente iberoamericano, cuyos artistas podían aprovechar de esta marginalidad para desacralizar los textos culturales impuestos por la metrópoli:

> En el concepto del Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis. (Rodríguez Monegal: 354)

De hecho nos gustaría situar *España, aparta de mí estos premios* dentro de esta herencia hispanoamericana precisamente por la importancia de la parodia en su obra. No obstante, tiene muy poco sentido encastillarse en tentativas de clasificación simplistas y por tanto intentaremos demostrar a continuación que Iwasaki se suma a varias tradiciones y que su mirada irónico-paródica es principalmente global, en el sentido de que no sólo se dirige a los modelos europeos (cf. Rodríguez Monegal), sino que también incluye la literatura hispanoamericana e incluso la japonesa.

[43] De ahora en adelante las citas sacadas de la entrevista personal con Fernando Iwasaki se indican como "Iwasaki 2010". Se encuentra una transcripción de la entrevista en el apartado G del anexo, p. XVII-XXIV.

2.3.4.3 Søren Frank (2008): el formalismo sociológico

Nuestra pregunta acerca de la forma concreta en que se pueda manifestar la literatura de la migración implica una concepción artística que presupone un nexo indisoluble entre estética y sociología o realidad extratextual. Es por esta misma convicción que Frank propone en *Migration and literature* (2008) el cambio terminológico de "migrant literature" hacia "migration literature" (cf. 2.3.1); esta última noción toma en cuenta tanto el "cómo" (contenido y forma) como el "por qué" (lo extratextual) que caracterizan la obra de arte producida en nuestra época, que es una época de migración: "the restless and migratory form of the novel is an aesthetic attempt to answer the questions posed by the new social and cultural condition characterized as the age of migration." (Frank 2008: 6) Básandose entre otros en la teoría de Georg Lukács de que a cada época corresponde una estética determinada y que toda forma implica indirectamente una ideología, Frank propone el término de "formalismo sociológico" para dar cuenta del estudio de dicha interdependencia. Es decir que el crítico danés suscribe el punto de vista de Salman Rushdie, quien califica tanto su propia experiencia transcultural como su producción literaria de "(in)migrante".

Frank considera la novela migratoria como un caso particular de la novela moderna y cita a Lukács y su obra *Die Theorie des Romans* (1916/1920), planteando que la novela es el género más emblemático de la época actual por su forma migratoria; dice más en concreto que la novela contemporánea en general ha dejado la representación mimética para reflejar la profunda falta de coherencia entre el individuo y el mundo y entrar así en el campo de la creación o la invención, que son híbridas e impuras. Esta fragmentación migratoria afecta no solamente el nivel espacial, sino que también es un concepto cronológico que define el tiempo como un flujo donde el pasado, el futuro y el presente están reunidos en una comunicación "transversal"[44]. En el apartado siguiente elaboraremos estas ideas y examinaremos la medida en la que está presente una forma migratoria en la obra de Iwasaki, así como de qué manera influye ésta en la construcción del libro y en el proceso de lectura.

Este enfoque metodológico implica que el crítico de la literatura de la migración incluye en sus objetos de estudio también obras escritas por no-migrantes, de modo que evite caer en la trampa biográfica o mimética cuando la frontera entre el nivel textual y el

[44] Término de Deleuze: "a line of communication that constantly arises between the otherwise non-communicating or incommensurable parts." (Frank 2008: 24).

nivel extratextual se vuelva demasiado imprecisa. Sin embargo, esto no impide que en el modelo de análisis propuesto por Frank – que es además el modelo que manejaremos en el análisis formal (cf. capítulo 3) – cinco de las ocho categorías atañan a dimensiones sociales, nacionales, culturales, geográficas e identitarias. En este sentido, las ideas de Frank hacen eco a la teoría de Hutcheon y Leerssen sobre la ironía y el carácter inherentemente mundial de toda producción artística: en su estudio intervienen el texto mismo, el lector, el autor y la situación contextual.

A fin de completar estas visiones, es oportuno abordar algunas ideas elaboradas por Said en su obra *The world, the text and the critic* (1984), que – al igual que Hutcheon – aboga por la índole mundial o el "worldliness" (cf. 2.2.2.1) de textos. Asimismo habla de "comunidades discursivas", pero Said va todavía más lejos que la crítica canadiense, aspirando a investigar, por ejemplo, en qué situación histórica y en qué configuraciones socio-políticas están presentes estas comunidades. Critica además el énfasis en la libertad interpretativa acordada al lector por la crítica literaria contemporánea que considera el texto únicamente en su contexto (intra)literario y hace caso omiso de su actualidad. Said, al contrario, está convencido de que

> [texts] place themselves (…) and indeed are themselves, by soliciting the world's attention. Moreover, their manner of doing this is to place restraints upon what can be done with them interpretively. (…) the designed interplay between speech and reception, between verbality and textuality, is the text's situation, its placing of itself in the world. (Said 1984: 40)

Efectivamente, a nuestro juicio tampoco es justo limitar el análisis exclusivamente a lo intertextual, a pesar de que cobra mucha importancia en *España, aparta de mí estos premios*. Nos parece incluso que la cultura contemporánea (p.ej. los medios de comunicación de masas, los reality shows) y lo local (p.ej. la gastronomía vasca o andaluza, el fanatismo futbolístico, etc.) tienen tanta relevancia en la obra en cuestión que a todo lector desconectado de la cultura española actual le ofrece mucho menos diversión y satisfacción.

2.4 Conclusión

El primer apartado de este marco teórico ha pretendido seleccionar algunas ideas claves acerca del tropo irónico a partir de la amplitud de perspectivas y publicaciones disponibles

acerca del tema. Al lado de una presentación más bien general de la ironía, las ideas de Hutcheon y Simpson ofrecen asimismo una reflexión acerca de su relación compleja con otras prácticas discursivas similares, como por ejemplo la parodia y la sátira. Hemos completado el marco teórico con las publicaciones de Leerssen y Adriaensen, en función de los objetivos más específicos de nuestra investigación: ambos relacionan la ironía con la representación discursiva del 'Otro' y de lo otro, lo que resulta sumamente pertinente para una obra tal como la de Iwasaki, dado que su publicación no sólo se sitúa en una época migratoria, sino que también nos impulsa a los lectores a reflexionar sobre la sociedad multicultural y globalizada en general.

Efectivamente, la segunda parte de este trasfondo teórico ha tratado la cuestión del transnacionalismo desde dos puntos de vista principales: en el nivel temático hemos aclarado el contenido de la noción del desplazamiento en el contexto del siglo XXI, para pasar luego al nivel formal: ¿cómo se traduce el carácter migratorio de una obra en su composición formal concreta? Así las contribuciones de Contreras nos han recordado el mecanismo de la estereotipación nacional y cultural según Leerssen, mientras que las de Frank y Monegal ofrecen un vínculo insospechado con la noción de la parodia (cf. 2.2). Está claro que lo intra- y lo extratextual interactúan inevitablemente, lo que explica por qué hemos insistido tanto en el carácter mundano de toda creación artística, además de la importancia de su dimensión hermenéutica a la hora del análisis. Guardando en mente estas informaciones, podemos pasar al análisis formal de *España, aparta de mí estos premios*.

El humor no debe contemplarse solamente con provocar la risa,
sino con provocar la reflexión.

-

Mi poncho es un kimono flamenco.

Fernando Iwasaki

3. Análisis

3.1 Introducción

En nuestro análisis recurriremos al modelo de Frank (2008), que propone varias categorías analíticas que nos pueden ayudar en estructurar mejor nuestro trabajo. No obstante, dado que este estudio enfoca antes que nada en la problemática de la ironía, por un lado, y la del transnacionalismo, por otro, no podremos seguir siempre al pie de la letra las clasificaciones de Frank, justamente en función de nuestros propios objetivos. Antes de pasar al análisis de *España, aparta de mí estos premios* repasaremos de forma global el modelo de Frank y presentaremos la composición de la novela misma.

3.2 Modelo de análisis: Frank

El crítico danés atribuye dos funciones mayores a la literatura de la migración, a fin de diferenciarla de otros tipos de literatura. Así distingue entre el nivel temático-social y las categorías estilístico-formales, dentro de las que hace varias subdivisiones que están relacionadas tanto con la literatura en general como con la novela de la migración en concreto. Dentro del nivel temático destacan la biografía autorial (extratextual), los personajes novelescos y su actitud respecto a la experiencia migratoria, y la valoración de los conceptos de la nación, el nacionalismo, Europa y la globalización; si la noción de Europa no cobra mucha importancia en la obra de Iwasaki, veremos que la nación constituye uno de los blancos por excelencia de la ironía (cf. 2.2.4.1: Leerssen). Sin embargo, esto no quiere decir que esté presente una valoración exclusivamente positiva de la globalización o de lo transnacional; o sea, la relación entre lo global y lo local se vuelve mucho más compleja, de modo que podemos calificar las identidades culturales esbozadas por Iwasaki de "glocales" (cf. 3.4.2.3.2). Finalmente, nos parece correcto añadir al nivel

temático las dos categorías del tiempo y del espacio, las que se integrarán de modo sutil en la discusión de las varias formas irónicas.

En cuanto a las categorías estilísticas y formales, plantea Frank que no sólo pueden reflejar el mundo migratorio extratextual, sino que también realizan movimientos migratorios intratextuales (cf. 2.3.4.3: el formalismo sociológico) en la enunciación, la composición de la novela misma, su forma narrativa y la lengua, que es sin duda la subcategoría más importante. Efectivamente, *España, aparta de mí estos premios* se caracteriza por un cóctel de registros, estilos y lenguas diferentes que realzan el carácter migratorio de la obra y su estética híbrida y fragmentaria. Veremos a continuación cómo estos aspectos formales entran en relación con varias formas irónicas presentadas anteriormente; pensamos, por ejemplo, en la ironía en la acepción de Schoentjes con respecto a la forma narrativa o en la ironía metaficcional y situacional de Adriaensen en el marco de la forma narrativa, etc.

3.3 Presentación del texto

3.3.1 Vista general del contenido

España, aparta de mí estos premios se compone de siete cuentos ganadores presentados a siete concursos de premios literarios organizados por diferentes municipios locales en España, que además proponen grosso modo las mismas bases; que se trate del turismo espeleológico en Benoaján (Málaga, Andalucía), del Asedio del Alcázar de Toledo (1936), de la plataforma de mujeres comprometidas de Cataluña, de la riqueza cultural del País Vasco, del Sevilla Fútbol Club, de la gastronomía euskera o del langostino de Sanlúcar, todos los relatos aspiran a la celebración de las identidades locales de varios Ayuntamientos desperdigados por las diferentes Comunidades Autónomas españolas. A pesar de que parece que los siete cuentos puedan leerse de forma completamente autónoma, el lector no puede pasar por alto los ecos entre los personajes, las tramas, las formulaciones, etc. Es decir que Iwasaki creó siete relatos "homotextuales" (Iwasaki 2009: 13), adaptados cada vez a las bases de los concursos locales, siguiendo de este modo una de las prescripciones propuestas en el Decálogo del Concursante Consuetudinario: "Escribe un cuento que sea como una 'célula madre' literaria que puedas clonar para cada concurso. No te preocupes. Los clones siempre salen mejores que el original." (Iwasaki 2009: 155; cf. 3.4.2.4: la ironía metaficcional)

En cada cuento los lectores conocemos a un japonés desconocido que causa conmoción por algún acto rocambolesco que precipita a la sociedad española e incluso tiene repercusiones a nivel mundial. En el primer relato figura Makino Yoneyama, un soldado de las Brigadas Internacionales que se había escondido en la cueva de La Pileta durante casi setenta años porque ignoraba el final de la Guerra Civil española. En el segundo causa tumulto un presumido terrorista japonés, que resulta ser Makoto Komatsubara, el cocinero personal del coronel José Moscardó; este japonés desconocido tampoco estaba al tanto del final de la Guerra Civil española, por lo cual se quedó en el Alcázar de Toledo durante casi setenta años. Es preciso observar que Makino Yoneyama también figura en el segundo cuento, como uno de los tres japoneses que combatieron en el bando nacional español. El relato siguiente, *La Geisha cubista*, nos cuenta el ataque dirigido contra el conseller de cultura en el ayuntamiento de Barcelona; la atacante es una limpiadora municipal, Michiko Arakaki, conocida bajo el nombre español de "Pastora", una antigua lanzadora de cuchillos del Circo Olympia de Barcelona; ignorante del final de la dictadura franquista, ella también vivía ya desde décadas en el subsuelo del ayuntamiento barcelonés sin que nadie se diera cuenta.

A partir del cuarto relato el enfoque temático ya no está en la Guerra Civil, sino que entramos en el mundo de los jesuitas y, más en concreto, de las persecuciones del cristianismo en Japón; nos cuenta Iwasaki cómo la aparición del padre Murrieta en la teleserie "Vascos sin Fronteras" tiene un éxito gigantesco en España. Los episodios muestran la vida del padre jesuita español, que decidió irse a Japón para enseñar euskera en la Sophia University de Tokio. También conocemos a su 'asistente' personal, Ahitori Tsurunaga, uno de los "kirishi-tan" o "cristianos escondidos" que se escondían más de trescientos años en las montañas japonesas, ignorantes del final de la persecución del cristianismo. Reaparece el padre Murrieta en el relato siguiente, *La katana verdiblanca*, como contacto entre el florista de "ikebana", Makoto Komatsubara (cf. relato 2), y dos arquitectos españoles que quieren trabajar los jardines del Palacio de San Telmo en Sevilla. Su amigo íntimo, Makino Yoneyama, decide viajar a España a los 93 años para esparcir las cenizas del difunto Makoto Komastubara en el estadio del Sevilla F.C. Sánchez Pizjuán.

En los dos últimos cuentos, finalmente, aparecen varios japoneses cocineros especializados – curiosamente – en la gastronomía euskera; en *El sushi melancólico* compiten Michiko Arakaki (cf. relato 3) y Ahitori Tsurunaga (cf. relato 4) en un combate

culinario para el primer premio distribuido por el Museo Vasco de la Gastronomía de Llodia; estudiante del padre Murrieta, Michiko Arakaki siguió al jesuita hacia España, donde descubre su vocación culinaria y empieza a dedicarse durante más de sesenta y cuatro años a las recetas que los primeros padres jesuitas llevaron al Japón en el siglo dieciséis. En el último relato se reúnen los personajes principales de los relatos anteriores en forma del cuadro flamenco "Tsunami de Sanlúcar", que tiene que cuidar la presentación del langostino de Sanlúcar en Nueva York. Los organizadores, sorprendidos de la identidad japonesa de los presuntos "flamencos", no se atreven a hacerles creer que se suspendiera la gala flamenca por miedo de un secuestro, visto que "nunca se sabe cómo puede reaccionar un japonés rebotado."[45] (Iwasaki 2009: 147)

Al igual que el paralelismo entre varios personajes, destacan las similitudes en cuanto a la organización y las líneas narrativas de los cuentos, que se componen cada vez de entre diez y trece subconjuntos. Aunque no todos proceden temáticamente por el mismo orden, los hechizos japoneses siempre llegan a impactar profundamente el mundo de la prensa y los medios de comunicación de masas, hasta tal punto que estos "reality shows" se conviertan en verdaderos fetiches nacionales e internacionales[46]: la "Yoneyamamanía", la "Komatsubaranoia", la "Michikomanía", la "Tsurunagamanía", la "Yoneyama*fashion*", la "Arakakimanía" y la "Tsunamiparanoia". Los éxitos televisivos no dejan de poner en marcha un verdadero "hype" literario comercial de "best sellers", cuyos títulos constituyen en cada relato variaciones en "El maqui xxx", "El código xxx", "Templarios y xxx" y "El ninja xxx". Además, es preciso añadir que Iwasaki recurre a exactamente las mismas formulaciones en los siete cuentos:

> Como era de esperar, los libros sobre las vivencias y fatigas de [nombre del protagonista japonés] no tardaron en aparecer y en menos de un mes habían copado la lista de los diez libros más vendidos. A saber, *El maqui xxx* (Espasa), *El código xxx* (Seix-Barral) o *Templarios y xxx* (Planeta), aunque el título que verdaderamente se convirtió en un *best seller* fue *El ninja xxx* (Alfaguara). Por otro lado, la "xxxmanía" provocó un efecto dominó que precipitó a la sociedad xxx sobre cualquier cosa que pareciera japonesa, como

[45] Se incluye esta cita porque ya hace entrever la presencia del mecanismo de la estereotipación nacional y cultural que se elaborará más adelante (cf. 3.4.2.3.3: la ironía verbal y los estereotipos nacionales); este ejemplo nos hace pensar en el estereotipo del "kungfu" asiático y las artes marciales, que ya aparecen desde el primer cuento (cf. Karate Kid, Jackie Chan, etc.)

[46] En los dos primeros cuentos, por ejemplo, los japoneses provocan unos peregrinajes masivos desde todas partes del mundo (cf. 3.4.2.3.3: la ironía verbal y los estereotipos nacionales).

> xxx y el flamenco. (…) Y nunca hubo más demanda para aprender la enrevesada y milenaria lengua japonesa (…).

En una entrevista con P. Rodríguez en *El Correo Gallego* (2009) Iwasaki reivindica cierta herencia latinoamericana al recordar que otros escritores, como Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor,* ya han recurrido a la práctica de la repetición de relatos similares en sus obras. Sin embargo, precisa al mismo tiempo que intentó conservar un orden en su libro y evitar el caos completo. Efectivamente, a primera vista el lector tiene la impresión de que importa poco el orden de lectura y que puede leer cada uno de los cuentos separadamente, pero esto nos parece incorrecto; es que gran parte del mecanismo irónico o humorístico consiste justamente en el sutil juego de paralelos y diferencias establecidos entre los siete cuentos.

Está claro que en este marco se presenta la cuestión de la ironía metaficcional y posiblemente metaliteraria elaboradas por Adriaensen (cf. 2.2.4.2), pero también saltan a la vista las complejas relaciones entre la historia (extratextual) y la ficción (intratextual), lo que nos hace pensar en la ironía situacional; en efecto, Iwasaki pinta un mundo estrafalario en que figuras históricas conviven sin problema con personajes completamente ficticios. Dice Fernando Iwasaki mismo:

> Muchos de los cronistas de los siglos XV y XVI perpetraron rocambolescas historias acerca del Nuevo Mundo sin salir de España, porque al escribir se limitaron a cambiar incas por aztecas. Y así, donde ponía Cuzco pusieron Tenochtitlán, donde dormía la Malinche acostaron a Inés Huaylas, y los templos de Quetzalcoatl siempre salían clavados a los de Wirakocha. Ahora nos toca a *nosotros*, pero con menos margen de error, ya que contamos con Google, YouTube, televisión por cable y más de un millón de portales que contienen la más delirante información municipal, folklórica, política, chismográfica, futbolística y gastronómica, como para *reescribir la historia de España* sin moverse de Chumbivilcas o Aguapepito. (Iwasaki 2009: 13-14[47])

Pues bien, nos parece oportuno tratar lo metaliterario en el marco de la ironía metaficcional, los que se estudiarán junto a la ironía situacional en la sección sobre la forma narrativa de *España, aparta de mí estos premios*.

La cita anterior proviene del prólogo del libro, que forma parte de sus elementos paratextuales. Si bien es cierto que cada cuento aparte se acompaña de varias ilustraciones,

[47] Las cursivas son mías.

también los relatos en su conjunto están rodeados de cuatro paratextos principales: la portada, las citas de Roberto Bolaño (*Monsieur Pain*), Jorge Luis Borges (*Discusión*) y Groucho Marx (*Groucho y yo*), el prólogo, y el "Decálogo del concursante consuetudinario (y probablemente ultramarino)". En las tres citas y correspondientemente en el prólogo se reúnen las características principales de la obra, que asimismo constituyen nuestros principales objetos de estudio: en primer lugar, Borges habla de la posibilidad del carácter transnacional de la literatura hispanoamericana, expresando de este modo su confianza en la fertilidad de las relaciones interculturales entre ambas orillas del Atlántico. Fernando Iwasaki incluye a sí mismo en este mundo literario latinoamericano (cf. 3.4.1.1: el uso de "nosotros" en el prólogo) y respalda las palabras de Borges en el segundo párrafo del prólogo: "¿Por qué un narrador nicaragüense o paraguayo no podría cometer un cuento ambientado en Hornachuelos o Quintanilla de Onésimo?" (Iwasaki 2009: 13).

Luego, la cita de Roberto Bolaño anuda con uno de los objetivos principales de Iwasaki, que consiste en mostrar que es posible ganar siete veces con el mismo relato en – lo que Bolaño llama – los "premios búfalo" de España. En la entrevista personal con Iwasaki resuena en un momento el primer párrafo del prólogo, en que "casi digo [Iwasaki] literalmente que les dedico este libro a todos estos escritores latinoamericanos que pueden aprovechar los premios que hay en España, que son más de tres mil, para que puedan escribir y concursar, ganar dinero y llegar a fin de mes." (Iwasaki 2010) Las palabras del cómico Groucho Marx, finalmente, ya dejan entrever lo lúdico, lo irónico y lo jocoso que es *España, aparta de mí estos premios*. Iwasaki retoma esta filosofía en el prólogo, diciendo que escribe "para la España que sabe reírse de sí misma"[48] (Iwasaki 2009: 14), pero esto no conviene a todos los lectores; evocamos la reacción en contra de la obra de Iwasaki de parte de Antonio G. Iturbe ("Tintero Volcado") en la revista *Qué leer* (2009):

> Es el tipo de humor de la película *Borat*, donde los norteamericanos demuestran lo torpes, atrasados e imbéciles que son los kazajos, ridiculizándolos con su enorme ingenio. Iwasaki, probablemente sin pretenderlo, hace eso: deja en ridículo a los que modestamente han tratado de hacer algo en sus villas por la literatura y que, como mínimo, han dado de comer a no pocos novelistas.

[48] Resuena el poema de Machado, *Españolito que vienes al mundo*: "Ya hay un español que quiere / vivir y a vivir empieza / entre una España que muere / y otra España que bosteza. / Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios. / una de las dos Españas / ha de helarte el corazón."

Aunque no estamos de acuerdo con opiniones como la de Iturbe, su reacción sí demuestra que la ironía es una práctica delicada y arriesgada, y que su lectorado es por lo menos heterogéneo (cf. 2.2: las "comunidades discursivas" de Hutcheon y el "heterogeneously composed readership" de Leerssen); recordamos al respecto lo que dijimos en la introducción (cf. 2.2.2: Hutcheon) acerca de la amplitud de las posibilidades funcionales de la ironía y su carácter sumamente pragmático. Cada lectura es válida de por sí, pero nos parece que se arriesga a perder mucho cuando uno adopte una actitud tal como la de Iturbe. Además, en el caso de la ironía puede tener mucha pertinencia lo que dice el autor mismo sobre su creación; citamos pues estas palabras de Iwasaki: "No es un libro contra los premios, no es un libro contra España, no es un libro contra Japón (…)."[49] A nuestro juicio, la ironía de Iwasaki no es de tipo oposicional o agresivo, sino que a menudo se aplica a sí mismo en forma de una auto-ironía. Estudiaremos detenidamente los varios tipos de ironía más adelante, pero ya quisiéramos detenernos ahora en la tonalidad irónica general de la obra en su conjunto. Como dice Schoentjes (cf. 2.2.3.2), los paratextos tienen un papel bastante importante al respecto y por lo tanto elaboraremos el esquema de Hutcheon propuesto en 2.2.2 en el párrafo siguiente.

3.3.2 Tonalidad general

Hemos explicado en el marco teórico que Hutcheon distingue entre nueve funciones[50] del mecanismo irónico, cuya clasificación se basa en dos criterios principales: el grado de compromiso afectivo y la articulación positiva o negativa. A partir de los paratextos iniciales los lectores constatamos que la tonalidad del libro es claramente lúdica e inocente, lo que nos inclina a decir que las funciones irónicas en *España, aparta de mí estos premios* tienen una articulación positiva. También hemos dicho que se sitúan en la parte central de la escala, o sea a medio camino entre el máximo y el mínimo compromiso afectivo y, más en concreto, desde la segunda hasta la sexta función inclusive. En nuestra opinión, es la cuarta función, la del "distanciamiento", que se encuentra más cerca de la tonalidad general de nuestro libro de relatos. El mecanismo del distanciamiento consiste, según Hutcheon, en ofrecer nuevas perspectivas: "from whatever angle irony is approached, the habit of making or perceiving incongruities has an impressive tendency to broaden the view, leading to the perception of incongruities on a wider and wider scale." (Hutcheon 1995: 49-50)

[49] YouTube, Entrevista en Canal-L TV (2009): http://www.youtube.com/watch?v=WFrabUmiGFg
[50] Figura D (cf. Anexo: p. VII)

La articulación negativa del distanciamiento irónico, al contrario, se relaciona con el rechazo de todo compromiso o implicación y una forma de superioridad desdeñosa; seguramente podemos descartar esta hipótesis en el caso de Iwasaki, a base de varios argumentos intra- y extratextuales. Por un lado, en el prólogo el autor dice que dedica su obra al "Concursante Latinoamericano Desconocido" (Iwasaki 2009: contracubierta) y encima, hablando de estos concursantes ultramarinos, recurre al pronombre en primera persona del plural; Iwasaki les está rindiendo un homenaje y pone de relieve su compromiso en vez de su condenación. Otro indicio que tenemos que tener en cuenta es el hecho biográfico de que en España el historiador Iwasaki empezó a dedicarse a la escritura principalmente por necesidad económica, al igual que estos otros escritores hispanoamericanos en la Europa de hoy que tratan de (sobre)vivir de la pluma.

Por otro lado, si Iwasaki dice al final del prólogo que escribe para "la España que sabe reírse de sí misma", tampoco lo hace desde una posición exterior o extranjera; tengamos presente lo que dijo en la entrevista: "Aparte de latinoamericano me siento muy español y sentirse español es también una manera de sentirse europeo y siendo europeo, te sientes occidental. Pero con un apellido Iwasaki, sospecho que soy también un poco oriental." (Iwasaki 2010) Es decir que, contrariamente a lo que pretende Volcado, el distanciamiento irónico se puede reformular en términos de una "extraterritorialidad beneficiosa" que todos los lectores podemos aprovechar para reír y, a partir de la risa, para reflexionar.

Por esta misma razón, también nos parece relevante la articulación positiva de la segunda función destacada por Hutcheon, es decir la "complicación", que es una modalidad reflexiva que incita al lector a entrar en este juego interpretativo que constituye la base de todo discurso estético o artístico. Si pensamos en el carácter altamente pragmático de la ironía y en la relación triangular (cf. 2.2: Hutcheon y Leerssen) que está en la base de su funcionamiento, entendemos por qué incluimos esta función aquí. Además, acabamos de plantear que todo ataque agresivo está ausente en la obra de Iwasaki, por lo que la (tercera) función lúdica también cobra importancia: el juego lúdico, humorístico y – sobre todo – los juegos de palabra ("punning") abundan en *España, aparta de mí estos premios* (cf. 3.4.2.3). Y así llegamos a la cuestión de la relación entre el "ethos" paródico (intramuros) y satírico (extramuros) y la posible superposición entre ambos (cf. la parodia satírica y la sátira paródica), pero trataremos esta pregunta después del análisis a fin de evitar de sacar conclusiones precipitadas.

¿Y las dos otras funciones que están más cerca del polo afectivo? En la función "autoprotectiva", la ironía funciona como un mecanismo de defensa con el que el ironista señala modestamente su propia posición marginal y sus dudas, lo que radica en la falta de necesidad de demostrar su superioridad. Ésta nos parece una cuestión complicada en el caso que nos ocupa visto que, primero, no hay figura del autor explícita (cf. 3.4.1: la enunciación) – a excepción de las indicaciones en los paratextos – y segundo, no está Iwasaki en una posición social periférica. No obstante, lo que sí está presente según nuestra lectura es una auto-ironía, que es sin duda menos extrema que la autodepreciación, pero que constituye también una forma de autorrelativización. Luego, en la función irónica provisional encontramos una reacción en contra de la postulación de una Verdad absoluta, a favor de una alternativa no-dogmática de provisionalidad, etc. No cabe duda de que Iwasaki pone en escena un juego esperpéntico entre Verdad y apariencias, entre historia y ficción hasta que el lector debe constatar que la realidad puede ser incluso más inverosímil que la realidad (cf. 3.4.2.2: la ironía situacional).

Finalmente, repasaremos brevemente las otras tres funciones irónicas, que a nuestro juicio se aplican en menor medida a nuestro trabajo. En el escalón inferior la escala afectiva está la función del "refuerzo" o de la competencia comunicativa, que sirve para subrayar o precisar la transmisión de una actitud; encontramos esta función a nivel lingüístico, por ejemplo en los mecanismos de inflación como la hipérbole (cf. 2.2.3.2: Schoentjes). En la cumbre de la escala afectiva están el "asedio" y la "agrupación"; el asedio se vincula con la intención correctiva de la sátira, que puede ser inocente o bien agresiva y destructiva. Como acabamos de mencionar, la relación entre parodia y sátira es compleja y trataremos este asunto más adelante. En cuanto a la agrupación, ésta corrobora la función social de la ironía, ya que puede incluir y excluir a sus lectores; opinamos que tal mecanismo social está en vigor en el libro de relatos de Iwasaki, porque espera conocimientos culturales y lingüísticos menos evidentes para un lector no-español. Aquí surge de nuevo la cuestión del público lector y la globalidad espacial de la comunidad satírico-humorística (cf. 2.2.3.1: Simpson), sobre las que volveremos en la conclusión (cf. 3.6). Pasamos ahora al análisis detenido de *España, aparta de mí estos premios*.

3.4 Aplicación del modelo de Frank

3.4.1. Las categorías estilístico-formales: la enunciación

3.4.1.1 Introducción

En el estudio de las estrategias enunciativas, tenemos que distinguir de nuevo entre los paratextos, por un lado, y los siete cuentos, por otro; en otras palabras, hay varias instancias narrativas: si en el prólogo tiene la palabra el autor Fernando Iwasaki[51], que nos habla en primera persona (plural), los cuentos no tienen ninguna instancia enunciativa explícita. Lo único que sabemos es que los escribieron varios concursantes hispanoamericanos a los que conocemos solamente bajo sus seudónimos: "Manolita Chen" (relato 1), "Rosa de Luxemburgo" (relato 2), "Kikí de Montparnasse" (relato 3), "Madame Butterfly" (relato 4), "Biri-Diana" (relato 5), "La chef Guevara" (relato 6), "La Lola que se fue a los Puertos" (relato 7). Consta que son todos nombres femeninos, conforme a la segunda instrucción del Decálogo: "Firma siempre con seudónimos femeninos, pero que sean sugerentes. Jamás explícitos. El recato atrae más." (Iwasaki 2009: 155) Todos sus cuentos están escritos en tercera persona, una voz extra- y heterodiegética que no forma parte de la historia contada, ni ha vivido los hechos que cuenta. Tampoco es omnisciente, porque casi siempre registra los hechos al mismo modo que una cámara, sin referencia ninguna al mundo interior de los personajes, es decir que la focalización es en su mayor parte externa (cf. Friedman: "camera-eye mode", "dramatic mode", mimesis al máximo).

Ahora bien, a pesar de todo lo que se ha planteado hasta aquí, conviene preguntarse si están presentes indirectamente otros enunciadores. La respuesta parece ser afirmativa y esto por dos razones principales: en primer lugar, a partir de las numerosas referencias intertextuales, se puede postular que la enunciación es plural y dialógica. En segundo lugar, a veces se filtra una voz claramente irónica[52] en la enunciación, lo que pone en tela de juicio la supuesta objetividad del narrador. Damos unos ejemplos: en el primer cuento, el narrador habla del "*ingeniero* Alberto Fujimori"[53] (Iwasaki 2009: 22), lo que es irónico, por lo menos para el lector que sabe que Alberto Fujimori fue el dictador más reciente en la historia del Perú. Encima es un signo de falta de fiabilidad, porque el narrador oculta la información más saliente que se suele asociar con dicho nombre. Otro ejemplo lo encontramos en el sexto relato, en que el narrador evoca explícitamente un juicio de valor metaliterario (cf. 3.4.2.4: la ironía metaliteraria): "El chef Tsurunaga compareció ante las cámaras vestido como un modelo de alta costura: mono de Armani

[51] El prólogo está firmado por "F.I.C. Sevilla, otoño de 2008" (Iwasaki 2009: 14)
[52] Adriaensen recuerda que la "heterofonía" (la diversidad de voces) es una de las subcategorías de la "polifonía" (Bajtín). (Adriaensen 2007: 146)
[53] Las cursivas son mías

negro-ninja, guantes de cirujano D&G y pañuelo palestino de Kenzo enroscado alrededor de la cabeza. *O sea, ideal para la portada del mejor suplemento literario*."[54] (Iwasaki 2009: 126) Aunque éstos son solamente dos de los muchos ejemplos similares que contiene el libro, no nos parece que esta voz irónica sea una voz "no fiable" (cf. Wayne C. Booth), justamente porque los lectores estamos preparados desde el inicio para este tipo de tonalidad gracias a los paratextos.

Conviene profundizar en el asunto de la intertextualidad, porque reanuda con nuestros dos objetos de estudio principales: no sólo ejemplifica la lógica mimético-constructivista de la novela de la migración, sino que también se relaciona estrechamente con la noción de ironía (la correctiva según Adriaensen) y – sobre todo – de parodia (según Hutcheon) y sátira (según Simpson); en el marco teórico hemos insistido mucho en la actividad hermenéutica que es la ironía y por eso es oportuno señalar que cada lectura del entramado intertextual será siempre limitada porque la comunidad discursiva a la que pertenezca el crítico literario y su "biblioteca personal" nunca corresponderán completamente con las de Iwasaki, ni con las de otros críticos y lectores. Teniendo presente estas limitaciones, podemos abordar el estudio de la mediación intertextual.

3.4.1.2 Ironía correctiva y intertextualidad

Vimos en la introducción (cf. 2.2.2) que la acepción moderna de la parodia deja de implicar una ridiculización burlesca de los intertextos parodiados y que puede expresar asimismo cierto respeto y reverencia. Si bien es cierto que Iwasaki quiere burlarse de la multitud de certámenes literarios sembrados por toda España ("los premios búfalo") y la celebración de las identidades locales que los acompaña, no nos parece que las referencias intertextuales – que son por lo demás muy numerosas – sirvan de recursos para alcanzar dicho objetivo. Se trata pues más bien de textos evaluados positivamente, de referencias en cuanto diferencias irónicas (con respecto al texto parodiado) sin falta de respeto, o sea de una modalidad artística autorreflexiva, como sugiere Hutcheon (cf. 2.2.2):

> Such parody intents no disrespect, while it does signal ironic difference. (…) Such art could almost be considered as self-parodic in that it calls into question not only its relation to other art but its own identity. (…) It is a way of creating a form out of the questioning of the very act of aesthetic production. (Hutcheon 1985: 8-10)

[54] Las cursivas son mías

Está claro que la intertextualidad reaparecerá en la parte sobre la ironía metaliteraria, pero también es legítimo tratarla en esta sección acerca de la ironía correctiva de Adriaensen. A nuestro juicio están presentes tanto la parodia como el pastiche, en el sentido de que los cuentos contienen no sólo referencias (más o menos) explícitas a otras obras literarias, sino que también imitan cierto estilo sin dejar huellas de otros textos particulares. Ejemplos de la parodia los encontramos en las citas literales que figuran en la introducción de cada cuento, sacadas de varias novelas y ensayos españoles que mantienen todos un vínculo (más o menos claro) con el relato que encabezan. A lo mejor saltan a la vista sobre todo los intertextos españoles, pero esto tiene que ver con la estrategia del libro ("los premios búfalo") y además no vale para los paratextos, donde predomina – como ya se ha dicho – lo hispanoamericano[55]. El pastiche, por otro lado, tiene que ver con el estilo, que en esta obra maneja frecuentemente un registro algo hiperbólico, lo que tiene que ver en nuestra opinión con la imitación irónico-paródica del sensacionalismo del mundo de la comunicación de masas y de los reality shows. La cuestión del pastiche volverá en el estudio de la forma narrativa (cf. 3.4.2), mientras que en el párrafo siguiente ya se puede ilustrar la ironía correctiva paródica.

El primero y el segundo relato, por ejemplo, refieren respectivamente a la novela *Soldados de Salamina* por Javier Cercas y *El mono azul* de Aquilino Duque. Igual que los cuentos de Iwasaki los dos remiten a o tematizan la Guerra Civil española, directamente a través de la diegetización de un personaje histórico en el caso de Cercas o bien indirectamente por una referencia lejana a la revista republicana *El mono azul*[56]. En *La geisha cubista* el nexo con el ensayo de Paula Izquierdo, *Picasso y las mujeres*, es bastante explícito. Si la escritora española desarrolla un análisis psicológico de las múltiples relaciones amorosas de Picasso, Iwasaki presenta a Michiko Arakaki como una de las amantes[57] del pintor malagueño. Sin embargo, está presente una inversión irónica graciosa

[55] Las citas de Roberto Bolaño (chileno) y de Jorge Luis Borges (argentino). Pensamos también en el título, que remite al poemario del escritor peruano, César Vallejo, *España aparta de mí este cáliz*, que se basa a su vez en la famosa frase bíblica pronunciada por el Cristo en el huerto de los olivos: ""¡Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz! Pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya" (La Pasión según San Lucas, Lc 22, 42 http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2004/via_crucis/sp/station_01.html)

[56] El primer número de la revista se publica en agosto de 1936 gracias al apoyo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura; entre sus colaboradores encontramos a muchos intelectuales de la Generación del 27: Rafael Alberti, Antonio Machado, Luis Cernuda, María Zambrano, Miguel Hernández etc. También contribuyen escritores no españoles, como los chilenos Vicente Huidobro y Pablo Neruda, el francés André Malraux y el estadounidense John Dos Passos. La homónima novela de Aquilino Duque también está manifiestamente articulada con la política, y más en concreto, con la cuestión de las democracias, las dictaduras, el comunismo marxista y el anarquismo.

[57] El narrador menciona e.o. a Dora Maar y a Marie-Thérèse Walter.

de lo que pretende hacer Izquierdo, y esto en función de los objetivos del Premio "Margarita Xirgú" (relato 3), que quieren destacar la visibilidad de la mujer (catalana); es decir, si Izquierdo pone de relieve el deseo de Picasso de poseer y dominar a sus mujeres, Iwasaki pinta una amante emancipada y libre: "no se entregó fácilmente y el artista [Picasso] tuvo que rogarle a la japonesita que le arrojara los cuchillos[58] como prueba de su amor. Entonces Michiko le ordenó a Picasso que extendiera el brazo, que apoyara su mano sobre la puerta y que abriera muy bien los dedos." (Iwasaki 2009: 65) En el quinto relato, *La katana verdiblanca*, se incorpora una referencia a la cultura popular del Sevilla FC y su *Himno del Centenario*, compuesto por Javier Labandón "El Arrebato", lo que asimismo cuadra bien con la trama general (cf. 3.3.1). El cuarto y el sexto cuento están ambientados en un contexto vasco, así como los paratextos de Bernardo Atxaga y la obra de Oscar Terol, *Ponga un vasco en su vida*, un retrato irónico y humorístico de la sociedad euskera. En el *Tsunami de Sanlúcar*, finalmente, el seudónimo del presunto concursante evoca la obra de teatro *La Lola que se fue a los Puertos*[59] (1929) de los hermanos Machado y se incluye una parte de *El Ocaso y el Oriente* de Felipe Benítez Reyes, que rinde homenaje al langostino por su valor de "armonización antropológica" (Iwasaki 2009: 139) y que recurre de esta manera al mismo registro humorístico, irónico e hiperbólico que Iwasaki.

Otra pista que refuerza el carácter migratorio de *España, aparta de mí estos premios* es la incorporación de escritores en calidad de miembros del jurado: Javier Cercas, Enrique Vila-Matas, Aquilino Duque, Andrés Neuman, Ignacio Martínez de Pisón, Paula Izquierdo, Ángela Vallvey, Lola Beccaria, Unai Elorriaga, Pedro Ugarte, Espido Freire, Jon Juaristi (cf. infra), Oscar Terol, e Hipólito G. Navarro, quien pertenece a cada uno de los siete jurados. Todos son españoles – excepto Andrés Neuman – y ganadores de premios literarios importantes, menos en *La katana verdiblanca*, que es el único relato en que el jurado no se compone exclusivamente de escritores; lo representan el Rector de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) Juan Manuel Suárez *Japón*, un árbitro de la liga de Futbol Indoor que se llama José *Japón* Sevilla, y el investigador Víctor Valencia *Japón*, que publicó la obra *De Japón a Roma pasando por Coria 1614-1620*. Ni que decir tiene que Iwasaki está jugando con el apellido "Japón", que es además el nombre del dueño de "Transportes Sevilla Japón", la compañía que lleva a Makino y Makoto hacia el pueblo Coria del Río. Por rebuscado que parezca, "Japón" es

[58] Michiko Arakaki o "Pastora" es una antigua lanzadora de cuchillos del Circo Olympia de Barcelona.
[59] La obra dramática fue llevada a la pantalla dos veces (en 1947 por Juan de Orduña, en 1993 por Josefina Molina) y Ángel Barrios la convirtió en una zarzuela en 1951.

efectivamente el apellido de unos seiscientos de los 24.000 habitantes en total de Coria del Río[60], los que se identifican con los descendientes de la expedición japonesa dirigida por el samurái Hasekura Tsunenaga en 1614[61]. El vínculo entre los miembros del jurado y su cuento correspondiente también se manifiesta en otros momentos; pensamos, por ejemplo, en *El sushi melancólico*, donde resuena claramente *El bucle melancólico*, un ensayo premiado de Jon Juaristi (cf. supra).

Cabe añadir que Iwasaki no se limita a incluir a autores de prestigio o ganadores de premios reputados. Al contrario, en el marco de la ironía metaficcional y televisiva se incorporan varias obras literarias populares, al igual que múltiples series televisivas comerciales; así *El ninja con el kimono de rayas* (relato 2) nos hace pensar en *El niño con el pijama de rayas* (best seller de John Boyne (2006) y realización cinematográfica (2008)), *El Código xxx* en *El código Da Vinci* (best seller de Dan Brown (2003) y realización cinematográfica (2006)), y "Aquí no hay quien salga" (relato 2) en la comedia televisiva "Aquí no hay quien viva" (Antena 3), etc. Otros programas televisivos mencionados son entre otros: "Gran Hermano" ("Big Brother", Telecinco), "Hotel Glamour"[62] (Telecinco), "Supervivientes" (Telecinco), Eurovisión, "Al salir de clase" (Telecinco), "Factor X" (Cuatro), "Física y Química" (Antena 3), etc. Luego, están presentes referencias a otras personalidades culturales de los más diversos ámbitos y regiones, como el cantaor "Terremoto de Jerez"[63] (Fernando Fernández Monje), los bailaores Guïto (Eduardo Serrano Iglesias) y El Estampío (Juan Sánchez Valencia), pero también suenan los nombres del actor Jackie Chan, el malabarista Enrico Rastelli, Roland Barthes y Pierre Loti, o el cocinero Ferrán Adría. Además, se mencionan frecuentemente prácticas culturales de varias regiones españoles, como "La Cabalgata" de Barcelona (relato 3), el "aurresku" (un baile vasco) y el "Aberri Eguna" (fiesta nacional del País Vasco), las peñas futbolísticas (la peña sevillista "Nuestra Señora de la Estrella"), etc.

---

[60] http://www.ayto-coriadelrio.es/opencms/opencms/coria/municipio/Historia/apelljapon.html

[61] "El propósito de esta expedición era visitar al Papa en Roma y obtener apoyo político y religioso para los japoneses convertidos al cristianismo, al mismo tiempo que establecer contactos comerciales. (…) algunos de los japoneses de Hasekura, sabiendo de la persecución del Cristianismo y cierre de las fronteras japonesas, decidieron quedarse a vivir en Sevilla y profesar sin peligro su religión." (http://www.ayto-coriadelrio.es/opencms/opencms/coria/municipio/Historia/apelljapon.html)

[62] La serie se emitió en 2003; Iwasaki recupera a algunos de los concursantes verdaderos en *El haiku del brigadista*: el personaje "Dinio" remite a Dinio García y "Pocholo" a Pocholo Martínez-Bordiú. Además, al igual que en "Hotel Glamour", Iwasaki hace participar una vidente.

[63] Un juego de palabras lúdico entre "El tsunami de Sanlúcar" y "Terremoto de Jerez" (Relato 7), que fue el nombre artístico de Fernando Fernández Monje (1934-1981), uno de los cantaores más conocidos del siglo XX. (http://www.esflamenco.com/bio/es10021.html)

Se ve que la ironía correctiva opera en un nivel transnacional, ya que atañe no solamente a lo español, sino también a lo hispanoamericano (cf. los paratextos), a lo europeo[64] e incluso a lo asiático; en efecto, abundan los poetas, novelistas, periodistas y artistas japoneses a lo largo de la obra: Kawabata, Mishima (Kimitake Hiraoka), Tanizaki, Oé, Ishiguro, Murakami, Basho, Shimada, Kobo Abe, Akutagawa, Yoshimoto, Issa Kobayashi, Tokutomi, Takeyama, Natsume Soseki, Murasaki Shikibu (Lady Murasaki), Kurosawa (director de cine[65]), Akira Toriyama (artista de manga), etc. Llama la atención que lo japonés predomina sobre todo en las imágenes paratextuales al principio de cada cuento: un "hachimaki" (bandana), unos "mangas" (comics), unos "hashi(s)" (palillos para comer), una botellita de "umeboshi" (vinagre), un plato de sushi (pescado crudo), y muchas personas de rasgos físicos asiáticos. No obstante, estos conjuntos de fotos demuestran que la ironía puede tocar asimismo el nivel visual (y no solamente lingüístico), en el sentido de que retratan a menudo elementos incongruentes (más que antitéticos), como una llave USB al lado de unos "hashi(s)" y un manga, un asiático trayendo unas chapelas (la boina típicamente vasca), un langostino (supuestamente el langostino de Sanlúcar) delante de un cuadro flamenco de artistas japoneses, o un mártir católico japonés crucificado junto al cartel de la película "The Exorcist". Ya es hora de pasar al estudio de la forma narrativa a fin de verificar si la ironía y las tendencias migratorias también operan ahí.

3.4.2 Las categorías estilístico-formales: la forma narrativa

3.4.2.1 Introducción

Este apartado se compone de tres partes principales: a pesar de que *España, aparta de mí estos premios* es un texto narrativo, resulta pertinente analizar en primer lugar la relación entre la ficción (intratextual) y la historia (extratextual), lo que se vincula según Adriaensen con la ironía situacional (cf. 3.4.2.2) y los dos subtipos de ironía narrativa y pictórica. Veremos que dicha relación es compleja y que es el historiador Fernando Iwasaki quien resucita en la creación de este tutti frutti barroco de hechos y fantasías, pero el autor también se revela como un genio lingüístico creativo y un gran conocedor de varios idiomas. Por esta misma razón se integra en esta sección el estudio formal de la

[64] La literatura inglesa: William Peter Blatty (The Exorcist: 1971) y la literatura italiana: Raffaele Cameroni (Dientes de leche: 2007)
[65] En el último cuento se refiere a unas películas suyas: Rashomon (1950), Yojimbo (1961), Kagemusha (1980).

lengua (cf. 3.4.2.3), visto que los cambios de estilo bruscos, por ejemplo, también forman parte de la composición narrativa del texto, además que intensifican su tonalidad irónica y su fragmentación migratoria. Dijo Lukács (cf. 2.3.4.3) que el abandono de la mimesis abre las puertas al campo de la creación y esto nos lleva al tercer tema de este capítulo, es decir el juego con el estatuto autónomo de la literatura y, consecuentemente, la ironía metaficcional y metaliteraria (cf. 3.4.2.4). Éstas tienen que ver entre otras cosas con la cuestión del plagio, el principio mimético, la desautorización y enlazan pues adecuadamente con la auto(r)-ironía, que cuestiona precisamente el estatuto del autor. Sin embargo, a nuestro juicio conviene elaborar esta concepción de la auto-ironía hacia un significado más literal; es decir que posiblemente Fernando Iwasaki esté burlándose de sí mismo, un planteamiento que se elaborará a continuación (cf. 3.4.2.4).

3.4.2.2 La ironía situacional

Recordamos brevemente que la ironía situacional critica la representación discursiva de los hechos históricos, bien por medio de la ironía pictórica que enfatiza su incongruencia, o bien destacando a través de la ironía narrativa la falta de previsibilidad del transcurso histórico. Ambas constituyen dos subtipos de la ironía situacional y, por lo tanto, resultará difícil tratarlas separadamente. Primero, la fragmentación temática que las caracteriza, transparenta en ambos casos en el nivel lingüístico, lo que también nos hace pensar en el comentario de Adriaensen (cf. 2.2.4.2) sobre el entretejimiento y el refuerzo entre la ironía situacional y la ironía verbal. Segundo, en el caso que nos ocupa se encuentran diferentes técnicas de los dos subtipos; así el "zapeo" es un recurso de la ironía pictórica, pero ésta se combina con la ficcionalización de personajes históricos y su asociación con contextos completamente ajenos. Un ejemplo claro e importante es el siguiente: en cada cuento se intercala abruptamente el mismo fragmento, cuyo vínculo con la trama no se aclara a primera vista, lo que realza su fragmentariedad composicional:

> En 1972 el sargento *Soichi Yokoi* fue rescatado de las junglas de la isla de Guam, donde se ocultó durante veintiocho años creyendo que la Segunda Guerra Mundial no había terminado. En 1974, una patrulla capturó al oficial imperial *Hiroo Onoda*, quien había sido enviado a espiar la base americana de la isla de Lubang en 1944. En junio de 2005, sesenta años después de la rendición del Japón, guerrilleros musulmanes enemigos del Gobierno filipino fueron atacados por dos soldados que resultaron ser *Yoshio Yamakawa* y *Tsuzuki Nakauichi*, únicos supervivientes de una división japonesa cuya última misión fue rechazar

> el desembarco de las tropas americanas en la isla de Mindanao. Sin embargo (…). (Iwasaki 2009: 22, 42, 65-66, 85-86, 105, 129)[66]

Iwasaki retoma esta parte en cada cuento, pero la adapta siete veces explicando la relación – a veces algo estrambótica – entre dicha anécdota histórica y la trama en cuestión:

> Sin embargo, Makino Yoneyama había permanecido escondido casi setenta años dentro de los intestinos rocosos de la cueva malagueña de "La Pileta", ignorante del final de la guerra civil española. (Iwasaki 2009: 22, relato 1)
>
> Sin embargo, Makoto Komatsubara había permanecido escondido casi setenta años dentro de las galerías subterráneas del Alcázar de Toledo, ignorante del final de la guerra civil española. (Iwasaki 2009: 42, relato 2)
>
> Sin embargo, Michiko Arakaki había permanecido escondida sesenta y siete años dentro del Ayuntamiento de Barcelona, ignorante del final de la dictadura franquista. (Iwasaki 2009: 66, relato 3)
>
> Sin embargo, Ahitori Tsurunaga y los *kirishitan* de Ogimachi habían permanecido escondidos más de trescientos años en las inaccesibles montañas de Shirakawa-Go, ignorantes del final de la persecución del cristianismo. (Iwasaki 2009: 86, relato 4)
>
> Sin embargo, cuando Makino Yoneyama y Makoto Komatsubara aparecieron en aquel *reality* de la televisión japonesa que los presentó como nietos *nikkei* del embajador Hasekura-*san*, la centralita de la NHK hizo cortocircuito por culpa de los cientos de miles de llamadas realizadas por los televidentes más extravagantes, como aquella centenaria campesina de Ogimachi que quiso saber si Makoto era soltero o como aquel jesuita vasco que se interesó por la aldea de irreductibles *kirishitan* del padre Urrunaga. (Iwasaki 2009: 105-106, relato 5)
>
> Sin embargo, Michiko Arakaki había vivido más de sesenta y cuatro de sus ochenta y siete años en un caserío de Arrigorriaga, rescatando del olvido las recetas que los primeros padres jesuitas llevaron al Japón en el siglo XVI. (Iwasaki 2009: 130, relato 6)
>
> *Por lo tanto*, como a esos japoneses se les cruzaran los cables, el secuestro del Waldorf Astoria podía durar igual o más que una hipoteca de interés variable. (Iwasaki 2009: 147, relato 7)[67]

[66] Las cursivas son mías.
[67] Las cursivas son mías.

Ahora bien, ¿dónde está la ironía en estos fragmentos? Pues Iwasaki está tejiendo sutilmente un juego de cruces de apariencias y realidades por la yuxtaposición de figuras históricas y personajes ficticios, lo que a lo mejor pasa desapercibido para el lector. No obstante, la historia de Soichi o Shoichi Yokoi, Hiroo Onoda, Yoshio Yamakawa y Tsuzuki Nakauichi son absolutamente verdaderas (las personas, las fechas, los lugares); a Yokoi le descubrieron el veintidós de setiembre de 1972 en su refugio cerca del río Talofofo en la isla de Guam[68] y el cinco de marzo de 1974 Onoda se rindió después de haber esperado la orden de su comandante Taniguchi[69], negándose a creer hasta entonces que la Segunda Guerra Mundial había terminado. Existen más dudas acerca de la veracidad de la historia de Yamakawa y Nakauchi[70], pero lo que es cierto es que causó una gran conmoción mediática y es precisamente este fenómeno sensacionalista que constituye el blanco de la metaficción televisiva (cf. 3.4.2.4).

Luego, los encuentros aleatorios entre japoneses imaginarios y otras figuras históricas corroboran incluso más la tonalidad irónica: Makino Yoneyama conoce a Jack Shirai (cocinero del batallón Lincoln de la decimoquinta Brigada Internacional) y a Toyosaburo Sekki (un amigo de Shirai, al que encuentra en los círculos comunistas y obreros de Nueva York). En el segundo relato Makoto Komatsubara se identifica como el cocinero del coronel español Moscardó (José Moscardó Ituarte, 1878-1956), que era el líder militar de la provincia de Toledo durante la Guerra Civil. La lanzadora de cuchillos, Michiko Arakaki, se relaciona a su vez con varios artistas de circo de renombre, como el malabarista Enrico Rastelli (1896-1931), la familia Frediani, Lluis Raluy Iglesias, etc. Por lo demás, Iwasaki expone sus amplios conocimientos de la historia del cristianismo, presentándonos entre otros a San Francisco Xavier (misionero católico español, 1506-1552), Pablo Miki (mártir católico de origen japonés, 1556 -1597), Muzio Viteleschi (uno de los generales de la Sociedad de Jesús, 1563-1645), cuyos supuestos sucesores serían Aitor Urrunaga y su nieto Ahitori Tsurunaga. Éste último reaparece en el sexto cuento en calidad de alumno cocinero de varios chefs prestigiosos, como por ejemplo Kouji

[68] http://ns.gov.gu/scrollapplet/sergeant.html
[69] http://www.wanpela.com/holdouts/profiles/onoda.html: "Intelligence Officer 2nd Lt. Hiroo Onada emerged from the jungle of Lubang Island with his .25 caliber rifle, 500 rounds of ammunition and several hand grenades. He sureendered [sic.] 29 years after Japan's formal surrender, and 15 years after being declared legally dead in Japan. When he accepted that the war was over, he wept openly."
[70] http://www.wanpela.com/holdouts/list.html

Fukaya[71], o los renombrados cocineros Ferran Adriá, Juan Mar Arzak, Martín Berasetegui, Antoni Anduriz, Pedro Subijana, Karlos Arguiñano, etc.

A pesar de que éstos son solamente algunos de los muchos ejemplos del entretejimiento entre historia y ficción[72], esperamos haber demostrado que en *España, aparta de mí estos premios* no está presente el *contraste* entre la "verdad" y la "mentira" del que habla Adriaensen. Efectivamente, cuanta perplejidad que provoquen los relatos de Iwasaki, lo inverosímil resulta ser a menudo lo verdadero: existen dueños japoneses de restaurantes de comida vasca, existen artistas de flamenco japoneses y existían personas ignorantes del final de una dictadura o una guerra mundial. Iwasaki hace desaparecer las fronteras nítidas entre historia y ficción a través de la ficcionalización de lo extratextual en una poética de la improbabilidad de la realidad:

> Aunque es cierto que la finalidad de la literatura no es decir la verdad sino narrar algo verosímil, la vida cotidiana está colmada de numerosos sucesos inverosímiles sobre los que nadie quiere escribir para no parecer oligofrénico. No permitas que la coherencia de la ficción te impida narrar la esperpéntica realidad. (Iwasaki 2009, Décalogo del concursante consuetudinario: 157)

Otro ejemplo interesante lo encontramos en los paratextos del segundo relato, *El kimono azul*, a cuyas bases del jurado preceden dos artículos de prensa, titulados "IU le arrebata al PSOE el municipio de Ardales con el apoyo de Falange Auténtica" e "IU anuncia expulsiones". Estas publicaciones aparecieron efectivamente de manos de J.J. Buiza en el diario *Sur* el diecisiete de junio de 2007[73], inmediatamente después de la victoria electoral de Izquierda Unida gracias a los votos de Falange Auténtica en el municipio andaluz de Ardales, el seudo-organizador del Premio de Relatos "Héroes de Toledo" (relato 2). No obstante, Iwasaki introduce algunas modificaciones llamativas en el artículo original[74]: retoma solamente algunos párrafos y, sobre todo, cambia y añade varias fotos incoherentes con el mensaje periodístico. No sólo modifica ligeramente la leyenda[75] de la foto principal, sino que también cambia su contenido: retrata "los

[71] Su restaurante "Vascu" (Iwasaki 2009: 118) existe de verdad. (http://www.directoalpaladar.com/otros/kouji-fukaya-maestro-de-la-cocina-vasca)
[72] Para un panorama más completo: véase la figura E (cf. anexo, pp. IX-XII).
[73] http://www.diariosur.es/prensa/20070617/interior/arrebata-psoe-alcaldia-ardales_20070617.html
[74] Las dos versiones reunidas en la figura F (cf. Anexo: pp. XIII-XVI)
[75] "CORPORACIÓN. Miembros de IU y de Falange Auténtica, tras la celebración del pleno de Investidura. / J. J. B." se convierte en "CORPORACIÓN. Calderón [Juan Calderón, miembro de IU y el alcalde actual de Ardales], en el centro, con miembros de IU y Falange tras la celebración del pleno./ J.J.B. [J.J. Buiza es el nombre del periodista]. (Iwasaki 2009: 36)

sobrevivientes del sitio del Alcázar de Toledo" (Iwasaki 2009: 159), al igual que la foto debajo del artículo que muestra el Alcázar en octubre de 1936, completamente hecho harina. Se nota que Iwasaki está uniendo contextos verdaderos en situaciones completamente anacrónicas (cf. la ironía narrativa); aunque es un hecho probado que a principios de la Guerra Civil las fuerzas falangistas se refugiaron en el Alcázar de Toledo, asediado varias veces por las tropas republicanas hasta que Franco decida rescatar a los defensores, Iwasaki está reescribiendo la historia española al sugerir en el paratexto que hubo una reconciliación entre el partido republicano y el falangista. Además, esta idea reaparece dentro del cuento mismo, en que los lectores asistimos a la conmemoración de la Liberación del Alcázar de Toledo, cuando un presunto terrorista suicida – Makoto Komatsubara (cf. 3.3.1) – secuestra a los participantes del Aniversario: la corporación municipal toledana, el arzobispo, unos concejales de Izquierda Unida, los miembros de la Hermandad de Defensores del Alcázar, unos veteranos del Tercio de Requetés[76], la Mesa Nacional de Falange y unos jóvenes antiglobales. Estos grupos de entorno e índole ideológicos diferentes logran reconciliarse ante la amenazante explosión de las dinamitas que lleva Makoto:

> Ante la inminencia de la muerte, el alcalde del Partido Popular se abrazó a los concejales socialistas, la Mesa Nacional de Falange hizo piña con los concejales de Izquierda Unida y los veteranos del Tercio de Requetés rezaron la Salve con los jóvenes antiglobales, mientras el arzobispo le daba la absolución a los miembros de la Hermandad de Defensores del Alcázar, *quienes nunca imaginaron que iban a morir tal como nacieron*. (…) ¿Qué hacían los concejales progresistas abrazados a los conservadores? ¿Cuándo se había visto a los falangistas congeniando con Izquierda Unida? ¿Cómo así rezaban los antiglobales la Salve con los Requetés? La presentadora del panel reñía a la audiencia con gesto crispado y autosuficiente, instándola a reconocer el valor sociológico del secuestro.[77] (Iwasaki 2009: 43-44)

Este cita implica una relativización irónica de las diferencias ideológicas, además que la parte en cursivas sugiere una repetición de la misma historia, lo que el narrador vuelve a hacer cuando llama el operativo de rescate de los rehenes literalmente "el asedio del Alcázar de Toledo" (Iwasaki 2009: 49).

[76] Soldados carlistas que lucharon en la Primera Guerra Carlista española (1833-1840) y que apoyaron a Franco en la Guerra Civil.
[77] Las cursivas son mías.

Pues bien, lo que contribuye incluso más a la ironía situacional en el segundo relato es la tercera foto en el paratexto, que es según Iwasaki el retrato de Hidefuji Komatsubara (Iwasaki 2009: 159), el padre de Makoto, una figura completamente ficcional[78]. El general Moscardó le hubiera salvado la vida en 1898 en la guerra de Filipinas, en la que combatió efectivamente el general español. En compensación los padres de Makoto le hubieran enviado a su hijo hacia España a la edad de quince años a fin de trabajar para el general, pero por falta de talento militar Makoto se convirtió en su cocinero personal. Pues a Makoto, internado en el Alcázar de Toledo desde 1936, le declararon muerto y "en su casa natal de Nagoya el general Moscardó – *presidente del Comité Olímpico Español* – descubrió una placa en 1950, con ocasión de la elección de Tokio como escenario de los Juegos Olímpicos de 1964."[79] (Iwasaki 2009: 43) Iwasaki revisa en cierto modo el sentido de la historia, no por el cambio de su factualidad, sino por el cambio de perspectiva, que enfoca hechos secundarios (cf. supra: "el ingeniero Alberto Fujimori); de cierto, los Juegos Olímpicos del 64 tuvieron lugar en Tokio, el general Moscardó fue el director de la Escuela de Educación Física de Toledo, el delegado español en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936 y el entrenador del equipo de fútbol español en los Juegos de 1948 en Londres[80]. No obstante, la inclusión de estas informaciones es altamente irónica, precisamente porque parecen tan absurdas que el lector ya no sabe distinguir entre lo factual y lo ficcional, lo que tanto destaca la incongruencia de la historia (ironía pictórica), como su desarrollo inesperado (ironía narrativa).

3.4.2.3 La lengua: transnacionalismo e ironía retórica

3.4.2.3.1 Introducción

Consta que cada forma de ironía expresada en un texto escrito pasa necesariamente por el lenguaje[81], que a continuación se examinará en relación con la ironía, por un lado, y con la novela de la migración y el transnacionalismo, por otro. Las contribuciones de Simpson (cf. 2.2.3.1) y de Schoentjes (cf. 2.2.3.2) resultan ser las más útiles para concretar el análisis de la ironía verbal, mientras que la de Saítta sobre las diversas actitudes con respecto a las diferencias lingüístico-culturales (argentinas) es más adecuada para estudiar

[78] Sí ha existido el militar japonés Michitaro Komatsubara (1885-1940), que luchó en la Primera Guerra Mundial, pero no en la guerra de Filipinas como Moscardó. (http://www.generals.dk/general/Komatsubara/Michitaro/Japan.html)
[79] Las cursivas son mías.
[80] www.ireference.ca/search/**José**%20**Moscardó**%20Ituarte/
[81] Cf. Philippe Hamon: « Toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet. » (Adriaensen 2007 : 109)

el carácter migratorio de *España, aparta de mí estos premios*. Es esta última cuestión la que se tratará primero, para pasar luego a la de la ironía, donde habrá que abandonar las clasificaciones rígidas de Frank: muchos de los mecanismos retóricos sirven para recalcar determinadas ideas, como la ironización de los estereotipos nacionales y las identidades culturales. Por esa razón, el estudio de varias categorías temáticas propuestas por Frank se integrarán en el estudio de la ironía verbal.

3.4.2.3.2 El lenguaje migratorio y el multilingüismo

En su artículo "La literatura argentina entre exilios y migraciones" (2007) Sylvia Saítta investiga a partir del bilingüismo intralingüístico que caracteriza la literatura argentina cómo varios de sus escritores exiliados o emigrados crearon desde su posición periférica un nuevo lenguaje dentro de su propia lengua (por ejemplo, el abandono de reglas gramaticales y literarias, el énfasis en un lenguaje oral). Distingue más en concreto entre cinco posiciones diferentes con respecto a las diferencias culturales y lingüísticas con las que se confrontan; en primer lugar, algunos escritores – como Cortázar, Puig, Saer – optan por escribir en "argentino", adoptando de este modo la extranjería como una seña identitaria. En segundo lugar, hay quienes recurren a un lenguaje continental, o sea hispanoamericano, mientras que otra posibilidad es el bilingüismo, en que el autor escribe tanto en la lengua de la patria como en la del país de acogida. Aún otros, abandonan la extranjería para escribir en castellano (el español peninsular), como entre otros Andrés Neuman, y un último grupo, finalmente, practica la extrañeza lingüística (cf. A. Ehrenhaus), explorando los límites de la lengua en detrimento de la referencialidad mimética.

Iwasaki combina en *España, aparta de mí estos premios* varias de las estrategias propuestas por Saítta, demostrando así la amplitud de sus conocimientos y de su elocuencia creativa. Al lado de un español no marcado encontramos numerosas variantes intra- e interlingüisticas; por un lado, el primer caso se ilustra con el habla andaluz, que predomina en el quinto y en el séptimo relato: la pérdida de la -d- intervocálica ("los entendíos" en vez de "los entendidos", "medío" en vez de "medido", "cuidao" en vez de "cuidado"), la pérdida de la parte final o inicial de la palabra ("ni na" en vez de "ni nada"), la neutralización de -r- y -l- ("er buda" en vez de "el buda"), la relajación de la tensión al oral ("leshe" en vez de "leche", "musho' en vez de "mucho"), voces del caló ("un gachó" en vez de "un hombre"), y la combinación de varios fenómenos ("cusha" en vez de

“escucha”, “furbo” en vez de “fútbol”). Otras variantes intralingüísticas son los regionalismos iberoamericanos (“noquear”, “recalar”, “lindo”, “me late que”, “pinche”) y el castellano antiguo (siglo XVII: “çelebró”, “sancta”, “vascuençe”), etc.

Por otro lado, entre las variantes peninsulares interlingüísticas están el catalán (relato 3) y el euskera (relato 4 y 6), pero Iwasaki incluye también vocablos de otras lenguas europeas y mundiales; el japonés es incluso la segunda lengua más representada en la obra, después del castellano, pero también encontramos alguna palabra en árabe (“kufiya”), en hebreo (“mossad”), en chino (“ouija”) y en las lenguas muertas del latín (“prunus spinosa”, “prunus myrobalana”, “penaeus kerathurus”) y del griego (“logos”). Estos tres términos clásicos remiten directa o indirectamente a productos alimentarios, lo que se vincula con la rimbombancia (irónica) de la moda de los concursos gastronómicos, un asunto que trataremos en el estudio de la ironía verbal y los estereotipos nacionales (cf. 3.4.2.3.3). En el nivel europeo cobra mayor importancia el inglés, que reaparece en cada cuento y cuyos términos remiten sobre todo al mundo de la diversión y de los medios de comunicación (“rating”, “prime time”, “realities”, “panel”, share”, “spot”, performance”, etc.) y la tecnología moderna (“web”, “SMS”, “e-mail”). Asimismo saltan a la vista las palabras francesas – sobre todo en *La geisha cubista* (relato 3) – y los términos del alemán (“Herr”), del italiano (“croccheta”) y del neerlandés (“kroket”).

Al lado de esta extraterritorialidad lingüística, Iwasaki explora los límites de la lengua por la introducción de neologismos y varios juegos de palabra; recordamos, por ejemplo, el motivo de la “Yoneyamamanía”, la “Komatsubaranoia”, la “Michikomanía”, la “Tsurunagamanía”, la “Yoneyama*fashion*”, la “Arakakimanía” y la “Tsunamiparanoia”. Pero también se forjan nuevos vocablos a través del juego lúdico entre varias lenguas, como el español, el japonés y el euskera; así *Ojimatxi*, *umebotxi* y *Mitxi* son “euskerizaciones” de los términos japoneses originales correspondientes *Ogimachi* (municipio japonés), *umeboshi* (fruto seco, ciruela salada) y *Michiko* (nombre propio), al igual que *txiringito* es una “euskerización” de *chiringuito* en castellano y *eukaricha* y *konyo* son “japonizaciones” de *eucaristía* y *coño* respectivamente. Pensamos igualmente en las “japonizaciones” de varios personajes españoles por la introducción del sufijo honorífico –*san*, por ejemplo, Coronel Moscardó-*san*. Llaman la atención sobre todo los juegos con los paralelos y las posibles confusiones entre el español y el japonés, como en “‘Soy Maki!’, volvió a gritar desafiante (‘Eres maqui o eres de los nuestros?’, sollozó el arzobispo en perfecto *nihon*).” (Iwasaki 2009: 41), donde *Maki* es simplemente una

abreviación de Makoto, a diferencia de *maqui*, que remite a *maquis*, o sea "miembro de la resistencia", lo que es sumamente significativo en el contexto del segundo relato (el asedio del Alcázar de Toledo). Aun dentro de la diégesis se tematizan estas supuestas afinidades entre el euskera y el japonés, cuando aprendemos que la envían a Michiko al padre Murrieta de la Sophia University de Tokio, especializado en la investigación de la relación del euskera con el antiguo dialecto de Hiroshima (cf. relato 6).

Iwasaki juega asimismo con palabras parecidas en español, como en el sexto relato cuando escribe que "Michiko mostró a las cámaras una gomina infecta y gelatinosa, que transformó esa *arcadia gastronómica* en una *arcada gastricómica*."[82] (Iwasaki 2009: 121) Un último ejemplo divertido lo encontramos en *El sake del pelotari*, en que el piloto encargado de llevar al Lehendakari a Japón se niega a aterrizar en el aeropuerto *Haizekaia* ("ahí-se-caía"), el término en euskera antiguo para *aireportua*: "El día que el piloto del *Lehendakari* supo que en Ogimachi no había *Aireportua* sino *Haizekaia*, declaró que allí no aterrizaba ni de cojones." (Iwasaki 2009: 90) No cabe duda de que estos juegos de palabra ingeniosos hacen surgir la cuestión del público lector de *España, aparta de mí estos premios*, al mismo tiempo que constituyen un reto considerable para eventuales traducciones, de lo que tiene conciencia Fernando Iwasaki mismo: "si hubiera un día que traducir este libro, habría que hacer una traducción no necesariamente literal, pero sí una traducción desde el punto de vista de los localismos de cada lugar." (Iwasaki: 2010; cf. 3.6)

Sea cual sea la terminología que manejemos – la "parodia" o la estética del "carnaval" según Monegal (cf. 2.3.4.2) o el "exotismo" y el estilo "desterritorializado" según Contreras (cf. 2.3.4.1) –, advertimos que Fernando Iwasaki rehúye todo tipo de etnocentrismo lingüístico o "castellanocentrismo" a favor de un lenguaje global, universal y transnacional. Al mismo tiempo nos parece oportuno matizar el planteamiento anterior, dado que la variación lingüística local llega a replantearse y reafirmarse por su incorporación repetida en este conjunto lingüístico global; adviértanse que la noción de "glocalización"[83] mencionada en la introducción (cf. 3.2) con respecto a las identidades culturales resulta igualmente relevante en este contexto. La reafirmación de las especificidades lingüísticas dentro del español resuena claramente en esta cita de Iwasaki,

[82] Las cursivas son mías.
[83] Término alegado por Robertson para indicar procesos económicos en que coexisten paralelamente mecanismos de globalización y localización.

que es por otra parte una referencia lejana a Oscar Wilde: "España e Hispanoamérica son dos lugares muy parecidos, separados por la misma lengua. (…). La verdad es que, no porque hablemos la misma lengua, somos una unidad." (Iwasaki 2010) Teniendo presente estas palabras, podemos pasar al estudio de la ironía verbal y los estereotipos nacionales a fin de examinar en qué medida las fronteras culturales se quiebran o, contrariamente, se reafirman.

3.4.2.3.3 La ironía verbal y los estereotipos nacionales

Recordamos primero que la ironía es según Simpson uno de los mecanismos básicos del método satírico y que distingue, más en concreto, entre tres "fases irónicas", de las que dos tienen relevancia para nuestro análisis: la "ironía del eco", cuyo paralelo en la teoría de Schoentjes es la combinación de registros y tonalidades diferentes. Luego, la segunda fase irónica es la de la "incongruencia", que también está muy cerca de la "yuxtaposición" de Schoentjes y que, por otra parte, coincide parcialmente con la ironía del eco. La ironía no es sino uno de los tres mecanismos básicos de la sátira; en efecto, la metáfora y la metonimia son los dos otros tropos que captan los modos en que el discurso satírico puede organizarse. Si la metáfora es una práctica interdiscursiva que opera en varios campos conceptuales, el principio metonímico es de índole intradiscursiva y puede concretarse de tres maneras: la "atenuación" –la "lítote" de Schoentjes –, la "saturación" –la "hipérbola" de Schoentjes – y la "negación". La primera estrategia desinfla una entidad por medio de una terminología[84] más bien hiperonímica[85], mientras que la segunda remite a la inflación verbal (o visual) dentro de un mismo campo conceptual. Obsérvese que volvemos a encontrar al respecto la ironía correctiva de Adriaensen y, más en concreto, el pastiche, que tiene que ver con la imitación de determinado estilo (cf. 3.4.1.2). De la misma manera tiene relevancia la ironía situacional en el sentido de que las incongruencias históricas pueden reflejarse retóricamente en – entre otras cosas – la "heterofonía" (la diversidad de voces), la "heteroglosia" (la diversidad de registros) y la "heterología" (la variación lingüística individual).

[84] "The concept of lexical (under)specificity has an important pragmatic function in terms of the sorts of inferences it tenders." (Simpson 2003: 133)

[85] Encontramos pocos ejemplos de este mecanismo: el acta del jurado de *La katana verdiblanco* contiene sin embargo un caso gracioso en que se pone de relieve la rivalidad exagerada entre los dos equipos futbolísticos de Sevilla: Sevilla F.C. y Real Betis Balompié, cuyo nombre no se atreve a citar explícitamente: "*otro* equipo de la ciudad que no sea el Sevilla F.C", "*otro* club de la ciudad", etc. (Iwasaki 2009: 111)

A nuestro juicio, la ironía del eco y la sátira metonímica son las que están más manifiestamente presentes en la obra en su conjunto, puesto que no sólo caracterizan al narrador sino también a algunos personajes concretos, entre los cuales salta más a la vista el padre Murrieta en el cuarto y el sexto relato. El habla de este jesuita se tiñe consecuentemente de tacos vulgares ("joder"[86], "hostia", "ahivá la hostia") e insultos ("cabrón), lo que provoca sin duda la risa del lector a la vez que refuerza la ironía de la incongruencia (la yuxtaposición de tonalidades distintas) y la sátira hiperbólica por su repetición acumulativa; el efecto cómico proviene a menudo de la *sorpresa* que causan las declaraciones informales[87] en combinación con las expectativas creadas por los comentarios del narrador o las actitudes y las palabras de otros personajes[88]; como dijo Simpson (cf. 2.2.3.1), es la ironía que fundamenta este distanciamiento dialéctico o antítesis intratextual del mecanismo satírico:

> -¿Y a su discípulo, cómo ha podido enseñarle tantas cosas, padre? – preguntó <u>conmovida</u> la presentadora, secándose los lagrimones.
> -¡Y una hostia le iba a enseñar yo a ese!
> -¿A ver si no va a ser su alumno el *morrosko* ese?
> -Que ni es mi alumno ni es *morrosko*, joder. ¡Si el cabrón es mucho mayor que yo!
> -¿Y por qué sabe todo lo que sabe el japonés ese, pues?
> -¡Porque no es japonés, joder; sino más vasco que nosotros! (Iwasaki 2009: 83-84)[89]

Otro ejemplo todavía más convincente:

> De pronto, Murrieta reparó en los casi cuarenta años que Michiko llevaba lejos de Japón, y para que la melancolía no la arrasara <u>decidió decirle algo tierno y cariñoso</u>:
> -Oye, Mitxi, esa mierda de *sushi* a mí tú no me la pones, joder.
> -Esta mierda no es sushi, joder. Esta mierda se llama *korokke* y la madre lo preparaba en Nagatsuka porque era una mierda de los jesuitas, joder. (Iwasaki 2009: 123-124)[90]

---

[86] Otro ejemplo, que reanuda además con el tema de la intertextualidad: el padre Murrieta contesta a la simple pregunta de la presentadora de "Vascos sin fronteras" sobre cómo había sobrevivido durante tanto años sin las costumbres de Euskadi: "Como yo no he ido a la montaña, pues la montaña me la he traído, joder". (Iwasaki 2009: 82) El personaje cita por medio de una inversión irónica ingeniosa a Francis Bacon, quien escribió en sus *Essays* (1625): "If the hill will not come to Mahomet, Mahomet will go to the hill."
[87] Encontramos uno de los pocos ejemplos del mecanismo de la atenuación en el quinto relato, cuando un jesuita supuestamente desconocido se identifica claramente como el padre Murrieta, por medio de su lenguaje específico: "'¡Ahivá la hostia! (…) joder', declaró a Efe un jesuita vasco que enseñaba euskera en la Sophia University de Tokio." (Iwasaki 2009: 151)
[88] En este marco reaparece el término del "discoursal prime", propuesto por Simpson (cf. 2.2.3.1), que remite entre otras cosas a los registros y dialectos incorporados en la sátira discursiva.
[89] Lo subrayado es mío.
[90] Lo subrayado es mío.

Las discrepancias de tonalidades pueden operar en muchos sentidos: entre el narrador y los personajes, entre varios personajes y, finalmente, dentro de las palabras de la misma voz narrativa. Cuando ésta adopta un registro vulgar, su supuesta neutralidad, objetividad (cf. 3.4.1.1) y anonimidad vuelven a ponerse en tela de juicio, precisamente porque este tipo de lenguaje le confiere una especie de identidad particular. Evocamos un comentario suyo a la explosión de unas granadas en el segundo relato: "La explosión no causó heridos, pero el susto fue *de cojones*." (Iwasaki 2009: 48)[91] *El sake del pelotari* contiene un ejemplo comparable: "'Es que aviones, aviones, estos *kirishitan* no sabían qué coño eran pues, joder', se adornó Murrieta de lo más didáctico." (Iwasaki 2009: 90)[92] Cabe precisar que la combinación de la ironía del eco y la hipérbole metonímica llega al colmo en el último relato, donde Iwasaki recalca las particularidades del habla andaluz y, más en concreto, su carácter informal: "los guiris", "coño", "trincar", "comer de gañote", "cateto", "dar por culo", "joderse", "estar mosca", "mamón", "me cago en la leshe", "la puta que los parió", "un cabreo de cojones que no era normal", "un puto langostino", "rebotado", "un mal rollo", "cagarse en tus muertos", "quillo", etc. De la misma manera llaman la atención los contrastes en: "La reunión es en el piso 40 del Waldorf Astoria, en el salón pompeyano de la *suite* del Consejero. ¿Qué coño hacía un cuadro flamenco japonés en la presentación del langostino de Sanlúcar en Nueva York?, quería saber el Consejero." (Iwasaki 2009: 144)

Varias de las citas presentadas en esta sección (cf. 3.4.2.3.3) no son solamente significativas respecto al tema lingüístico, sino que también se vinculan con la ironización de los estereotipos nacionales y étnico-culturales; recordamos brevemente las observaciones de Leerssen (cf. 2.2.4.1) en cuanto a la ambigüedad dinámica de estos estereotipos, que surgen desde la interacción entre la auto-imagen y la hetero-imagen. Ya sugerimos en el marco teórico que la pintura del Otro se aplica tanto a la cultura japonesa como a "las Españas" internas y que Iwasaki forma hasta cierto punto parte del mundo exótico que nos pinta. Este último asunto se tratará en el apartado sobre la auto-ironía, mientras que elaboraremos ahora el exotismo caricaturesco.

Opinamos que los estereotipos nacionales japoneses y españoles se ironizan por dos mecanismos principales: por un lado, están los efectos ridiculizantes de su acumulación hiperbólica y, por otro, la yuxtaposición de determinadas imágenes culturales

[91] Las cursivas son mías.
[92] Lo subrayado es mío.

generalizadas con otros elementos completamente incongruentes. Uno de los temas de que se burla Iwasaki y en que combina los dos mecanismos anteriores, es el de la religiosidad (española) y la fascinación con lo sobrenatural; en *El haiku del brigadista*, por ejemplo, el estado de coma de Makino Yoneyama da lugar a un peregrinaje masivo al municipio de Antequera, cuyos parques, aparcamientos y plazas se llenan de viajeros del mundo entero hasta que el ayuntamiento incluso contacta con el *Libro Guinness de los Récords*. Algo parecido pasa en el segundo relato, en que la ciudad de Toledo se inunda de peregrinos, tal como Michiko Arakaki, la protagonista de *La geisha cubista*, se convierte en uno de los personajes más populares de la Cabalgata barcelonesa. En los otros cuentos Iwasaki sigue ironizando el mundo religioso, pero cada vez de otra manera; en *El sake del pelotari* encontramos al padre Murrieta, que se distancia del jesuita modelo por su lenguaje vulgar y su estilo de vida (demasiado) lujoso: en un episodio de "Vascos sin Fronteras" admite sin escrúpulos que suele comer flan de cigala y el narrador cuenta que los miembros de las comunidades *kirishitan* están "exentos de los votos de pobreza, obediencia y castidad" (Iwasaki 2009: 86), por lo cual Ahitori Tsurunaga decide huirse del Vaticano "apenas le contaron en qué consistía ser ordenado sacerdote." (Iwasaki 2009: 90) Si el sexto relato vincula el "sevillismo" y el "betismo" con una predestinación sobrenatural, Iwasaki está probablemente burlándose tanto del fanatismo futbolístico como de la superstición y tanto de la moda de los concursos gastronómicos como de lo sobrenatural al hablar del "karma de mandarina" (Iwasaki 2009: 120) y al plantear que "*koruketa* (…) en euskera antiguo quería decir 'Dios ha multiplicado la comida del coro de los cristianos'". (Iwasaki 2009: 128)

Los temas de la gastronomía y las hinchas futbolísticas Iwasaki no sólo los relaciona con lo religioso o lo sobrenatural, sino también con la política, que es sin duda uno de los blancos más importantes de su mirada irónica. La importancia de lo "políticamente correcto" y la seriedad radical respecto a los ideales políticos posiblemente sean herencias de la obsesión con la Guerra Civil española, de que hablan también Santiago Roncagliolo y Juan Gabriel Vásquez en una entrevista con Caridad Plaza en *Quórum* (2006) acerca de la vida del escritor latinoamericano en España: "a mí [Santiago Roncagliolo] lo que me sorprende de España es la obsesión con la Guerra Civil. (…) Y los escritores siguen hablando de la Guerra Civil y se quedan impasibles ante el presente. (…) El 11-M, te ponen una bomba y todo el mundo sigue discutiendo la Guerra Civil." (Plaza 2006: 109) En efecto, Iwasaki ridiculiza la omnipresencia de la guerra, de sus

repercusiones políticas y la exageración de su infiltración en varios ámbitos con los que ni siquiera tiene nada que ver; cuando descubren en *El haiku del brigadista* que Makino Yoneyama no es un terrorista, sino el último soldado del ejército de la República, el gobierno español decide llevarle a Makino hacia Madrid en el avión *presidencial*, y tras la revelación de los haikus que el japonés ha dejado en las paredes de la cueva de "La Pileta", el ministerio encuentra por fin un motivo suficientemente importante para declarar la cueva monumento nacional, haciendo caso omiso de las pinturas rupestres del paleolítico. Los rehenes del Alcázar de Toledo, por su parte, se preocupan más por lo políticamente correcto que por su propia seguridad y liberación, ya que prefieren que el arzobispo – el único que sabe hablar japonés – le dé al alcalde de Toledo un curso de lengua japonesa de doce horas, para que éste pueda hablar con el terrorista japonés, en vez de dejar hablar directamente al cura: "España era un país no confesional y lo lógico era que quien hablara fuera un representante del estado laico." (Iwasaki 2009: 41) Además, cuando los antiglobales ponen en marcha "El novio de la muerte" (canción de la Guerra Civil), todos los espectadores se ponen a cantar de modo que nadie haga caso de la decapitación de Makoto Komatsubara, a pesar de que su reality show era "la teleserie más vista de la historia de la televisión (…)." (Iwasaki 2009: 45)

Otro aspecto visado es la complejidad de las organizaciones políticas dentro de España y la competencia entre sus comunidades autónomas, provincias y municipios, todos los cuales quieren hacer valer su autonomía. Le decisión de trasladar a Makino Yoneyama a Madrid (cf. relato 1) causa resistencia de parte de la Junta de Andalucía, el municipio de Sevilla, Málaga, Antequera y Benoaján, que reivindican individualmente el derecho de acoger al japonés, a veces por razones bastante rebuscadas. Esta conmoción resulta al final en la presencia de nada menos que diecisiete equipos médicos, entre los cuales llaman la atención los médicos cubanos "enviados por la Revolución" (Iwasaki 2009: 25). Algo similar ocurre en *El sake del pelotari*:

> Cuando trascendió que el padre Aitor Urrunaga, el *dujoku* Hitori Urunaga y el *irmao* Ahitori Tsurunaga habían convertido al euskera en la lengua litúrgica de los *kirishitan* de Ogimachi (…), el ayuntamiento de Bilbao quiso hermanarse con Ogimachi, pero el gobierno navarro reclamó aquel privilegio alegando que sin San Francisco Xavier ningún jesuita habría llegado a Japón, argumento que dio pie al ayuntamiento guipuzcoano de Azpeitia para decir que sin San Ignacio de Loyola los jesuitas simplemente no existirían. (Iwasaki 2009: 87)

El jefe de protocolo del Consejero de la Junta de Andalucía sospecha a su vez una conspiración de parte del gobierno Bush por su ausencia en la presentación del langostino de Sanlúcar en Nueva York (cf. relato 5) y tanto más le come la envidia cuanto que se da cuenta del éxito enorme que tuvo la presentación de la nueva ruta del Camino de Santiago por la Xunta de Galicia y la de las Fallas por el Ayuntamiento valenciano: "¿Cómo no iba a asistir el Alcalde de Nueva York a las Fallas valencianas de Nueva York, si el Ayuntamiento de Nuevo York era facha y el Ayuntamiento de Valencia también era facha?" (Iwasaki 2009: 141) Tal como la anécdota de los peregrinajes, esta cita demuestra que las realidades caricaturescas apuntadas por Iwasaki no sólo tienen que ver con España, sino que tienen un alcance mundial y global.

La relativización de los ideales políticos se vuelve completa cuando incluso la preparación de un plato de sushi se interpreta como un acto nacionalista japonés (relato 6) y que los políticos, los periodistas y los intelectuales no saben si es más políticamente correcto apoyar al derechista Tsurunaga – que a fin de cuentas parece más progresista – o a la izquierdista Arakaki – que al final parece más derechista (relato 6). La falta de profesionalidad de los políticos se demuestra otra vez cuando acuerdan crédito a las palabras de un astrólogo médium troskista[93], que además resulta ser la vidente personal de varios políticos y artistas barceloneses, o cuando se preocupan más por un posible resurgimiento franquista que por la seguridad de los rehenes del Alcázar de Toledo; está claro que Michiko Arakaki "la Pastora" comparte la opinión del narrador al admitir que no hay ninguna diferencia entre el circo, donde trabajaba antes, y el Ayuntamiento barcelonés, excepto su limpieza.

Aunque ya hemos constatado que el multilingüismo y el lenguaje migratorio cobran importancia en el estudio formal de la lengua (cf. 3.4.2.3.2), veremos a continuación que esta misma cuestión lingüística reaparece en el nivel temático, donde destacan por una parte la moda y la fascinación por el exotismo del idioma japonés, y por otra la tematización de la incomprensión entre el japonés y el español. Como se ha dicho en la presentación del contenido del texto (cf. 3.3.1), los actos rocambolescos de los japoneses desconocidos repercuten a nivel nacional y mundial, poniendo en marcha un verdadero 'hype' japonés, cuya lengua llega a desplazar al castellano como la segunda más importante en la enseñanza euskera (relato 4). Como se repite siete veces, "nunca

[93] Nótense la impertinencia de la opinión política de un astrólogo.

hubo más demanda para [por] aprender la enrevesada y milenaria lengua japonesa" (Iwasaki 2009: 26, 47, 67, 88, 108, 130, 150), hasta que su dominio incluso se convierte en un criterio para merecerse el título de 'chef' (relato 6).[94] Además, la arraigada costumbre (española) del doblaje cinematográfico tiene que ceder ante versiones japonesas originales subtituladas (relato 3) o, al contrario, empiezan a doblarse canciones españolas al japonés (relato 7).

Luego, el segundo asunto de la tematización de la incomprensión entre lenguas parece respaldar nuestra hipótesis acerca de la glocalización y la reafirmación de las especificidades lingüísticas después del multilingüismo (cf. 3.4.2.3.2). El décimo capítulo de *La geisha cubista* contiene un ejemplo muy gracioso de la falta de comunicación[95], cuando el presentador del reality show traduce al catalán las preguntas enviadas por los televidentes en español; un intérprete se encarga a su vez de traducirlas al japonés, después de lo que Michiko "La Pastora" intenta contestar de nuevo en español, lo que resulta finalmente en cinco preguntas diferentes con cuatro veces exactamente las mismas traducciones de las distintas respuestas, y esto por los conocimientos lingüísticos deficientes de Michiko: "¿Por qué te escondiste durante tantos años?", "¿Por qué no aprendiste el catalán?" y "¿En el Ayuntamiento trabajabas menos que en el circo?" reciben todas las respuestas simplistas: "Michiko siempre trabajando", "Michiko nunca desayunando". Sin embargo, está presente una inversión irónica en las respuestas a las dos últimas preguntas:

> 4. "¿Picasso era cariñoso contigo?": Michiko narró conmovida cómo después de la última función sólo quería salir corriendo hacia el barrio de Saint Germain des Prés, poseída de deseo ("Michiko siempre trabajando"), pero se mosqueó cuando recordó cómo Picasso la echaba a la calle de madrugada, apenas se quedaba contento ("Michiko nunca desayunando").
>
> 5. "¿Todas las *geishas* son putas?": Michiko explicó muy seria que las *geishas* son mujeres cultísimas y requeridas sólo por señores muy exigentes, porque son capaces de tocar instrumentos o recitar poesía épica durante toda la noche ("Michiko siempre desayunando") y que, para putas, las del Barrio Chino de Barcelona ("Michiko nunca trabajando"). (Iwasaki 2009: 68-69)[96]

[94] Nótense la inutilidad de la expresión "saber cocinar en japonés" (Iwasaki 2009: 130).
[95] El décimo capítulo del primer cuento contiene un ejemplo similar.
[96] Lo subrayado es mío.

El efecto humorístico está además en la divergencia entre las respuestas de Michiko, por una parte, y las interpretaciones inventadas de parte del narrador, por otra. Se nota que el tema lingüístico también interviene en la ironización de la sociedad multicultural, por ejemplo cuando Michiko admite no hablar catalán, porque "la mayoría de sus compañeras eran inmigrantes como ella y cuando estaban juntas no hablaban en catalán (…)." (Iwasaki 2009: 68)

El tema de la sociedad multicultural nos lleva a la cuestión de la integración y el grado de visibilidad de los inmigrantes en la obra. En el marco teórico se ha introducido el término de "integración identificacional" (cf. 2.3.3) y hemos dicho que ésta suele ser mayor en el caso de los inmigrantes hispanoamericanos en comparación con las personas provenientes del Este de Europa o de Asia. No obstante, eso no impide que Fernando Iwasaki incluya unos personajes japoneses sobre los que nadie se da cuenta de que *no* son españoles; al contrario, las identidades nacionales de los personajes parecen sumamente intercambiables por la anulación de las diferencias culturales. Así, a los japoneses se les percibe como chinos (relato 1), gitanos, vascos (relato 4), corianos[97] (relato 5), gallegos (relato 6) o andaluces[98] (relato 7), o sea como miembros de las Españas internas, de unas identidades "intranacionales" más que de (la) España de por sí. Esta intercambiabilidad no atañe solamente a las nacionalidades de varios personajes, sino también a unas prácticas, símbolos u objetos étnico-culturales; el ejemplo sin duda más prominente es la presentación del flamenco como algo típicamente japonés[99] al lado del "sudoku", "karate", "shintu", "origami", "bonsái", "karaoke" "shodo", "nihongo" y el "manga" (relato 1-7). Otras yuxtaposiciones irónicas son el "manga catalán" (relato 3), los "ronin[100] cristianos", la "pagoda del batzoki"[101] (relato 4), el "sevillismo japonés" y la "katana verdiblanco" (relato 5), la comparación de la bandera republicana con "el hachimaki[102] de un samurái" (relato 1), un "pañuelo palestino de Kenzo", una "ikurriña[103] como hachimaki" o la

[97] Remite al municipio de Coria del Río, pero está presente un juego ambiguo con la nacionalidad "coreano".
[98] Origen andaluz implicado en la presuposición que los japoneses de "Tsunami de Sanlúcar" son familia de "Terremoto de Jerez".
[99] Ejemplo divertido en *La katana verdiblanco*, donde la pelea entre los dos japoneses se interpreta como un baile flamenco: "Makino y Makoto siguieron combatiendo por el Prado de San Sebastián, el Parque María Luisa y la carretera de Bellavista. (…) los flamencos les hicieron palmas por bulerías creyendo que estaban ensayando unas 'pataítas'. Desde entonces Makino y Makoto fueron inseparables y el arte flamenco se impregnó de arte marcial (…)." (Iwasaki 2009: 101)
[100] El término japonés "ronin" remite al samurái sin maestro.
[101] El término inglés "pagoda" remite al templo budista, mientras que el "batzoki" significa en euskera "la sede política y social del Partido Nacional Vasco".
[102] El "hachimaki" es el término japonés para "bandana".
[103] El término euskera remite a la bandera vasca.

"tempura de oreja de cerdo ibérico al wasabi" (relato 6), etc. El peso de la etnia o de la nacionalidad vuelve a relativizarse en *El sushi melancólico*, cuando la japonesa Michiko Arakaki curiosamente le hace una observación xenófoba a Ahitori Tsurunaga, igualmente japonés: "'Tsurunaga-*ryori*, *maketo-ryori*'" (Iwasaki 2009: 118), que se puede parafrasear como "La cocina de Tsurunaga, una cocina extranjera [no vasca]".

La relativización de la nacionalidad resuena claramente en otras obras de Fernando Iwasaki, como en el libro de ensayos *Mi poncho es un kimono flamenco*, en que se incluye entre otros *La visa múltiple*, un ensayo que denuncia la obligación de la contribución a la identidad nacional de parte de la literatura (cf. 3.5). Iwasaki vuelve a confirmar esta idea en la entrevista (Iwasaki 2010) al opinar que la identidad nacional está desvinculada de la cultura y que se acerca más de los bailes folclóricos, los trajes típicos y la gastronomía, o sea de los estereotipos culturales más bien caricaturescos. No cabe duda de que Iwasaki incorpora determinados estereotipos culturales, pero se trata siempre de una afirmación burlesca e irónica por el "effet de typique" (cf. 2.2.4.1: Leerssen), que resalta unos clichés de manera hiperbólica. En *El kimono azul*, por ejemplo, la "comisión filológica antiterrorista" [104] (Iwasaki 2009: 40) necesita nada menos que doce horas para identificar al presunto terrorista por haber dirigido la atención exclusivamente a lenguas orientales y países musulmanes (Al Qaeda, Irak, Afganistán, el Líbano), pasando completamente por alto la posible responsabilidad de parte de un grupo terrorista español (ETA) u otro. En otros momentos Iwasaki confirma determinados estereotipos físicos, cuando le llaman al brigadista Makino Yoneyama el "guerrero amarillo", y estereotipos ideológicos y políticos cuando los defensores españoles del Alcázar de Toledo deciden ponerse la "kuffiya", símbolo de la solidaridad y la resistencia palestinas. Luego encontramos algunos prejuicios acerca de los japoneses, como por ejemplo sus prácticas de meditación (relato 1: la atmósfera "zen", la posición "flor de loto"), su tenacidad y diligencia trabajadoras y la competencia en la aspiración a la perfección (relato 3[105]), el cuidado en sus tareas (relato 5[106]), y – sobre todo – el talento de imitar, como dice Iwasaki en una de las presentaciones de *España, aparta de mí estos premios*: "Japoneses son en nuestro imaginario estas personas capaces, con la suficiente pasión, entrega, minuciosidad,

[104] Nótense la inexistencia y la ridiculez de este tipo de comisión.
[105] Dice un representante sindical sobre La Pastora: "los compañeros que trabajan como japoneses son insoportables, tienen enemigos y rompen la unidad." (Iwasaki 2009: 61)
[106] Los floreros Makino y Makoto llegan a reconocerse gracias a la perfección de sus respectivas creaciones: "La primera vez que Makoto vio las flores de un paso de Semana Santa decorado por Makino, sospechó que había otro japonés en Sevilla. La primera vez que Makino vio una Cruz de Mayo arreglada por Makoto, supo que tenía que haber otro japonés en Sevilla." (Iwasaki 2009: 100)

disciplina y repetición (…) de clonar cualquier comportamiento y cualquier expresión artística."[107]

Efectivamente, si estos personajes japoneses pasan desapercibidos durante años, o sea sin que nadie se da cuenta de que son japoneses, esto significa que responden perfectamente a una concepción preexistente de lo que es "un vasco", "un gallego", un "gitano", un "andaluz" o un "coriano". Esta lectura no impide que quepan otras interpretaciones acerca de la identidad cultural; si Iwasaki sugiere un poco más adelante en la misma presentación que tiene más mérito hablar catalán siendo nipón que hispanoamericano, posiblemente apunte hacia una relativización de las diferencias entre españoles e hispanoamericanos. No obstante, dicho comentario de Iwasaki es una información extra-textual que no nos permite sacar conclusiones definitivas acerca de la representación de la identidad americana en *España, aparta de mí estos premios*, tanto más cuanto no retrata prácticamente a ningún personaje ultramarino. Lo que sí se puede desprender de la obra – y sobre todo de sus paratextos –, es el que las relaciones interculturales entre el narrautor (el concursante) hispanoamericano y el lectorado español no se ironizan y que sigue siendo posible la comunicación exitosa entre ambas orillas del mar. Para más informaciones acerca de este tema, le remitimos al lector interesado a la entrevista personal con Iwasaki (Iwasaki 2010).

3.4.2.4 La ironía metaficcional y la auto(r)-ironía

A fin de completar nuestro análisis formal de *España, aparta de mí estos premios*, nos parece oportuno estudiar otras dos formas de ironía, que además resultan parcialmente convergentes y complementarias; en efecto, tanto la auto-ironía como la ironía metaficcional cuestionan – entre otras cosas – el principio de la autoridad en un debate sobre la muerte del autor o la desautorización. Luego tocaremos otros aspectos de la ironía metaficcional, como el abandono del principio mimético, que reanuda con la ironía situacional, y la discontinuidad o la pérdida del sujeto monolítico respecto a los personajes y al proceso interpretativo de parte del lector. Al final de este apartado se elaborará también la noción de la auto-ironía a partir de la interacción entre lo intra- y lo extratextual con objeto de poner a prueba nuestra hipótesis (cf. 3.4.2.1) sobre una posible "literalización" de dicha forma irónica. Veremos que este análisis comprobará en gran medida las conclusiones anteriores.

[107] YouTube, Entrevista en Canal-L TV (2009): http://www.youtube.com/watch?v=WFrabUmiGFg

Antes de entrar en los detalles, es preciso explicar que el análisis de lo metaficcional o lo metaliterario se justifica principalmente por los paratextos, que se caracterizan manifiestamente por un procedimiento de autorreflexividad que otorga una especie de teorización endógena a la obra; Iwasaki explicita primero en el prólogo que pretende luchar contra la tendencia de las convocatorias de concursos de relatos cuyas bases son absolutamente oligofrénicas[108], lo que crea según Iwasaki "la persuasión de que los cuentos son una cosa menor."[109] Evocamos al respecto el primer punto del Decálogo del concursante consuetudinario: "Los cuentos que envíes a los concursos nunca serán importantes para la historia de la literatura. En realidad, ni siquiera para la literatura." (Iwasaki 2009: 155) La lucha contra dicha trivialización consiste precisamente en el planteamiento de un proyecto o de una estrategia determinados que remite, en el caso que nos ocupa, a la imitación irónico-paródica de estos tipos de cuentos homotextuales, lo que en un metanivel abre de nuevo la discusión hacia la cuestión de la autoridad y el plagio[110].

Estos asuntos reaparecen en el Decálogo, donde se forja una poética personal que consiste de diez prescripciones irónicas que Iwasaki sigue de modo fiel en sus propios relatos; pensamos, por ejemplo, en los seudónimos femeninos (cf. 3.4.1.1), el concepto de los relatos "homotextuales" (cf. 3.3.1), la poética de la improbabilidad de la realidad (cf. 3.4.2.2: la ironía situacional) y el consejo del Groucho Marx acerca de los refritos de la Guerra Civil (cf. 3.4.2.3.3: los estereotipos nacionales). Esta acentuación de la arbitrariedad de las normas artísticas y literarias distingue precisamente la metaficción de la *ironía* metaficcional, cuyas demarcaciones no se aclaran siempre fácilmente, puesto que a menudo dependen de la sensibilidad y la perspectiva adoptadas por el lector. Esta revalorización del lector que acompaña el método irónico se realza al mismo tiempo por el debilitamiento de la instancia auctorial, lo que desvaloriza las nociones románticas de la originalidad y la invención creativas de parte del autor-dios. La desautorización o la relativización de la identidad del autor no sólo se reflejan en la homotextualidad y en los seudónimos, sino también en el laberinto intertextual (cf. 3.4.1.2: la ironía correctiva), que al final disipa definitivamente toda frontera entre las categorías del lector y del narrador.

---

[108] En otra entrevista en YouTube, Iwasaki da un ejemplo hipotético de un certamen literario convocado por el municipio valenciano, que prescribe que los relatos tienen que tratar de la horchata y su efecto benéfico en el intestino grueso. (YouTube, Entrevista en Sevilla TV (2009): http://www.youtube.com/watch?v=EnXvFjVBtMw)

[109] YouTube, Entrevista en Canal-L TV (2009): http://www.youtube.com/watch?v=WFrabUmiGFg

[110] Es preciso mencionar al respecto a Bernardo Atxaga y su *Método para plagiar*, uno de los capítulos de *Obabakoak*, en que elabora varias indicaciones para plagiar un libro sin ser descubierto.

La escisión del autor forma parte de un procedimiento metaficcional irónico que cuestiona precisamente la noción del sujeto en cuanto entidad coherente. El mismo mecanismo afecta la identidad de los personajes japoneses que se desdoblan de modo esquizofrénico a lo largo de los siete cuentos (cf. 3.3.1), pero también repercute en el nivel de la narración en el sentido de que los cuentos homotextuales cuestionan el principio mimético, lo que pone de relieve la artificialidad de la creación literaria (cf. infra). Si bien es cierto que en este marco resuena el concepto de la novela migratoria según Lukács y Frank (cf. 2.3.4.3) y la ironía situacional de Adriaensen (cf. 3.4.2.2), cabe matizar el vínculo que establece la crítica entre la oposición a la mimesis por un lado, y la parodia de los géneros realistas (la novela policiaca y biográfica), por otro. Hablando de la ironía situacional, hemos concluido efectivamente que – a pesar de la ruptura de la ilusión mimética – la relación entre historia y ficción es más compleja y que está presente sobre todo una poética de la improbabilidad de la realidad.

No obstante, lo que sí se ironiza es el afán de la ilusión mimético-realista en la narración televisiva y la manera en que ésta convierte sucesos reales en productos estéticos sensacionales. La metaficción televisiva pretende criticar la trivialización progresiva de la realidad, de la que forman parte estos reality shows espectacularizantes tal como los encontramos en *El haiku del brigadista* (relato 1), *El kimono azul* (relato 2) y *La geisha cubista* (relato 3). La ironía está a menudo en la incongruencia de los hechos que carecen completamente de interés y la conmoción o los éxitos comerciales que suscitan; pensamos, por ejemplo, en el estado de coma de Makino Yoneyama representado en el reality "El Durmiento Solidario" (relato 1), que logra cautivar a toda España a pesar de la ausencia de todo suspense. Otra forma de metaficción televisiva es la imitación ridiculizante del "simulacro virtual" (cf. 2.2.4.2), que consiste en la copia de un referente original inexistente. Así el narrador deja entrever la artificialidad del programa "Cavernícolas Solidarios" (relato 1) y las trampas de parte de sus finalistas, "quienes supuestamente debían alimentarse con lo que encontraran en la cueva. ¿Cómo encontraron tantas *latas de atún* dentro de la caverna? La concursante Malena no sabía nada del atún porque ella era la responsable de las *galletas*."[111] (Iwasaki 2009: 24) Huelga decir que este tipo de ironía enlaza con otros, como por ejemplo la relativización de los estereotipos

[111] Las cursivas son mías.

culturales (cf. 3.4.2.3.3), que trasciende en este caso manifiestamente el nivel nacional (español) para extenderse hacia la sociedad del espectáculo en general[112].

Ahora bien, llama la atención que los realities de estos tres primeros cuentos se sitúan todos en lugares subterráneos[113], a partir de los cuales se desarrolla indirectamente un proceso de autorreflexividad (meta)ficcional. Nos parece preciso justificar esta última idea por la herencia cervantina de la que habla Adriaensen (cf. 2.2.4.2), y más en concreto por el episodio de la Cueva de Montesinos en el *Quijote*[114] (II parte, capítulos XXII-XXIII); después de haber descendido a la cueva, vuelve Don Quijote a la superficie para contar a sus compañeros lo que ha visto. Dice que encontró a Montesinos, quien le presentó a varios personajes embrujados por Merlín, entre los cuales se encuentra su querida Dulcinea, encantada en forma de una fea campesina. Los compañeros deciden burlarse de esta historia, poniendo en escena el desencanto de Dulcinea para engañar a Don Quijote, que sin embargo les causa una gran sorpresa al final de la novela; en su lecho de muerte confiesa haber inventado toda la historia de la cueva de Montesinos, revelándose pues como el director intradiegético subterráneo de su propia historia. Aunque este episodio hace reaparecer la figura auctorial, mientras que *España, aparta de mí estos premios* la cuestiona precisamente, ambos textos introducen desde un sitio sepulcral, que figura como el lugar de la puesta en escena, los temas de la lectura engañada, la reivindicación de la ficción y el juego entre el ser y el parecer. Éstos se sitúan en el caso que nos ocupa a varios niveles, es decir que la cuestión de la artificialidad no sólo se aplica a la ficción televisiva, sino también a la literaria a través de los mecanismos que acabamos de presentar.

Sin embargo, la ridiculización del sistema de la representación mediática, su supuesta inmediatez y autenticidad posiblemente implique al mismo tiempo una forma de auto-ironía, es decir una ironización de la ironía narrativa (situacional): si ésta acerca lo real a lo *inverosímil*, destacando la falta de previsibilidad del transcurso histórico, el simulacro virtual acerca lo real a lo *artificial* o lo seudo-auténtico, lo que sin duda nos plantea a los lectores varias preguntas de índole filosófica (extraliteraria), al lado de la

[112] Recordamos al respecto que la mayoría de los términos relacionados con los medios de comunicación y el mundo de la diversión son ingleses (3.4.2.3.2).
[113] La cueva de la Pileta (relato 1), la cripta del Alcázar de Toledo (relato 2) y los túneles del Ayuntamiento de Barcelona (relato 3).
[114] Apoyamos el punto de vista de Adriaensen y no el de Hutcheon, que asocia la metaficción con la posmodernidad (cf. nota 19). No obstante, observa Jan Herman en "La voix d'outre-tombe" (2009) que el proceso autorreflexivo metaficcional se desarrolla ya a partir del siglo XIII, el siglo del nacimiento de la novela.

cuestión estética. Como ya hemos sugerido anteriormente, se puede deducir otra forma auto-irónica[115] a partir de este nivel extratextual; llama la atención que Fernando Iwasaki es una persona muy comunicativa con bastantes intervenciones mediáticas en la radio y la televisión, además que tiene su propio sitio web frecuentemente actualizado (http://www.fernandoiwasaki.com). Es decir que Iwasaki está riéndose de sí mismo por medio de la ridiculización del mundo comercial del que en realidad saca provecho gustosamente; el escritor no sólo confirma nuestra hipótesis en la entrevista (Iwasaki 2010), sino que también indica que la auto-ironía es una pista válida para otras obras suyas, como *Helarte de amar* (2006) y *El libro de mal amor*[116] (2001), una novela autodiegética en que Iwasaki retrata un Don Juan perdedor que se convierte en deportista, patinador, vegetariano, judío, político, etc. según la mujer a la que quiere conquistar.

3.5 Fernando Iwasaki y la Generación del Crack

Después de haber analizado profundamente *España, aparta de mí estos premios* desde los ángulos de la ironía, por un lado, y el del transnacionalismo por otro, conviene preguntarse si tiene sentido reunir las observaciones más importantes en una poética generacional establecida. A pesar de que Iwasaki parece escaparse de toda clasificación y que él mismo confiesa tomar los manifiestos a broma (Iwasaki 2010), nos parece oportuno señalar que muchas de las ideas propuestas por la Generación del Crack las podemos relacionar de modo convincente con varias características de la obra de Iwasaki.

Dicha generación reúne a varios escritores iberoamericanos nacidos en los años 60 y 70 – Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Vicente Herrasti, Eloy Urroz, etc. – que proclaman luchar por una innovación estética o un "nuevo barroquismo" profundamente antirrealista que recurre – entre otras cosas – a las estrategias discursivas siguientes: la polifonía narrativa, el collage de anacronismos, intertextualidades y elementos históricos, y finalmente la sátira (humorística). Estos mecanismos carnavalescos entran en el marco de la crítica en la comercialización de la literatura "light", que se hizo dependiente del poderío económico editorial. Sin embargo, esto no impide que el Crack se aproveche de los modelos de promoción de la mercadotecnia

[115] Dentro del texto mismo sí se encuentra una posible auto-parodia, es decir una referencia intertextual a su propia obra *Ajuar Funerario* (2004): "un impoluto y arcangélico Tsurunaga caminabe entre unos estilizados botes de cristal que contenían el solomillo, los salchichones, la panceta, los chorizos, las chuletas, los costillares y los filetes, listos para la *barbakoak*, como si el cochino fuera un faraón y su ajuar funerario un esplendor de muranos." (Iwasaki 2009: 126)

[116] Nótense la inversión intertextual irónica con el poemario medieval *El libro de buen amor* por Juan Ruiz.

disponible, lo que nos hace pensar en la ambigüedad en cuanto a la auto-ironía de Iwasaki. Asimismo, la actitud cosmopolita y la reacción en contra del nacionalismo cultural oficialista de parte del Crack da eco a la relativización de la identidad nacional y la crítica en el papel atributivo acordado a la literatura en la conformación de dicha identidad (cf. 3.4.2.3.3, *La visa múltiple*). No obstante, es preciso matizar que la principal preocupación extraliteraria del Crack es la crítica en la estandarización de la literatura de consumo, mientras que Iwasaki enfoca claramente determinadas prácticas culturales (extraliterarias), además de los llamados premios "búfalo".

3.6 Conclusión

El análisis formal precedente ha procurado demostrar la relevancia y el interés del estudio de la ironía y del transnacionalismo en *España, aparta de mí estos premios*. Resulta difícil mantener estos dos objetos de estudio separados y su nexo se revela más manifiesto en el caso de la ironía retórico-verbal (el multilingüismo) y la ironía correctiva (la intertextualidad). De la misma manera encontramos varios enlaces entre las diversas formas irónicas presentadas, entre las que ocupa una posición central la ironía retórica, que se entreteje efectivamente con la ironía metaficcional, situacional y correctiva en un entramado arabesco fascinante.

La conclusión (siempre provisional e incompleta) de este análisis nos permite asimismo formular unas respuestas más fundamentadas a varias preguntas presentadas a lo largo de este trabajo. Recordamos por ejemplo la cuestión del cosmopolitismo universal de la novela transcultural y su diferencia con el etnocentrismo pluralista en la novela multicultural (cf. 2.3.3). No cabe duda de que en nuestra obra en análisis se desvaloriza la identidad nacional, lo que justifica calificarla de "trans*nacional*". Sin embargo, ¿implica esto igualmente un trans*culturalismo*? La repuesta no nos parece completamente afirmativa: el descarte de lo nacional tiene que ver tanto con la reafirmación (siempre irónica) de las identidades locales dentro de España, como con su superación o globalización (cosmopolita). Es decir que el transnacionalismo se lleva a cabo por medio del pluralismo multicultural a nivel *intra*nacional y por un universalismo global *supra*nacional. Efectivamente, esa trivialización de la que habla Iwasaki no es un fenómeno exclusivamente español, sino que resulta tan reconocible para un lector belga o estadounidense, como para un lector británico, español, alemán o incluso japonés.

> Pero, en el caso de España, yo [Fernando Iwasaki] utilizo los premios y estoy seguro que *esa idea de lo local también existe en otros países*. Entonces, probablemente, si hubiera un día que traducir este libro, habría que hacer una traducción no necesariamente literal, pero sí una traducción desde el punto de vista de *los localismos de cada lugar*. No sería exactamente el mismo libro pero a mí eso no me parece que sea mal. (Iwasaki 2010)

El carácter más bien universal de estos localismos no impide que el punto del partida de *España, aparta de mí estos premios* sea la ironización del mundo (literario) *español* en concreto y que su contenido requiera de parte del lector conocimientos bastante específicos de sus lenguas y costumbres (cf. 2.3.4.3). O sea, la comprensión de los localismos españoles constituye una condición primordial para poder saltar al nivel transnacional.

Finalmente, es preciso volver sobre un aspecto de la teoría de Hutcheon y, más específicamente, la noción del "ethos" paródico y satírico (cf. 2.2.2.1), que permiten varias superposiciones en forma de diferentes grados de "parodia satírica" y de "sátira paródica". Después del análisis precedente, entendemos mejor por qué planteamos que la obra de Iwasaki se acerca más del ethos paródico y de la parodia satírica; cabe considerar el ethos paródico con respecto a lo literario, por un lado, y lo satírico-social (extraliterario), por otro. En el primer caso entrevemos un tono neutro o una burla jocosa con respecto al mundo de los premios, y el ethos paródico predominantemente deferente o respetuoso hacia las numerosas referencias intertextuales (cf. 3.4.1.2: la ironía correctiva y intertextualidad). El segundo caso es más complejo en el sentido de que la presencia del elemento extratextual satírico – la ridiculización del mundo del espectáculo y los medios de comunicación de masas – no conlleva automáticamente la predominancia del ethos satírico; éste siempre implica un propósito correctivo, mientras que Iwasaki sigue adoptando un tono más bien lúdico, no agresivo. Lo que complica todavía más el asunto es la pregunta acerca de la relación entre lo paródico y lo satírico en *España, aparta de mí estos premios*; consta que predomina su propósito paródico (cf. los paratextos), por lo cual forma parte del género de la parodia satírica, pero ¿qué papel desempeña el aspecto satírico? A pesar de que los dos mecanismos parecen desconectados a primera vista, es posible que ambos se refuercen en su objetivo de ridiculizar la desvalorización que prolifera en determinados sectores culturales y mediáticos.

4. Conclusión general

Este trabajo ha procurado demostrar la pertenencia del estudio de la ironía y del transnacionalismo en *España, aparta de mí estos premios*, una obra extremadamente rica que sigue revelándole al lector capas insospechadas en cada nueva lectura. La extensión del marco teórico se justifica por la combinación de varias perspectivas complementarias, es decir la semántica (cf. Hutcheon, Leerssen, Adriaensen) y la estilística (cf. Simpson, Schoentjes), perspectivas que llegan finalmente a encontrarse en la presentación del transnacionalismo (cf. 2.3), especialmente gracias a las contribuciones de Frank. Este panorama amplio nos ha permitido además dar cuenta de las múltiples interconexiones entre nuestros dos asuntos principales, que posiblemente parezcan desvinculados a primera vista, pero que se encuentran en un entramado complejo y fascinante.

En efecto, en el análisis formal (cf. capítulo 3) hemos intentado integrar las cinco figuras irónicas principales dentro de las categorías formales de la enunciación y la narración, lo que ha resultado en una muestra del virtuosismo lingüístico de Fernando Iwasaki. Este ciempiés creativo explota su benéfica posición extraterritorial, aunque cabe matizar la preferencia de lo literario a lo referencial y lo exótico-cultural que caracteriza el cosmopolitismo (cf. 2.3.3); si bien es cierto que lo literario predomina en los paratextos, no ocupa el exotismo (japonés) una posición inferior en los cuentos mismos. Al contrario, la ridiculización satírica de los estereotipos culturales coopera precisamente dentro de este marco metaliterario paródico a realzar la tonalidad irónica de *España, aparta de mí estos premios*, pero la influencia opera al mismo tiempo en el sentido inverso: la lucha contra la fetichización de la nacionalidad se corrobora gracias al universalismo del entramado intertextual que sobrapasa todo nivel local, regional, nacional e incluso continental.

5. Bibliografía[117]

1. LIBROS

ADRIAENSEN, Brigitte. *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000): arabescos para entendidos.* Madrid : Verbum, 2007.

ANDRÉS-SUÁREZ, I., KUNZ, M., D'ORS, I. *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid : Verbum, 2002.

BAÑÓS, Antonio M. & FORNIELES, Javier. *Manual sobre comunicación e inmigración.* Donostia/San Sebastián: Tercera Prensa, 2008.

CHOW, Rey. *Writing diaspora : tactics of intervention in contemporary cultural studies.* Bloomington : Indiana university press, 1993.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture : twentieth-century ethnography, literature, and art.* Cambridge : Harvard university press, 1988.

CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario (Argentina): Ed. Beatriz Viterbo, 2002.

FRANK, Søren. *Migration and literature. Günter Grass, Milan kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjaerstad*. New York: Palgrave/McMillan, 2008.

HERMAN, Jan. *La voix d'outre-tombe*: apuntes de clase inéditas del curso de literatura francesa clásica (B-KUL-F0UZ5A: 09/2009-12/2009) en la Universidad Católica de Lovaina.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms.* New York (N.Y.): Methuen, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge : the theory and politics of irony.* London : Routledge, 1995.

IWASAKI, Fernando. *España, aparta de mí estos premios*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

IWASAKI, Fernando. Entrevista personal con Fernando Iwasaki por Sophie Van den Broeck, Sevilla, 15 de marzo de 2010.

KAPLAN, Caren. *Questions of travel : postmodern discourses of displacement*. Durham (N.C.): Duke university press, 1996.

[117] Esta lista de referencias se compone de dos partes principales: en la primera sección se presentan los libros, mientras que en la segunda están los artículos digitales y los sitios web.

LEERSSEN, Joep. 'The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey.' *Poetics Today* 21.2 (2000): 267-292.

LUCASSEN, Leo. *The immigrant threat : the integration of old and new migrants in Western Europe since 1850.* Urbana (Ill.) : University of Illinois press, 2005.

MARDOROSSIAN, Carine M. 'From Literature of Exile to Migrant Literature.' *Modern Language Studies,* 32.2 (2002): 15-33.

ORTEGA CUENTAS, Julio. 'El sujeto del exilio.' *Exilios y residencias : escrituras de España y América.* Red. Juana Martínez. Madrid : Iberoamericana, 2007. 13-24.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. 'Carnaval / Antropofagia / Parodia.' *Obra selecta.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003. 347-364.

RONCAGLIOLO, Santiago. 'Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI.' *Quórum* 19 (2008): 150-167.

SAID, Edward. *The world, the text, and the critic*. London : Faber and Faber, 1984.

SAÍTTA, Sylvia. "Cruzando la frontera: la literatura argentina entre exilios y migraciones." *Hispamérica* 36.106 (2007): 23-35.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil, 2001.

SIMPSON, Paul. *On the discourse of satire : towards a stylistic model of satirical humour.* Amsterdam : Benjamins, 2003.

2. ARTÍCULOS DIGITALES Y SITIOS WEB

Agencia EFE, 'Presentación.' (http://www.efe.com). (fecha de consulta: 02.02.2010).

ARREGUI PABOLLET, Joseba. '*El descubrimiento de España* de Fernando Iwasaki: un viaje de ida y vuelta.' *El Viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la AEELH, Universidad de Valladolid. Madrid : Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008. 643-649 (http://www.fernandoiwasaki.com/). (fecha de consulta: 15.02.2010).

Ayuntamiento de CORIA DEL RÍO (http://www.ayto-coriadelrio.es/opencms/opencms/coria/municipio/Historia/apelljapon.html). (fecha de consulta: 02.10.2010)

BASSARAI Ediciones. 'Pedro Ugarte' (http://www.bassarai.com/pages/ugarte.html). (fecha de consulta: 18.04.2010).

BUIZA, J.J. BUIZA, J.J. 'IU anuncia expulsiones.' *Diario Sur Digital* (17.06.2007)

(http://www.diariosur.es/prensa/20070617/interior/anuncia-expulsiones_20070617.html). (fecha de consulta: 28.03.2010).

BUIZA, J.J. 'IU arrebata al PSOE la Alcaldía de Ardales con los votos de Falange Auténtica.' *Diario Sur Digital* (17.06.2007) (http://www.diariosur.es/prensa/20070617/interior/arrebata-psoe-alcaldia-ardales_20070617.html). (fecha de consulta: 28.03.2010).

DE CHATELLUS, Adélaïde. 'La escritura sin fronteras de Fernando Iwasaki Cauti.' Actas del coloquio internacional *Fronteras de la literatura y de la crítica*. Poitiers: CRLA- Archivos, 2004 (http://www.fernandoiwasaki.com/). (fecha de consulta: 15.02.2010).

DE LA FUENTE, José Luis. 'Fernando Iwasaki Cauti: el retorno del mito mestizo.' *La nueva narrativa hispanoamericana: entre la realidad y las formas de la apariencia* (2005): 203-230 (http://www.fernandoiwasaki.com/). (fecha de consulta: 15.02.2010).

CAMACHO DELGADO, José Manuel. 'La ficción como coartada del apátrida: *Un milagro informal* de Fernando Iwasaki.' *Philologia Hispalensis* XIX (2005): 7-22 (http://www.fernandoiwasaki.com/). (fecha de consulta: 15.02.2010).

CLIFFORD, James. 'Diasporas.' *Cultural Anthropology* 9. 3 (1994): 302-338 (http://links.jstor.org/sici?sici=0886-7356%28199408%299%3A3%3C302%3AD%3E2.0.CO%3B2-O). (fecha de consulta: 19.03.2010).

Chronology Japanese Holdouts in the Pacific (http://www.wanpela.com/holdouts/list.html). (fecha de consulta: 02.10.2009).

Cueva de la Pileta (http://www.cuevadelapileta.org/textos_archivos/pileta_2.html). (fecha de consulta: 02.10.2009).

El Vaticano. 'Jesús en el Huerto de los Olivos.' (http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2004/via_crucis/sp/station_01.html). (fecha de consulta: 18.04.2010).

Escuela de Cocina Luis Irízar: San Sebastián (http://www.escuelairizar.com/). *Falange Auténtica* (http://www.falange-autentica.org/). (fecha de consulta: 18.04.2010).

Fernando Iwasaki | Web oficial del escritor peruano (http://www.fernandoiwasaki.com). (fecha de última consulta: 31.05.2010).

Flamenco. 'Terremoto de Jerez' y 'Guïto' (http://www.esflamenco.com/bio/es10021.html, http://www.esflamenco.com/bio/en10307.html). (fecha de consulta: 18.04.2010).

GARCÍA RAMOS, Arturo. 'LA FICCIÓN, JA, JA. Humor y parodia en la narrativa de Fernando Iwasaki.' Ponencia leída en el *II Congreso de Narrativa Peruana: Tradición y Rescate*. Huanchaco, 15 a 19 de Octubre de 2007 (http://www.fernandoiwasaki.com/). (fecha de consulta: 15.02.2010).

IBIBLIO, The public's library and digital archive. 'Kobo Abe' (http://www.ibiblio.org/abekobo/). (fecha de consulta: 11.03.2010).

IREFERENCE, 'José Moscardó Ituarte' (http://www.ireference.ca/search/Jos%C3%A9%20Moscard%C3%B3%20Ituarte/). (fecha de consulta: 03.02.2010).

IRIBARREN, Jesús. 'Un japonés en la Guerra Civil española. Tesis en la Universidad de Navarra.' *Foro por la memoria* (02.02.2003) (http://www.nodo50.org/foroporlamemoria/brigadas_internacionales/un_japones_enla_gc espanyola.htm). (fecha de consulta: 11.03.2010).

ITURBE, Antonio G. 'Fernando Iwasaki: España, aparta de mí estos premios.' *Qué Leer* (Barcelona, 2009) (http://www.que-leer.com/3724/fernando-iwasaki-%E2%80%9Cespana-aparta-de-mi-estos-premios%E2%80%9D.html). (fecha de consulta: 11.03.2010).

Juggler's World, 'Enrico Rastelli' (http://www.juggling.org/jw/86/4/yesterdays.html). (fecha de consulta: 04.10.2009).

Kouji Fukaya, maestro de la cocina vasca (http://www.directoalpaladar.com/otros/kouji-fukaya-maestro-de-la-cocina-vasca). (fecha de consulta: 02.10.2009).

Las Peñas Sevillistas (http://www.sevillacf.com/penyas.htm). (fecha de consulta: 02.10.2009).

Lieutenant MichitaroKomatsubara, 'Biography' (http://www.generals.dk/general/Komatsubara/Michitaro/Japan.html). (fecha de consulta: 03.02.2010).

Madame Sadayakko — The geisha who bewitched the West (http://www.jadedragon.com/archives/bookrevu/sadayakko.html). (fecha de consulta: 02.10.2009).

MAGISTER, Sandro. Traducción en español de Juan Diego Muro (Lima, Perú). 'Nagasaki ciudad de la bomba atómica. Y de los mártires cristianos.' *Chiesa* (30.10.2007) (http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/173602?sp=y). (fecha de consulta: 11.03.2010).

MANSO, Diego. 'El hombre del subsuelo.' *Revista Ñ* (12.12.2009) (http://www.elortiba.org/pdf/enie_121209.pdf). (fecha de consulta: 02.02.2010).

MATABOSCH, Genís. 'El Circo, permanente foro de culturas.' *La Factoría* 19 (2003) (http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=219). (fecha de consulta: 11.04.2010).

MEDINA, Clara. 'Iwasaki, un autor con ancestro guayaquileño.' *El Universo* (12.11.2006)

(http://www.eluniverso.com/2006/11/12/0001/261/73EB094CE2284197B29FB0DA9DA9AEA1.html). (fecha de consulta: 02.03.2010).

MÜLLER, GESINE. 'Las novelas del "Boom" como provocación canónica: Interacciones literarias entre "La Onda," el "Crack" y Carlos Fuentes.' *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.59(2004): 43-52 (http://www.jstor.org/stable/4531303). (fecha de consulta: 14.11.2009).

Nagusiak Martxan (http://www.nagusiakmartxan.com/cas/site/default.asp). (fecha de consulta: 18.04.2010).

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. 'Vitalismo, sensualidad, erudición e ingenio: la narrativa de Fernando Iwasaki.' Ensayo inédito, preparado para la obra en preparación de Luis Dapelo: *Literatura Peruana* (Universidad de Brescia, Italia) (s.f) (http://www.fernandoiwasaki.com/). (fecha de consulta: 16.02.2010).

Online English to Japanese to English Dictionary (http://www.freedict.com/onldict/jap.html). (fecha de última consulta: 03.05.2010).

Páginas de Espuma (http://www.ppespuma.com/). (fecha de consulta: 02.10.2009).

PITA, Elena. 'Conversaciones íntimas con Pinito del Oro.' *El Mundo Magazine* 96 (29.07.2001) (http://www.elmundo.es/magazine/m96/textos/pinito.html). (fecha de consulta: 18.04.2010).

PLAZA, Caridad. 'Diálogo de la Lengua: Santiago Roncagliolo y Juan Gabriel Vásquez.' [Entrevista] *Quórum* 16 (2006): 105-118 (http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/manoamanoroncagliolo.pdf). (fecha de consulta: 02.03.2010).

POHL, Burkhard. "'Ruptura y continuidad'. Jorge Volpi, el 'Crack' y la herencia del 68." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.59 (2004): 53-70 (http://www.jstor.org/stable/pdfplus/4531304.pdf). (fecha de consulta: 14.11.2009).

Real Academia Española (http://rae.es/rae.html). (fecha de última consulta: 27.05.2010).

RODRÍGUEZ, P. 'Fernando Iwasaki: 'España aparta de mí estos premios'.' *El Correo gallego* (13.09.2009) (http://www.elcorreogallego.es/indexSuplementos.php?idMenu=15&idNoticia=466495). (fecha de consulta: 02.03.2010).

SGAE. Sociedad General de Autores y Editores (http://www.sgae.es/). (fecha de consulta: 03.11.2009).

Shoichi Yokoi, Last Japanese WWII Straggler on Guam (http://ns.gov.gu/scrollapplet/sergeant.html). (fecha de consulta: 02.10.2009).

TELLERÍA, Alejandro. 'Entrevista a Fernando Iwasaki.' *The Barcelona Review* 45 (24/12/2005) (http://www.barcelonareview.com/45/s_fi.htm). (fecha de consulta: 02.03.2010).

UEFA, The official website for European Football (http://www.uefa.com/uefaeuropaleague/history/season=2005/index.html). (fecha de consulta: 03.11.2009).

Universidades España. 'Juan Manual Suárez Japón' (http://universidades.universia.es/rectores/presentacion/juan-manuel-suarez-unia.htm). (fecha de consulta: 03.11.2009).

Wordreference Language forums (http://forum.wordreference.com/). (fecha de última consulta: 19.05.2010).

YouTube, Entrevista en Canal-L TV (2009): Fernando Iwasaki. 'España aparta de mí estos premios' (http://www.youtube.com/watch?v=WFrabUmiGFg). (fecha de consulta: 18.12.2009).

YouTube, Entrevista en Sevilla TV (2009): 'Convidados' con Cristóbal Cervantes (http://www.youtube.com/watch?v=EnXvFjVBtMw). (fecha de consulta: 18.12.2009).

YouTube, Entrevista en Libertad Digital TV (2009): 'LD Libros, con Fernando Iwasaki' (http://www.youtube.com/watch?v=NQfJFJw9DxI). (fecha de consulta: 18.12.2009).

YouTube, Programa de Literatura en Breve (RNE, 2009), dirigido por Juan Jacinto Muñoz Rengel: 'España, aparta de mí estos premios' (http://www.youtube.com/watch?v=8VQUZ9dIsHk). (fecha de consulta: 18.12.2009).

6. Anexo

A. Figura A: la ironía de Adriaensen (Adriaensen: 36).

Cuadro sinóptico

	Ironía correctiva	**Ironía situacional**	**Ironía metaficcional**	**Auto-ironía**
Objeto	**el discurso**	**los hechos/ la historia**	**las normas estéticas**	**ironía/el autor**
Campo	retórica	drama	filosofía-estética	crítica literaria
Finalidad	efectuar una crítica negativa	– mostrar los vuelcos que da la historia – realzar la dificultad de captar la realidad	– romper la ilusión mimética – cuestionar la obra artística – cuestionar la noción del sujeto	ironizar sobre – sus propias ironías – las interpretaciones que éstas han originado
Sentido	contrario / contradicción	– inversión – "ser vs. aparentar"	paradoja	ambigüedad
Figura	antífrasis	peripecia	parábasis	disimulación
Definición de Goytisolo	"parodia", "sátira"	"mirada irónica sobre el mundo"	"ironía cervantina"	"autobiografía paródica"
Obra privilegiada en el análisis	*Carajicomedia* (2000)	*La saga de los Marx* (1993)	*El sitio de los sitios* (1995) *Las semanas del jardín* (1997)	las cuatro novelas juntas
Blanco	Opus Dei	la era postmarxista	– el género realista – la supuesta muerte del autor	– la ironía misma – el estatuto del autor
Procedimientos	parodia / pastiche	atopía / acronía / la identidad oculta	ruptura de la ilusión / distanciamiento crítico	parodia de los críticos

B. Figura B: la portada de *España, aparta de mí estos premios.*

C. Figura C: obras escritas por Fernando Iwasaki.

NOVELAS

Libro de mal amor (2001)

Neguijón (2005)

Mírame cuando te ame (2005)

RELATOS

España, aparta de mí estos premios (2009)

Un milagro informal (2003)

Inquisiciones Peruanas (1994)

Ajuar funerario (2004)

Helarte de amar (2006)

Macondo boca arriba (2006)

Tres noches de corbata (1987)

A Troya, Helena (1993)

ENSAYO

Republicamos. Cuando dejamos de ser realistas. (2008)

El Descubrimiento de España (1996)

Mi poncho es un kimono flamenco (2005)

Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno (1992)

CRONICAS

La caja de pan duro (2000)

El sentimiento trágico de la Liga (1995)

D. Figura D: las nueve funciones irónicas de Hutcheon (Hutcheon 1995: 47).

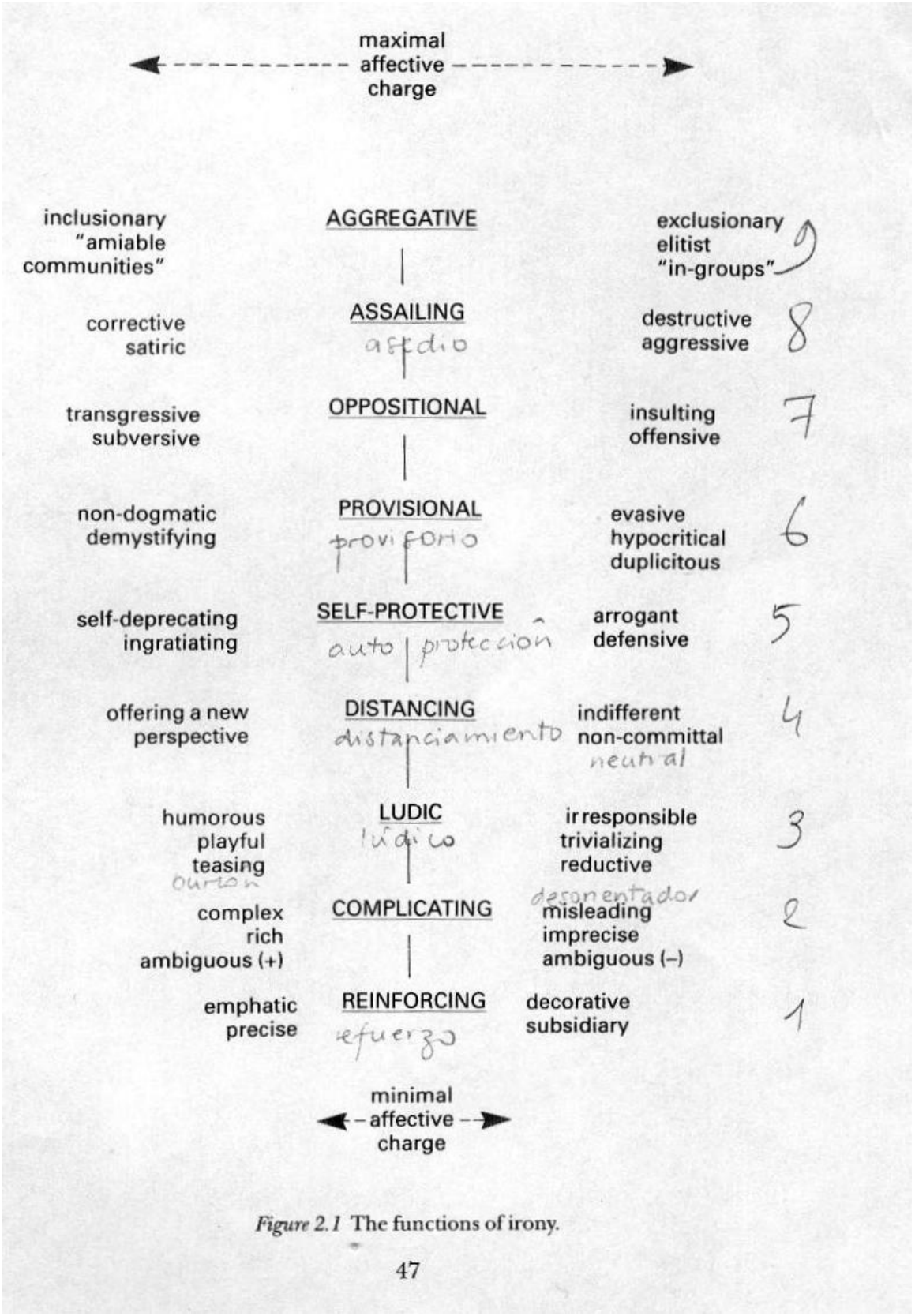

Figure 2.1 The functions of irony.

47

E. La ironía situacional: panorama de las figuras históricas o existentes en *España, aparta de mí estos premios.*

RELATO 1

- La Malinche
- Inés Huaylas
- S(h)oichi Yokoi
- Hiroo Onoda
- Hidetoshi Nakata
- Alberto Fujimori
- Jack Shirai
- Toyosaburo Sekii
- El coronel Rojo (Vicente Rojo Lluch)
- Kawabata
- Mishima
- Tanizaki
- Jackie Chan
- Javier Cercas
- Enrique Vila-Matas
- Andrés Neuman
- Hipólito G. Navarro

RELATO 2

- S(h)oichi Yokoi
- Hiroo Onoda
- El coronel Moscardó
- El coronel Gadafi
- Hillary Clinton
- Oé
- Ishiguro
- Murakami
- Raffaele Cameroni
- Aquilino Duque
- Ignacio Martínez de Pisón
- Hipólito G. Navarro

RELATO 3

- Antoni M. Simarro i Puig
- Josep Maria de Porcioles i Colomer
- Enric Massó i Vázquez
- Narcís Serra i Serra
- Pasqual Maragall i Mira

- Joan Clos i Matheu
- Jordi Pujol i Soley
- Margarita Xirgú
- Enrico Rastelli
- Stella Price
- Madame Sadayakko
- Dora Maar
- Marie-Thérèse Walter
- Enric Canut
- La familia Frediani
- Lluis Raluy
- Johan Cruyff
- Basho
- Shimada
- Kobo Abe
- Kurosawa
- Paula Izquierdo
- Ángela Vallvey
- Lola Beccaria
- Hipólito G. Navarro

RELATO 4

- San Francisco Xavier
- Pablo Miki
- Agustín ota
- Antonio Ishida
- Pedro Kibe
- Julian Nakaura
- Mancio Konishi
- Muzio Viteleschi
- El comodoro Perry
- El emperador Meiji
- Bernard Petitjean
- Padre Arrupe
- San Ignacio de Loyola
- S(h)oichi Yokoi
- Hiroo Onoda
- Juan Antonio Moguel
- Bernardo Atxaga
- Unai Elorriaga
- Pedro Ugarte
- Hipólito G. Navarro
- Katayama

- Akutagawa
- Yoshimoto
- Bruce Lee
- William Peter Blatty

RELATO 5

- Guillermo González del Río (Guillermo Campanal)
- Alhaji Momodo Nije ("Biri")
- El portero bético Jesús
- El sevillista Morán
- Carmelo Japón Japón
- El general Queipo de Llano (Gonzalo Queipo de Llano y Sierra)
- El cardenal Segura (Pedro Segura y Sáez)
- Data Masamune
- Fray Luis Sotelo
- Hasekura Tsurunaga
- S(h)oichi Yokoi
- Hiroo Onoda
- Javier Labandón ("El Arrebato")
- José María Basterra
- Eustaquio Ilundáin y Esteban
- Manuel Piqueras Cotolí (pero Iwasaki le llama "José Piqueras Cotolí")
- Asahi Shimbun
- Issa Kobayashi
- Endo
- Saikaku
- Yoshimura
- Akutagawa
- Juan Manuel Suárez Japón
- José Japón Sevilla
- Víctor Valencia Japón
- Hipólito G. Navarro

RELATO 6

- El padre Arrupe
- San Francisco Xavier
- Padre PetitJean
- Kouji Fukaya
- Luis Irízar
- Juan Mari Arzak
- Martín Berasetegui

- Andoni Aduriz
- Pedro Subijana
- Karlos Arguiñano
- Ferran Adriá
- Roland Barthes
- Pierre Loti
- Tokutomi
- Matsubara Hisako
- Takeyama
- Espido Freire
- Jon Juaristi
- Hipólito G. Navarro
- Oscar Terol
- S(h)oichi Yokoi
- Hiroo Onoda

RELATO 7

- S(h)oichi Yokoi
- Hiroo Onoda
- Natsume Soseki
- Akira Toriyama
- Murasaki Shikibu
- El "Estampío"
- El "Güito"
- Natsume Soseki
- Akira Toriyama
- Mursasaki Shikbiu
- "Terremoto de Jerez"
- El "Cigala" Diego Ramón Jiménez Salazar
- María Borrico
- Rafael Romero el "Gallina"
- El "Perro" de Paterna Antonio Pérez Jiménez
- "Borrico" de Jerez Gregorio Manuel Fernández Vargas
- "Camarón" de la Isla José Monje Cruz
- "Yeti" de Cantillana
- Eduardo Mendicutti
- Félix Palma
- Hipólito G. Navarro
- Felipe Benítez Reyes

F. Figura F: paratexto *El kimono azul* (relato 2) y el correspondiente artículo de prensa (Diario *Sur*).

SUR | DOMINGO 17 DE JUNIO DE 2007 | CONSTITUCIÓN DE LOS AYUNTAMIENTOS LA PROVINCIA | CI

IU le arrebata al PSOE el municipio de Ardales con el apoyo de Falange Auténtica

Los votos de los dos ediles falangistas a la candidatura de Juan Calderón **acaban con 20 años de gobierno** del socialista Salvador Pendón en el Ayuntamiento

Ambos grupos niegan que vaya a haber un **pacto estable** a partir de ahora

J. J. BUIZA ARDALES

Las dos décadas de gobierno del PSOE en Ardales llegaron ayer a su fin después de que los dos concejales electos de Falange Auténtica votaran a favor de la candidatura de Izquierda Unida durante el pleno de investidura de la nueva corporación. De esta forma, el candidato de IU, Juan Calderón, se convirtió en el alcalde de Ardales en sustitución de quien lo ha sido durante los últimos 20 años: el actual presidente de la Diputación Provincial, Salvador Pendón, que desde ayer es el portavoz del principal grupo de la oposición.

Se consumaba así un cambio político que sobrevolaba por el pueblo desde hacía dos semanas, después de que en las elecciones del 27 de mayo el PSOE perdiera la mayoría absoluta pese a ser la fuerza más votada y lograr cinco concejales, frente a los cuatr Falange Auténti

En un salón d do por simpatiza maciones polít a quién apoyarí dispó cuando l cipal leyó los vo concejales: cinco dón y seis para J tro de su formac les falangistas). este último com clamor en la sal el ambiente qu durante la maña cartas reivindic PSOE en la pa miento.

CORPORACIÓN. Calderón, en el centro, con miembros de IU y Falange, tras la celebración del pleno. / J.J.B.

IU anuncia expulsiones

SUR MÁLAGA

El coordinador provincial de IU, José Antonio Castro, aseguró ayer tras conocer el caso de Ardales que la dirección tramitará «la baja inmediata de los ediles y una apertura de expediente de expulsión», así como la disolución de la asamblea local. Para Castro, el nuevo alcalde «debería haber dimitido en el momento de toma de posesión de su cargo».

Por su parte, Calderón negó a los periodistas que pensara dimitir y dijo que lucharía por seguir dentro de IU, donde forma parte del consejo provincial. La actuación de ayer supone el incumplimiento del acuerdo de las direcciones regionales de IU y PSOE para formar gobiernos de izquierda. No obstante, el propio Calderón recordó ayer que fue Pendón el primero en anunciar que no pactaría con IU.

http://www.diariosur.es/prensa/20070617/interior/arrebata-psoe-alcaldia-ardales_20070617.html

IU arrebata al PSOE la Alcaldía de Ardales con los votos de Falange Auténtica
El apoyo falangista a la candidatura de Juan Calderón acaba con 20 años de gobierno de Salvador Pendón Ambos grupos niegan que vaya a haber un pacto estable
J. J. BUIZA/ARDALES

Las dos décadas de gobierno del PSOE en Ardales llegaron ayer a su fin después de que los dos concejales electos de Falange Auténtica votaran a favor de la candidatura de Izquierda Unida durante el pleno de investidura de la nueva corporación. De esta forma, el candidato de IU, Juan Calderón, se convirtió en el alcalde de Ardales en sustitución de quien lo ha sido durante los últimos 20 años: el actual presidente de la Diputación Provincial, Salvador Pendón, que desde ayer es el portavoz del principal grupo de la oposición.

CORPORACIÓN. Miembros de IU y de Falange Auténtica,tras la celebración del pleno de Investidura. / J. J. B.

Se consumaba así un cambio político que sobrevolaba por el pueblo desde hacía dos semanas, después de que en las elecciones del 27 de mayo el PSOE perdiera la mayoría absoluta pese a ser la fuerza más votada y lograr cinco concejales, frente a los cuatro de IU y los dos de Falange Auténtica (FA).

En un salón de plenos abarrotado por simpatizantes de las tres formaciones políticas, la incógnita de a quién apoyaría finalmente FA (la agrupación no lo decidió hasta el mismo viernes por la noche) se disipó cuando la secretaria municipal leyó los votos emitidos por los concejales: cinco para Salvador Pendón y seis para Juan Calderón. La designación de este último como alcalde generó un clamor en la sala en contraste con el ambiente que se había vivido durante la mañana, con varias pancartas reivindicativas en favor del PSOE en la puerta del ayuntamiento. Después llegó el turno de intervención de los candidatos de los tres partidos. De pie y con semblante serio, el representante de FA, Francisco Ortiz, leyó un discurso en el que vino a reconocer la «buena labor» realizada por Pendón durante sus años en la Alcaldía, pero justificó el sentido de su voto en la necesidad de propiciar un «cambio de gobierno», algo que, según dijo, era lo que «verdaderamente piden los ardaleños y, en concreto, la inmensa mayoría de nuestros votantes».

«Consideramos que veinte años de gobierno de un solo partido y de una misma persona como alcalde son muchos, y que es positiva la pluralidad y que cambien las personas y las formas de gobernar», declaró Ortiz, quien, con todo, criticó al propio Pendón y al coordinador provincial de IU, José Antonio Castro, por haber arremetido en días pasados contra un posible pacto entre IU y FA. Ortiz también recordó que la declaración de principios de FA supone «un canto sin paliativos a la democracia, la libertad y los derechos humanos».

Quejas socialistas

Tras su intervención, Salvador Pendón leyó un discurso en el que reiteró, como ya hiciera hace unos días, que el acuerdo entre IU y FA era legal, pero encerraba «ciertas dosis de inmoralidad». En este sentido, recordó que se trataba de «dos fuerzas políticas antagónicas» y que su actuación había tenido como único objetivo «desalojar a Salvador Pendón de la Alcaldía de Ardales». Además, reseñó que Juan Calderón no quiso firmar un documento en el que se reconocía el carácter democrático de Falange Auténtica, pese a lo cual «no tiene escrúpulos en aceptar sus votos».

«Hoy es un día triste para la política entendida como el gobierno responsable de los ciudadanos», concluyó Pendón. Posteriormente, Calderón quiso huir de polémicas y, en una intervención corta y sin leer, reconoció el trabajo hecho por el PSOE y dijo que ni él mismo sabía antes de entrar cuál iba a ser el resultado de la votación.

Más tarde, en sendas conversaciones con los periodistas tanto Ortiz como Calderón negaron que este apoyo vaya a desembocar en un pacto de gobierno estable a lo largo de la legislatura y destacaron las notables coincidencias de sus programas electorales.

http://www.diariosur.es/prensa/20070617/interior/anuncia-expulsiones_20070617.html

IU anuncia expulsiones
AGENCIAS / J. J. B./

El coordinador provincial de IU, José Antonio Castro,
aseguró ayer tras conocer el caso de Ardales que la dirección tramitará «la baja inmediata de los ediles y una apertura de expediente de expulsión», así como la disolución de la asamblea local. Para Castro, Calderón «debería haber dimitido en el momento de toma de posesión de su cargo».

Por su parte, Calderón negó a los periodistas que pensara dimitir y dijo que lucharía por seguir dentro de IU, donde forma parte del consejo provincial. La actuación de ayer supone el incumplimiento del acuerdo de las direcciones regionales de IU y PSOE para formar gobiernos de izquierda. No obstante, el propio Calderón recordó ayer que fue Pendón el primero en anunciar que no pactaría con IU.

G. Entrevista personal con Fernando Iwasaki por Sophie Van den Broeck (Sevilla, 15 de marzo de 2010).

1. *¿Escribe pensando en un lector especifico o dirigiéndose a un público determinado?*

No escribo pensando solamente en un público peruano, sino primero que nada escribo para mí. Por lo tanto, creo que a mí me corresponde ser el lector más exigente y más intransigente de mí mismo. Pero luego no me pongo en pensar si mi lector ideal es peruano, si es español, si tiene mi edad, si es hombre o es mujer. Esto a mí me da exactamente igual. Creo que cualquier persona que pueda leer un texto mío, incluso traducido, si conecta con el tono y el humor debería ser capaz de leerlo. Ahora bien, *España aparta de mí estos premios* es un libro especial. Creo que es un libro que para el lector de habla castellana, en general, y para el lector español, en particular, ofrece muchas más alternativas. Es un libro que en Inglaterra costaría mucho entenderlo rápidamente, o incluso en Francia o en Italia. Ojalá que en Japón se entienda mejor. Pero, en el caso de España, yo utilizo los premios y estoy seguro que esa idea de lo local también existe en otros países. Entonces, probablemente, si hubiera un día que traducir este libro, habría que hacer una traducción no necesariamente literal, pero sí una traducción desde el punto de vista de los localismos de cada lugar. No sería exactamente el mismo libro pero a mí eso no me parece que sea mal. Es decir, cuando mi libro ha sido traducido a otro idioma y los traductores han querido hablar conmigo, yo lo he hecho encantado y el resultado a lo mejor no ha sido exactamente igual pero ha sido el más parecido.

2. *¿Ya está disponible una traducción de España, aparta de mí estos premios?*

No, de *España, aparta de mí estos premios* no, porque el libro ha salido en septiembre del año 2009 y creo que es muy poco tiempo para que pueda haber una traducción. Sin embargo, han habido reseñas en Inglaterra, y reseñas que han sido positivas, aunque recuerdo perfectamente que la persona que reseñaba el libro decía que fuera de España iba a ser muy difícil traducirlo. Pero las personas que lo habían leído, sin embargo, se habían divertidos; seguro conocían a España.

3. *¿Piensa que sea importante para un escritor vivir en un país en el que se hable su lengua?*

No, no creo que sea muy importante. Creo que facilita mucho las cosas a un escritor, a un médico, a un abogado. Siempre tener las facilidades poder utilizar tu propia lengua es una ventaja. Pero también tiene muchas ventajas vivir en un país donde no hablan tu idioma, porque si te esfuerzas en aprender otro y aprender una lengua nueva a mí siempre es algo estimulante y bueno. En España, por ejemplo, se hablan otras lenguas y es, para mí, muy curioso como estas lenguas producen muchos conflictos dentro de España. Pero seguramente si yo viviera en Galicia o viviera en Cataluña, seguro que hablaría ya el catalán y el gallego, el euskera me costaría mucho más, pero seguro que los usaría. A lo mejor, no como lengua literaria, a lo mejor no para escribir en catalán o en gallego, pero sí como una lengua de comunicación. Yo puedo utilizar el inglés como una lengua de comunicación y no necesariamente en mi lengua literaria. Hay casos, como el de Conrad, que era polaco y escribía en inglés o Nabokov, que era ruso y escribía en inglés o Beckett, que era inglés y escribía en francés, eso a mí me parece envidiable. Yo no creo que esto sea una pérdida para estos autores. Creo que todos salimos ganando de esa extraterritorialidad de los autores que he mencionado. Entonces, si algún día yo me viera en la necesidad de escribir en otras lenguas, supongo que sería porque yo me he enriquecido y soy capaz de escribir en una lengua que no es la mía. Por lo tanto, no veo con preocupación ni veo con tristeza la posibilidad de escribir en una lengua que no sea el español.

4. *¿Todavía son pertinentes las diferencias entre españoles y hispanoamericanos?*

Creo que podemos parafrasear a Oscar Wilde y decir que España e Hispanoamérica son dos lugares muy parecidos, separados por la misma lengua. Wilde decía algo parecido pero con el inglés, Inglaterra y EEUU. La verdad es que, no porque hablemos la misma lengua, somos una unidad. Entre un andaluz y un vasco hay muchísimas diferencias. Incluso dentro de Andalucía, entre un sevillano y un almeriense hay muchísimas diferencias. Por lo tanto, no creo en las – digamos – identidades colectivas y mucho menos por razones culturales. Es decir, tú compartes con distintas personas de cualquier lugar del mundo una serie de valores, una serie de principios, y luego hay otras cosas todavía más difíciles de compartir. En una misma familia, dos hermanos a veces no tienen nada en común, más que los padres. Entonces, de ahí a pensar que todos los peruanos o todos los latinoamericanos o todos los españoles o todos los que hablamos español, ya somos mucha gente. Entonces, creo que hay muchísimas diferencias, afortunadamente no sólo entre España y América Latina, sino entre los españoles y entre los latinoamericanos y,

por supuesto, entre los latinoamericanos dentro de cada país hay muchísimas diferencias, y creo que eso es bueno. Sería terrible que fuera lo contrario, que todos los que hablamos la misma lengua fuéramos todos muy parecidos y semejantes siempre.

5. *¿Es decir que la identidad nacional se relativiza en su opinión?*

Sí, para mí totalmente. Para mí la identidad nacional es algo que vale más para los trajes típicos y la gastronomía y los bailes folclóricos, pero no está muy relacionado con la cultura. A veces hago una broma del tipo de que en el concurso de mis universos todas las chicas desfilan con trajes típicos, pero yo creo que ganan cuando están en el traje de baños. El traje típico no sirve para nada. Entonces, creo que es una especie de detalle con cada país, pero en realidad están juzgando otras cosas. Entonces en la literatura, por volver al ejemplo de Conrad, si Conrad hubiera escrito en polaco, o obras destinadas a explicar la identidad nacional polaca, nos hubiéramos perdido *El Corazón de las Tinieblas* y nos hubiéramos perdido *Lord Jim*, nos hubiéramos perdido *Nostromo* y todas las obras de Conrad. Conrad escribía sus novelas en inglés y las ambientaba en África o las ambientaba en América Latina o las ambientaba en la India. Si hubiera escrito en polaco novelas ambientadas en Polonia, a lo mejor hubiera ayudado a la identidad nacional polaca, pero literariamente hoy seríamos más pobres.

6. *¿Se siente pertenecer a una tradición literaria o un grupo poético concretos?*

Me gustaría pensar que pertenezco a muchas. Es decir, yo fui un niño lector. En mi casa no había una biblioteca, pero de niño me leí los clásicos infantiles que se leen los niños de todo el mundo. Es decir, me leí los hermanos Grimm, me leí a Hans Christian Andersen, leí los cuentos de Perrault, leí las fábulas de Esopo y probablemente estas fueron las primeras cosas que yo leí. Y luego leí muchos comics, leí muchas de estas historias de superhéroes y aventuras, para luego comenzar a leer *La Isla del Tesoro*, o leer *La Isla Misteriosa* o también la *Veinte mil leguas de viaje submarino* y Tom Sawyer. Es decir que probablemente hasta los diez años yo no había leído nada peruano. Es decir que hasta los diez años, que es más o menos la edad en la que tú descubres si vas a ser o no vas a ser un lector el resto de tu vida, yo prácticamente autores peruanos no leí. El primer autor peruano que yo leí, lo leí como a unos catorce años y fue Julio Ramón Ribeyro y me encantó, porque Ribeyro hablaba de mi colegio y hablaba de mi barrio y hablaba de mi ciudad, que era Lima. Que Ribeyro me gustó tanto que pasé a leer a Vargas Llosa y a Bryce Echenique, pero al mismo tiempo, también en el colegio, te hacían leer poesía, te

hacían leer otros autores de otros países. Yo tenía que saber de memoria poemas de poetas del Siglo de Oro español o tenía que saber poemas de Neruda, de Rubén Darío. No solamente Vallejo, no solamente Ricardo Palma. Entonces, la identidad, cuando yo era un niño, era algo que lo vivías o por los partidos de futbol o cuando te hacían cantar el himno nacional. Es decir, para mí la identidad, la patria era una cosa que siempre tenía un uniforme o una camiseta, pero no era una cosa en tu cultura. Luego, pues, yo tengo un apellido japonés y la familia de mi madre era italiana. Yo creo que todo esto de la identidad es una elaboración intelectual, es algo que te van convenciendo, persuadiendo que sería bueno que creyeras o que tuvieras o que lo asumieras. Pero pienso que eso se debe elegir libremente. Por supuesto que me siento peruano, pero también me siento latinoamericano. Aparte de latinoamericano me siento muy español y sentirse español es también una manera de sentirse europeo y siendo europeo, te sientes occidental. Pero con un apellido Iwasaki, sospecho que soy también un poco oriental. Entonces, ¿por qué no van a estar en mis libros referencias de literatura francesa, de literatura rusa, de literatura japonesa? Yo he leído todo eso y la lectura no tiene banderas. Hace un rato hablaba de la gastronomía; todo el mundo dice que la tortilla de patatas es española, pero ¿por qué no vamos más atrás? La patata es andina, es hispanoamericana (…). Pero no importa que la patata venga de América. Igual supongo que los espaguetis à la boloñesa son muy italianos, pero si le quitamos el tomate ya no es à la boloñesa y es tomate mexicano y es andino. Es decir, si queremos en literatura separar lo propio de lo ajeno, hagámoslo también con la comida y la gastronomía y entonces, todo sería más coherente. Pero si sólo lo vamos a hacer con la literatura, no me parece muy correcto.

7. *¿Cuál es su posición con respecto a la generación del Crack?*

Bueno, yo los quiero mucho. Los miembros del Crack son amigos míos, sobre todo Jorge Volpi, al que no solamente quiero, sino que además admiro. Yo creo que Jorge Volpi es uno de los escritores más brillantes que hay en este momento en América Latina. En América Latina, aparte de la ficción, la mayoría de los escritores también publicamos ensayo. A mí me parece que eso una diferencia muy grande con respecto a España. En España, los escritores que publican ficción y son escritores, o publican ensayos y son ensayistas. Pero en América Latina los escritores cultivamos ambos géneros y Jorge Volpi es el paradigma del gran escritor y mejor ensayista. Entonces, para mí Volpi es una figura necesaria e imprescindible. Pero Ignacio Padilla a mí me parece un muy buen escritor y luego, pues en el Crack hay otros autores como Pedro Angel Palou o Vicente Herrasti o,

por ejemplo, Eloy Urroz, que también tienen una obra muy significativa. Pero yo considero que de todo el Crack el más brillante y si hay alguien que tiene el carisma para que este grupo siga existiendo como tal, es Jorge Volpi.

8. *En el manifiesto del Crack destaca el enfoque en lo literario, pero al mismo tiempo hablan de una tendencia satírica. ¿Esto no le parece algo contradictorio?*

Yo creo que los manifiestos en general, yo me los tomo a broma. Yo creo que los manifiestos sirven para muy poco. Y por lo tanto, no les doy importancia. Yo creo que escribir un manifiesto ya es algo satírico. Y ese manifiesto del Crack, que fue el origen de este grupo y luego pasaron los años y publicaron un libro, que se llamaba *Crack, instrucciones de uso*, donde ya hablan de muchas más cosas, a mí me parece que esta es la parte anecdótica; ningún grupo es un grupo porque escriba un manifiesto. Un grupo es un grupo porque hay una obra que lo respalda y porque todo el mundo es consciente de que ahí hay un talento y que ahí hay unos nombres fundamentales. Los autores del Crack todavía son muy jóvenes y el más destacado es Jorge Volpi. Para mí, casi "Crack" es "Jorge Volpi". Pero si dentro de los próximos años todos los autores que componen el Crack – Ignacio Padilla, Pedro Angel Palou, Vicente Herrasti, Eloy Urroz – siguen publicando más libros y siguen siendo cada vez más importantes, a nivel no sólo mexicano sino latinoamericano e hispánico, entonces, podremos decir "hay una generación de escritores mexicanos que son el Crack y que son notabilísimos". Para mí todavía no hemos llegado a este punto. Para mí, quien es notable, quien es importante, quien es especial, es Jorge Volpi.

9. *En su libro llaman la atención las referencias intertextuales al mundo literario español. ¿En qué se basó cuando decidió de incluir tal o tal escritor en su obra?*

En *España aparta de mí estos premios*, que es un libro que tiene una intención paródica, que tiene una intención de hacer una caricatura de las identidades en España, a lo mejor se notan poco los autores latinoamericanos, pero es que tiene que ver con la estrategia del libro. Para empezar, este libro yo no lo hubiera escrito si Roberto Bolaño, el chileno, no hubiera publicado un cuento que se titula *Sensini*, que es un cuento que forma parte de un libro llamado *Llamadas telefónicas* y que cito al comienzo del libro. También me parece muy importante la cita de Borges. Jorge Borges dice que los escritores latinoamericanos como ya hacen los argentinos, deben apoderarse de la cultura occidental para un poco apropiarse de ella y también para ser irreverentes. Entonces, si estas dos referencias, que

son latinoamericanas, pero no sólo latinoamericanas – para mí son universales – yo este libro no lo habría escrito. En segundo lugar, en el prólogo, casi digo literalmente que les dedico este libro a todos estos escritores latinoamericanos que pueden aprovechar los premios que hay en España, que son más de tres mil, para que puedan escribir y concursar, ganar dinero y llegar a fin de mes. Además, hago una comparación con los cronistas de Indias, que en el siglo 16, sin moverse de España escribieron sobre Latinoamérica. Pues, nosotros ahora, quinientos años más tarde, podemos sin movernos de nuestros países latinoamericanos, escribir sobre España, porque Google, la televisión, la prensa, el cine te permiten saber muchas cosas de España, sin tener que moverte. Entonces, creo que esos son dos elementos que de alguna manera me permiten decir que este no es un libro que sólo tiene referencias españolas. Es un libro que está articulado con la idea de Latinoamérica y el escritor latinoamericano. Pero, aparte de *España aparta de mí estos premios*, en otros libros míos, y sobre todo en muchísimas cosas que he escrito, o en entrevistas que me han hecho, siempre digo que mis maestros son el cubano Guillermo Cabrera Infante, el mexicano Jorge Ibargüengoitia, el argentino Julio Cortázar, Julio Ramón Ribeyro y, por supuesto, Borges, que está por encima – para mí – de todos. Entonces, son autores que me han convertido en lector y que su sentido del humor me sigue perfumando. Sí pienso que en mi trabajo como escritor hay una gran deuda con la literatura latinoamericana, a lo mejor menos con la peruana y más con la latinoamericana. Y del Perú me interesa Bryce, Ribeyro, Mario Vargas Llosa y luego me interesan mis contemporáneos, pero esto ya es otra cosa. Sí creo que es necesario que yo sepa y que lo proclame quiénes son los escritores peruanos contemporáneos míos con quienes me siento próximo. No para hacer un manifiesto, como el Crack, pero sí para decir "estos son los autores con quienes yo me identifico y comparto generacionalmente varias cosas".

10. *Hipólito G. Navarro reaparece en cada jurado…*

Hipólito G. Navarro es un gran escritor de Huelva, es muy amigo mío, yo me río mucho con él. Entonces, él es el único escritor al que yo le dije: "Poli, voy a publicar este libro, voy a inventarme varios premios y cada premio va a tener jurados y yo quiero que tú estés en todos los jurados." Él se rió mucho y me dijo que, por supuesto, que le hacía ilusión.

11. *¿Está presente una forma de auto-ironía en su obra?*

Sí, en este libro se nota menos que en otros, por ejemplo *El libro del mal amor*, es un libro que prácticamente me río de mí todo el tiempo. Luego, pues en *Helarte de amar* lo mismo.

En *España aparta de mí estos premios*, no solamente está esto que tú mencionas, sino incluso algún japonés del libro está casi sacado de mí. Entonces sí creo que es fundamental reírse de uno mismo y reírse de todo el mundo literario, solemne, grave, rimbombante. Por ejemplo, mi editorial Alfaguara, también hago bromas con mi editorial y con escritores amigos míos. Entonces sí, la autoironía está presente, siempre.

12. *¿Cómo ve el mercado editorial español y cómo está con respecto a la literatura latinoamericana?*

Probablemente, en este momento el mercado latinoamericano depende del mercado español. Es decir, hay escritores latinoamericanos que publican en sus países y que sus obras no llegan a España o que publican en sus países y que sus obras no llegan ni siquiera a los países vecinos. Luego están los autores latinoamericanos que publican en las editoriales multinacionales españolas, pero que sólo los publican en su delegación latinoamericana. Por ejemplo, Alfaguara argentina publica a escritores argentinos en Argentina, pero sólo los distribuyen en Argentina. Y luego están los autores latinoamericanos que publican en España. Ahora bien, publicar en España no significa que ya eres un autor súper conocido y que estás en el mercado con una cuota de venta importante. En España hay editoriales muy potentes, como puede ser Planeta, Alfaguara, Mondadori, Tusquets, Anagrama. Y luego hay editoriales españolas y dependientes más pequeñas, como puede ser Pretextos, Acantilado, Páginas de Espuma, Lengua de Trapo. Y luego hay otras editoriales españolas, incluso más pequeñas, que son casi autonómicas, que sólo venden en Andalucía, o sólo venden en Murcia, o sólo venden en Galicia. Cuando tú estás en Latinoamérica y te enteras que hay un escritor latinoamericano que ha publicado en España, habrías que saber en qué editorial española ha publicado, porque a lo mejor ese escritor latinoamericano ha publicado en un editorial de provincias de España y va a tener pocos lectores. Y si ese mismo escritor ha publicado en una capital latinoamericano, se le va a leer más que en España, donde supuestamente le han publicado el libro. Entonces, publicar en España no es sinónimo y garantía de reconocimiento universal. Yo he publicado libros en Bilbao y Huelva y son libros que nadie conoce, que son libros desconocidos y secretos. Es como si fueran inéditos, porque nunca se han distribuido y nunca han vendido nada. Entonces, eso no significa que estos libros sean muy conocidos (…). Pues son en un porcentaje muy grande los escritores latinoamericanos que publican o en las grandes editoriales españolas o que son reseñados y comentados en los grandes medios de comunicación españoles. Un ejemplo: Roberto

Bolaño. Es un escritor que durante años vivió en España, publicó en España y no tenía visibilidad. Pero cuando empezó a publicar en Anagrama, rápidamente pasó a un primer plano. Y hay autores como César Aira, el argentino, o Viglia, el argentino, que se les ha conocido tarde en España, pero que cuando se les ha conocido, pues las editoriales que los han publicado o los medios de comunicación que escriben sobre ellos, les han dado todo el prestigio que merecen. Entonces, al final éstos son los autores conocidos, los autores que destacan. Es una pena, porque hay buenos autores peruanos que sólo publican en Perú y que no se les conocen fuera del Perú, así como habrán muy buenos escritores chilenos que publican en Chile y no se les conocen fuera de Chile. Pero si hay otros escritores peruanos y chilenos que publiquen en España, yo pienso que no podemos sentirnos decepcionados o frustrados o pensar que esto es una injusticia, porque al final las editoriales son empresas y cada escritor es un individuo y se dan muchas situaciones para que te publiquen o no te publiquen, te traduzcan o no te traduzcan y te lean o no te lean. Es decir que yo no pienso que haya mafias o que haya intereses de "vamos a ayudar a éste y vamos a perjudicar a este otro". Creo que las obras se defiendan solas y que los editores son también empresarios que corren riesgos a la hora de publicar a un autor. "Esto a veces beneficia a unos y perjudica a otros", no lo creo. Yo pienso que si publican a Jaime Bayly, y Jaime Bayly es peruano y se hace muy conocido, algún editor español dirá "vamos a ver qué otros autores hay en el Perú, a ver si se parecen a Jaime Bayly y podemos publicar". O sea que seguro que yo me he beneficiado de que a Jaime Bayly le publiquen mucho, y seguro que a un autor menos conocido que yo en el Perú, a lo mejor le ha beneficiado que me publiquen a mí. Entonces, yo sí creo en el beneficio y, en cambio, no creo en perjuicio. Yo no creo que un editor diga "como ya publiqué a un peruano, ya no voy a publicar a más peruanos". Pero sí creo que cuando un chileno es bueno, buscan a más autores chilenos.

Muchas gracias por esta entrevista.