



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Romanistica

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

Perlas turbias de la imaginación. Análisi e traduzione di Ajuar Funerario di Fernando Iwasaki

Relatore

Prof. Gabriele Bizzarri

Laureanda

Michela Chiesa (606923/LMLLA)

Anno Accademico 2010/ 2011

Indice

Introducción	p.1
I. Fernando Iwasaki Cauti	12
I.1 L'autore e le sue opere	12
I.2 Genealogia letteraria	15
I.3 Memoria storica e finzione	17
I.4 <i>El poder perturbante de la risa</i>	22
II. <i>Ajuar funerario</i>	28
II.1 L'opera	28
II.2 <i>Microrrelatos</i> de terror	32
II.3 L'istanza narrativa	43
II.4 Principali motivi di <i>Ajuar funerario</i>	52
II.5 Intertestualità, allusioni e <i>pastiche</i>	63
III. <i>Corredo Funebre</i>. Ipotesi di traduzione	70

IV. Analisi linguistica e commento alla traduzione	141
IV.1 Il linguaggio di <i>Ajuar funerario</i>	141
IV.2 La traduzione di modi di dire e metafore lessicalizzate	142
IV.3 La rappresentazione parodica del senso comune	146
IV.4 Uno strano connubio tra terrore e poesia	152
IV.4.1 Una poetica del vago: analisi di “Que nadie las despierte” e “ <i>Father and Son</i> ”	152
IV.4.2 Metafore e similitudini: intensificazione o sublimazione dell’orrore	157
IV.4.3 Enumerazione e iterazione	159
IV.5 Commento alla traduzione	161
Intervista a Fernando Iwasaki	172
Bibliografia	176

Introducción

El año pasado durante mi estancia erasmus en Sevilla asistí a un curso de “Relato Hispanamericano”. Entre las lecturas opcionales que estaban aconsejadas, me llamó la atención el título de la obra del escritor peruano Fernando Iwasaki. La obra se llamaba *Ajuar funerario* y, como desde siempre tengo un especial interés por las historias de miedo, la escogí entre las otras. La obra consiste en cien microcuentos que tratan diferentes temas pero todos relacionados con el terror.

La principal regla a la hora de leer microcuentos es que no hay que ser precipitados. Los microcuentos de *Ajuar funerario* son como bombones: su asunción total e inmediata puede ser un paso imprudente, sobre todo si uno está en ayunas de cuentos de miedo desde hace tiempo. En cambio, disfrutar de cada uno de ellos en momentos diferentes y aislados es un verdadero placer. Cuando acabé su lectura tras un par de horas en la biblioteca pública de Sevilla, pensé que se precisaban valor e imaginación tanto para escribir estas historias como para leerlas. También pensé que debía de releerlas, porque algunas cosas no me habían quedado del todo claras. Y eso hice. Mi segundo encuentro con *Ajuar funeraio* fue diferente, pues esta vez me tomé todo el tiempo necesario para disfrutar de su lectura y detenerme en el humor, el sarcasmo, el ingenio y también en el terror que estaba contenido en esas historias. Al final, cuando llegué otra vez al epílogo, pensé que a los microcuentos de *Ajuar funerario* les quedaba perfecta la definición del autor contenida en el prólogo. Eran, de verdad, pequeñas “perlas turbias” que daban paso a muchas e interesantes reflexiones. A pesar de la influencia de los grandes maestros del género que los filólogos han hallado en sus páginas, me refiero a Edgar Allan Poe, Lovecraft y los más recientes Cortázar y Borges, estoy convencida de la gran innovación y originalidad del autor. Fernando Iwasaki ha sabido insertarse en un género de larga tradición como el de la literatura fantástica, revisitándolo de manera muy original. Después de la lectura de *Ajuar funerario* quise profundizar en mi nuevo descubrimiento literario. Comencé a leer las otras obras del autor y descubrí que Fernando Iwasaki era un escritor extremadamente prolífico. Además de un interés literario, detrás de mi lectura había otra motivación.

Para mi trabajo de fin de carrera quería traducir una obra desde el español al italiano y estaba a la búsqueda de una obra literaria que satisficiera algunos criterios precisos. Debía estar escrita por un autor contemporáneo, no ser excesivamente extensa, no haber sido ya traducida al italiano y, por supuesto, debía de ser interesante para un sucesivo trabajo de análisis literario. Hasta ahora dos de las obras de Fernando Iwasaki han sido traducidas al italiano: *El libro de mal amor* y *Neguijón*, publicadas respectivamente en 2004 y 2007. Empecé a buscar más noticias sobre el autor y fue una sorpresa descubrir que residía desde hace varios años en Sevilla y, además de ser escritor, era columnista por el diario ABC y director de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco, fundación que conocía bastante bien por haber asistido a varios espectáculos organizados de la misma. Enterada de que en la Universidad de Sevilla había un profesor que conocía personalmente al escritor, fui directamente a hablarle para pedirle consejo sobre mi trabajo. El profesor en cuestión se llama Manuel Camacho Delgado y es un grandísimo académico y una persona de gran afabilidad. Escuchó con atención mi proyecto y confirmó mi impresión sobre *Ajuar funerario*. Pero lo mejor vino cuando le pregunté si pensaba que el autor podría autorizarme a traducir lo que era su actual best-seller. El profesor sacó su móvil y llamó a Fernando Iwasaki para que se lo preguntase personalmente. Él no sólo me lo permitió sino que además se mostró dispuesto a fijar una reunión para solucionar cualquier tipo de duda. Fue así como al término de mi estancia en Sevilla en julio de 2010, a pesar de estar solo al principio de mi trabajo de investigación, concordé una cita con el escritor en su oficina de la fundación de arte flamenco. El resultado de este encuentro se puede leer el final de este trabajo. Por una cuestión de tiempo no pude hacerle muchas preguntas pero fueron suficientes para comprender mejor algunas cuestiones que luego profundizé en mi investigación. Tengo que admitir que ahora, con los conocimientos adquiridos después de muchos meses de trabajo e investigación, estaría en condición de preguntar otro tipo de cuestiones, quizás algo más concretas. En cualquier caso, ese encuentro me dio la posibilidad de conocer personalmente a un gran escritor y de disfrutar, por un corto espacio de tiempo, de la compañía de un hombre de grandísima erudición y amabilidad.

La búsqueda y la lectura del material bibliográfico ha sido una parte muy conspicua de mi trabajo. Respecto a la narrativa de Fernando Iwasaki, tuve la suerte de poder contar con la página web oficial del escritor, en la cual hay una sección donde

están recogidos todos los artículos acerca de su obra. El problema a la hora de investigar sobre un autor contemporáneo es la falta de documentos por parte de la crítica literaria que suele centrarse en escritores ya consagrados por la tradición. Si esto vale también para Fernando Iwasaki, hay que destacar como su narrativa ha llamado la atención de muchos e importantes críticos que a la producción ensayística y literaria del autor han dedicado varios escritos. En ellos pude hallar ideas y reflexiones que se revelaron útiles puntos de partida para una primera y general comprensión de su obra.

Además de todo lo que respecta estrictamente al escritor y a su narrativa, mi trabajo de documentación ha abarcado también dos grandes temas necesarios a la hora de analizar los microrrelatos de *Ajuar funerario*. Por un lado, se trataba de profundizar sobre el conocimiento del microrrelato, un género narrativo relativamente breve que en los últimos años había alcanzado mucho éxito e difusión. En la biblioteca universitaria de Sevilla encontré los trabajos de Fernando Valls y David Lagmanovich, dos importantes intelectuales que han tratado el tema desde una perspectiva teórica. La obra de este último en particular, además de contener un estudio muy articulado sobre el nacimiento y desarrollo del microcuento y un análisis de sus características formales, contiene una amplia colección de microrrelatos, procedentes de varios autores y países latinoamericanos que me permitieron ampliar mis referencias literarias.

Por otro lado, se precisaba investigar sobre el género fantástico, sus características y como se había desarrollado desde el siglo XIX hasta nuestros días. Sobre el tema se han escrito cantidad de ensayos, a partir de la celebre *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, y unos pocos meses de investigación no serían suficientes para alcanzar un buen nivel de conocimiento. Sin embargo, no habría sido posible entender completamente la original aportación de *Ajuar funerario* al género sin tener algunas nociones, aunque muy básicas. Además de la obra de Todorov, que es un punto de partida imprescindible, han sido muy importantes los estudios de Remo Ceserani y Rosalba Campra, así como los interesantes escritos de Tommaso Scarano acerca de los cuentos fantásticos de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Una vez documentada sobre las características del género, se trataba de aplicarlas a los microrrelatos de Iwasaki y verificar como se asimilaban o se diferenciaban de la tradición.

Mi trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero de ellos es una introducción general del autor en la cual se destacan los motivos y las características

principales de su narrativa. El segundo y, más amplio, versa sobre *Ajuar funerario* y su análisis literario. El tercer capítulo es la traducción de la obra y el cuarto y último es un comentario al estilo y a la traducción misma.

La escritura del primer capítulo me ha puesto en algunos aprietos, en cuanto que Fernando Iwasaki se ha dedicado durante su vida profesional a varios géneros literarios, desde el ensayo hasta la novela histórica, pasando por el cuento y el microcuento. Su escritura ha abarcado los temas más diferentes y establecer un orden en su ecléctica, variada y riquísima producción literaria ha sido una empresa bastante compleja. De la biografía del autor destaca su formación histórica, centrada sobre todo en investigaciones sobre el Perú de la época colonial, su origen peruano y su siguiente traslado a España, en la ciudad de Sevilla, donde reside desde hace muchos años. La experiencia vivencial del autor, que lo sitúa en un cruce de culturas diferentes -la peruana, la española y también la japonesa, que le deriva de los abuelos paternos-, estaría tal vez relacionada, según cuanto afirma la crítica, con el "mestizaje" que caracteriza su obra y se refleja en una mezcla de géneros y de categorías (De Chatellus: 1). En cuanto historiador, el autor ha publicado algunos trabajos académicos, la mayoría de los cuales están centrados en la historia de Perú. Sin embargo, su profunda curiosidad lo ha llevado a interesarse también por asuntos más actuales como la política, la realidad futbolística española o la televisión. El corpus narrativo de Fernando Iwasaki está constituido por los libros de cuentos *Tres noches de corbata y otras noches*, *A Troya*, *Helena*, *Inquisiciones peruanas*, *Un milagro informal* y *España aparte de mí estos premios*; las novelas *Libro del mal amor* y *Neguijón*; y la colección de microrrelatos de *Ajuar funerario*.

Lo primero que hay que destacar en su narrativa es el elemento del humor que es una constante estilística en todas sus obras. En varias ocasiones el autor ha llamado la atención sobre este aspecto subrayando como, cualquiera que fuese el tema, siempre había sido abarcado desde una perspectiva humorística. El humor ofrece al autor la posibilidad de expresar su visión crítica sobre algunos temas de la época pasada y contemporánea. Su fin último es favorecer una reflexión sobre lo que en un primer momento nos aparece como cómico y más bien ridículo. Detrás de la ironía se esconde siempre la voluntad de transmitir un mensaje y la sátira y la parodia, en este sentido, son dos instrumentos muy eficaces y poderosos. Según la lectura de Arturo García Ramos,

el juego paródico del autor actúa preferentemente en tres ámbitos: la historia, el presente y la literatura. Por lo que se refiere al primero se pueden citar como ejemplo *Inquisiciones peruanas* e *Neguijón*. Ambas obras están ambientadas en la época barroca de la cual el autor quiere ridiculizar la ideología opresora y el fanatismo religioso. Por lo que se refiere al presente, los objetivos de su sátira se diversifican y van desde el terrorismo y el fanatismo, como se puede ver en varios cuentos, hasta la pérdida de valores de la sociedad moderna, donde sólo parecen contar las apariencias. Respecto a la literatura, ese juego paródico abandona cualquier actitud crítica. Se trata en este caso de tomar temas y motivos de la tradición y reinterpretarlos de manera original e innovadora. En algunos casos, el autor se dedica a la revisitación paródica de algunos géneros literarios, como el policial, a través de personajes y tramas que subvierten la tradición. Otras veces la escritura paródica actúa sobre obras literarias concretas, como el *Libro del mal amor* que remite a la obra medieval del Arcipreste de Hita, el *Libro del buen amor*.

En general, toda la narrativa de Fernando Iwasaki está llena de referencias literarias. A estas referencias cultas a obras y autores pasados y contemporáneos, hay que añadir la inclusión en su narrativa de personajes y elementos procedentes de la cultura de masa. Me refiero a personajes de la televisión y de los comics, pero también a las múltiples alusiones a canciones y grupos musicales, en un verdadero *pastiche intratextual*. Imitación, parodia y pastiche son todos aspectos que acercan el autor a la narrativa post-moderna que recupera "viejas formas y mitos clásicos para reinterpretarlos bajo el prisma contemporáneo" (De la Fuente, 2005: 203). El resultado es "un producto mestizo, híbrido -incluso ideológicamente-, abierto y enriquecido con aportes de lo más diverso" (De la Fuente, 2005: 203).

Esta primera y global introducción al autor no pretende ser exhaustiva pero sí esbozar los motivos principales de su narrativa, ya que a la hora de enfrentarse al análisis literario de *Ajuar funerario* es preciso actualizar según una perspectiva que considere cada obra en relación a las otras.

El segundo capítulo es un análisis de *Ajuar funerario* que se desarrolla teniendo en consideración sus aspectos formales y de contenido. En mi trabajo he intentado aplicar los conocimientos teóricos aprendidos durante el estudio del material bibliográfico para

observar como esos principios abstractos encontraban una realización práctica en *Ajuar funerario*.

La primera parte de este capítulo es una presentación general de la obra. *Ajuar funerario* es una colección de cien microcuentos fantásticos, cuya peculiaridad es otra vez el humor, que recorre buena parte de ellos. Según cuanto afirma el autor, los cuentos están estrictamente relacionados con la tradición oral y de hecho parece que muchos de ellos proceden de las historias que el autor escuchó durante su infancia en la casa de sus abuelos en Lima. Otro rasgo peculiar, relacionado con el humor, es la mezcla entre tradición e innovación. Si por un lado, el autor recupera personajes y motivos de la tradición fantástica, como fantasmas, vampiros y ambientaciones góticas, por otro lado, introduce el terror en lo cotidiano, eligiendo entornos y personajes comunes y hasta banales. Otra novedad es la utilización de los nuevos medios de comunicación para provocar miedo: en algunos cuentos el terror se manifiesta a través de vídeos, correos electrónicos y mensajes sms. El autor altera el canon de la tradición, jugando a traicionar las expectativas del lector. Fantasmas, vampiros y demás entidades sobrenaturales resultan incapaces de desempeñar su función original, es decir provocar miedo. Al contrario, personas normales y supuestamente inocentes como niños, mayores y también religiosos son en *Ajuar funerario* criaturas malvadas y terroríficas. En un continuo juego del revés paródico, las víctimas se convierten en verdugos y los lugares seguros y familiares, como la casa o la escuela, en escenarios del terror.

Después de esta breve introducción, he tomado en consideración las características estructurales de las narraciones. Un microcuento es un texto muy breve que tiene como requisito indispensable la narratividad. Muchas veces asume la forma de otros géneros narrativos con los que se interrelaciona paródica y humorísticamente. Así, en algunos casos, los microrrelatos de *Ajuar funerario* adquieren las formas de parábolas, fábulas, leyendas urbanas y entradas de diccionario. Sin embargo, aunque se vincule con estas otras formas, sigue teniendo un carácter narrativo y ficcional (Rojo, 1996: 45).

Conjugar la narración de una historia con la brevedad significa reducir la narración a su núcleo esencial. El número de personajes se reduce y su caracterización es mínima, además de eliminarse cualquier información espacio-temporal (Hanaï, 2009: 140). Los microcuentos suelen presentar un principio *en media res*: es decir el inicio de

la narración se sitúa en un momento posterior a lo que hipotéticamente sería el comienzo de la acción. El desenlace, en cambio, suele ser de ruptura y abierto. En el primer caso se trata de un final sorprendente que traiciona las expectativas del lector. A partir del título y a lo largo del texto, el autor disemina indicios engañosos para favorecer una interpretación de la historia que al final se revela incorrecta. La mayoría de los finales de *Ajuar funerario*, además de ser sorprendentes, son finales abiertos, es decir, dejan intuir un ulterior desarrollo de la trama que el texto no aclara. Elipsis y vacíos del discurso, elementos intrínsecos del microrrelato, son características funcionales también del fantástico, ya que se trata de un género narrativo que se basa en la ambigüedad y en la falta de certidumbres. En un cuento fantástico, el lector asiste a una ruptura del orden racional, ruptura a la cual no es posible dar una explicación lógica. El texto no proporciona ningún tipo de respuesta que pueda aclarar las cuestiones de personajes y lector. Este discurso vale más aún en el caso del microrrelato donde la brevedad de la narración comporta que las informaciones proporcionadas al lector sean mínimas. En este modo se exagera la participación del lector que intenta colmar con su imaginación los vacíos de la trama (Hanaï, 2009: 141).

Respecto a la instancia narrativa, hay que destacar dos aspectos interesantes. Si en los cuentos tradicionales de literatura fantástica el narrador solía coincidir con un personaje normal, que había sido testigo de un hecho irracional, en los microcuentos de Iwasaki muchas veces son las entidades fantásticas quienes desempeñan el papel de narradores. El segundo aspecto que aleja la obra de la tradición se refiere a la recepción del hecho fantástico. Los personajes se enfrentan con absoluta indiferencia al fenómeno sobrenatural y relatan su experiencia sin comentar mínimamente la extraordinariedad de lo que están narrando. He clasificado los narradores de *Ajuar funerario* en tres categorías: narradores humanos, entidades fantásticas y los que he denominado “entidad en metamorfosis”, es decir personajes que se han convertido en seres sobrenaturales y cuentan su proceso de transformación.

Como ya he dicho en los párrafos anteriores, según la subversión paródica utilizada por el autor, los personajes normales no sólo no se asustan ante la aparición de una entidad fantástica, sino que además se convierten de víctimas en agresores y, en algún caso, persiguen y molestan a esas criaturas. Ese cambio se ve muy bien reflejado cuando el autor adopta una perspectiva infantil a la hora de relatar sus historias, ya que

los niños de *Ajuar funerario* no le tienen miedo a nadie, y tampoco a la muerte o la enfermedad. En cambio, las criaturas fantásticas hablan y actúan como si fueran seres humanos, revelando debilidades, pasiones y sentimientos que les hacen aparecer cómicas e incluso patéticas.

Dentro del conjunto variado de las historias de Iwasaki es posible estrapolar algunos motivos principales. El primero es el personaje de la monja malvada que recurre en varias historias a ejemplificación de una concepción de la religión como algo opresivo y angustioso. La religión está vinculada al concepto del pecado, del castigo divino y del infierno. Otro tema importante es el de la familia. Los personajes de *Ajuar funerario* son personas anónimas: no sabemos casi nada de su personalidad y tampoco sus nombres. La única información que el autor nos proporciona es el papel que desarrollan dentro del núcleo familiar. El autor habla de padres, hijos y hermanos de manera muy genérica, pero lo más importante es que estas relaciones son siempre descritas como problemáticas (Hanaï, 2009: 142). El parentesco vincula individuos que se sienten extraños entre sí y que viven como un peso y una imposición el deber de cuidar a los familiares. Eso provoca que se creen relaciones de odio y enemistad entre parientes y que estas relaciones perjudiquen a los personajes más de lo que les podría perjudicar una cualquiera criatura monstruosa y ultraterrenal. Otro motivo es el de la pérdida de la identidad (Noguerol A: 21). Como he dicho hablando de la instancia narrativa, los protagonistas de muchos cuentos son seres humanos que inexplicablemente sufren una transformación en seres sobrenaturales sin que ese cambio les produzca la mínima reacción de rechazo. Por último, he destacado como en algunos cuentos los personajes pueden modificar la realidad a través del lenguaje y provocar que la ficción se convierta en realidad (Paz Soldán: 11). En esos cuentos, como en los demás, se asiste a una infracción entre el plano de la realidad y el de la ficción, con la diferencia que son los personajes mismos que han causado este fenómeno, a veces a propósito y otra vez involuntariamente.

En la última parte de este segundo capítulo me he detenido en las referencias intertextuales contenidas en la obra. Si en algunos casos se trata de referencias explícitas y de fácil identificación, otras veces se trata de alusiones más sutiles, escondidas en el tejido narrativo del texto. Sin embargo, saberlas reconocer es muy importante porque

siempre tienen algún tipo de relación con la trama de las historias y pueden revelarse importantes llaves de interpretación.

El tercer capítulo es mi hipótesis de traducción de la obra. Como en cualquier actividad de traducción, se precisa una profunda comprensión del texto y también un buen conocimiento de la narrativa del autor. En un cierto sentido se puede decir que la brevedad de los microcuentos es inversamente proporcional al cuidado y al esmero que un traductor debe de prestar. Eso se explica porque en un texto de solo un párrafo cada palabra tiene una connotación muy fuerte y es fruto de un preciso trabajo de selección. Durante la traducción del texto he podido examinar muy en el detalle el lenguaje de *Ajuar funerario* y el cuarto capítulo reúne esas consideraciones de carácter lingüístico-estilístico junto con un comentario a la traducción. Una primera cuestión importante tiene que ver con la traducción de modismos y metáforas lexicalizadas que aparecen en muchos cuentos. Las metáforas lexicalizadas son expresiones metafóricas que han perdido su significado literal y que el hablante no percibe como tales ya que han pasado a formar parte de su sistema lingüístico y cultural. El autor explota las posibilidades del lenguaje que nacen de la coincidencia entre el significado literal y metafórico de las palabras. Se produce de esa manera una literalización del lenguaje metafórico en el que se basan los estereotipos y los automatismos de la comunicación cotidiana. Lo que el lector creía ser un simple significado metafórico se convierte en realidad. A veces no se puede mantener el mismo juego lingüístico en la versión italiana, porque durante la traducción no es siempre posible encontrar un equivalente que reproduzca tanto el sentido figurado como el literal. Este último, muchas veces, se pierde irremediablemente y eso conlleva la pérdida del juego irónico del texto.

Otro aspecto interesante acerca del lenguaje de *Ajuar funerario* está relacionado con la elección del autor de convertir la realidad cotidiana en una realidad terrorífica. Ya hemos visto como la mayoría de las historias están ambientadas en lugares familiares y también están protagonizadas por personajes comunes. El lenguaje de la obra adhiere a esta reproducción de lo cotidiano y por eso los discursos de los personajes están salpicados de lugares comunes y frases hechas que reflejan un saber común colectivo y popular. A la base de esa reproducción de un lenguaje coloquial y del sistema de valores que lo fundamenta, hay la voluntad de demistificar ese saber colectivo, revelando como muchas veces no haya ninguna correspondencia con la

realidad. Es en esta discrepancia que reside el giro humorístico de esos cuentos, que se burlan y desquician nuestras certidumbres.

Modismos, metáforas lexicalizadas y lugares comunes son todos elementos del lenguaje de *Ajuar funerario* que se asimilan al lado más coloquial de la obra. Sin embargo, hay otros rasgos como la fragmetariedad, la alusividad y numerosas figuras retóricas que confieren a los microcuentos poeticidad y sugestión. Este estilo se acompaña a los textos en los cuales el objeto de la narración es por sí mismo vago y indefinido. Cuando el autor nos cuenta de entidades misteriosas y sobre la historia circula una atmósfera de ambigüedad, el lenguaje refleja las ambigüedades del contenido y se hace igualmente nebuloso. En esta parte he elegido y analizado dos microcuentos que mejor se prestaban a la observación de esa “poética del indefinido”: “*Father and son*” y “Que nadie las despierte”. En toda la obra el autor recurre al empleo de sinestesias, metáforas y similitudes, todas figuras retóricas que sirven para hacer más visible el efecto de una imagen. En general, el léxico de la obra está en relación con toda una serie de temas que tienen que ver con lo macabro. Se habla de criaturas monstruosas que tienen un aspecto horripilante, de cuerpos podridos, de lugares derruidos por la suciedad y el abandono. Se trata de un verdadero léxico de la repugnancia, y el autor utiliza muchísimas imágenes de comparación que tienen una fuerte connotación sensorial, para que sonidos, colores y sabores del texto nos lleguen en toda su intensidad. Algunas veces, el autor intenta poetizar objetos que por sí no tendrían nada poético. Compara los cuerpos degollados de unas ovejas a granadas abiertas y barnizadas de luna; o el cuerpo viejo y enfermo de una mujer a “una maleza insomne de mangueras”. Por más vulgares que puedan ser estos objetos, el autor intenta sublimar y poetizar los efectos de la muerte y de la enfermedad a través de un lenguaje sugestivo y poético.

A la hora de traducir estas figuras retóricas, hay que ser lo más literales posible. Por cuanto algunas veces esas imágenes puedan parecernos excéntricas y de difícil recepción, cualquier intento de modificarlas para aclarar su significado sería una alteración de la peculiaridad estilística del autor. Por esta razón, he optado, siempre que fuera posible hacerlo, traducirlas palabra por palabra. En general, en todo el proceso de traducción mi objetivo ha sido ser lo más fiel posible al texto original y alejarme solo cuando una traducción literal hubiese comprometido o alterado la recepción del texto.

La última parte de mi trabajo es un comentario a los puntos de traducción más problemáticos. Cuando encontré el autor le pregunté cual eran las referencias a América Latina en *Ajuar funerario* y, curiosamente, él me contestó que había querido escribir historias que no hablasen de América Latina. Elección que se explica por conformarse a una tradición literaria universal. Sin embargo hay que considerar que, como el autor subraya en el epílogo, las historias de *Ajuar funerario* proceden también de la tradición de cuentos orales que él escuchó durante la infancia en su país de origen. Por cuanto no son muchas, hay en el texto algunas referencias a la cultura peruana y latinoamericana. Se trata de los que la traductología llama *realia*, es decir, palabras que designan objetos, fenómenos y conceptos típicos de la cultura de un pueblo o de un país. En *Ajuar funerario* aparecen, por ejemplo, nombres de platos típicos suramericanos o de personajes legendarios de la tradición popular. A la hora de traducir los *realia* hay varias estrategias. Se puede elegir entre transcribirlos así como aparecen en el texto original, explicar su significado a través de una perífrasis o también sustituirlos con un concepto homólogo en la cultura de recepción. Eso depende de la función que esas palabras desempeñan en el texto. En el caso de *Ajuar funerario*, he destacado como en la mayoría de las veces ha sido preferible reemplazarlos con equivalentes de nuestro sistema cultural, porque su mantenimiento habría podido opacizar el sentido de la narración y habría implicado la pérdida de sus significados connotativos. Esa elección, si por un lado es preferible al fin de la comprensión del texto, por otro lado conlleva la inevitable pérdida de los marcos latinoamericanos de las narraciones.

I. Fernando Iwasaki Cauti

[...] ya que las obras solemnes y graves son las que se prestan mejor para desentretener palimpsestos, fonocentrismos, prolepsis y cualquiera de las suertes más semióticas de la crítica deconstructiva, uno quiere advertir a los amables filólogos de guardia que no intenten hallar en mi novela nada semejante, ya que desde que tuve mi primera experiencia textual estoy a favor del texto libre, de las relaciones testuales sin compromisos, del texto por el texto y de la literatura homotextual, bitextual o heterotextual (Iwasaki, 2001:1).

1. L'autore e le sue opere

Fernando Iwasaki Cauti ha fatto della varietà la sua cifra distintiva, a partire dal nome. Nato a Lima nel 1961, deve il suo primo cognome a un nonno giapponese che emigrò in Perù negli anni '20 e il secondo a un bisnonno di origine italiana. Peruviano di nascita, Iwasaki risiede a Siviglia dal 1989 e ha acquisito la doppia cittadinanza peruviana e spagnola. Tuttavia, come ha affermato in un'intervista, concepisce come unica patria "*la memoria y el cuerpo de la mujer que am[a]*" (Iwasaki, 1996: 203). Scrittore brillante ed eclettico, ha lavorato come giornalista per il *Diario de Sevilla*, *La Razón*, *El País* e *Diario 16*. Attualmente scrive per *ABC Sevilla*, è direttore della rivista letteraria *Renacimiento* e gestisce la Fundación Cristine Heeren de Arte Flamenco. In questa traiettoria così ampia e articolata è importante tenere presente che Fernando Iwasaki ha iniziato la sua carriera come storico. È stato professore titolare di storia presso l'Universidad Católica del Perú e professore di scienze politiche all'Universidad del Pacífico di Lima. Vincitore di una borsa di studio, nel 1984 si è trasferito in Spagna per svolgere il suo lavoro di investigazione presso gli Archivi delle Indie di Siviglia. È in questa città che, qualche anno più tardi, farà la conoscenza di quella che diventerà poi sua moglie, la famosa *Marle* a cui dedica tutti i suoi libri. Il suo campo di ricerca era soprattutto il Perù coloniale dei secoli XVI e XVII, le relazioni tra Perù ed Estremo Oriente, la vita religiosa nella capitale peruviana, ma anche il Perù dell'epoca pre-ispánica e della Conquista, tematiche che compariranno anche nelle sue opere di narrativa. L'interesse per la storia del suo paese è testimoniato dalle sue prime

pubblicazioni, di carattere accademico: *Nación Peruana: Entelequia o Utopía* (1988); *El comercio ambulatorio en Lima* (1989); *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992), *Jornadas contadas a Motillas* (1996); *Francisco Solano, proceso diocesano* (2000). Nemico della dittatura, Iwasaki prende parte alle prime elezioni democratiche che si celebrano in Perù dopo più di dodici anni, sostenendo la candidatura presidenziale di Mario Vargas Llosa, leader del gruppo politico Fredemo. Di fronte alla sconfitta del nobel peruviano scrive e pubblica un'opera che ne spiega la traiettoria elettorale, dal titolo *Mario Vargas Llosa, entre la libertad y el infierno* (1992). Si è dedicato al giornalismo satirico con la pubblicazione delle opere *El sentimiento trágico de la Liga* (1995), dove parla della realtà calcistica spagnola da una prospettiva umoristica e letteraria, e *La caja de pan duro* (2000), che raccoglie le sue cronache sulla televisione. Nel 1996 pubblica *El descubrimiento de España*, un'opera a metà strada tra una collezione di saggi, l'autobiografia e la narrativa, che, come segnala l'autore, "comprende cuanto he descubierto en España a través de la memoria, el estudio y la experiencia" (Iwasaki, 1996: 17).

Il suo corpus narrativo è costituito dai libri di racconti *Tres noches de corbata y otras noches* (1987), *A Troya, Helena* (1993), *Inquisiciones peruanas* (1994), a cui farà seguito nel 1997 una seconda edizione ampliata di cinque racconti, *Helarte de amar* (2006), *España aparta de mí estos premios* (2009); dai romanzi *Libro de mal amor* (2001) e *Neguijón* (2004); dal romanzo breve *Mírame cuando te ame* (2005), e dal libro di microracconti del terrore, *Ajuar funerario* (2004). Nel 2003 esce *Un milagro informal*, che raccoglie storie già presenti nelle sue prime due opere di racconti più l'inedito "El derby de los penúltimos".

In un corpus narrativo così ampio e vario spicca la grande ecletticità di questo scrittore che affronta i temi più svariati, si misura con tutti i generi narrativi, dal romanzo, al saggio, al racconto, al micro-racconto, e maneggia senza difficoltà un'infinità di codici linguistici, che vanno dal linguaggio dell'inquisitore del XVI secolo, al gergo dell'adolescente borghese, all'andaluso popolare, solo per citarne alcuni (Noguerol B: 4). C'è poi una forte tendenza all'ibridazione che lo porta a mescolare in un'unica opera fatti storici e finzione e a fondere insieme diversi generi letterari. Lo ammette lo stesso autore in un'intervista:

Estoy predispuesto a mezclar los géneros, a borrar las fronteras formales entre novela y cuento, o entre cuento y ensayo, o entre ensayo y crónica. A mí me interesa escribir libros, y en lo último que quisiera pensar antes de hacerlo es en parámetros cerrados, en compartimentos estancos, en límites o etiquetas (Pérez).

Oltre al caso già citato di *El descubrimiento de España*, un altro esempio di questa sperimentazione formale su cui vale la pena soffermarsi è il *Libro de mal amor*, dove l'autore racconta dieci dei suoi fallimenti amorosi. “*Uno ha tenido mucho más, pero no hay que presumir*”(Iwasaki, 2001: 154), afferma con la consueta ironia nel prologo. L'opera è costituita da dieci capitoli e in ognuno di essi vi è il racconto di una delusione amorosa, di modo che il libro può essere letto come una rassegna di insuccessi o, detto con le parole del narratore, un “*ridiculum vitae amoroso*” (De Chatellus: 11). L'unità dell'opera è data innanzitutto dal tema. Il lineare sviluppo cronologico e biografico accompagna la crescita del narratore dalla sua adolescenza nella capitale peruviana fino al trasferimento a Siviglia, quando ha ormai raggiunto l'età di trent'anni. Ogni capitolo presenta una struttura simile: inizia con l'incontro con un personaggio femminile e si conclude con la delusione amorosa e l'inevitabile separazione. Ogni personaggio femminile scompare alla fine del capitolo e non viene più menzionato in quelli successivi. L'autonomia delle singole storie tra loro e la struttura chiusa di ognuna di esse fa sì che ogni sezione possa interpretarsi come un racconto isolato, la cui astrazione dall'opera non avrebbe alcuna conseguenza sulla linearità dell'intera narrazione (De Chatellus: 11).

La studiosa francese Adelaïde de Chatellus, nel suo articolo dal titolo “La escritura sin fronteras de Fernando Iwasaki Cauti”, sostiene che lo stile narrativo dell'autore, caratterizzato dalla mancanza di frontiere tra “*géneros, categorías y contrarios de todo tipo*” sarebbe un'espressione simbolica della sua esperienza personale, che lo situa in un crocevia di culture differenti (De Chatellus: 1).

2. Genealogia letteraria

Nel suo studio sul *Libro de mal amor*, Ricardo Gonzáles Vigil, membro dell'Academia Peruana de la Lengua e docente presso l'Universidad Católica del Perú, realizza un'ampia introduzione dello scrittore e della sua narrativa, collocandolo all'interno del contesto culturale peruviano.

Fernando Iwasaki appartiene alla "Generación del 80", una corrente letteraria così denominata in riferimento al fervente panorama politico e sociale del Perù di quegli anni. Il ritorno di un regime democratico coincide con l'inizio della "guerra popolare", una lotta terroristica condotta dal Partito Comunista "Sendero Luminoso", appoggiato dal MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru), a cui il governo rispose con una forte repressione antisovversiva ad opera delle forze armate. Il paese fu teatro di episodi di violenza sfrenata che i governi democratici di quegli anni non furono capaci di contenere. Si rivelarono altrettanto impotenti di fronte alla crescita dell'inflazione, al narcotraffico e alla corruzione. La popolazione assisteva inerte alla disfatta politica, economica e morale del proprio paese con il conseguente diffondersi di un'atmosfera di scetticismo e disillusione. Fu lo scrittore peruviano Guillermo Niño de Guzmán nel 1986 a definire la nuova ondata di narratori "una generación del desencanto". Bisogna però precisare che alcuni esponenti significativi della generazione degli anni Ottanta si fecero portatori di un'ottica positiva e speranzosa di fronte al pessimismo imperante. Fra questi troviamo Cronwell Jara, Óscar Colchado, Julián Pérez, Arnaldo Panaifo, Pilar Dughi, Luis Nieto Degregori e, inoltre, poeti della Generación del 60 che si rivelarono abili narratori negli anni Ottanta: César Calvo, Luis Enrique Tord e Róger Rumrill (González Vigil: 230-233). Tra loro si inserisce anche Fernando Iwasaki che, secondo le parole di Ricardo González Vigil:

esgrime una mirada burlescamente cuestionadora, con un desencanto atenuado por su vitalismo enamorado de la condición humana y por su apuesta a favor del neoliberalismo que difunda la modernidad en el Perú bajo los beneficios (más que perjuicios, según su perspectiva) de la globalización, asumiendo (sin estereotipos indigenistas, tampoco hispanistas) nuestra pertenencia a la cultura occidental bajo nuestra peculiaridad nacida del mestizaje (González Vigil: 235).

Secondo lo studioso, Iwasaki è probabilmente lo scrittore peruviano degli anni Ottanta in cui maggiormente si concentrano le caratteristiche della letteratura del “Post-Boom”, un movimento letterario che nasce alla fine degli anni Sessanta e prende piede durante gli anni Settanta e Ottanta, mentre va poco a poco scomparendo la corrente letteraria del “Boom”, il cui epicentro furono gli anni Sessanta. Tra le caratteristiche di quest’ultima vi era la volontà di creare una “novela total”, la fiducia nel potere della letteratura di influenzare l’opinione pubblica e favorire una trasformazione in senso rivoluzionario, la maestria nell’uso di complesse tecniche narrative e l’attitudine degli scrittori a svolgere il ruolo di testimoni morali del contesto sociopolitico. Un esempio fra tutti è Mario Vargas Llosa. Un importante esponente peruviano del “Post-Boom” è Alfredo Bryce Echenique. Lui e Iwasaki hanno in comune uno stile fortemente umoristico, la capacità di mischiare linguaggi colti e popolari, il gioco con generi minori, la frammentarietà e le tematiche sentimentali (González Vigil: 236).

Per quanto riguarda le influenze letterarie, uno dei principali maestri di Iwasaki è Jorge Luís Borges. Da lui eredita una prosa accurata e di grande destrezza verbale, precisione ed espressività, le trame ingegnose con molteplici riferimenti culturali, il gusto letterario per temi mitologici e imprese del passato e una predilezione per la brevità, che lo porterà a cimentarsi nel genere del *microrrelato* (González Vigil: 238). All’influsso di Borges si aggiunge quello dello scrittore argentino Julio Cortázar. Sensualità, analisi dei turbamenti sentimentali, sdoppiamento e alterazioni della personalità, interesse per il contesto socio-politico, tendenza a cimentarsi in diversi generi narrativi e a mescolarli tra loro sono tutte caratteristiche della narrativa di Cortázar che ritroviamo nell’opera di Iwasaki (González Vigil: 237).

Vicino per ideologia politica, seppur con un atteggiamento più critico nei confronti del contesto storico e politico, è lo scrittore cubano Guillermo Cabrera Infante, da cui Iwasaki prende i giochi verbali e il protagonismo del linguaggio. A questi tre maestri si possono aggiungere Ricardo Palma e Bryce Echenique. Tutti quanti concorrono a stimolare in Iwasaki la vena umoristica che trova espressione in molteplici manifestazioni: l’ironia sottile, il sarcasmo, la parodia, la carnevalizzazione irriverente dei codici culturali più rispettati, religiosi, mitici, politici e cavallereschi (González Vigil: 239).

3. Memoria storica e finzione

Un aspetto fondamentale della narrativa di Iwasaki è la presenza della storia nelle sue opere di finzione, un chiaro riflesso del suo lavoro di storico. Nei suoi primi testi di narrativa, *Tres noches de corbata* e *A Troya, Helena*, l'importanza del passato si riscontra innanzitutto a livello tematico, già che è dal passato che lo scrittore attinge i temi dei suoi racconti. La maggior parte delle narrazioni di *Tres noches* ha infatti uno sfondo storico. In alcuni racconti troviamo episodi storici realmente accaduti, come "Mar del sur", che fa riferimento scoperta dell'Oceano Pacifico da parte di Alonso de Varillas, nel secolo XVI, o ancora, "Mal negro es el Congo" prende le mosse da una ribellione di schiavi neri nel Perù del secolo XVIII. In altri racconti, personaggi dei nostri giorni si trovano ad affrontare l'eredità di una cultura millenaria, che fa la sua improvvisa apparizione nell'epoca presente, come accade in "La sombra del guerrero". In questo racconto un giovane peruviano viene a sapere che il nonno giapponese aveva stretto un patto di fedeltà con l'imperatore del Giappone, con il quale si impegnava a uccidere il nemico dell'imperatore o ad uccidersi in caso di fallimento. La promessa non viene mantenuta perché il nonno muore a causa di un infarto e ora il peso di questa millenaria tradizione grava sull'ignaro nipote. (De Chatellus: 3)

Passato e presente si trovano a confronto anche in "La otra batalla de Ayachuco", dove assistiamo all'incontro/scontro generazionale tra un nonno e il nipote. L'anziano, prossimo alla morte, decide di lasciare quella che considera la parte più preziosa della sua eredità al nipotino, che vede raramente a causa dei cattivi rapporti che intercorrono col genero. Il regalo consiste in una collezione di soldatini di piombo che rappresentano le forze nemiche della battaglia di Ayachuco. Ma i racconti del nonno sulla grandezza di Simón Bolívar e degli altri personaggi dell'epoca non fanno presa sul bambino, la cui attenzione è rivolta esclusivamente a Sky Walker e agli eroi di Star Wars. Fucili e cannoni sono stati rimpiazzati da spade laser e pistole protoniche e il nonno esce sconfitto dalla battaglia per fare ritorno alla sua solitudine. (Camacho Delgado, 2005: 16).

Sul tema del passato nella narrativa dell'autore è interessante esaminare la lettura di Adelaïde de Chatellus. Secondo la studiosa francese, il valore positivo della storia nei

racconti di Iwasaki trova un'ulteriore manifestazione in quei racconti in cui il passato, spesso rappresentato da credenze e costumi millenari bollati come pratiche retrograde e superstiziose dall'epoca contemporanea, irrompe bruscamente nel presente, andando a scardinare il sistema di valori e convinzioni della nostra società. Prendiamo come esempio un racconto di *Tres noches de corbata* intitolato "El ritual". Il protagonista e narratore della storia è un bambino di nome Sebastian che racconta della prematura scomparsa del fratello Dieguito, morto un mese prima a causa di un cancro. Il racconto ripercorre le fasi della lenta degradazione del bambino, che dopo essere stato sottoposto inutilmente alle cure dei moderni ospedali statunitensi, viene condotto da una domestica a casa della misteriosa Madame Pacheco. Qui i trattamenti sono di tutt'altro genere:

En la noche me contaba lo que le habían hecho y yo no podía creerle: le frotaban el cuerpo con un gato negro, otro día le habían bañado en una sopa que parecía la crema de ajos de la Jacinta y también le obligaron a rezarle a un pájaro disecado. Yo le preguntaba si se sentía mejor y él decía que sí, que «como cañón» (Iwasaki, 1987: 26).

Tra i tanti riti macabri, Madame Pacheco ne compie uno affinché i due bambini siano uniti per tutta la vita da un patto di sangue. Diego muore, ma i sortilegi della strega non sono vani. Infatti il bambino resuscita dalla sua tomba e continua a vivere nascosto nell'armadio in camera del fratellino, con lo sgradevole inconveniente che tutta la casa "*huele a muerto*". Secondo la lettura di Adelaïde de Chatellus, il racconto dimostrerebbe il potere di credenze e riti millenari sulla medicina e la razionalità moderna. In questo e in altri racconti, vi sarebbe la contrapposizione tra un mondo antico e superstizioso, incarnato qui dalla misteriosa Madame Pacheco, e il moderno mondo occidentale, con conseguente trionfo del primo sul secondo. Infatti, seppur con conseguenze grottesche, i sortilegi della maga per strappare Diego dalla morte, sono riusciti dove la medicina moderna, che vanta di strumentazioni e tecnologie all'avanguardia, ha fallito.

Un racconto abbastanza analogo è "Tres noches de corbata", da cui prende nome tutta la raccolta. Anche qui abbiamo un personaggio del presente, una domestica, che si fa portavoce di antiche credenze. Per tre notti, mentre mette a letto il bambino dei suoi

padroni, gli racconta storie tradizionali della zona amazzonica a nord del Perù, da cui proviene. Ogni giorno, protagonista dei suoi racconti è un demone della selva, finché la terza notte è il turno del Chullachaqui, demone zoppo con gli occhi di serpente, che sgozza i bambini. Alla fine della storia, la domestica si trasforma nel demone della finzione e finirà per uccidere il bambino. Anche in questo racconto, Adelaïde de Chatellus vede in qualche modo rappresentato il trionfo del passato sul presente. La storia dei demoni della selva e la figura della domestica fanno parte di una cultura tradizionale e antica che crede veramente nei demoni e nella magia. Ma secondo la razionalità moderna i demoni non esistono e i bambini non resuscitano ed è quindi logico che questo passato che crede nell'irrazionale venga rifiutato e dimenticato. Tuttavia, nei racconti appena considerati, e in molti altri della narrativa di Iwasaki, quello che il lettore considerava pura invenzione accade veramente: *“la progresiva aparición de una cultura tradicional o antigua es sinónima de la aparición de la verdad: aquí la criada es infanticida”* (De Chatellus: 6-7). Nell'interpretazione della studiosa si arriva a una triplice equivalenza secondo la quale il passato coincide con l'irrazionale ma anche con la verità, in una logica sottile e profonda che sta alla base di tutti i testi:

Esta verdad que nace progresivamente bajo los ojos del lector, a la par que se impone el pasado (/lo milenario/lo folklórico), es a menudo una verdad irracional. Muchos cuentos tienen un final que linda con lo delirante, para mayor risa del lector. En “El ritual”, el hermanito muerto resucita gracias a la bruja. En “El tiempo del mito”, el profesor Denegri fue matado por el dios Jaguar de la cultura Chavín. En “Tres noches de corbata”, el demonio Chullachaqui resulta existir de verdad. Muy a menudo en la lógica inconsciente del texto, llegamos a la triple equivalencia según la cual verdad=pasado=irracional. La verdad está en el pasado, y este pasado es irracional, delirante y molesta la racionalidad moderna y occidental que se contenta con las apariencias (De Chatellus: 7).

Sempre secondo l'interpretazione della studiosa, questa rappresentazione del passato come una sorta di serbatoio rimosso di una verità occulta sarebbe frutto del suo lavoro di storico.

A questo punto della mia analisi, è interessante introdurre e contrapporre alla lettura della De Chatellus quella di un altro critico che si è interessato all'opera di

Iwasaki e in particolare al ruolo del passato nella sua narrativa, Arturo García Ramos. Questo studioso si è concentrato soprattutto sui romanzi storici *Inquisiciones peruanas* e *Neguijón*, per arrivare a una conclusione completamente diversa rispetto a quella a cui era giunta la critica francese. È bene però tenere presente che quest'ultima aveva condotto la sua analisi quasi esclusivamente sui racconti dell'autore.

Inquisiciones peruanas è, secondo la definizione di Arturo García Ramos, “un magnífico ejemplo de literatura que se aprovecha de la investigación histórica para erigir la ficción: trata los datos con fidelidad, pero sin el propósito de reconstruir la verdad, sino para *jugar a oponer un presente tolerante y sensato a un pasado tan ridículo como implacable*” (García Ramos: 8). In questo caso lo scrittore attinge le sue narrazioni dagli Annali dell'Inquisizione di Lima tra i secoli XVI e XVIII, un'epoca che conosce molto bene grazie al suo lavoro di investigazione. L'opera, scritta in uno stile brillante e divertente, è costituita da un insieme di racconti ambientati nel millecinquecento a Lima, che mettono in scena una serie di processi in cui il tribunale della Santa Inquisizione è chiamato a giudicare alcuni personaggi accomunati dallo stesso peccato: l'incontinenza sessuale. Tra i tanti racconti vi è la storia di un religioso che durante la confessione giace con le fedeli spiegando che solo così saranno perdonati i loro peccati (El confesor de señoras); ci viene narrato dei metodi poco ortodossi con cui dei religiosi esaminano i corpi di presunte indemoniate in cerca di qualche marchio diabolico (Las apariciones del Armado); vi è poi la storia di uno schiavo negro, accusato di sodomia, che verrà prosciolto perché durante il processo si era difeso denunciando complici dei suoi crimini vescovi, priori e altri personaggi illustri del clero limegno (Cuando él que no tiene inga se busca un mandinga).

Inquisiciones peruanas vuole mostrare l'impossibilità di contenere la natura umana sotto proibizioni e fanatismi e mette in luce lo spirito giocoso e transigente dell'autore (García Ramos: 8). I peccatori sono descritti come personaggi ingegnosi, che non restano passivi davanti al tribunale e argomentano il perché della loro condotta peccaminosa. Addirittura, alcuni si spingono a illustrare la propria personale cosmovisione, negando il peccato, l'esistenza del cielo e dell'inferno e accusando ricchi e potenti di essere i veri peccatori.

Ritroviamo lo stesso tono sarcastico e critico in *Neguijón*, un'opera in cui si intrecciano due storie parallele e intercalate. Una di esse si svolge nell'anno 1598 e

racconta di alcuni personaggi che, per una serie di stravaganti circostanze, si ritrovano trincerati nell'infermeria della prigione di Siviglia, mentre al di fuori imperversa la violenta ribellione dei galeotti. La seconda storia si volge a Lima, alcuni anni più tardi, e in essa ritroviamo gli stessi personaggi della vicenda di Siviglia, in particolare il barbiere e cavadenti Gregorio Utrilla, che è arrivato in Perù per sfuggire all'Inquisizione e sta dedicando il resto della sua vita ad estirpare dalla bocca dei limegni il famoso "neguijón", che dà titolo al libro. Si tratta di un tarlo che corrode i denti e, per qualche strana ragione, era considerato segno inequivocabile della corruzione della carne in chi lo possedeva. Il neguijón era il simbolo della perdizione e del peccato e sottoporsi a dolorose estrazioni dentali per estirpare questo essere malefico dalla propria carne era un sacrificio necessario per la purificazione dell'anima. L'ideologia barocca di *Neguijón* è la stessa che sottende *Inquisiciones*: il dolore e la sofferenza fisici vanno accettati e addirittura ricercati perché sono una forma di comunione con Dio (García Ramos: 8). In entrambe le opere ci viene descritta una società ossessionata dal tema del peccato e dell'espiazione ma allo stesso tempo profondamente ipocrita, poichè sono proprio coloro che professano una ferrea castità dei costumi a praticare l'esatto contrario.

È evidente che, basandosi su opere differenti, la conclusione a cui arriva García Ramos è molto diversa da quella di Adelaïde de Chatellus. Secondo l'interpretazione della studiosa francese, nella narrativa di Iwasaki ogniqualvolta passato e presente si trovano a confronto, ciò che emerge è l'inconsistenza e la fragilità delle convenzioni moderne in contrapposizione ad un passato, che con i suoi riti e tradizioni millenarie, cela in sé la verità. Se invece consideriamo *Neguijón* o *Inquisiciones peruanas*, vediamo come il passato assuma qui una valenza tutt'altro che positiva. L'autore, pur non facendo una critica esplicita, dipinge questo periodo Barocco come un'epoca oscura, fanatica e repressiva.

4. *El poder perturbante de la risa*

Nelle due ultime opere citate vi è un'implicita critica all'erudizione barocca e a tutto quell'universo di pseudosaperi che, con i suoi dogmi e le sue leggi ferree, esprimeva una concezione dell'essere umano miope e fortemente intollerante. Gli strumenti privilegiati di questa critica sono la satira e la parodia, che nell'ottica dell'autore veicolano un messaggio in maniera assai efficace ed eloquente. A questo proposito è illuminante l'articolo di Arturo García Ramos che riprende lo studio sull'umorismo e la parodia condotto dal critico russo Mijail Bajtin nei suoi saggi su Gogol e Rabelais e lo applica all'opera di Fernando Iwasaki. Questi scrittori, seppure lontani nel tempo e nello spazio, hanno capito il potere perturbante dell'umorismo. La letteratura parodica nasce legata alla festa popolare, lontana per tanto dalle manifestazioni ufficiali della cultura e con un certo significato sovversivo. Seppure meno prestigiosa rispetto alla tragedia, grazie al suo carattere universale e al suo globale raggio d'azione, la letteratura parodica può considerarsi una costante letteraria nel corso dei secoli, cosa che non si può dire di altri generi colti (García Ramos: 2). Gogol scrisse che il riso è molto più significativo di quello che la gente pensa, perché è in grado di trasgredire territori sacri e renderli così accessibili alla comprensione dell'uomo comune.

No se trata de la risa generada por una irritación pasejera, por la disposición colérica y enfermiza de un carácter. Tampoco de una risa ligera que sirve a la gente de distacción vana y de entretenimiento, sino de la risa que brota, toda ella, de la naturaleza luminosa del hombre, que brota de esa naturaleza porque en el fondo de la misma existe una fuente que nunca se seca... No, son los injustos los que dicen que la risa perturba. Perturba lo que es lúgubre; sin embargo, la risa es luminosa. Muchas cosas hubiesen indignado al hombre de haberse representado desnudas; iluminadas por el poder de la risa, aportan tranquilidad a su alma (Bajtin, 1988: 80).

Di fronte al monopolio ideologico, al totalitarismo, ai dogmi, l'umorismo è un baluardo di libertà per l'uomo, uno stimolo per l'immaginazione e una via per non soccombere davanti alle tragedie della vita. Burlarsi delle proprie paure e ossessioni è un modo per affrontarle e superarle. L'umorismo, nelle diverse forme in cui trova

espressione, è veicolo privilegiato della riflessione, perché, come ci insegna Pirandello nel suo famoso saggio, il riso non è mai fine a sé stesso. L'umorismo è allora una via privilegiata per spiegare la realtà ed analizzarla, far riflettere sulle contraddizioni che questa realtà rappresenta e stimolare nell'uomo la volontà di intervenire. Nel caso appena considerato di *Neguijón e Inquisiciones peruanas*, Iwasaki sceglie di fare una parodia della storia del Perù dell'epoca coloniale per mettere in luce i limiti di un'ideologia repressiva e intollerante. Di questo sua scelta narrativa ha parlato in un'intervista:

El humor nos puede redimir y al mismo tiempo sorprender, sin duda. A través de varios libros he tratado de escribir sobre el amor, el miedo, el dolor físico y el erotismo, aunque siempre desde el humor. Así, *Libro de mal amor* es una novela donde quise mostrar el lado ridículo del amor. *Ajuar funerario* se presenta como un libro de microrrelatos de terror, pero lo cierto es que los lectores se ríen de las historias y de los desenlaces. *Neguijón* es una novela que explora las horribles terapias dentales del siglo XVI, pero para que los lectores no murieran del asco o de la impresión, procuré darle un tono socarrón, a caballo entre el estrambote y la novela picaresca. Finalmente en *Helarte de amar* quería enfocar el erotismo como si tuviera una cámara escondida que nos mostrara el lado más hortera y chirriante de la sexualidad. Esa era mi idea con *Inquisiciones peruanas*: escribir sobre una institución siniestra, fanática y represora, pero provocando una sonrisa y en ningún caso una indignación políticamente correcta (Muñoz).

Gli obiettivi della sua satira abbracciano un campo molto ampio che investe anche il presente. Terrorismo, religione, identità culturale e ideologia politica sono alcuni di essi. Nei racconti presenti in *Un milagro informal*, l'umorismo è un modo di affrontare alcuni argomenti che, forse, trattati in maniera diversa, non avrebbero avuto lo stesso felice risultato. È quanto segnalato da Camilo Torres nel suo articolo dal titolo significativo: "Iwasaki o el inquietante arte de leer", che fa da prologo all'opera. Il critico osserva come quasi tutti i racconti evidenzino un aspetto problematico della realtà: il fanatismo terrorista in "Rock in the Ande", la repressione sessuale in "El vuelo de la libélula", la violenza quotidiana in "Un muerto en Cocharcas" e l'assurdità dell'apparato statale in "Un milagro informal". In quest'ultimo racconto, ad esempio, un immigrante un po' arretrato che si trova nel palazzo del governo per consegnare il pranzo, per un banalissimo equivoco si ritrova innalzato ai vertici del potere. Nonostante il tono festivo e umoristico delle vicende, il significato inquietante che

soggiace in ogni testo è piuttosto palese: “Parecería que aquí el autor ha recurrido a la ironía jocosa para no gritar de asco y miedo” (Torres: 3).

“Rock in the Ande”, racconto pubblicato all’interno di *A Troya, Helena*, ha la sua origine nella realtà peruviana degli anni Ottanta e rappresenta un caso esemplare di umorismo e parodia al servizio della critica. Attraverso il racconto di una vicenda drammatica e ilare nella sua assurdità, l’autore narra dello scontro tra il mondo arcaico e cristiano della società andina e la minaccia esterna di una globalizzazione inarrestabile. Sullo sfondo si intravedono anche fatti della storia peruviana e di cronaca mondiale, come la lotta del gruppo maoista Sendero Luminoso e l’uccisione del leader dei Beatles John Lennon. Il professor Choquehanca, purista della lingua, indottrina il suo alunno Onésimo Huarcaya con la scapestrata idea che l’inglese è la lingua del diavolo, pronunciata al contrario. A Onésimo viene quindi affidato il compito di tradurre i testi di alcuni gruppi rock inglesi e americani per cercare di fermare la loro penetrazione nel mondo andino. Dovrà inoltre verificare personalmente lo stato di depravazione morale in cui sono caduti i locali notturni della città di Ayacucho e lottare contro quello che considerano l’arrivo dell’Anticristo, ossia la programmazione in città di un concerto rock internazionale. I protagonisti hanno infatti l’assurda convinzione che il concerto sarà la via attraverso la quale il diavolo farà la sua apparizione in Perù. L’episodio, di per sé assurdo, serve al narratore per mostrare la resistenza dei puritani al disordine dei costumi portato dalla modernità e l’ostilità dei puristi della lingua nei confronti dell’affermazione dell’inglese come nuovo linguaggio globale (García Ramos: 3). La comicità del testo è affidata soprattutto al trattamento del linguaggio, in cui ancora una volta Iwasaki conferma la sua indiscussa bravura. Pur facendo da cornice al racconto, la lotta di Sendero Luminoso fa intravedere, al di là dell’assurdità della vicenda, la base realistica da cui scaturisce il racconto. Dietro la comicità si nasconde un dramma sociale e politico che testimonia la realtà peruviana dell’epoca.

Nei racconti “Un muerto en Cocharcas” e “La creación del héroe” Iwasaki si cimenta nella parodia del genere poliziesco, sconvolgendo i canoni del giallo a partire dai protagonisti delle vicende. Nel primo dei due racconti, il sergente Temoche e il suo fedele aiutante Fiestas sono chiamati ad indagare su un caso di omicidio. Scoprono che la vittima è un uomo sgradevole e violento al punto che tutte le persone del suo ambiente avrebbero una possibile motivazione “para matar al muerto”, come dice

Fiestas. Sono gli stessi indagati che, al contrario di quanto uno si aspetterebbe, non sono in grado di costruirsi un alibi e offrono alla polizia diversi indizi e informazioni. Ne è un esempio la moglie del defunto quando commenta maldestra che se fosse stata lei ad ucciderlo avrebbe usato i suoi utensili da cucina (Camacho Delgado, 2005: 11). Il gioco parodico trova la sua massima espressione nella figura del detective, che è completamente sprovvisto degli attributi del mestiere. Manca di intuito ed acume e davanti alla marea di indizi e sospetti non esclude l'ipotesi che la morte sia avvenuta per cause naturali. Di fronte al classico detective della letteratura poliziesca, dipinto come una persona fredda ed enigmatica, il sergente Temoche è descritto come un uomo incapace e succube della moglie Ortensia. Nel racconto spicca ancora una volta una delle virtù primarie di Iwasaki: la sua abilità nel riflettere l'oralità popolare, riproducendo la spontaneità e le espressioni del linguaggio colloquiale.

-¿Sabes una cosa Fiestas?- masculó entre eructos Temoche.

- Digame, mi sargento- contestò el cabo sin dejar de sorber el caldo del plato.

- Yo creo que a ese zambo lo mataron uno por uno. O sea lo fueron rellenando de a poquitos. Cada vez que lo encontrarban, ¡po, mierda!, le caía su huaracazo. No sé, carajo. Ya en la morgue nos dirán de que murió, pero a lo mejor el cochasmadre hasta se murió de infarto después de la bronca y entonces ahí todos soltaron la mierda que tenían adentro (Iwasaki, 2003: 39).

Nel secondo racconto, “La invención del héroe”, il protagonista è il maggiore Yauri, che viene promosso al reparto di polizia di investigazione contro il terrorismo e la violenza. La notizia suscita sconcerto nel poliziotto, che preferirebbe un lavoro d'ufficio più rassicurante e tranquillo. Ma l'incontro con Rodolfo, professore universitario appassionato di gialli, darà una svolta alla sua carriera, facendolo diventare uno dei poliziotti più famosi del paese. Alla base dell'inatteso successo vi è l'influenza dell'intellettuale, che spinge Yauri alla lettura dei classici del genere poliziesco e permette così al poliziotto di risolvere tutti i casi che gli si presentano, che altro non sono che una versione moderna delle storie lette. Nelle opere di Poe, Agata Christie, Conan Doyle, Wilkie Collins e altri autori del genere Yauri trova la soluzione a tutti i suoi casi e si converte in un moderno eroe nazionale. Ma il mondo idilliaco in cui si muove il protagonista va in fumo quando scopre che tra Rodolfo e sua moglie c'è una relazione segreta. Il suo piano di sbarazzarsi del rivale seguendo il romanzo *El caso de*

los bombones envenenados di Anthony Berkley fallisce perché da assassino diventa vittima di Rodolfo, che ha macchinato un piano astuto per sbarazzarsi di lui (Camacho Delgado, 2005: 14-16). In questo racconto come nel *Libro de mal amor*, dove lo sfortunato protagonista tenta in tutti i modi di fingersi una persona diversa per compiacere le sue innamorate, l'insegnamento che si evince è lo stesso e cioè che indossare una maschera e interpretare un ruolo che non è il nostro porta solo a conseguenze nefaste.

José Luis de la Fuente, parlando delle letterature postmoderna, ha osservato come nella narrativa delle ultime decadi appaiano “miti riciclati” in risposta ad una società che cercava spiegazioni di fronte al fallimento della ragione. Il pubblico dei lettori si aspettava la ripetizione di alcuni schemi base nella configurazione dell'eroe o di una nuova saga mitica. Al contrario, sorsero autori e opere che sovvertivano l'ordine stabilito e alteravano le leggi narrative introducendo prospettive innovatrici. L'eroe poliziesco non risolveva il caso affidatogli, l'innamorato non conquistava la sua dama e il buono della storia soccombeva di fronte alle insidie della trama. In questo modo veniva alterato il precedente e prevedibile schema iterativo, non con l'intento di sorprendere il lettore ma in corrispondenza a un nuovo ordine che non prevedeva alcuna fiducia nella ragione, nelle verità mitiche e negli eroi.

Por otra parte, si la cultura popular, la novela, el cómic, el cine y otras manifestaciones artísticas funcionan como demostraciones de un modelo de vida y de comportamiento, a la manera de las antiguas hagiografías y mitologías, junto a los esquemas reiterativos aparecen las perturbaciones que surgen de la convicción de la inutilidad y la falacia de los moldes fijos y, sobre todo, por la certidumbre de la entelequia de la integridad absoluta de los héroes y la inexistencia de las virtudes que preconizaba la razón y la verdad (De la Fuente, 2005: 230).

Questa sfiducia ha portato alla diffusione del modello parodico. Infatti, molte delle opere narrative ispanoamericane contemporanee si basano su opere del passato, cronache delle Indie, dei racconti biblici e della picaresca classica. Molti narratori, e tra loro si colloca anche Fernando Iwasaki, riprendono strutture mitiche e personaggi classici, rivisitandoli con l'ironia, la parodia e altri strumenti di sovversione per creare forme ibride ed eterogenee.

“La parodia” scrive ancora García Ramos “tiene por principio la transformación de lo serio en cómico, de lo encumbrado en humilde, de lo pomposo, ceremonioso y protocolario en vulgar y simple” (García Ramos: 8). Nella narrativa di Iwasaki il gioco parodico si manifesta anche nella scelta dei titoli, che rimandano tutti a referenti letterari colti. *Tres noches de corbata y otras noches* riprende il celebre *Le mille e una notte*; *Inquisiciones peruanas* ricalca *Tradiciones peruanas* di Ricardo Palma; *El sentimiento trágico de la Liga* il saggio dello scrittore e filosofo spagnolo Miguel de Unamuno, *El sentimiento trágico de la vida*. *El descubrimiento de España* è il capovolgimento della scoperta dell’America. *La caja de pan duro* ricorda il vaso di Pandora, che secondo la mitologia greca conteneva tutti i mali che si riversarono sulla terra dopo la sua apertura. *Ajuar funerario* rappresenta una distorsione del più comune “ajuar matrimonial”. *Helarte de amar* gioca con *El arte de amar* di Ovidio. Infine, il riferimento letterario di *El libro de mal amor* è il *Libro de buen amor*, l’opera dell’Arciprete di Hita. Il romanzo di Iwasaki è percorso da echi e rimandi all’opera dell’Arciprete e ogni capitolo si apre con un’epigrafe tratta dall’opera medievale, vincolata in qualche modo al titolo e al tema del capitolo. In generale, in tutta la narrativa di Iwasaki ritroviamo citazioni letterarie esplicite o sottintese e sagaci giochi linguistici, a testimonianza della vasta erudizione dell’autore e della sua grande abilità linguistica (González Vigil: 244).

II. Ajuar funerario

1. L'opera

Ajuar funerario, pubblicato nel 2004, ha alle spalle una lunga gestazione, già che in esso si trovano condensati i timori di una vita, accumulati nel corso degli anni a partire dall'infanzia, conservati nella memoria e portati alla luce poco alla volta. Il libro è composto da cento miniracconti (erano ottantanove nella prima edizione e sono via via aumentati nel corso delle successive quattro ristampe), incorniciati da un'introduzione e da un epilogo che, per il loro carattere narrativo, potrebbero essere considerati essi stessi dei racconti. Pur essendo un'opera relativamente breve, ha suscitato l'attenzione della critica, che ha trovato in *Ajuar funerario* innumerevoli spunti di analisi. Fernando Iwasaki ha avuto il merito di inserirsi nel filone della letteratura fantastica dando un apporto originale e innovativo ad un genere di grande successo nel panorama letterario ispanoamericano, che annovera fra i suoi principali esponenti scrittori del calibro di Jorge Luís Borges, Julio Cort azar, Adolfo Bioy Casares e Edmundo Valadés.

Se sono molti i predecessori e i contemporanei ispanoamericani ad essersi cimentati nel racconto fantastico, e pi  precisamente nel racconto di paura, le storie provenienti dal laboratorio di Iwasaki hanno una componente stilistica distintiva: l'umorismo. Non a caso l'autore ha dichiarato in pi  di un'occasione il fallimento di *Ajuar funerario* se lo si giudica come una raccolta di racconti del terrore, perch  la sua lettura suscita pi  sorrisi che brividi. "Relatos de humor negro" o "cuentos de terror humor stico" li ha definiti la critica.   una scelta che, per quanto possa apparire peculiare, si iscrive perfettamente nella narrativa dell'autore. Come ho infatti osservato nel capitolo precedente, se si amplia lo spettro di analisi alle altre opere di Iwasaki, si scopre che la cifra umoristica   una sua costante stilistica, qualunque sia l'argomento della narrazione. Lo studioso Jos  María Areta osserva come vi sia un'ironia sottile insita gi  nel titolo. "Ajuar"   un corredo, qualcosa che, nell'intenzione dell'autore, rimanda all'ambiente domestico, ma anche alla dote della sposa, in ogni caso relativo alla vita terrena di una persona.   lampante il contrasto con l'aggettivo "funerario",

poiché qualsiasi tipo di oggetto materiale risulta evidentemente inutile dopo la morte (Areta: 12). Di tutt'altra opinione erano però gli antichi peruviani che, nella convinzione che i defunti potessero “*echar en falta los últimos adelantos de la vida precolombiana*” (Iwasaki, 2009: 1), provvedevano a seppellirli accompagnati da utensili di vario tipo. “Ajuar funerario” sarebbe quindi il nome dato dagli archeologi a quel “melanconico menaje”, ci spiega l'autore nel prologo dell'opera. L'unione di concetti antitetici percorre la raccolta ed è una delle forme in cui trova espressione l'ironia dell'autore, sostiene ancora il critico spagnolo. Di fatto, *Ajuar funerario* contiene tutta una rassegna di arditi accostamenti: bambini, nonne e suore, figure rassicuranti e benevole dell'immaginario collettivo, diventano creature mostruose; così come la scuola o la casa smettono di essere ambienti rassicuranti e diventano scenari dell'orrore per gli ignari protagonisti. L'ironia, come è stato osservato anche nel capitolo precedente, è uno strumento per osservare un fenomeno con l'opportuna distanza critica e allo stesso tempo serve per demistificare alcuni tabù della nostra società, come la paura della malattia, della morte e dell'abbandono. Scrive José María Areta:

Sólo el humor permite deconstruir el horror, analizar su origen, aproximarse y presentarlo bajo nueva luz: el humor, que considerado así, nos ofrece una nueva perspectiva objetiva de la muerte, un proceso natural mitificado recubierto de un terror irracional (Areta: 12).

Umoreismo come demistificazione e catarsi, dunque. È una possibile chiave di lettura che Iwasaki sembra convalidare quando afferma che i peruviani sarebbero particolarmente predisposti alla scrittura di racconti di paura perché “el miedo está en el genoma de los peruanos: miedo a que nos secuestren, miedo a que nos maten, miedo a que nos roben, miedo a la crisis, miedo a la policía, miedo al gobierno, miedo a las derrotas, miedo a las victorias, miedo a caer mal, miedo a caer bien y miedos varios en general”. Sull'ironia e le sue diverse manifestazioni tornerò nei paragrafi successivi, quando passerò ad analizzare più dettagliatamente i racconti.

In *Ajuar funerario* si trovano tracce di grandi autori del genere fantastico come Poe, Lovecraft, Borges, Maupassant, Henry James e non è un caso che all'inizio del libro compaiano citazioni dei primi tre. Al di là delle indubbie influenze letterarie, l'autore ha sempre sottolineato il ruolo decisivo delle storie che gli furono raccontate

durante l'infanzia, soprattutto nella casa dei nonni di Lima, dove leggende e superstizioni popolari facevano parte della quotidianità. È noto a tutti per esperienza personale quanto i bambini siano facilmente suggestionabili e come i timori dell'infanzia si conservino nel nostro inconscio per poi riaffiorare improvvisamente anche dopo molti anni.

El niño que fuimos sigue sintiendo miedo y sólo hace falta rasgar el velo, tocar la tecla precisa o hundir el bisturi en el cuerpo adecuado. Todos conservamos en la penumbra del inconsciente una pesadilla, un temor, una culpa o un presentimiento, que -como los perros de Tíndalos- son capaces de olerlos y de correr hacia nosotros desde los pantanos más profundos de nuestra memoria (Iwasaki, 2009: 138).

Ecco allora che molti ingredienti di *Ajuar funerario*, la paura dei fantasmi o l'immagine della religione come un'entità fanatica e oppressiva, hanno origine nell'infanzia dell'autore. Un altro esempio è il famoso "Salón de los Muertos", descritto in uno dei racconti, che non è altro che la stanza dove erano vegliati i parenti defunti di Iwasaki. Oltre che dai ricordi di famiglia, i macabri temi dell'opera provengono in parte da leggende urbane, come "La chica del autostop", di cui vengono riportate addirittura tre versioni differenti. La stretta relazione che intercorre tra quest'opera e la tradizione orale è stata sottolineata più volte dall'autore:

Poe está muy bien, pero en español, desde Bécquer hasta Borges pasando por Horacio Quiroga o el peruano Clemente Palma, existe también una importante tradición de literatura de horror que es muy devota de la oralidad, de esas típicas historias que se cuentan y mi libro se nutre de estas historias orales (J.A).

Nelle pagine di *Ajuar funerario* ritroviamo i personaggi classici della letteratura fantastica come vampiri, fantasmi e demoni. Da segnalare è l'innovativa introduzione dei miti della società di massa, come il cinema, la televisione e le tecnologie di comunicazione multimediale: chat, sms, messaggi di posta elettronica (Noguerol A: 15) Tradizione e modernità si mescolano anche nella scelta delle ambientazioni, e se in molti racconti ritroviamo cimiteri, vecchie dimore e obitori, alcuni hanno luogo in

camere d'ospedale, nei pressi di un benzinaio e persino nel familiare e confortevole bagno di casa.

Dal contenuto passiamo adesso ad esaminare la forma dell'opera. Per trasmettere una sensazione tanto immediata e repentina come la paura, Iwasaki ha scelto di cimentarsi nella scrittura di un genere narrativo entrato in voga soprattutto negli ultimi anni: il *microrrelato*. A proposito di questo nuovo genere sono stati pubblicati recentemente numerosi articoli e antologie, a testimonianza della sua felice diffusione. Fra le numerose definizioni mi pare che quella formulata da Fernando Valls nella sua opera *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español* sia quella che meglio riassume le caratteristiche dei testi di Iwasaki:

El microrrelato es un género narrativo breve que cuenta una historia (principio este irrenunciable) en la que impera la concisión, la elipsis, el dinamismo y la sugerencia (dado que no puede valerse de la continuidad), así como la extrema precisión del lenguaje, que suele estar al servicio de una trama paradójica y sorprendente. A menudo se presta a la experimentación y se vale de la reescritura o lo intertextual; tampoco debería faltarle la ambigüedad, el ingenio ni el humor. Al aislarse y centrarse en el desarrollo de una sola acción, en torno a unos pocos personajes, se intensifica su significado, cargándose de densidad, algo que no ocurre en aquellas narraciones en donde una determinada acción suele presentarse junto con otras distintas, compartiendo su protagonismo. Su estrategia compositiva, como si de un relámpago de sentido se tratara, consiste en arrancar de inmediato para acabar al instante, mientras que en el cuerpo del texto, que es donde realmente se juega el escritor, no puede haber errores ni vacilaciones, puesto que gran parte del tejido narrativo debe permanecer elíptico o sobreentendido (Valls, 2008: 20).

Il fantastico si caratterizza per l'irruzione nel mondo razionale di un fenomeno sovranaturale a cui è impossibile dare una spiegazione logica. Questo fenomeno suscita, o dovrebbe suscitare, un sentimento di paura, rispetto e terrore nel soggetto coinvolto nell'esperienza, inquietudine che, indirettamente, si riversa anche sul lettore (Bizzarri, 2008: 13). Da qui si spiega il perché il fantastico trovi espressione privilegiata nel *microrrelato*, che “*no puede aspirar al misterio y la creación de atmósferas, sino a provocar sensaciones fulminantes como el escalofrío, la náusea o el sobresalto*” (Trazegnies). Il *microrrelato* è terreno propizio per trasmettere un'emozione in maniera

rapida e incisiva, senza diluirla in descrizioni e digressioni che ne minerebbero l'intensità.

Mi limito a citare alcuni titoli più significativi tra le opere di *microrrelatos* fantastici, tra cui, *Cuentos breves y extraordinarios* di Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, *Los niños tontos* di Anna María Matute, *Historias de cronopios y de famas* di Cortázar, *El libro de la imaginación* di Edmundo Valadés, e ancora i più recenti *Temporada de fantasmas* di Anna María Shua e *Cuentos del libro de la noche* di José María Merino. Facendo riferimento all'opera di uno dei principali studiosi del racconto breve, *El microrrelato. Teoría e historia* di David Lagmanovich e a quella già citata di Fernando Valls, nel paragrafo successivo analizzerò brevemente le caratteristiche di questo genere narrativo in relazione ad *Ajuar funerario*.

2. *Microrrelatos de terror*

Caratteristica principale di un *microrrelato* è la brevità. Quantificare il numero delle linee perché si possa tracciare con precisione il confine tra un racconto e un racconto breve è stato oggetto di lunghe controversie, che tutt'ora sembrano rimanere irrisolte. Il fatto è che esistono *microrrelatos* di tre pagine, due paragrafi e persino di una riga. La lunghezza varia secondo l'inclinazione dell'autore. Nel caso di *Ajuar funerario*, i cento miniracconti hanno una lunghezza che varia dalle quattro, cinque righe (“Día de difuntos”, “Juicio final”) alla pagina e mezza (“Memoria del director”, “La ratonera”), ma nella maggior parte dei casi si sviluppano nell'arco di un paragrafo della lunghezza di una quindicina di righe.

Il *microrrelato* è un genere letterario indipendente, che non va confuso con altri generi affini per brevità, come l'aforisma, l'articolo di giornale, il poema in prosa, la fiaba o l'haiku giapponese. Ciò che permette di distinguerlo da questi tipi di testi, dice ancora Valls, è la narratività. Requisito indispensabile, un *microrrelato* deve raccontare una storia, anche se la trama dell'evento è ridotta al minimo. Tuttavia, essendo un

genere multiforme, che ben si presta alla sperimentazione, non è raro trovare in esso elementi e caratteristiche appartenenti a generi diversi. Può, ad esempio, presentare la struttura di un dialogo e articolarsi come un semplice scambio di battute o imitare il linguaggio giornalistico. In *Ajuar funerario* troviamo la rielaborazione di leggende urbane (le tre versioni di “La chica del autostop”), episodi biblici (“Bienaventurados los pobres de espíritus”, “Del apócrifo Evangelio de San Pedro (IV, 1-3)”), voci di dizionari (“Del *Diccionario Infernal* del padre Plancy”), sezioni di bestiari (“Del Bestiario del cementerio de fray Antonio Fuente la Peña”) e riletture di favole (“Caperucita *reloaded*”). È proprio per questa contaminazione con altre tipologie testuali o “hibridez genérica”, che la critica Violeta Rojo parla del racconto breve come di un tipo di testo “des-generado”:

debemos estar claros que el minicuento no es simplemente un tipo de cuento muy breve sino que es un cuento muy breve que se interrelaciona paródica y humorísticamente con otros géneros y que utiliza estas interrelaciones genéricas como estrategias narrativas (Rojo, 1996: 49).

La riflessione della studiosa è utile per analizzare non solo alcuni specifici racconti di *Ajuar funerario*, come quelli sopracitati, che ricalcano altri generi testuali per forma e contenuti, ma dà spunto ad un’interpretazione dell’opera nel suo insieme. Il *minicuento*, continua la studiosa, è un prodotto della letteratura moderna che conserva l’aspetto dei generi che rielabora, ma non la loro essenza. Le forme che di volta in volta vengono prese in prestito hanno subito una trasformazione, molte volte in senso parodico. All’inizio del capitolo si era parlato del fatto che lo stesso Iwasaki considerasse i suoi racconti del terrore più comici che terrifici. È allora evidente che questa sovversione del genere rientra in un intento parodico, ancora una volta da ricondursi alle caratteristiche della letteratura post-moderna dove

las leyendas son un poco burladas, los mitos desmitificados, el enigma o la adivinanza no tienen solución, la sentencia es a veces una perogrullada, al cuento de hadas se le incorporan elementos ultracotidianos, el chiste se “literaturiza”, la fábula en vez de ser moralizante es “amoralizante”, y otros (Rojo, 1996: 52).

Nel primo capitolo, analizzando alcuni racconti appartenenti ad altre opere di Iwasaki, si era parlato di parodia del genere poliziesco. Ecco che *Ajuar funerario* può essere interpretato come una parodia del racconto di paura che utilizza l'ironia, a volte provocata dall'unione di concetti antitetici o ricercata attraverso sagaci giochi linguistici, per trasgredire i canoni tradizionali e proporre un modello nuovo, di difficile classificazione. Iwasaki attinge alla lunga tradizione della letteratura fantastica e si cimenta in un esercizio di sperimentazione e rielaborazione che dà risultati a volte cinici e irriverenti, ma di indubbia qualità artistica.

Passiamo adesso in rassegna alcuni attributi formali del *microrrelato*. Coniugare la narrazione di una storia con la brevità significa ridurre la narrazione al suo nucleo essenziale, portando alle estreme conseguenze il principio della concisione postulato nei suoi famosi scritti teorici dallo scrittore uruguayano Horacio Quiroga. In questi testi, lo scrittore aveva formulato alcune regole da tenere presenti nella stesura di un racconto. Era imprescindibile eliminare dal testo tutto ciò che non fosse fondamentale: descrizioni, dialoghi e circostanze non necessari all'effetto. Nel *microrrelato* questa concisione è estremizzata: il numero dei personaggi si riduce e la loro caratterizzazione è minima, se non del tutto nulla (Hanai, 2009: 140). In *Ajuar funerario* dei personaggi non sappiamo neppure il nome. Ad eccezione di pochi racconti in cui veniamo informati di alcune loro caratteristiche funzionali alla trama, come la passione per i libri o il collezionismo di oggetti d'antiquariato, i personaggi sono figure assolutamente generiche. Si tratta perlopiù di bambini, genitori, nonni, figure religiose e adulti anonimi. L'unica cosa che di loro viene sottolineata è il rapporto di parentela che li vincola alla famiglia. In buona parte dei testi, infatti, i personaggi acquistano un senso in quanto componenti di un nucleo familiare. A volte, i protagonisti sono genitori che devono occuparsi dei figli e in questo caso si tratta sempre di bambini e mai di adolescenti; a volte, la relazione si capovolge e sono i figli, ormai diventati adulti, a doversi prendere cura dei genitori anziani. Altre coppie frequenti sono quelle di nonna/nipote e marito/moglie (Hanai, 2009: 139). Le azioni che compiono nella vicenda sono il loro unico tratto distintivo, perché nemmeno quando parlano in prima persona ci sono tratti evidenti che permettono di distinguere una voce narrante dall'altra.

Allo stesso modo, ci vengono nascoste le circostanze che fanno da cornice alla vicenda. Tempo e luogo sono indefiniti, al massimo viene appena accennato lo spazio in

cui si sviluppa l'azione: si parla di villaggi, vecchie dimore, autostrade, ma non ci viene dato alcun riferimento per situare i racconti in una località geografica precisa. L'unica eccezione è "Familia numerosa", che è anche una delle storie di maggiore estensione. Ma anche in questo caso, l'esplicitazione delle coordinate spazio-temporali è necessaria allo sviluppo della vicenda. Se non si precisasse che i personaggi si trovano rinchiusi nell'ascensore di un edificio vuoto, un venerdì pomeriggio del mese di agosto, non si capirebbe a fondo la criticità della situazione (Hanaï, 2009: 141).

Convenzionalmente, un testo narrativo presenta una struttura tripartita in un'introduzione, in cui si presenta la situazione iniziale, un momento in cui fa la sua comparsa un elemento che disturba l'ordine stabilito e lo scioglimento o momento conclusivo, che determina il ritorno a un equilibrio, in positivo o in negativo. Nel caso del *microrrelato*, una conseguenza della limitata estensione sulla struttura è il cosiddetto inizio *in medias res*, per il quale l'inizio della narrazione si colloca in un momento successivo a quello che sarebbe ipoteticamente l'origine dell'azione. "L'antropólogo", ad esempio, inizia così:

Aquel hombre hacía muchas preguntas. Se interesaba por nuestras fiestas, por quién era pariente de quién y hasta por las historias que les contábamos a nuestros hijos para dormirlos (Iwasaki, 2009: 91).

Dalla continuazione dal racconto si capisce che l'antropologo del titolo è impegnato in una ricerca sul campo e sta investigando sugli usi e i costumi di un popolo. Ma chi sia "aquel hombre", quali circostanze l'abbiano portato dove si trova e quale sia il popolo su cui sta investigando non ci è rivelato. In maniera analoga, "Última escena" comincia con queste parole:

Al fin los de la aldea decidieron matar al monstruo (Iwasaki, 2009: 49).

Questo caso è ancora più significativo, perché l'avverbio sottolinea come la decisione di uccidere il mostro sia la conseguenza di qualcosa successo previamente, probabilmente la scoperta di tracce che ne abbiano tradito la presenza.

Per quanto riguarda la conclusione della storia, David Lagmanovich (2006: 91) riconduce le diverse possibilità di chiusura a due coppie di opzioni:

- Un finale di rottura vs un finale di conferma
- Un finale aperto vs un finale chiuso

In alcuni testi la scelta è tra un finale “di conferma” o un finale “di rottura”; detto in altre parole si tratta di optare per una conclusione che sia coerente allo sviluppo della narrazione o scegliere un finale inaspettato. In “Vamos al colegio” ad esempio, la drammatica conclusione finale è intuibile fin dall’inizio del testo. La voce narrante è quella di una madre che, come tutte le mattine, deve accompagnare i suoi figli a scuola.

He vestido a los niños y los he colocado en el asiento trasero para que sigan durmiendo. Enciendo el coche y el motor se va calentando, desentumeciendo. El invierno es crudo y prefiero no abrir la ventana para que los niños no pasen frío (Iwasaki, 2009: 106).

Non è necessario essere degli esperti genitori per rendersi conto che non è un comportamento coscienzioso. La madre torna in casa per preparare i panini ai bambini, ma si attarda nel cercare gli ingredienti; è finito il burro, non trova l’apricatole per aprire il tonno e quando finalmente i panini sono pronti “*ya se nos ha hecho tarde*”. Corre di fretta nel garage ma scopre che “*los niños no se despiertan*”. La sorpresa è esclusivamente del personaggio, infatti il testo è costruito perché il lettore indovini la tragedia finale, senza che vi sia alcun colpo di scena inaspettato.

Ma sono di gran lunga i finali a sorpresa quelli privilegiati da Iwasaki, che gioca a tradire le supposizioni che il lettore si è creato a partire dal titolo e durante la lettura del testo. In *Ajuar funerario* troviamo una conferma di quanto detto da Edmundo Valadés nel suo articolo “Ronda por el cuento brevísimo”:

Las más de las veces, lo que opera en las minificciones certeras o afortunadas es un final inesperado de ingenio, cristalizado en contadas líneas, en una fórmula compacta de humorismo, ironía, sátira o sorpresa, si no todo simultáneo (Valadés, 1990: 195).

Il racconto inizia generalmente senza grandi colpi di scena, né rivelazioni sorprendenti. La narrazione è condotta il più delle volte in prima persona e il discorso

procede lineare e monotono in un susseguirsi di proposizioni che sviluppano in maniera coerente il filo logico della storia. Tutto questo si interrompe bruscamente nel finale, quando fa la sua comparsa la frase conclusiva, che contrasta con quanto detto in precedenza e apre una nuova possibilità interpretativa. Il lettore è quindi spinto a ritornare sul testo per reinterpretarlo (Areta: 15). Il racconto intitolato “Del *Diccionario Infernal* del padre Plancy” si presenta come una voce del dizionario in questione, un’opera tra l’altro reale, scritta nel diciannovesimo secolo dal demonologo francese Jacques Auguste Simon Collin de Plancy. Viene riportata la descrizione del demone Gomory, come appare fisicamente e quali sono i suoi poteri. Il tono e la sintassi sono solenni, propri di un’opera di questo tipo. Risulta spiazzante l’ultima frase: “906492489: 0,91 euros minuto” (Iwasaki, 2009: 119), che apre alcuni quesiti sull’interpretazione del testo. Qual è il nesso tra un libro di demoni, scritto due secoli fa e quei servizi telefonici a pagamento, relativi ai pronostici di astrologia o cartomanzia, molto spesso fonte di frode per i consumatori? Un finale del tutto inaspettato quindi, che stupisce il lettore, lo spinge ad interrogarsi sul senso di ciò che ha appena letto, e conferisce allo stesso tempo un tono umoristico al testo.

Molte volte è il titolo ad essere fuorviante e a favorire un’interpretazione che si rivela sbagliata. Come esempio possiamo citare “Los yernos” e “La silla eléctrica” (Areta: 15). Nel primo dei due racconti, un bibliofilo parla della sua libreria come del suo bene più prezioso e di quanto lo faccia adirare il pensiero che dei futuri generi possano imporsi sulle sue belle figlie e sbarazzarsi di tutti i libri. Alla fine l’uomo prende l’estrema decisione di togliere di mezzo chi in futuro può costituire una minaccia all’incolumità del suo tesoro e commette un omicidio. Il titolo e alcuni indizi disseminati lungo il racconto farebbero pensare che le vittime in questione siano i fidanzati delle ragazze, ma l’ultima frase provoca il colpo di scena finale:

“¡Pobrecitas! Eran tan guapas!” (Iwasaki, 2009: 83).

Veniamo in questo modo a sapere che l’uomo ha deciso di eliminare il problema alla base, una scelta nella sua drammaticità tanto assurda da essere comica.

La stessa tecnica del titolo ingannevole ricompare nel racconto “La silla eléctrica”. La voce narrante è quella di un presunto condannato che parla della sua

imminente esecuzione. Tutto il testo è costruito perché si pensi veramente a una pena capitale: “el verdugo”, “los instrumentos de tortura”, “la silla maldita”... e invece alla fine si scopre che le supposizioni iniziali erano sbagliate:

Tengo miedo, quiero huir y hago secretos propósitos de enmienda, pero todo es inútil porque dentro de un año estaré de nuevo aquí: en la consulta del dentista (Iwasaki, 2009: 56).

La rivelazione finale è di grande effetto perché il lettore capisce di aver mal interpretato il senso complessivo della storia. L'effetto umoristico, oltre che dal finale a sorpresa, è dato ovviamente dal gioco linguistico prodotto dal parallelismo tra aspetti familiari della realtà quotidiana, come una seduta dal dentista, con l'esperienza drammatica di un'esecuzione capitale. Il paragone non può che suscitare ilarità, soprattutto quando si torna sul testo per la seconda volta e si apprezza la bravura dell'autore nell'elaborazione della sua “trappola”. È una strategia narrativa che ritroviamo anche in altri racconti: “El álbum”, “Última escena”, “Papillas”, “Las manos de la fundadora”, “El deseo”, “Rénuka”, “Caperucita *reloaded*”. Tuttavia, proprio per il suo intrinseco effetto-sorpresa, non è mai prevedibile e scontata, e al contrario, rende la lettura ancora più accattivante.

Prima di proseguire con l'esposizione delle altre tipologie di finali elencate da Lagmanovich, vale la pena di approfondire le considerazioni sul titolo, poiché in *Ajuar funerario* ricopre un ruolo molto importante. È facilmente intuibile che in un testo di brevissima estensione, come quelli che stiamo considerando, ogni parola ha un proprio peso specifico ed è frutto di un attento lavoro di selezione. Il titolo è la porta di accesso alla narrazione, nella maggior parte dei casi offre al lettore un assaggio di ciò che verrà raccontato in seguito e orienta la lettura e l'interpretazione del testo. Iwasaki è ben cosciente di tutto questo e gioca con il significato dei titoli, ora per sviare il lettore, come negli esempi citati in precedenza, ora per offrire una chiave all'interpretazione della storia, che però non è sempre di facile recezione.

Una delle strategie consiste nel giocare con il significato letterale e metaforico delle parole (Areta: 14). Il titolo del racconto “La mujer de blanco”, ad esempio, farebbe pensare ad un fantasma, un'ipotesi confermata nel corso della lettura da quanto

raccontato dalla voce narrante, che descrive la donna come "*una aparición amable*", "*flotando a través de la niebla*" (Iwasaki, 2009: 26). Arrivati alla fine, però, si scopre che il titolo non rimanda a nessuna immagine metaforica e la "mujer de blanco" è una donna in carne ed ossa, presumibilmente vestita di bianco, in visita al cimitero. Un altro racconto è intitolato "Hasta en la sopa", un'espressione che nel linguaggio colloquiale spagnolo significa "dappertutto", "in qualsiasi luogo". Di nuovo si gioca con il significato letterale, perché il protagonista della vicenda finirà veramente con la testa nella zuppiera. In "Las manos de la fundadora", la giovane protagonista del testo viene rinchiusa per punizione nella cappella di un convento, dove si trova il cadavere mummificato della fondatrice dell'abbazia. Ma il corpo senza vita si risveglia e alla giovane non resta che mangiare le mani della santa per evitare di essere schiaffeggiata.

Ellas creen que vomité de susto, pero tenía que impedir que me pegara. La mano izquierda sabía mejor (Iwasaki, 2009: 97).

Il titolo molte volte anticipa il finale della storia, che spesso coincide con l'irruzione dell'elemento irrazionale. In "La cueva", un bambino gioca a nascondersi sotto il lettone dei genitori, uno spazio che si fa sempre più profondo e scuro, da cui non sarà possibile tornare indietro. "El monstruo della laguna verde" è la storia della lenta trasformazione di una persona in un essere mostruoso, un processo inarrestabile per cui al protagonista non resta che abbandonare tutto e "smarrirsi nella laguna". "La ratonera" sfrutta di nuovo la polisemia linguistica del termine, che significa "trappola per topi" e, per estensione, "trappola, tranello" in senso generale. E infatti, la protagonista della storia si troverà rinchiusa su uno strano autobus notturno i cui passeggeri le fanno pensare, per l'aspetto e i modi di fare, a dei roditori..

Prendiamo adesso in considerazione il secondo binomio di finali, dove la scelta ricade tra un finale aperto e un finale chiuso. Scrive Lagmanovich:

El primero crea la impresión de una resolución definitiva, mientras que del segundo puede decirse que, al no mencionar taxativamente un final unívoco, entrega la continuación del desarrollo al lector, que así puede proseguir la trama en su imaginación. Por su componente de ambigüedad, el final abierto

constituye un simétrico equivalente del comienzo *in medias res* (Lagmanovich, 2006: 125).

Si può parlare in questi casi di finali in sospeso, che lasciano spesso presagire un ulteriore sviluppo, imminente e per lo più drammatico. In *Ajuar funerario* la stragrande maggioranza dei racconti si conclude con un finale aperto. Il più delle volte, addirittura, l'apice dell'elemento orrorifico non viene esplicitato nel testo. A partire dal titolo, le frasi si susseguono una dopo l'altra, il ritmo si fa sempre più incalzante e la tensione cresce. L'inizio *in media res* ci impedisce di avere un quadro complessivo della situazione e non conosciamo le circostanze che hanno portato il protagonista nella condizione in cui si trova. Fin da subito, però, è chiaro che la situazione ha qualcosa di anomalo e le righe successive non fanno che confermarlo. Quando ormai siamo calati nella storia, perché in poche righe l'autore sa come ottenere il totale coinvolgimento del lettore, la narrazione finisce e il lettore resta "a bocca asciutta", a chiedersi quale potrebbe essere la logica conclusione della vicenda.

La frase iniziale di "Dulce compañía" dice così: "*No quería castigar al niño, pero fue inevitable*" (Iwasaki, 2009: 37). Come già osservato in altri racconti, di nuovo non abbiamo alcuna traccia che ci permetta di inquadrare la situazione, sappiamo solo che a parlare è un genitore e che il bambino in questione da un certo tempo ha dei comportamenti strani e inquietanti: "*no habla, no juega y no quiere que lo bese*". Alla fine, al genitore esasperato non resta che raggiungerlo nella sua camera e tentare di parlargli:

He subido las escaleras y he sentido escalofríos, un olor extraño y unas sombras huidizas. El niño habla con alguien y sigue cantando esas canciones horribles. Le pido que me hable y me insulta y se ríe. No tengo más remedio que abrir la puerta (Iwasaki, 2009: 37).

L'immagine è abbastanza significativa: la porta rappresenta il limite tra il lettore e il testo scritto, il confine fra ciò che ci è rivelato e quello da cui siamo esclusi. Ma il lettore è ormai diventato partecipe della storia ed è proprio alla fine che è richiesto da parte sua uno sforzo immaginativo per completare il "vuoto" della trama (Hanaï, 2009: 143). Un altro esempio abbastanza analogo è "La almohada". Questa volta la vicenda è

presentata dal suo inizio, quando durante l'infanzia il protagonista scopre che, per qualche inspiegabile motivo, nascondendo quello che vuole ottenere sotto il suo cuscino (foto di compagne, appunti di scuola ecc.), i suoi desideri diventano reali. Ma ora che è sposato sua moglie ha minacciato di lasciarlo se non butterà via il vecchio cuscino di quando era piccolo.

Al menos he logrado que duerma con ella hasta mañana, para que descubra por qué me gusta tanto.
No se imagina lo que he puesto de abajo (Iwasaki, 2009: 124).

Anche a noi lettori non è dato sapere cosa si celi sotto il cuscino. La storia resta sospesa in un inquietante silenzio, che non lascia presumere niente di buono per l'ignara moglie.

La studiosa argentina Rosalba Campra, che ha fatto della letteratura fantastica il suo campo privilegiato d'investigazione, dedica un intero capitolo della sua opera *Territori della finzione* alla "poetica dei vuoti" dei testi fantastici. La letteratura fantastica, così come il genere poliziesco, è percorsa da una serie di opportuni silenzi della trama, che impediscono al lettore di avere una comprensione totale della storia. Vi è però una differenza basilare fra questi due tipi di testi e cioè che nel romanzo poliziesco gli interrogativi trovano tutti una risposta e alla fine viene ripristinato l'equilibrio iniziale, che prevede una concatenazione logica di causa ed effetto. Si scopre chi è stato a commettere il crimine, in che modo e quali erano le sue motivazioni. Questo scioglimento finale ha un effetto in un certo senso rassicurante sul lettore, che può finalmente tirare un sospiro di sollievo e persino congratularsi con sé stesso, nel caso la soluzione dell'enigma coincidesse con quella da lui ipotizzata. Ma un racconto fantastico solleva quesiti e non fornisce nessuna risposta. Ellissi e lacune del discorso sono funzionali a questo genere, che si chiude lasciando dietro di sé una scia di inquietudine, dubbi e vacillazioni. "*Questo tipo di testi*", commenta la critica, "*più che a una soluzione, tende a una frustrazione*" (Campra, 2000: 79): la frustrazione di non sapere, di poter solo abbozzare una risposta, sapendo, questa sì è l'unica certezza, che non ci è data alcuna possibilità di chiarire, verificare e comprendere. L'impossibilità di riempire questi silenzi comporta un senso non solo di frustrazione, ma anche di smarrimento ed ecco che si compie così uno dei presupposti di questo genere: la rottura

dell'equilibrio razionale all'interno della narrazione esce dai confini del testo e contagia il lettore (Bizzarri, 2008: 15).

I silenzi del testo fantastico trovano il loro apice nel *microrrelato*, che, per le sue caratteristiche intrinseche, prevede che al lettore venga rivelata solo una minima parte della vicenda.

Así que el microcuento en sí mismo podría considerarse como un fragmento de escritura, un pedazo de cuento despojado de todo lo que no convocaría el asombro brutal y la inmediata interrogación del lector, tentado de colmar ciertos vacíos. Más que nunca la forma del microcuento se funda en el pacto con el lector, que multiplica su recepción del relato, desde una lectura ingenua hasta una reflexión creadora de sentidos. Si es verdad que una de las exigencias del cuento es una necesaria relectura, el microrrelato parece exacerbar esa participación del lector en busca de cualquier indicio que le permita saborear pienamente la historia (Hanaï, 2009: 151).

Più che mai in questo tipo di narrativa, il lettore non può limitarsi a una recezione passiva del narrato. Il testo, nella sua brevità, è costruito con un rigore e una precisione estremi, dove niente è detto a caso e nessuna parola è in più.

“Día de difuntos” apre l’opera ed è anche il racconto più breve:

Quando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.
-Pero mamá, tú estás muerta.
-Tu también, mi niño.
Y nos abrazamos desconsolados (Iwasaki, 2009: 13).

Il testo è basato sull’ambiguità. Quasi che per parlare di esseri inconsistenti come due spiriti, il supporto narrativo ideale debba essere altrettanto sfumato e indefinito. Se il bambino si sorprende di incontrare la madre defunta, potremmo pensare che non sa di essere a sua volta uno spirito. E di chi è la veglia funebre che ha luogo nella camera ardente? Della madre, del bambino o di una terza persona? Il lettore non è in grado di ricomporre i vuoti della trama, perché “*la funzione dell’interrogativo è di rimanere privo di risposta, oppure di scontrarsi con una risposta insoddisfacente per la ragione*” (Campra, 2000: 80). È questo d’altronde il fine ultimo del testo fantastico, presentare un fatto inesplicabile, non riconducibile ad alcuna logica di causa-effetto.

E tuttavia la narrazione sortisce un grande effetto poetico proprio per questo senso di indefinitezza che può prestarsi a varie letture, tutte ugualmente possibili e nessuna certa. Quello che è garantito è l'emozione, il brivido che la storia trasmette. In questo senso, il racconto breve si avvicina al poema per l'intensità e la liricità del suo messaggio.

3. L'istanza narrativa

Dei cento racconti brevi di *Ajuar funerario*, solo in tredici l'istanza narrativa è eterodiegetica. Fra questi, alcuni ricalcano la struttura di altre tipologie testuali, anche non narrative, come la voce del dizionario, la voce del bestiario, l'episodio biblico e la fiaba. In tutti gli altri casi, l'istanza narrativa è autodiegetica, ovvero coincide con la voce del protagonista della vicenda narrata.

Nell'opera già citato di Rosalba Campra, l'autrice osserva come l'istanza narrativa dei testi fantastici sia cambiata nelle ultime decadi. Nel diciannovesimo secolo e fino alla prima metà del Novecento approssimativamente, chi parlava era un individuo comune, che condivideva la realtà extratestuale del lettore. Una persona diciamo "normale", che all'improvviso si trovava a vivere un'esperienza fuori dall'ordinario, a cui il paradigma di razionalità, comune a personaggio e lettore, non era in grado di dare una spiegazione. Erano individui coscienti della straordinarietà del loro racconto e per questo motivo cercavano espedienti narrativi per convalidarne la veridicità. Una di queste strategie consisteva, ad esempio, nell'ambientare la narrazione in luoghi geografici verosimili, descritti con precisione e gusto per il dettaglio. Le coordinate spazio-temporali erano descritte con cura, con l'idea di supplire all'inverosimiglianza della vicenda. Ma nei testi più recenti si è verificato un duplice cambiamento, che ritroviamo anche in *Ajuar funerario*. Innanzitutto, vi è un cambio di prospettiva: la parola sovente passa dall'individuo umano all'essere fantastico. A parlare non è più solo la vittima o il personaggio che, in maniera grossolana, potremmo definire "buono" o "positivo". Viene data voce anche al "cattivo", che non necessariamente, come vedremo nei racconti di Iwasaki, coincide con l'entità fantastica. L'altro cambiamento, tenendo

sempre presente che, anche in questo caso, si tratta di una modalità di rappresentazione in voga già da molti anni soprattutto nel panorama ispanoamericano, è la ricezione di assoluta indifferenza del fatto fantastico da parte di chi ha a che fare con un'entità soprannaturale o, addirittura, di chi il fantastico lo sperimenta sulla propria pelle. Il personaggio e narratore della vicenda racconta impassibile un fatto totalmente assurdo senza commentare la straordinarietà di ciò che ha vissuto e sta narrando. Questo tipo di "modalità indifferente" è stata riconosciuta e studiata da Tommaso Scarano nell'opera di Cortázar, Silvina Ocampo e Bioy Casares .

Lo stupore nasce proprio da questo silenzio del discorso, che non denota l'impossibilità di nominare, ma l'incapacità di riconoscere. La perplessità riguarda la contraddizione insita in una ragione perfettamente in grado di produrre un racconto lucido, e ordinato, di concatenare gli eventi, (garanzia della normalità dell'enunciante) e tuttavia tranquillamente disposta ad accogliere e raccontare come ordinario l'assurdo, dimostrando di non possedere criteri precisi di discernimento. Ciò che sconcerta il lettore, ciò che è scandaloso per la sua ragione, è questa percezione non coinvolta, altra rispetto ai propri parametri di giudizio. Il senso dell'assurdo proviene dal non coinvolgimento del narratore in quanto racconta, dalla totale assenza di tracce della sua soggettività che definiscano un rapporto reattivo, o passivo (nel senso che si è detto) con la materia del suo discorso (Scarano, 1994: 80).

Il paradigma elaborato dallo studioso può essere applicato alla maggior parte delle narrazioni di *Ajuar funerario*. Una prima grande distinzione, insufficiente però a inglobare la totalità dei racconti, può essere fatta sulla base della natura dell'istanza narrativa. In altre parole, si tratta di distinguere se a parlare è una persona umana o un'entità fantastica. Quanto affermato da Scarano trova ovviamente un senso se chi racconta l'evento fantastico è una persona al pari del lettore implicito. Nell'ipotesi contraria, la modalità indifferente non troverebbe un terreno d'applicazione, già che è evidente che un'entità fantastica non riconosca come straordinaria la sua stessa esistenza.

a) Narratore umano

Vediamo adesso alcuni esempi in cui un personaggio comune, in un contesto non specificato ma che supponiamo ordinario, è testimone di un evento fantastico. "Larga

distancia” è un testo in cui è ben riscontrabile la “modalità indifferente”, individuata da Scarano. Il protagonista e narratore del racconto assiste ad un evento fuori dal comune, ma non vi è alcuna traccia nel suo racconto dello sbigottimento o della paura che uno si aspetterebbe di fronte all’apparizione di un fantasma. La voce narrante è quella di un uomo che ha appena ricevuto per telefono la notizia della morte del padre:

Mi hermana apenas puede hablar y agrega que gracias a Dios no ha sufrido.
¿Cómo puede saber que no ha sufrido si desde cuando ha llegado no ha dejado de llorar? Tampoco lo puedo besar (Iwasaki, 2009: 115).

Il racconto si è aperto con la comunicazione della tragica notizia. A questa è seguito il commento del narratore che dice di aver sempre temuto il momento della morte del padre perché, vivendo “in un paese remoto”, gli sarebbe stato impossibile partecipare al funerale. Niente lascerebbe intuire il colpo di scena finale. Ma la sorpresa è solo ed esclusivamente del lettore, poiché il protagonista accoglie la visita del padre defunto impassibile, come è sottolineato dal tentativo di avvicinarsi e di baciarlo. Il tono della narrazione è piatto, il personaggio non spende che un paio di frasi sull’insolita presenza. Qualcosa di simile si ripropone in “Los visitantes”, dove la casa del personaggio viene poco a poco invasa da alcune presenze malefiche che lo costringono ad abbandonarla. Anche questa volta l’evento fantastico è accolto come un fenomeno assolutamente naturale; anzi, in questo caso l’atteggiamento è ancor più evidente perché, seppur minima, questa volta il personaggio manifesta una reazione. L’arrivo dei fantasmi fa sì che tutti gli “scrocconi” in visita abbandonino la casa, con grande soddisfazione del proprietario. Solo dopo un certo tempo anche lui prende contro voglia la decisione di andarsene perché la convivenza con gli spiriti si rivela poco piacevole “*estropeaban los muebles, saqueaban la despensa y se bebían my whisky*” (Iwasaki, 2009: 115). In questi testi si arriva al paradosso per il quale l’entità fantastica non solo è recepita con indifferenza, ma è addirittura possibile interagire con essa, includerla nella sfera della quotidianità.

Un altro caso eclatante è costituito da “Última voluntad”, dove alla protagonista viene chiesto dalla madre in punto di morte di prendersi cura del fratello minore. Così avviene e la donna lo porta a casa con sé. Non ci sarebbe niente di anomalo se non fosse

che il bambino è morto per malattia quando aveva quattro anni. Come commenta Scarano in queste narrazioni “*non si raccontano «passaggi di soglia», perché non c’è più soglia riconoscibile*” (1994: 181). Non viene rappresentata una realtà univoca in cui è possibile distinguere con criteri precisi razionale e irrazionale. Il mondo della finzione non segue le stesse regole del mondo naturale: detto in altre parole, narratore-protagonista e lettore implicito non condividono più lo stesso paradigma di realtà. La conseguenza è che, se nel mondo della finzione la ragione non è più in grado di determinare con precisione i limiti della realtà, diventa impossibile riconoscere un’entità come soprannaturale.

Quanto ho appena detto è ancora più evidente se si decide di utilizzare un narratore infantile. I bambini, infatti, non hanno ancora sviluppato la capacità di riconoscere l’anormalità di un evento e, ai loro occhi, personaggi immaginari come quelli di favole, fumetti e televisione hanno lo stesso statuto delle persone reali. La prospettiva infantile sul fantastico è ampiamente utilizzata da Iwasaki, come osservato dalla critica Francisca Noguerol. Raccontare un episodio spaventoso con toni ingenui e infantili aumenta l’effetto di spiazzamento sul lettore e, in alcuni casi, getta sulla narrazione un luce grottesca. Nel racconto intitolato “El deseo”, un bambino, durante la sua festa di compleanno, esprime il desiderio che la nonna, morta da poco, resusciti. Non capisce perché gli adulti trovino sconveniente quello che ha detto, né perché suo padre si sia arrabbiato e l’abbia punito. In fondo, lui l’ha fatto per alleviare il dolore della madre e per questo conclude tutto soddisfatto:

Qué contenta se va a poner cuando la encuentre en su cama, toda llena de gusanitos (Iwasaki, 2009: 120).

In questo e in altri racconti il fantastico è sperimentato solo dal bambino, mentre gli adulti incarnano una prospettiva razionale, assimilabile a quella del lettore, che rifiuta di accettare qualsiasi fenomeno soprannaturale.

Lo scontro tra il mondo infantile e la logica degli adulti si vede chiaramente in “Abuelita está en el cielo”, dove nuovamente un bambino ha a che fare con l’apparizione della nonna defunta. Le parole della madre, che descrivono la nonna come “*la mujer más buena del mundo*”, contrastano con l’immagine spaventosa che è

costretto a vedere il bambino: la nonna gli compare infatti piangente e spettinata, trascinando con sé un bebè che di tanto in tanto morde. “*Pero mama no quiere verla cuando viene de noche a mi cuarto*” (Iwasaki, 2009: 85), dice il bambino, che probabilmente ha cercato la protezione dei genitori con scarsi risultati.

In linea generale, i bambini di *Ajuar funerario* non possono contare sull'appoggio dei genitori. Di fronte all'apparizione di un fantasma o a qualsiasi altro fenomeno percepito come spiacevole o pericoloso, i genitori non offrono la protezione e l'affetto che il loro ruolo prevede. In “*Ya no quiero a mi hermano*”, una storia molto simile al racconto “*El ritual*”, di fronte alla morte del piccolo Carlitos, i genitori si rivolgono a una medium perché lo riporti in vita. L'incantesimo ha successo ma il risultato non è dei più felici per il narratore, fratello di Carlitos, che deve condividere con lui la stanza e i giochi. “*No me gusta su voz de drácula. Y además huele a vieja*”, lamenta il bambino, ma i genitori sono irremovibili: “*Mamá quiere que sea bueno con Carlitos aunque me dé miedo*”(Iwasaki, 2009: 30).

Ma i bambini di *Ajuar funerario* non sono tutti spauriti e indifesi. Il fatto che chi è designato per ruolo a proteggerli e amarli molto spesso risulti un fallimento nel suo compito di genitore fa sì che molti bambini cerchino altri mezzi per difendersi e tutelarsi. All'inizio del capitolo, a proposito del titolo, si era commentato brevemente la passione di Iwasaki per gli ardui accostamenti: l'unione di concetti antitetici è uno degli strumenti sfruttati dall'autore per stupire, scandalizzare, e soprattutto strappare un sorriso al lettore. Ecco allora che i bambini smettono di essere creature vulnerabili e innocenti e si trasformano da vittime ad agenti del terrore (Noguerol: 14).

“*La muchacha nueva*” si presta molto bene ad analizzare questo passaggio: i piccoli protagonisti, infatti, sono bambini affidati dai genitori alle cure di alcune bambinaie. Il problema è che le ragazze designate si rivelano una peggior dell'altra e giocano a spaventarli con racconti di diavoli e malefici. Una, addirittura, viene spiata mentre invoca il diavolo con un teschio. Ma i bambini apprendono in fretta e usano le stesse armi delle bambinaie per liberarsi di loro. Non si lasciano intimorire di fronte alle minacce della “*muchacha nueva*”: “*todavía tenemos la calavera y le pediremos al diablo que también se la lleve*”(Iwasaki, 2009: 54).

Episodi analoghi si verificano anche in altri racconti, fino a raggiungere estremi grotteschi, come quando la bambina in “*La manos de la fundadora*”, per evitare di

essere schiaffeggiata da una mummia, non trova altro rimedio che mangiarle le mani. Se in questi due casi si può trovare una giustificazione all'orrore compiuto dai bambini, "Peter Pan" risulta particolarmente inquietante proprio per la spietata freddezza con cui il piccolo protagonista affronta la morte del padre. Si sente inferiore agli altri suoi amici perché tutti loro si vantano di avere dei padri eroici: Mendoza è figlio dell'Uomo Lupo, Salazar di Batman, i padri di Merino e Gómez sono Joker e Tarzan. Ma il protagonista non possiede nessun padre straordinario perché "*no hay ningún héroe que use corbata y chaqueta de cuadros*" (Iwasaki, 2009: 27). La delusione del bambino ha fine quando il padre muore di infarto e lui ha l'idea di mozzargli la mano per farlo diventare Capitan Uncino. Nella prospettiva del bambino non vi è alcun dualismo tra la vita e la morte o tra il mondo dei cartoni animati e il mondo reale. I piani coincidono e si confondono, e allo stesso modo questo fa sì che sia annullata la capacità di discernere il bene dal male. Il protagonista di "Peter Pan" non agisce con odio e crudeltà nei confronti del genitore: in una logica sconvolgente quanto semplicistica quello che vuole è solo non essere da meno rispetto ai suoi compagni e la morte del genitore è lo strumento che gli permette di riscattarsi. Nelle azioni dei bambini di *Ajuar funerario* non vi è traccia di sadismo o della cattiveria che ritroviamo in alcuni personaggi adulti. Ciò che colpisce è l'assoluta indifferenza con cui si rapportano alla morte o al dolore, come se Iwasaki abbia voluto estremizzare, in un intento di deformazione iperbolico e scioccante, uno degli attributi più significativi dei bambini: l'ingenuità.

b) Narratore fantastico

Passiamo adesso a considerare i narratori fantastici, fantasmi e altre creature mostruose a cui viene data la possibilità di esprimersi. In alcuni casi, la loro natura inumana non è esplicitata chiaramente, e i loro ragionamenti e riflessioni su questioni spesso banali e quotidiane possono essere fuorvianti. Le parole del protagonista di "Hasta en la sopa", ad esempio, non lasciano intuire nulla di anomalo riguardo la natura del personaggio. Addirittura, tutto farebbe credere il contrario, e cioè, che sia lui stesso

ad essere vittima delle angherie di alcune presenze misteriose e inopportune che mettono in disordine le stoviglie sulla sua tavola.

Yo los colocaba con mucho cuidado y de pronto los guardaban o me los cambiaban de sitio. Luego fueron las copas. La del agua a la derecha de la del vino. Pero nada. En cuanto me descuidaba, todo desordenado (Iwasaki, 2009: 47).

È solo alla fine del testo, quando il protagonista racconta di aver spaventato i seccatori facendogli trovare la sua testa nella zuppiera, che l'enigma si risolve.

In questo e in altri racconti, il personaggio fantastico è molto simile a un uomo comune nella maniera di pensare e di comportarsi. In questo caso si tratta di un fanatico dell'ordine; in "La ouija", il bambino-fantasma è educato al punto che non vuole manifestare la sua presenza se non sono gli inquilini a invocarlo durante una seduta spiritica; il fantasma del racconto "El salón antiguo" ha paura a rimanere solo nel salone dei nonni. Ci troviamo di fronte ad esseri fantastici, vampiri, fantasmi e zombi, che la tradizione fantastica ha consacrato nell'immaginario collettivo come crudeli e sanguinari. Il loro ruolo è da sempre quello di spaventare e perseguitare gli esseri umani e per questo motivo sono normalmente dotati di forza, astuzia e malignità eccezionali, a conferma della loro natura sovranaturale e mostruosa. In *Ajuar funerario* però, la loro funzione è ben diversa. Come affermato al principio di questo capitolo, l'opera può essere letta come una parodia del racconto di paura, in cui i topoi della tradizione sono riletti in chiave umoristica. Per fare ciò l'autore gioca a sovvertire i canoni: le nonnine diventano crudeli e mostruose e i fantasmi sono gentili ed educati. Questo discorso vale per le identità sovranaturali in generale, sia che coincidano con la voce narrante o meno. Esistono, come vedremo tra poco, anche entità fantastiche demoniache e spietate, ma ciò che colpisce è l'incapacità di suscitare spavento proprio nelle figure tradizionalmente più deboli, come ad esempio i bambini. Nell'opera non è quindi possibile assimilare il concetto di entità soprannaturale a quello di antagonista o personaggio malvagio, poiché molte volte sono gli esseri umani, nella loro presunta normalità, a mostrare una natura violenta e per questo molto più spaventosa. Il narratore di "Violencia doméstica" è sì perseguitato dal fantasma del suocero, ma dalle sue parole risulta chiaro che dietro a questa vendetta ci sono stati anni di soprusi e violenze. Stesso

discorso in “Papillas”, dove si scopre alla fine del racconto che il fantasma-bambino che infesta la casa della narratrice è lo spirito del figlio che lei stessa ha ucciso perché non mangiava. O ancora, il vampiro-bambino in “El balberito” viene ucciso in un’imboscata da un gruppo di popolani infuriati, guidati dal reverendo del paese. Ma la descrizione della creatura, spaventata e piangente, con le fossette colme di lacrime, suscita più compassione che spavento, mentre il reverendo che gli taglia la gola al grido di “muori demonio!” è l’unico carnefice della storia.

Vi sono poi alcuni casi in cui il narratore fantastico manifesta una natura chiaramente diabolica, rientrando così nei canoni del genere. Un esempio è il protagonista di “Antigüedades”, un losco individuo, che si reca nei negozi di antiquariato in cerca di fantasmi rimasti intrappolati negli oggetti che erano di loro appartenenza:

Yo los busco por las tiendas de antigüedades y los traigo a esta casa para escuchar cómo lloran de noche. Para reírme de su soledad infinita. Ellos suponen que mi castigo es soportarlos. Ellos no saben que mi casa es el infierno (Iwasaki, 2009: 86).

O ancora l’uomo lupo di “Halloween”, che racconta di come si infiltra nelle feste in maschera in cerca di giovani vittime da condurre in macchina ed eliminare. Con tono soddisfatto si vanta delle sue numerose conquiste e del successo che ottiene tra le ragazze:

yo gruño y las olisqueo por el cuello y los escotes, y ellas se entregan y se refriegan contra mi cuerpo, sensuales como hembras en celo. Ya he perdido la cuenta de las que me he cepillado en el coche (Iwasaki, 2009: 86).

Questa nuova prospettiva sul terrore rientra nella volontà di sovvertire i canoni tradizionali del genere. Nelle opere tradizionali, il più delle volte colui che narra la storia era stato testimone del fantastico, molto spesso in qualità di vittima. Un aspetto che certamente contribuiva a creare un’aurea di terrore intorno alle entità soprannaturali era la loro inconoscibilità. Si descriveva in maniera dettagliata gli effetti delle loro azioni, ma non era dato sapere quali motivazioni e pensieri vi fossero alla base. Tra noi

e l'essere fantastico vi era una distanza incolmabile, un punto decisivo nella prospettiva del terrore, poiché, come insegna Lovecraft, "*La emoción más antigua y más intensa es el miedo, y el miedo más antiguo y más intenso es el miedo a lo desconocido*" (1989: 151). Il fatto che a parlare sia l'essere fantastico ci porta a conoscere da vicino "lo desconocido" e permette di avere una visione dei fatti insolita e privilegiata. Scopriamo retroscena che normalmente vengono taciuti e particolari singolari e curiosi che tolgono alla storia buona parte del terrore. Nel caso di *Ajuar funerario*, sulla narrazione viene gettata una luce grottesca e a volte comica, poiché, come visto, a queste figure vengono assegnati attributi completamente opposti a quanto ci si aspetterebbe dal loro ruolo. Il risultato è che "il mostro" non riesce più ad incutere paura, al contrario viene dipinto con toni che ne fanno risaltare il lato ridicolo e caricaturale.

c) Entità in metamorfosi

Un discorso a parte va fatto per quei personaggi che in passato sono stati adulti e bambini normali e che adesso sono diventate entità soprannaturali perché vittime di un qualche maleficio. Si tratta di creature sospese in una sorta di limbo, che molte volte continuano a mantenere dei legami con la vita passata e a provarne nostalgia. Anche in questi casi stupisce l'assoluta impassibilità con cui si sono adeguati al loro nuovo ruolo, descrivendo questo "passaggio di soglia" non come un processo traumatico e violento, ma con un tono neutrale e pacato.

Il narratore di "La casa embrujada" racconta di quando ha trascorso una notte in una vecchia dimora che tutti consideravano stregata. Dalla descrizione della casa si intuisce che le dicerie hanno un fondamento e il luogo è veramente lugubre, tuttavia non si narra nessun incontro o episodio anomalo. Se non fosse che quando esce dall'abitazione il giorno seguente lo fa "trascinandosi". Qualcosa deve essere mutato nel suo aspetto, perché i padroni della casa alla sua vista fuggono e la polizia gli spara. "*Desde entonces no he vuelto a salir y vivo muy a gusto por estos corredores. Ningún espejo me molesta y he descubierto que me encantan las ratas*" (Iwasaki, 2009: 68), commenta con un tono quasi soddisfatto. In maniera analoga, in "El monstruo de la laguna verde", un uomo viene colpito da una gravissima forma di acne che stravolge le

sue sembianze fino a trasformarlo in un orrendo mostro. Ma nella descrizione dei suoi tentativi di opporsi all'infezione non vi è il benché minimo commento all'assurdità della vicenda. Finché un giorno capisce che deve abbandonare la sua vecchia vita, lascia simbolicamente sulla tavola la carta d'identità e si perde nella laguna.

Tra questa categoria di narratori, l'unico che si distingue da questo generale sentimento di apatia è il protagonista di "Monsieur le revenant", un uomo che narra il lento processo che l'ha portato a diventare un vampiro. Si tratta di una trasformazione graduale, alquanto insolita, dal momento che sembra che il fattore causa del mutamento sia da rintracciare in un cambio di abitudini di vita. L'uomo inizia a stare sveglio fino a tarda notte e a frequentare locali loschi e compagnie sinistre fino a quando perde il lavoro e passa le sue giornate dormendo. Il suo discorso è piuttosto ambiguo e solo quando alla fine del racconto dice che la vista di crocifissi e specchi, contrariamente a quanto si pensi, non gli provoca nessun effetto, capiamo che si è trasformato in un vampiro. Alcune parole nel suo racconto evidenziano una maggiore reazione rispetto a quanto narrato. Le "cattive compagnie" che l'hanno condotto dov'è adesso sono definite una "*mafia de hombres y mujeres fatales*". Il narratore le maledice e aggiunge che ogni volta che si guarda allo specchio scoppia a piangere. Seppur paradossale e grottesca, in questo caso è evidente una reazione di amarezza e disperazione che manca in tanti altri narratori.

4. Principali motivi di *Ajuar funerario*

I racconti brevi contenuti in *Ajuar funerario* costituiscono un insieme variegato e difficilmente catalogabile. Tuttavia, all'interno del congiunto, è possibile estrapolare alcuni motivi generali che ricorrono in più di un storia. Facendo riferimento anche alle proposte di José María Areta e Francisca Noguero, cercherò di individuare alcuni elementi che mi permettono di raggruppare i testi in cui compaiono le stesse tematiche.

a) La suora malvagia

Il primo motivo in analisi è una figura, quella della suora malefica, che troviamo in “Las reliquias”, “La casa de reposo”, “Dulces de convento”, “*De incorruptis*”, “El cuarto oscuro”, “Las manos de la fundadora” e “La novicia rebelde”. Si tratta di un personaggio innovativo nel panorama della letteratura fantastica, che lo scrittore dice di aver creato a partire dai ricordi, non troppo felici, di alcune religiose avute come insegnanti durante l’infanzia.

Quando era niño estudié en un colegio de monjitas españolas y descubrí que las monjas eran como los policías. Es decir que había monjas buenas y monjas malas. Las monjitas buenas eran buenísimas y ya me ocupé de ellas en un libro (*El descubrimiento de España*), pero la monjas malas eran unas hijas de su purísima madre y por eso están todas en este libro (Muñoz).

Di solito l’apice del male è incarnato dalla figura della Madre Superiora, che però non è mai il narratore della storia. Questa è raccontata o da un narratore extradiegetico, come in “La casa de reposo”, o da un personaggio interno alla vicenda, vittima della sua crudeltà, come il bambino di “Dulces de convento”, che assiste impotente alla carneficina della sua famiglia all’interno delle mura di un convento. Emerge ancora una volta il gusto di Iwasaki per i contrasti: le suore dovrebbero essere figure benevoli che offrono conforto e protezione, niente di più lontano dagli esseri mostruosi e cannibali che popolano i racconti di *Ajuar funerario*. Spicca tra gli altri “El cuarto oscuro” perché la malvagità della religiosa che perseguita il protagonista si manifesta nel costringerlo a risolvere difficili calcoli matematici per poi metterlo in castigo di fronte alla sua incapacità. Si tratta di una rivisitazione in chiave ironica di un comune terrore infantile.

Se in questo gruppo di racconti includessimo anche i testi in cui, più in generale, si dà un’immagine della religione come qualcosa di oppressivo e quindi fonte di ansie e paure, la categoria si amplierebbe. Il protagonista di “Longino”, ad esempio, è un bambino ossessionato dall’immagine di un crocifisso sofferente in cima al comò della nonna, perché questa gli ha inculcato l’idea che è lui il responsabile del suo dolore. “*La sangre que chorreaba por su cabeza era por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa*” (Iwasaki, 2009: 79), dice il bambino, riprendendo una formula liturgica. Alla fine

decide di intervenire e con un cacciavite stacca una ad una le spine alla corona del crocifisso. In questo e in altri racconti l'immagine del Cristo è definita "aterradora", perché la sua figura è associata a una visione della vita terrena di dolore e sofferenza, molto forte nella cultura cristiana sudamericana. La religione è vincolata a concetti come quello del peccato, del castigo divino e dell'inferno, come si vede anche in "Juicio final", "La soberbia" e "Bienaventurados los pobres de espíritu".

b) Parentele scomode

Un altro motivo che ritroviamo spesso nei racconti di *Ajuar funerario* è quello della relazione familiare problematica. Abbiamo già osservato come i personaggi siano sprovvisti di caratterizzazione e che l'unica cosa che di loro ci è resa nota è il ruolo che ricoprono all'interno della famiglia. Ci sono racconti come "*Father and son*" e "El extraño" che sono costruiti intorno a un vincolo familiare, mentre in altri la relazione resta in secondo piano, ma costituisce comunque un elemento importante della trama. Molto spesso è la figura materna ad opprimere il protagonista, a popolare i suoi incubi e a perseguitarlo anche nell'Aldilà, come succede al fantasma di "El milagro maldito" che non può riposare in pace perché "*Dios me ha castigado con una madre santa*" (Iwasaki, 2009: 48) che prega il Signore perché lo faccia resuscitare. L'effetto di tanta devozione è che il personaggio torna sì in vita ma si ritrova intrappolato nella tomba, da cui gli è impossibile uscire. Questo miracolo maledetto è destinato a ripetersi innumerevoli volte, tanto è tenace la fede della madre. Ancora, in "Juicio Final", il protagonista, giunto davanti a un angelo, chiede il perché della sua condanna, dal momento che in vita è sempre stato una persona corretta:

El ángel levantó la cabeza, y bajo sus rizos dorados descubrí el rostro enfurecido y congestionado de mi madre (Iwasaki, 2009: 48).

I rapporti familiari sono vissuti come un peso, un vincolo che unisce individui che si sentono tra loro estranei e si traduce quindi in una restrizione alla libertà individuale.

Sono soprattutto i figli, una volta divenuti adulti, a manifestare una maggiore insofferenza nei confronti degli obblighi familiari. La narratrice di “Rénuka” chiama sua madre “il mostro”. Racconta delle visite al genitore in ospedale come se si trattasse di portare a termine un compito difficilissimo. Il corpo invecchiato della madre è descritto come quello di un essere ripugnante: “*la mirada anfibia*”, “*la frente escamosa*”, “*el rozrido que hace con las encías al masticar*”(Iwasaki, 2009: 125), sono espressioni più consone ad un animale, e riflettono la visione deformata che la figlia ha del genitore. Le funzioni vitali di base, come nutrirsi o respirare, sono rese faticose a causa della vecchiaia, ma questo, invece di suscitare un sentimento di protezione o pietà, provoca ripugnanza nella figlia, forse perché non ritrova in quell’essere l’individuo che l’ha cresciuta o perché vede nel degrado fisico della madre l’orrore di una vecchiaia che toccherà anche a lei.

In “Cariño artificial” la prospettiva si capovolge e la voce narrante è quella di una donna anziana, tenuta in vita da una macchina ma in stato di incoscienza. Durante le visite dei figli è costretta ad ascoltare i duri giudizi pronunciati contro di lei.

Yo no soy esa persona de la que hablan. Siempre fui amable, sufrida, cariñosa. Es cierto que a veces me entraban unos como ataques de egoísmo, pero han sido tantos años atendiéndoles, cocinándoles, cuidando a sus hijos como los cuidé a ellos. No. No es justo que ahora digan esas cosas tan horribles de mí (Iwasaki, 2009: 67).

In questo racconto emerge tutta la falsità dei legami familiari e l’opportunismo che si cela dietro ad artificiali manifestazioni di affetto. Eppure, per la protagonista era di gran lunga preferibile l’illusione di essere amata che la scoperta della verità. Il prendersi cura, prima i genitori dei figli e poi i figli dei genitori divenuti anziani, è un dovere atavico cui non ci si può sottrarre, e che qui viene demistificato come un’imposizione e un castigo.

“*Father and son*” è il racconto di una difficile relazione genitore-figlio, narrato dalla prospettiva di un uomo adulto pieno di rancore nei confronti del padre appena morto. Mentre raggiunge in macchina l’ospedale, ripercorre la difficile relazione col genitore, dagli anni dell’infanzia, in cui per lui provava ammirazione e affetto, fino alla loro rottura e separazione, passando per la malattia della madre che “*ninguno de los dos fue capaz de superar*”. Se nell’opera è rarissimo che i personaggi si aprano a riflessioni

personali sulla loro storia, questo racconto colpisce per la maggior introspezione con cui il narratore indaga sui suoi sentimenti. Alla fine, sopraffatto dal rancore, il protagonista accelera ed esce di strada. Il finale è uno dei meglio riusciti perché in pochissime righe riassume il senso della storia e del loro rapporto:

Si algún curioso nos descubriera me gustaría que no sintiera lástima por nosotros, pues sólo somos dos muertos con el mismo nombre (Iwasaki, 2009: 64).

È questo il significato ultimo di questi racconti: l'estraneità che divide irrimediabilmente due persone vicine e le rende incapaci di avere una relazione normale. L'autore ha spiegato che in *Ajuar funerario* non vi alcuna critica implicita all'istituzione familiare, ma ha voluto indagare sull'orrore che nasce nella nostra sfera quotidiana e che è ancor più spaventoso proprio perché il pericolo si insidia in un ambiente che crediamo sicuro.

El terror que verdaderamente asusta no es el de los monstruos, de lo desconocido. Yo creo que el verdadero terror es el de que se altere lo cotidiano. El verdadero terror es el que late en todas las cosas que nos rodean. Es de pronto descubrir que la persona con la que tu vives es un extraño. Esa es la idea con la que quisiera jugar. No es tanto tratar de hacer una crítica de la familia, de la pareja o de la escuela. No, lo que se trata es de convertir la realidad cotidiana en una realidad terrorífica. ¿Cuándo nos asustamos más? Pues cuando todo lo que tenemos alrededor deja de ser lo que debería ser y allí me parece que hay una posibilidad de pánico y de horror inmensa (vedi "Entrevista a Fernando Iwasaki" pp. 173-174).

Questo sentimento è reso magistralmente nel racconto intitolato "El extraño". La scoperta del tradimento del marito fa capire alla donna protagonista che non conosce affatto il suo consorte e la persona con cui ha condiviso tanti anni di matrimonio è in realtà uno sconosciuto e un nemico. Come era già successo in "Rénuka", l'aspetto familiare del marito subisce una trasformazione in senso mostruoso, tutta interna alla mente della donna.

Siento su presencia palpitante a mi lado, sus pies escamosos buscando los míos y su respiración de monstruo retumbando en este cuarto que ya no me pertenece (Iwasaki, 2009: 70).

La casa stessa ne è contaminata e da ambiente familiare e rassicurante diventa un luogo oppressivo e claustrofobico da cui non è possibile fuggire.

La grandezza di questi racconti risiede nel modo in cui Iwasaki prende alcune azioni a tutti familiari, come la visione di un malato che sorbe della minestra o l'immagine di un uomo a letto che cerca un poco di calore attraverso il contatto con il corpo della moglie, e le presenta velate da una lente deformante, gli occhi del protagonista, che fanno apparire ciò che è normale mostruoso e ciò che è familiare estraneo.

c) La perdita dell'identità

Passiamo adesso a un altro motivo, quello della perdita dell'identità, che in alcuni testi è relazionato al tema della dualità umana. In "Monsieur le revenant", "El monstruo de la laguna verde", "Halloween" e "La casa embrujada", a cui ho già accennato nei paragrafi precedenti, il protagonista subisce una trasformazione che lo fa diventare un essere soprannaturale. In "Halloween" la causa concreta che ha innescato il cambiamento è il ritrovamento di una maschera da uomo-lupo che il protagonista ha indossato senza sapere a cosa sarebbe andato incontro. "*Fue ponérmela y sentirme con fuerza de bailar hasta el alba como una creatura endemoniada en noche de brujas*" (Iwasaki, 2009: 88) è il suo commento. In questo caso la trasformazione fisica ha cambiato profondamente anche l'animo del personaggio, che è diventato un assassino crudele.

La trasformazione in vampiro del personaggio di "Monsieur le revenant" ha cambiato le sue abitudini di vita, già che l'uomo ha iniziato a vivere di notte e dormire durante il giorno, ma il suo carattere sembra immutato ed è carente degli attributi che ci si aspetterebbe da un vampiro, come dimostra il fatto che si sente "avergonzado" e guardarsi allo specchio lo fa scoppiare in lacrime. Il protagonista in "El monstruo de la laguna verde" cambia completamente il suo aspetto fisico, ma non si sa quanto la trasformazione abbia intaccato il suo animo, già che il racconto termina con l'inizio della sua nuova vita nella laguna. Infine il protagonista di "La casa embrujada" ha

sperimentato una trasformazione completa, sia nell'aspetto (non viene descritto quali siano le sue attuali sembianze, ma il fatto che la sua vista metta in fuga i padroni della casa e non sia più in grado di camminare indica che un cambiamento c'è stato), che nel carattere, poiché decide volontariamente di vivere rinchiuso nella casa in compagnia dei roditori, per cui ha sviluppato un'improvvisa passione.

Il protagonista di "*A Mail in the Life*" non subisce una trasformazione, ma crea una seconda identità, una sorta di alter ego, con cui instaura una relazione virtuale con la moglie. Ma giocare a creare identità immaginarie può essere pericoloso, e il narratore, forse perché deluso dalla complicità che si è creata tra la moglie e quell'altro lui, decide di togliersi la vita "*para que nos pierda a los dos*". Alla fine del racconto, il gioco gli è sfuggito di mano e parla di sé stesso al plurale, come se davvero l'entità fittizia avesse preso vita e la sua anima si fosse sdoppiata. Il racconto, costruito intorno al tema della duplice personalità del personaggio, sembra una sorta di rivisitazione moderna della storia di Dr. Jekyll e Mr. Hyde. In "El parásito" il tema della dualità umana prende forma in un "*mellizo marchito*", un minuscolo esserino incistato nella spalla di un uomo, che non sarebbe altro che una sua "*una miniatura atrofizada*". I due si sostentano l'un l'altro e hanno ragione di vivere solo se uniti fisicamente. Quando vengono separati da un'operazione medica, l'uomo muore e, com'era prevedibile, il parassita fa la stessa fine poco tempo dopo.

d) Senso di claustrofobia

Questo motivo si basa sull'osservazione degli ambienti scelti dall'autore per le sue storie. Iwasaki predilige i luoghi angusti, gli ambienti chiusi, stanze buie e senza via di fuga (Noguerol A: 18). Sono moltissime le storie che narrano di come un personaggio resti intrappolato in un luogo, vittima di qualche entità malefica. In "La habitación maldita" il protagonista passa la notte nella camera di un albergo da cui non gli sarà più possibile uscire:

las paredes estaban llenas de crucifijos y los espejos apenas reflejaban mis movimientos. Recién cuando me eché en la cama separé en la pintura del

techo: un Cristo viejo y enfermo que me miraba sobrecogido. Me dormí con la inexplicable sensación de sentirme amortajado (Iwasaki, 2009: 14).

La decorazione della stanza contribuisce a rendere lo spazio ancora più asfissiante. Anche in questo racconto i simboli religiosi, i crocifissi e la pittura del Cristo servono a trasmettere una sensazione inquietante, poiché fanno presagire che la camera d'albergo in cui giace il protagonista diventerà il luogo della sua morte. Nel racconto intitolato "El salón antiguo" il protagonista è un bambino che viene costretto a passare la notte nel salone della casa dei nonni, dove per tradizione venivano vegliati i defunti della famiglia. Secondo le parole del bambino è "*todo oscuro, todo grande, todo lleno de cuadros feos*" (Iwasaki, 2009: 76). In questo caso, pur essendo l'ambiente più spazioso, la sensazione di essere intrappolati è comunque molto forte e infatti alla fine si scopre che il bambino che parla giace all'interno di una cassa, e se i suoi parenti erano tanto tristi è perché piangevano la sua morte. Un racconto molto simile, in cui di nuovo il protagonista è un bambino, è "Cosas que se mueven solas". Questa volta il personaggio è vivo, ma qualche presenza malefica lo ha chiuso a chiave in una delle tante stanze tenebrose della casa dei nonni e sta sprangando la porta per impedirgli di uscire. Il bambino di "La cueva" resta imprigionato in uno spazio scuro, non ben definito, dopo essersi nascosto sotto il letto dei genitori; in "La ratonera" la protagonista è bloccata in un autobus popolato da uomini-roditori; in "W.C" il dramma si svolge nel bagno di una stazione di servizio, dove la vittima di turno viene massacrata da un mostro che risale per le tubature. Come osserva Francisca Nogueroles:

Todo estos lugares poseen un rasgo común: quienes lo han hollado nunca lograrán salir –habitación, tumba y cama se hacen sinónimos-, remitiendo así a una de las fobias más generalizadas entre los seres humanos: la tafefobia o miedo a ser enterrado vivo, reflejada asimismo en otros títulos como "Réquiem por el ave madrugadora" y "El milagro maldito" (Nogueroles A: 19).

e) Il potere di alterare la realtà con l'immaginazione

Nel prossimo capitolo, mi soffermerò su un espediente linguistico utilizzato spesso in *Ajuar funerario*, quello della sovrapposizione e confusione fra il significato metaforico e letterale delle parole. Un procedimento parallelo si ha quando il piano della fantasia, della finzione, si sovrappone e viene a coincidere con la realtà del testo, ovvero quando una cosa scaturita dall'immaginazione di un personaggio perde il suo carattere fittizio e irrompe nella realtà, in quella che potremmo definire una "letteralizzazione della finzione" (Paz Soldán: 3). Nel celebre racconto di J.L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", accade qualcosa di simile. Il mondo immaginario di Tlön, creato dalla mente di alcuni intellettuali del diciassettesimo secolo, finisce gradualmente per inserirsi nel mondo reale, prima con il ritrovamento di oggetti provenienti da questo mondo immaginario, poi con l'adozione della sua cultura da parte degli uomini, giudicata di gran lunga preferibile a quella in vigore sulla terra. "*Quasi involontariamente la realtà ha ceduto in più punti*"(Borges, 1995: 10) è il commento del narratore a questa invasione.

Torniamo ad *Ajuar funerario*. In "Los visitantes", un uomo inventa una storia sanguinaria di bambini sgozzati e assassini bruciati sul rogo. Vive in una grande dimora e, suo malgrado, è costretto ad ospitare turbe di parenti scrocconi che invadono la sua proprietà. Decide allora di far collocare nel salotto una targa su cui fa scrivere che in quella casa furono sgozzati più di cento bambini, per opera dei membri della setta dei Traiani. Il problema è che quello che è un fatto inventato ed elaborato dalla mente del personaggio, finisce per ripercuotersi sulla realtà. Viene inventata la storia di un infanticidio e gli spiriti dei bambini compaiono veramente e invadono la casa del personaggio. Il risultato è che i parenti scrocconi scappano spaventati, ma dopo di loro se ne va anche la servitù e, per ultimo, lo stesso proprietario. È stato lui a produrre involontariamente questa situazione, tuttavia, è incapace di porvi rimedio e farli scomparire. Sembrerebbe che questo movimento, dal piano fittizio a quello reale della narrazione, sia a senso unico. Qualcosa di simile accade in "La cueva". Questa volta la mente che innesca il processo è quella di un gruppo di fratellini, che gioca a nascondersi sotto il letto dei genitori. Nell'immaginario infantile, lo spazio tra il letto e il pavimento è trasfigurato e assume forme di volta in volta diverse:

A veces jugábamos a que era una tienda de campaña y otras nos creíamos que era un iglú en el medio del polo, aunque el juego más bonito era el de la cueva. ¡Qué grande era las camas de mis papás! Una vez cogí la linterna de la mesa y le dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos. Pero no le hice caso y seguí arrastrándome hasta que dejé de oír sus chillidos. La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver (Iwasaki, 2009: 93).

Di nuovo, il limite fra il mondo fittizio e quello reale si infrange. Nella mente dei bambini il confine tra realtà e immaginazione è molto difficile da tracciare e spesso, soprattutto nei primi anni d'età, questi due piani vengono a coincidere. Per il protagonista di "Peter Pan" è del tutto plausibile che i genitori dei compagni di scuola siano eroi e personaggi dei fumetti. La visione della realtà agli occhi del piccolo è plasmata secondo quest'idea: di notte, il papà di Salazar vigila le strade perché è Batman e addirittura riesce a sentire gli ululati del padre di Mendoza, che è l'Uomo Lupo. Coerentemente, non c'è nulla di male a mozzare la mano del genitore, perché così potrà trasformarsi in Capitan Uncino. La differenza è che in questo racconto la deformazione della realtà sembrerebbe essere tutta interna alla mente del piccolo, o comunque non c'è alcuna traccia nel testo che confermi quanto da lui narrato. In "La cueva" invece, il gioco dei bambini ha una ripercussione effettiva sulla realtà del testo. Lo spazio sotto il letto dei genitori è grande e scuro e agli occhi dei bambini è facile giocare a immaginare che si tratti di un iglú o di una grotta. Ma lo spazio fisico e reale subisce una trasformazione, diventa davvero un cunicolo profondo in cui il bambino si perde senza possibilità di tornare indietro. Il mondo là fuori è rimasto lo stesso: le sorelle non sono state coinvolte, la vita continua e il tempo passa, come si evince dalla notizia che la madre è morta. Ma sotto il letto, si è compiuta un'infrazione tra il mondo fantastico e quello reale e il bambino è prigioniero della grotta che lui stesso ha creato.

In "Pueblo chico" il personaggio è perfettamente cosciente che ciò che nasce dalla sua mente andrà a ripercuotersi sul piano della realtà e lo fa volontariamente con un chiaro intento vendicativo. È vittima delle angherie di un vecchio compagno di scuola, che fin da quando erano piccoli si diverte ad umiliarlo davanti al resto del paese. Inizia allora a inventarsi la storia di una terribile malattia che ha colpito il suo nemico e lo ha fatto ammalare gravemente. Il paese è piccolo e le voci circolano in fretta:

Cuando inventé lo de su enfermedad comenzaron los primeros síntomas, cuando describí sus llagas y la pestilencia de sus forúnculos dejó de salir a la calle, y cuando mandé poner su esquela en el periódico del pueblo desapareció para siempre. Nadie quiso ir a su entierro (Iwasaki, 2009: 77).

Ciò che infastidisce il personaggio sembra essere, più che la presa in giro in sé, il fatto che tali umiliazioni vengano perpetrate davanti agli occhi della comunità, come se in un paese tanto piccolo, la cosa più importante fosse preservare la dignità davanti alla gente. Si teme il giudizio degli altri, soprattutto in un luogo angusto dove “las notician vuelan”. Perché la vendetta si compia è necessario che la gente venga a conoscenza della storia immaginata di sana pianta dal protagonista. Non è sufficiente “inventare la malattia”, ci devono essere degli ascoltatori ansiosi di pettegolezzi, pronti a dare giudizi e a diffondere questa diceria a macchia d’olio. I sintomi descritti compaiono davvero sul corpo dell’uomo, la malattia compie inarrestabile il suo corso e lo porta alla morte. Ma a questo punto, oltre al degrado fisico, si aggiunge quello morale e nessuno dei compaesani vuole partecipare al suo funerale. Si è compiuta quindi una duplice vendetta: da una parte la dolorosa malattia e la morte fisica e dall’altra, non meno grave visto il contesto, l’ostracismo della comunità.

In questi testi è possibile alterare la realtà attraverso l’immaginazione. Il veicolo è però sempre il linguaggio; in “Los visitantes” il personaggio mette per iscritto la storia dell’infanticidio, in “La cueva” i bambini giocano a “fare finta che” e mettono in scena i loro giochi, in “Pueblo chico” il personaggio chiacchiera con i suoi compaesani e quello che ha detto si avvera. Edmundo Paz Soldán, nell’analizzare il linguaggio di *Ajuar funerario* parla di “*un lenguaje performativo que es capaz de modificar la realidad*” (Paz Soldán: 7). Gli *enunciati performativi* non descrivono ma compiono l’azione che designano, contrapponendosi in questo modo agli *enunciati constattivi*. Questa distinzione rimanda alla teoria elaborata dal filosofo inglese J.L. Austin. Secondo Austin il linguaggio non è solo una passiva descrizione della realtà, ma anche uno strumento per cambiarla. Nel momento in cui i personaggi si pronunciano sulla realtà sono in grado di intervenire sulla stessa. Si tratta ovviamente di un’estremizzazione della teoria di Austin, che certamente non includeva nel suo discorso la possibilità di creare mondi fantastici con il solo potere della parola. Tuttavia, all’interno dei confini fantastici di *Ajuar funerario*, la teoria del linguaggio

performativo trova un curioso terreno d'applicazione. In questo tipi di narrazioni, il linguaggio scaturito dall'immaginazione del personaggio ha davvero la possibilità di alterare la realtà, permettendo l'irruzione del fantastico nel mondo razionale.

Sempre restando nell'ambito delle funzioni della comunicazione, vale la pena di soffermarsi brevemente su un testo in cui, di nuovo, il linguaggio ha la capacità di modificare la realtà, questa volta però provocando una particolare reazione nel ricevente. Non si parla più di linguaggio performativo, ma della funzione conativa del linguaggio, quella che secondo la teoria di Jakobson mira ad ottenere un'adesione di pensiero o una risposta d'azione sul destinatario. Nel racconto "El horoscopo" viene preso alla lettera il consiglio pubblicato su un giornale a proposito di predizioni astrologiche: "*Tenga cuidado con esa persona de su entorno que se propone arruinar todos sus planes*" (Iwasaki, 2009: 80). Immediata è la reazione del protagonista, che punta la pistola contro la sua compagna ma non fa in tempo a sparare il colpo, perché lei, più veloce, gli trafigge il cuore con un coltello: "*Nunca debí dejarle el periódico. Ella también es Tauro*". Questo racconto si distingue dagli altri commentati in precedenza, perché non si può parlare dell'irruzione del fantastico nel reale, come nel caso dell'apparizione di fantasmi, l'induzione della malattia o la trasformazione del letto in una grotta. Si tratta piuttosto della presa alla lettera di un fatto fittizio, come può essere una predizione astrologica. L'estremizzazione dell'atto, completamente sproporzionato rispetto all'enunciato di base, non può che suscitare ilarità.

5. Intertestualità, allusioni e pastiche

L'intero corpus narrativo di Fernando Iwasaki presenta aspetti che permettono di assimilare lo scrittore alla narrativa post-moderna, dove imperano il gusto per la riscrittura parodica di opere del passato, il pastiche e l'intertestualità. Scrive la studiosa Vita Fortunati:

Il carattere onnivoro dei testi postmoderni rivela una continua rottura dei confini tra i generi letterari: l'assimilazione delle citazioni più disparate ha l'effetto di produrre testi ibridi. Il *pastiche* postmoderno crea opere ibride, mostruose, deformi. Vi è, infatti, nella scrittura postmoderna un'enfatica accettazione della sua stessa frammentarietà, vista come inclusività e pluralismo, come *pastiche* intertestuale e *kitsch* stilistico costruito da un tessuto di citazioni dove la distinzione tra cultura alta e cultura di massa è stata del tutto sovvertita (Fortunati, 2002: 87).

Questo carattere composito in *Ajuar funerario* si riscontra a più livelli, a partire dal repertorio da cui attinge l'autore per creare le sue storie. I cento *microcuentos* provengono infatti dalle realtà più disparate. Accanto ai testi originali, creati ex-novo dalla mente dell'autore, Iwasaki ripropone leggende urbane e storie note a un vasto pubblico, perché proposte in mille varianti da una cultura di massa che si nutre di romanzi, fumetti e film di scarsa qualità. Le tre versioni di "La chica del autostop" costituiscono, ad esempio, la trascrizione di una comunissima leggenda urbana, che tutti quanti hanno avuto modo di ascoltare. Addirittura, nella terza variante della storia, vi è una sorta di *mise en abyme* quando uno dei personaggi racconta una storia del terrore che ha proprio come protagonista una ragazza che fa l'autostop: "y la historia resultó ser más o menos la misma en todos los países de aquellos muchachos" (Iwasaki, 2009: 103), conclude il narratore, prima che si scopra che anche i personaggi del racconto faranno una brutta fine.

"Halloween" prende le mosse da tanti film e serie televisive, dove la figura dell'uomo-lupo si intreccia a dinamiche da *teen-movie* con feste in maschera e intrighi amorosi. In questo caso, però, è evidente la riscrittura parodica operata dall'autore: non vi è niente di spaventoso nel personaggio dell'uomo-lupo, così come ci viene risparmiata qualsivoglia digressione sentimentale, data la descrizione, piuttosto grottesca, dei maldestri approcci sessuali tra il mostro e le sue vittime.

"Día de San Valentín" è una parodia del tema del vampirismo e del connubio amore-morte, tanto in voga in questi ultimi tempi, con un "pobre novio" che, straziato dal dolore per la perdita della fidanzata, chiede e ottiene, nel nome dell'amore, di passare la notte con il cadavere della defunta. Viene ritrovato al mattino dissanguato e nudo, mentre la fidanzata è opportunamente scomparsa. Sono storie che, se lette isolatamente, potrebbero perdere parte del loro carattere satirico, ma interpretate

nell'ottica di *Ajuar funerario*, rientrano perfettamente nell'intento dissacrante di tutta l'opera.

I *microcuentos* di Iwasaki sono ricchi di citazioni, più o meno esplicite, attinte da fonti molto diverse ed è necessario condividere le referenze culturali dell'autore per riuscire a riconoscerle tutte. Quel che è certo è che nel calderone di *Ajuar funerario* si mescolano riferimenti colti ad opere letterarie ed episodi storici, con personaggi della televisione e dei fumetti e persino canzoni di gruppi musicali di culto come i Beatles, in quello che Rita Fortunati ha ben definito “un pastiche intertestuale”. Molte volte queste citazioni sono contenute nel titolo ed è l'autore stesso che, attraverso la lingua inglese o il carattere corsivo della scrittura, ci fornisce un indizio. “*A Mail in the Life*” rimanda alla celebre canzone dei Beatles “*A day in the life*” ed è ancora al mondo della musica a cui fa riferimento il titolo di un altro racconto, “*Father and son*”, che rinvia alla celebre canzone omonima di Cat Stevens, in cui, come nel racconto, il tema è quello della relazione padre-figlio, in toni però decisamente meno drammatici. È invece dal mondo della televisione e dei fumetti che provengono Peter Pan, Capitan Uncino, SkyWalker, Batman e Joker a cui fa riferimento il bambino in “*Peter Pan*”. O ancora, nel racconto “*El horror en los sueños*”, il protagonista sogna di scendere nel lazzaretto insieme a Ben Hur, il personaggio del famosissimo film di William Wyler, per aiutarlo a cercare la madre, che è poi uno dei motivi principali del film. Ma nel racconto di Iwasaki l'episodio è completamente dissacrato: il personaggio, una volta diventato adulto, chiede a Ben-Hur di scendere da solo a cercare la madre perché sa che se lo accompagna incontrerà la sua, che sta marcendo nel lazzaretto (Areta: 14).

Nella narrativa di Iwasaki troviamo un esempio di quanto affermato da José Luis de la Fuente a proposito del carattere ibrido e “*mestizo*” della letteratura post-moderna, in cui:

se han mezclado las mitologías cultas de estirpe antigua con las nuevas populares, burguesas, nacidas de los medios de comunicación de masas con el advenimiento del renovado orden surgido de la experiencia de las vanguardias y de la Segunda Guerra Mundial (De la Fuente, 2005: 230).

Se è vero che sugli scrittori post-moderni grava il peso di un'eredità millenaria in cui tutto è già stato scritto e commentato, vi è ancora una possibilità per chi persegue

l'originalità e *Ajuar funerario* ne è un esempio: attingere dalla tradizione, ma attraverso una riscrittura che svuoti la tradizione dei suoi significati originari e mescolare insieme in un vero e proprio collage i temi e i motivi più svariati. Finora sono stati apportati vari esempi di questa riscrittura parodica. Abbiamo visto come l'autore riproponga figure della tradizione fantastica, per svuotarle della loro aura di terrore e ricoprirle da uno manto di patetismo e umanità in una continua poetica del ribaltamento. L'obiettivo è quello di stupire, di mescolare le carte in tavola e creare combinazioni nuove e inaspettate. "Caperucita Reloaded" esemplifica molto bene questo processo: vi è innanzitutto il riferimento intertestuale alla fiaba dei fratelli Grimm, ma, pur mantenendo gli "ingredienti" del testo originale, il risultato finale è qualcosa di completamente inaspettato, poiché tutto è il contrario di quanto si conosceva. La nonna è cattiva e vuole mangiare Cappuccetto Rosso, che però può contare sull'aiuto del suo tradizionale nemico, il Lupo.

Per quanto riguarda l'aspetto della varietà, non si può negare che l'effetto di trovare nella stessa opera Capitan Uncino e Giuda Iscariota, la riscrittura di un brano dei vangeli apocrifi e della fiaba di Cappuccetto Rosso, non risulti innovativo e originale. I riferimenti intertestuali posso essere più o meno espliciti: in alcuni casi Iwasaki cita titoli di libri reali come il *Necronomicón* di Abdul Al-Hazred, il *Diccionario infernal* del demonologo francese Collin de Plancy e il *Malleus Maleficarum* dei frati domenicani Jacob Sprenger e Heinrich Kramer. Il "libro proibido" di cui parla il racconto omonimo allude al famoso "libro de arena" di J.L.Borges (Areta: 11). Le referenze sono molteplici e tutto farebbe pensare che "El libro prohibido" di Iwasaki sia una sorta di continuazione del racconto di Borges.

Un paio di racconti sono scritti come fossero brani dei vangeli apocrifi e in essi si trovano personaggi ed episodi biblici. "El apócrifo Frankenstein" prende spunto da un fatto realmente menzionato in tali vangeli, secondo il quale Gesù avrebbe dato vita ad alcuni animali modellandoli dal fango. A partire da questo episodio, l'autore crea una storia di sua invenzione, secondo la quale sarebbe stato lo stesso Gesù a creare dal fango il personaggio di Giuda Iscariota, accolto poi da Maria come un secondo figlio. Nel racconto "Del apócrifo Evangelio de San Pedro (IV, 1-3)" l'autore reinterpreta l'episodio della resurrezione di Lazzaro, in cui il miracolato, invece di essere grato perché riportato alla vita, commissione a Giuda il tradimento di Gesù.

“*Animus, finibus*” è una cronaca storica in cui nuovamente la storia incrocia la finzione. Un tale Monsignor George Schepps trovò veramente alla fine del diciannovesimo secolo nella biblioteca dell’Università di Wurzburg dei manoscritti di Prisciliano; così com’è un fatto storico che Prisciliano fu bruciato sul rogo con l’accusa di eresia. Ma il suicidio del monsignore e la teoria di Prisciliano, secondo la quale Satana avrebbe creato la stirpe umana a sua immagine e somiglianza, sono frutto della fantasia dell’autore. Iwasaki gioca a mescolare notizie vere e finzione e solo attraverso un accurato lavoro di ricerca è possibile discernere le due cose. Un altro esempio è dato dal racconto “Kruszwicy, 834 d.C”, dove nella storia di un paese invaso dai topi si trovano riferimenti a personaggi realmente esistiti, come Santa Blandina Ermitana e Santa Gertrudis de Nivelles. Il riferimento a quest’ultima in particolare è interessante e mostra come nella trama nessun dettaglio sia casuale. La santa è infatti considerata patrona dei gatti e protettrice contro le invasioni dei topi, come testimoniano le numerose illustrazioni dell’epoca che la rappresentano circondata da grossi ratti neri che cercano di morderla.

L’autore si diverte a nascondere nel tessuto del testo allusioni che permettono di ampliare il significato del racconto, ma che non è sempre facile individuare. Il racconto “Longino” assume una luce nuova se si sa che San Longino fu il soldato romano che trafisse il costato di Gesù con la sua lancia, come riportato nel Vangelo di Giovanni: “*uno dei soldati gli colpì il fianco con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua*”. In seguito si convertì al cristianesimo e contribuì alla sua diffusione. Il Longino dell’episodio biblico compie un atto di pietà verso il Signore perché decide di trafiggerlo con la sua lancia e assicurarsi della sua morte, piuttosto che spezzargli le gambe come era abitudine fare nei confronti di coloro che erano stati crocifissi. Anche il personaggio di Iwasaki prova pietà verso il crocifisso e con l’aiuto di un cacciavite stacca una ad una le spine della sua corona fino a quando il crocifisso smette di sanguinare e “cade morto sul comò”.

“Pabellón de cáncer”, oltre ad essere il titolo di un *microcuento* di *Ajuar funerario*, è il titolo dell’opera dello scrittore russo Aleksandr Solzenicyn. Il romanzo, ambientato nell’Unione Sovietica degli anni Cinquanta, racconta della storia d’amore che nasce tra un paziente e una dottoressa nel padiglione oncologico di un ospedale. Il racconto di Iwasaki riprende solo l’ambientazione ospedaliera, poiché non vi è traccia di

alcuna storia d'amore. Al contrario, il protagonista è un marito chiamato in ospedale dalla ex-moglie, orribilmente malata, perché la visione del suo degrado fisico lo perseguita negli anni a venire.

Per riassumere, la prassi intertestuale in *Ajuar funerario* assume forme e contenuti diversi. In alcuni casi si tratta di una intertestualità di genere, quando il *microrrelato* ricalca la forma di una fiaba, di un episodio biblico o si presenta come la voce di un dizionario. In altri ci sono citazioni esplicite a opere letterarie del passato, che fanno la loro comparsa nel testo perché il personaggio, così come può accadere nella realtà extraletteraria, si è casualmente imbattuto in esse. L'esempio di questo tipo di intertestualità è l'elenco dei libri esoterici che il personaggio di "El libro prohibido" trova in una libreria elettronica. Vi sono, infine, tutta una serie di citazioni esplicite a referenti letterari e non letterari che servono all'autore per compiere il suo lavoro di reinterpretazione e riscrittura. Rientrano in questo gruppo i riferimenti a personaggi della mitologia classica, (la Gorgone del racconto omonimo), della tradizione cristiana (Longino, Giuda, Gesù Cristo), della televisione e dei fumetti (Capitan Uncino, Ben-Hur), così come i riferimenti a canzoni di successo (*Father and son*) o a libri (*Pabellón de cáncer*). La citazione è solitamente posta a titolo del racconto e costituisce un anticipo di ciò che verrà narrato e un indizio per interpretare il testo.

A volte, si tratta di riproporre un tema antico in chiave moderna. "Gorgona", ad esempio, fa riferimento alla celebre figura mitologica di una donna malefica e mostruosa che trasformava in pietra chiunque avesse l'ardire di guardarla. Nel testo la figura mitologica non compare, vi è però il personaggio della malvagia venditrice di protesi, che seduce e rovina il protagonista della storia, e rappresenta la versione moderna del personaggio di Omero. O ancora, "Longino" è una sorta di reinterpretazione dell'episodio biblico, con un bambino al posto del soldato romano, che si trova di fronte la figura del Cristo sofferente e cerca un modo per alleviare la sua pena (Areta: 15). In altri casi, il riferimento intertestuale è la chiave che permette di svelare il gioco parodico del testo, come in "Pabellón de cáncer", dove la storia d'amore è rimpiazzata da una trama di odio e vendetta coniugale. Stesso discorso per il titolo del racconto "Dulce compañía", che, secondo la lettura di José María Areta, potrebbe essere un riferimento alla preghiera "Ángel de la Guarda". La versione più diffusa della preghiera recita così: "Ángel de la Guarda, *dulce compañía*, no me dejes solo ni de

noche ni de día”. Da qui, la versione di Iwasaki sarebbe un capovolgimento del motivo dell’angelo custode, poiché il bambino del racconto, che vuole vendicarsi per essere stato punito, invoca degli spiriti malefici perchè lo aiutino a sbarazzarsi del genitore.

FERNANDO IWASAKI

CORREDO FUNEBRE

*A Marle,
che fa paura.*

*Poiché la ragione cerca con ogni mezzo di tenerci lontani dal precipizio,
proprio per questo inesorabilmente ci avviciniamo ad esso.*

EDGAR ALLAN POE, *Il genio della perversione*

*La più antica e potente emozione umana è la paura,
e la paura più antica e potente è la paura dell'ignoto.*

H.P. LOVECRAFT, *L'orrore soprannaturale in letteratura*

Non ci unisce l'amore ma lo spavento.

JORGES LUIS BORGES, *L'altro, lo stesso*

E adesso, apra la bocca.

II DENTISTA

Gli antichi peruviani credevano che nell'altro mondo i loro cari avrebbero sentito la mancanza degli ultimi ritrovati della vita precolombiana e per questo li seppellivano in grandi involti che contenevano vesti, alimenti, stoviglie, gioielli, scialli e alcuni bastoni, perché non si può mai sapere. Gli archeologi, quei guastafeste dell'eterno riposo, battezzarono quei malinconici utensili "corredo funebre", non sapendo che in questo modo avrebbero rivoluzionato il mercato, sempre vivace, delle pompe funebri.

Perché accontentarsi di becchini in livrea o di una bara intagliata a mano, quando con un piccolo supplemento si può risplendere rivestiti di gioielli durante la propria veglia funebre?

Le imprese funerarie del mio paese -più pompose che funebri- hanno recuperato la millenaria arte di lastricare i defunti con insegne, medaglie, catene, collane e qualsiasi chincaglieria in grado di conferire la pietà di un vescovo, la disinvoltura di un generale o la maestosità di un Inca. Più tardi, una volta consumata la cappella ardente, aiutanti discreti raccolgono la bigiotteria della morte per ornare e vestire altri cadaveri.

Le storie che seguono vogliono avere la fugacità di un brivido e l'iniquità di una gemma perversa. Perle torbide, anelli maligni, pegni corrotti ... un corredo funebre di nere e lugubri bagatelle che brillano oscure sui resti corrosi dai tarli dell'immaginazione.

F.I.C

Siviglia, inverno 1998

Giorno dei morti

- Quando giunsi alla camera ardente, trovai mia madre vestita a lutto per le scale.
- Ma tu, mamma, sei morta.
 - Anche tu, bambino mio.
- E ci abbracciammo sconsolati.

La stanza maledetta

Arrivai senza aver prenotato, perché è a questo che serve essere un cliente abituale, ma non vollero darmi l'unica stanza che gli restava. Mi consegnarono le chiavi contro voglia e si offrirono di cercarmi una suite in un altro hotel della stessa catena, ma io ero molto stanco e salii senza badargli.

L'arredamento non era lo stesso delle altre stanze: le pareti erano piene di crocifissi e gli specchi riflettevano appena i miei movimenti. Proprio quando mi buttai sul letto mi accorsi della pittura sul soffitto: un Cristo vecchio e malato che mi osservava turbato. Mi addormentai con l'inspiegabile sensazione di essere avvolto in un sudario.

Una sensazione di freddo mi trafisse e accanto al letto una donna di nebbia mi disse con infinita tristezza: «Perché sei stato tanto imprudente? Adesso sarai tu a doverti fermare». Da allora continuo ad aspettare che arrivi qualcun altro, per svegliarlo con le mie dita di ghiaccio e poter finalmente dormire.

Che nessuno le svegli

Non c'è niente che mi procuri più orrore che rincasare di mattina presto su una qualunque di queste fiammanti autostrade che circondano la città. Le insegne fosforescenti mi infondono una calma soporifera e le luci delle macchine si dissolvono liquide nella cremosa oscurità. Mi ipnotizza questo agile bagliore, che ingoia le linee bianche dell'autostrada, e mi chiedo se finirò sul ciglio della strada o contro i pali che riverberano gelatinosi, quasi sfumati dai pennelli dei miei occhi.

Poi mi sopraggiunge il pensiero delle bambine e mi raddrizzo, mi rimprovero, mi do un pizzicotto. Loro vogliono vedermi al risveglio e se muoio mentre dormono le condannerei a una crudele veglia di incubi. Ma il sonno per la strada mi avvolge nelle sue reti sottili e sbadiglio come un tunnel o ciondolo al vento come gli oleandri sonnolenti, accovacciati nell'insopportabile monotonia dei canali. Da lontano brilla cupa la città e nel dormiveglia cerco i lampioni della mia via, la luce della porta di casa, la lampada del comodino..

Una volta a letto mi rannicchio accanto alle mie figlie, stringo i loro corpi tiepidi e bacio le loro guance come budini. A quel punto sono vinto dalle lacrime e scosso dall'inerzia della velocità mi invade una sonnambula sensazione di angoscia. Forse mi trovo ancora sulla strada, forse non sono mai arrivato a casa. E, stravolto, aspetto fino all'alba, perché non voglio che si sveglino e che scoprano che chi le sogna sono io.

W.C.

Era la prima stazione di servizio dopo tanti chilometri e sospirai sollevato perché il mio intestino si stava liquefacendo tra i crampi. Un uomo senza palpebre mi indicò un corridoio divorato dalla penombra e camminai in quella direzione, di piastrella in piastrella, come un equilibrista che non vuole che il pubblico si accorga che i suoi collant sono scuciti. Nel bagno non c'erano né specchio né luce, e lo sguazzare dei miei passi rivelava la presenza di due o tre dita di un liquido non identificato. Il primo

fazzoletto lo utilizzai pulendo alla cieca la tavoletta. Nel voltarmi diedi un calcio a qualcosa che sembrava il casco di una moto e mi sedetti sorreggendo i pantaloni perché non si bagnassero.

La sensazione di sollievo e beatitudine durò solo pochi secondi, perché qualcuno da fuori chiuse la porta a chiave. Pensai alla mia auto e al computer portatile che si trovava sul sedile posteriore. Pensai all'uomo senza palpebre con le mie cravatte di seta. Stavo pensando a tutto questo quando un grugnito liquido sgorgò dalle viscere della fognatura.

Seduto sul water, sentii che qualcosa di veloce e delirante risaliva le tubature. Le sue unghie metalliche crepitavano e gli ansimi della creatura erano intensi come lo scricchiolio delle sue mandibole. Il secondo fazzoletto mi cadde in quella pozza spessa. Mi lanciai verso la porta senza lasciare i pantaloni, quando qualcosa uscì dal water con la potenza di una foca in un circo russo. Caddi bocconi. La sensazione di ripugnanza era più forte che i morsi. Col terzo fazzoletto mi pulii la bocca. Il casco della moto aveva due orbite vuote.

Le reliquie

Quando venne a mancare madre Angelines, le campane del convento suonarono a morto, mentre un delicato profumo si diffondeva dalla sua cella per tutto il monastero. «Sono i segni della sua santità», proclamò impressionata la madre superiora. «Il nostro tesoro verrà scoperto e adesso la plebaglia arriverà in cerca di reliquie e l'arcivescovo ci porterà via il suo corpo divino.» Dopo il santo rosario ci inginocchiammo accanto a lei. Persino le sue ossa erano dolci.

Nel 1885, nella biblioteca di Wurzburg, monsignor Sheps trovò i manoscritti di Priscilliano, vescovo di Avila, bruciato sul rogo per eresia. Priscilliano sosteneva che Satana -umiliato da Dio- decise di creare una nuova razza a sua immagine e somiglianza. Un mondo che fosse esso stesso una bestemmia, un caricatura oscena dell'opera divina. Per salvare questa stirpe maledetta Dio inviò suo figlio, che morì invano per i peccati di una razza condannata.

Priscilliano fu giustiziato a Treviso nel 384 dopo Cristo. I teologi che lo condannarono impazzirono. Millecinquecento anni dopo, Monsignor Scheps si suicidò nei giardini della biblioteca di Wurzburg.

Requiem per l'uccello mattiniero

Io non volevo essere seppellito, perché mi aveva sempre ripugnato l'idea di occupare una tomba con la stessa smorfia. Invece, mi entusiasmava immaginare che, anche dopo la morte, il mio cuore poteva continuare a battere, i miei occhi a godere della bellezza e i miei reni a scolpire affilati calcoli all'interno di anonimi complici, in questo gioco irrazionale e materialista di afferrarsi alla vita.

Tuttavia, ebbi la sfortuna di morire prima della mia sposa e i miei organi non furono mai donati, né i miei resti soddisfatti, smantellati e inceneriti.

Non c'è miglior pretesto per un lutto che un cadavere, e al posto delle braci purificatrici ottenni solo dei fiori che marcendo attrassero le prime mosche e i primi vermi. Sulla mia lapide mia moglie mise in scena il doloroso rituale del galateo funebre, e qualche anno più tardi smise di venire, quando decise di rifarsi una vita. Non c'è miglior afrodisiaco di un cadavere. In seguito, a malapena continuarono a farmi visita le

mie figlie, fino a quando altri morti me le portarono via. Adesso sono solo un buco in più di questo grande formaggio di cemento.

Mi irrita che stiano tutti così quieti, marcendo in attesa di un giudizio che mai arriverà. Adesso che posso uscire lo farò coi primi raggi di sole. Sono affamato e ho intenzione di mangiare il primo uccello che si avvicini.

La grotta

Quando ero piccolo adoravo giocare con le mie sorelle sotto le coperte del letto dei miei genitori. A volte fingevamo che fosse una tenda da campeggio e altre volte immaginavamo che fosse un iglù in mezzo al polo nord, però il gioco più bello era quello della grotta. Che grande fosse il letto dei miei genitori! Una volta presi la torcia dal comodino e dissi alle mie sorelle che andavo a esplorare il fondo della grotta. All'inizio ridevano, poi diventarono nervose e alla fine si misero a gridare il mio nome. Ma io non gli feci caso e continuai a trascinarci fino a quando smisi di sentire le loro urla. La grotta era enorme e quando si consumarono le pile non mi fu più possibile tornare. Non so quanti anni sono passati da allora, perché il pigiama non mi va più bene e devo portarlo annodato come Tarzan.

Ho sentito che mamma è morta.

La casa di riposo

La madre superiora guardò verso il cielo come in cerca di un segno divino, e nei suoi occhi insonni di lunghe orazioni brillò cristallina una lacrima.

-E lei afferma che il vecchio professore si rifiuta di andare a messa, sorella?

- Proprio così reverenda. E maledice e offende Maria Santissima.
- Non importa, sorella. Quand'è così, lo porti a fare una passeggiata nell'orto.
- Sì, reverenda.
- Sorella..
- Sì, reverenda?
- Che sembri un incidente.

Violenza domestica

Anche se è da tanto tempo che non lo picchio, quel farabutto di suo padre desidera ancora vendicarsi. Quando eravamo appena sposati non mi faceva paura, perché era un fannullone preso solo dai suoi libri e da altre stronzate. In quella casa non sapevano cosa fosse un uomo e per questo dovetti farmi valere. Quando era in vita era un verme insignificante, però adesso mi colpisce e mi schiaffeggia. E per di più se la ride, quel farabutto.

La donna in bianco

Quando raccontai loro che avevo visto una signora vestita di bianco vagare tra le lapidi, ci colse un glaciale silenzio di anime in pena. Perché continuavano a tornare dopo tante benedizioni, scongiuri ed esorcismi?

Dopotutto la donna in bianco era un'apparizione gentile, sempre con un mazzo di fiori tra le braccia e come fluttuando attraverso la nebbia. Ciononostante, ci avventammo su di lei non appena passò davanti alla cripta.

Non tornò mai più a lasciare fiori nel vecchio cimitero.

Peter Pan

Ogni volta che c'è la luna piena, chiudo le finestre di casa perché il padre di Mendoza è l'uomo lupo e non voglio che entri in camera mia. A dire il vero non dovrei avere paura perché il papà di Salazar è Batman e a quell'ora dovrebbe vigilare le strade, però è meglio se chiudo comunque la finestra perché Merino dice che suo papà è Joker, e Joker vuole fargliela pagare al papà di Salazar.

Tutti i papà dei miei amici sono supereroi o cattivi famosi, tranne mio papà che insiste a dire che lui vende soltanto assicurazioni e che non devo credere a queste sciocchezze. Ma non sono sciocchezze, perché l'altro giorno Gómez mi ha detto che suo padre era Tarzan e mi ha mostrato il suo coltello, tutto macchiato di sangue di leopardo.

A me piacerebbe che mio padre fosse qualcuno, però non c'è nessun eroe che usi cravatte e giacche a quadretti. Se io fossi figlio di Conan, Skywalker o Spiderman, nessuno mi picchierebbe più durante la ricreazione. Per questo mi sono messo a pensare a chi poteva essere mio padre.

Un giorno rimase stecchito leggendo il giornale e io lo vidi tutto magro e lungo sul divano, coi suoi baffi da moschettiere e le mani pallide, bianche bianche come il marmo della tavola. Allora sono corso in cucina e ho preso il coltello per tagliare la carne. Dalla finestra entravano la luce della luna e gli ululati del papà di Mendoza, ma adesso è mio padre a gridare più forte e sembra un pirata per davvero. Che stiano attenti Merino, Salazar e Gómez, perché ora sono il figlio di Capitan Uncino.

L'album

La mia prima comunione fu molto bella: le canzoni, i vestiti bianchi, la chiesa piena di fiori e i genitori che piangevano di felicità. Di certo, se ci fosse stato un terremoto in quel momento, tutta la mia classe sarebbe andata in paradiso. Madre Maria del Cammino ce l'aveva detto tutta seria: dopo la prima comunione eravamo come angeli.

Nel pomeriggio ci fu la mia festa e mangiammo dolci, gelatine, bibite e bigné. Non c'era una pignatta, però c'era una torta bianca come quella del matrimonio dello zio Daniel.

Presi nota di tutto nel mio album: come si chiamava il vescovo, chi venne alla mia festa e che regali mi portarono. Mi piace moltissimo il mio album della prima comunione, pieno di cera, foto, cingoli e ritratti dei miei amici. Ma la pagina che più mi piace è quella dove è incollata l'ostia.

Non voglio più bene a mio fratello

«Carlitos è qui», disse la medium con la sua voce da Dracula e all'improvviso si trasformò e assunse un'espressione buona. Allora mamma le fece molte domande e lo spirito rispondeva attraverso la signora. Era davvero Carlitos, perché sapeva dove si trovava il robot e quante monete c'erano nel salvadanaio; disse qual era il suo dolce preferito e anche i nomi dei suoi amici.

Quando la medium ci guardò facendo le smorfie di Carlitos, papà iniziò a piangere e la mamma gli implorò che per favore, per favore non se ne andasse. Le luci si spegnevano e si accendevano, i quadri cadevano dalle pareti e i bicchieri sul tavolo tremavano. Mi ricordo che la signora svenne e che una luce attraversò mamma come nei film. «Carlitos è qui», disse con un'espressione di gioia.

Da allora abbiamo ricominciato a condividere la stanza e i giochi, il computer e la Play-Station, però la bicicletta no. Mamma vuole che sia buono con Carlitos anche se

mi fa paura. Non mi piace la sua voce da Dracula. E per di più ha l'odore di una vecchia.

Padiglione cancro

Al principio non capivo perché mi aveva fatto chiamare, in fondo erano passati dodici anni dal nostro divorzio. Non volle mai accettare la nostra separazione e cercò sempre di dare a me la colpa di tutte le sue pene, le sue delusioni amorose e i suoi dispiaceri. Non fu facile nemmeno per me superare la solitudine. Il penetrante odore dell'ospedale mi portò alla memoria altre agonie, altri morti, altri incubi.

Nella penombra della stanza distinsi il bagliore esangue dei suoi occhi e mi trovai di fronte allo sguardo liquido di quel cranio arido e verdognolo, vagamente familiare. Cosa posso fare per te? Chiesi deglutendo. A quel punto accese la luce.

Qualsiasi somiglianza con il viso che un tempo avevo amato era scomparsa per sempre e quando le nere gengive di quella atrocità insinuarono un sorriso perverso non ebbi alternativa che fuggire. Compresi infatti che mi aveva chiamato perché il suo ricordo mi tormentasse per tutta la vita.

Monsieur le revenant

Tutto iniziò guardando la televisione fino a mezzanotte, su uno di quei canali via cavo che trasmettono solo film dell'orrore di scarsa qualità. In seguito, arrivarono l'inquietudine e i bar miserabili, le sbornie vertiginose e le sinistre compagnie dell'alba. Per questo persi il lavoro, perché dormivo durante il giorno per poi resuscitare di notte, insonne e affamato.

Non è facile convertirsi in un nottambulo quando per tutta la vita si è giovato del sole e degli orari commerciali, ma la notte ha le sue proprie leggi e i suoi propri affari. Fu così che caddi in quella mafia di uomini decadenti e donne fatali. Che siano maledetti.

Ogni giorno torno a casa, timoroso delle prime luci dell'alba, per crollare a letto, dove mi risveglio pieno di vergogna su vomiti coagulati, quando già è scuro. Ho una faccia orribile. Mi guardo allo specchio e mi viene da piangere. La storia dello specchio è una menzogna. E anche quella dei crocifissi.

Dolci del convento

Le monache avevano proibito di arrampicarsi sui muri del convento, perché dall'altro lato c'erano i loro cani da guardia che erano feroci e audaci come un branco di lupi affamati. Ma l'orto del convento era così bello e i suoi frutti tanto appetitosi che tutti gli anni c'era un imprudente che scalava le pareti e moriva sbranato. Un pomeriggio cadde il pallone all'interno del convento ed Ernesto ed io lo avvistammo dall'alto del muro, ai piedi di un gelso maestoso. Gridammo, chiamammo le suore, fischiammo ai cani e lanciammo pietre attraverso le scure finestre senza vetri. Ma niente. Allora Ernesto decise di calarsi dal gelso e mi promise che non ci avrebbe messo molto, avrebbe lanciato il pallone al di là della muraglia e si sarebbe arrampicato di nuovo in tutta fretta.

Io lo vidi scendere e calciare la palla e vidi anche come uscirono ululando da una specie di chiostro che assomigliava più a una tana. Erano neri, crudeli e veloci. Mentre correvo a casa per avvisare papà, potevo ascoltarli masticare, i loro grugniti come preghiere e litanie bestiali. Secondo la polizia le suore non sentirono nulla, perché stavano facendo merenda nell'altro lato del convento. Le poverine avevano la bocca come insanguinata per colpa delle more.

Papà impazzì e un giorno, armato, saltò il muro per farla finita coi cani. Però, dopo una battaglia feroce, ascoltai un'altra volta i loro latrati simili a sghignazzi e lo scricchiolio delle ossa tra le mandibole. Di mio padre rimasero solo pochi resti e in più venne accusato di aver fatto fuoco contro le innocenti suorine.

Però questa volta potei vedere meglio dall'alto del muro e non avrò pace fino a quando non sterminerò queste bestiacce. Specialmente la più grassa, quella che si faceva il segno della croce mentre mangiava.

Il libro proibito

In una libreria elettronica trovai una sezione esoterica che attirò la mia attenzione. Infatti non solo avevano la prima edizione del Dizionario Infernale di padre Collin de Plancy o il Malleus Maleficarum con un prologo di Lord Byron, ma addirittura l'apocrifo e terribile Necronomicon dell'arabo pazzo Abdul Al-Hazred. Lo ordinai, pensando che fosse un'antologia di racconti gotici, più per romanticismo che per interesse. Dopo tre giorni me lo portò a casa un uomo alto e annebbiato che sembrava un venditore di Bibbie. Si trattava di un volume in ottavo, rilegato in un tessuto che ricordava delle ragnatele. Lo trovai un poco sgualcito, scolorito sulla copertina e torturato dal nervosismo, però era l'edizione valenzana del 1610. Un sigillo in filigrana indicava che l'esemplare era appartenuto alla biblioteca nazionale di Buenos Aires. «La crisi» pensai, e mi disposi a beneficiare del mio tesoro.

Il libro era una maledizione e una blasfemia, conteneva, infatti, tutte le possibili aberrazioni della nostra epoca e di quella passata. Lessi le rivelazioni della Clavicola di Salomone, gli incantesimi del Kitab-al-Uhud e le profezie del papiro di Leyden. Venni a conoscenza dell'atroce genealogia dei primigeni: Azathot, Cthulhu, Nyarlathotep e Yog-Sothoth. Scoprii razze maledette che abitano le profondità marine, che suppurano negli angoli luridi delle nostre case e che attendono un segnale di guerra nell'abisso degli specchi. Ma la cosa peggiore era il libro stesso: non aveva una fine, non aveva un inizio, la numerazione era delirante e le pagine che sfogliai non apparivano una seconda volta.

Dopo alcuni giorni di insonnia trovai alcuni fogli scarabocchiati con una scrittura minuziosa e tremante. Era un indice alfabetico delle migliaia di illustrazioni di quel libro infinito, forse abbandonato da qualche lettore impazzito e terrorizzato. Ho fatto un falò nel giardino e ho gettato questa mostruosità tra le fiamme. Sono mesi che brucia. Forse è il segnale che aspetta Yog-Sothoth.

Dolce compagnia

Non volevo punire il bambino, ma fu inevitabile. Non solo mi mentì, ma in più mi minacciò. Da allora è strano. Non parla, non gioca e non vuole che lo baci. Mi spaventa il suo sguardo, il modo in cui mangia e le cose che canta. Questa mattina sono uscita in giardino e in un pacchettino accanto ad alcune candele nere ho trovate unghie tagliate, avanzi di cibo e una mia fototessera. Non ho voluto rimproverarlo di nuovo, ma è chiuso nella sua stanza da ieri notte. Ho salito le scale e ho avvertito dei brividi, uno strano odore e ombre sfuggenti. Il bambino sta parlando con qualcuno e continua a cantare quelle canzoni orribili. Gli chiedo di parlarmi e mi insulta e ride. Non ho alternative se non aprire la porta.

I visitatori

Venuti a sapere che nella mia vecchia villa di campagna avevo una stanza per gli ospiti, da tutte le parti del mondo arrivavano scrocconi per soggiornarvi e divertirsi durante le processioni, le sagre, le fiere e le feste della città. E siccome rovinavano i mobili, saccheggiavano la dispensa e si bevevano il mio whisky, un giorno feci collocare un'epigrafe, tenebrosa e barocca:

In questa casa furono sgozzati più di cento infanti per mano della setta dei Traiani, adoratori del diavolo, che furono mandati al rogo durante l'Auto da Fè del 1617. Gli inquisitori della città fecero scolpire questa lapide a perenne condanna dei loro crimini. Lavs Deo

All'inizio mi divertii contemplando come fuggivano spaventati; dopo di loro, però, se ne andarono i servitori, gli amici e persino i vicini. Io fui l'ultimo ad andarmene, quando il gesuita rumeno mi disse che non c'era nulla da fare. Rovinavano i mobili, saccheggiavano la dispensa e si bevevano il mio whisky.

Il bibliofilo

Durante la veglia funebre del decano mi dedicai a curiosare tra i suoi scaffali. Quell'uomo possedeva meraviglie, edizioni esaurite e curiose, libri che mai avrei avuto. Che avrebbe fatto la vedova della sua biblioteca? Donarla, venderla o gettare tutto. Sicuro. Per questo motivo aspettai il momento giusto per infilare in borsa un volume della sua grandiosa collezione di cronache delle Indie.

Quella notte non riuscii a dormire e mi svegliai sudato e turbato. Il decano era seduto ai piedi del mio letto e mi guardava con afflizione e odio. Alle prime ore del mattino volli andare a casa sua per restituire il libro, ma era il giorno del funerale e non ebbi alternativa che affrontare ancora una notte il suo spettro. Mi svegliai coperto di polvere e con le labbra viola.

Cadaverico, smunto e livido, il giorno seguente corsi alla sua vecchia casa di campagna. Anche la vedova aveva una faccia terribile, ma quando le dissi che ero venuto per consegnarle un libro che suo marito mi aveva prestato, una luce di folle malvagità brillò nelle sue occhiaie: «Questo è un suo problema giovanotto». E chiuse la porta.

Il suo vestito sembrava coperto di polvere e aveva le labbra viola.

Il mostro della laguna verde

Cominciò con un foruncolo. Lo strizzai, però il giorno successivo ne avevo tre. Siccome non sopporto i brufoli, schiacciai anche questi, però il giorno dopo erano dieci. E così continuò il mio lavoro di autodistruzione. In una settimana la mia faccia era una cordigliera di brufoli, piccole montagne innestate di pus, minuscoli vulcani in putrida eruzione. I foruncoli sulle palpebre mi impedivano di vedere e quelli che avevo all'interno del naso mi dolevano quando respiravo. Nonostante questo, continuai a strizzarli con minuziosa ossessione. Non mi resi conto che erano spuntati anche sulle dita e sulle palme delle mani fino a quando sentii un dolore penetrante ai polpastrelli. L'infezione si era diffusa per tutto il mio corpo e i brufoli crescevano come funghi sulle spalle, sull'inguine e sul pube. Se chiudevo le braccia scoppiavano i brufoli delle ascelle. Un giorno non ne potei più. Mi guardai per l'ultima volta allo specchio e lasciai sopra il tavolo da pranzo la mia carta d'identità. Poi, mi persi nella laguna.

La casa delle bambole

La comperai in un negozio di antiquariato perché mi aveva affascinato il suo gusto ambizioso e smisurato per la miniatura. Ogni stanza era di una ricchezza maniacale; nei bagni si vedevano tubetti aperti di dentifricio, sui tavoli si sfogliavano quaderni scarabocchiati con minuscole calligrafie e nella cucina si distingueva una dispensa colma di barattoli e conserve con etichette miniate da un artista demente. Ma la cosa più spaventosa fu scoprire un'altra casa di bambole all'interno della casa di bambole, minuziosamente decorata, come in un incubo. L'unica cosa che mi scioccava era l'infinita tristezza delle figure che l'abitavano. La portai a casa e l'installai nella mia stanza, sul tavolo di mogano massiccio.

Quella notte mi svegliò una luce asmatica e feci un salto tremendo quando mi resi conto che il bagliore proveniva dalla casa di bambole. Corsi verso il tavolo di mogano e contemplai atterrito come brillava l'interno della minuscola casa di bambole che si trovava all'interno della casa di bambole, mentre tutte le figure della casa correvano verso la stanza maledetta. Non mi accorsi di quando entrarono nella mia camera.

La polizia ha rimosso il cadavere e cerca invano delle tracce sul pavimento. Eppure, nessuno ha notato la nuova stanza nella casa delle bambole. La figura non mi rende giustizia, però il tavolo di mogano è piuttosto simile.

Non bisogna parlare con gli sconosciuti

Così mi diceva sempre la mamma, però Augustín non era un estraneo perché tutti i giorni mi offriva caramelle all'uscita della scuola. Inoltre ogni volta che mi portava nel suo laboratorio mi regalava delle bambole. Era molto buono Augustín, mi faceva le coccole.

Mamma mi raccontava storie molto brutte di bambine che si perdevano, perché le rapivano le gitane o l'uomo nero. Io sapevo che le gitane portavano via le bambine per costringerle a vendere fiori, però non ho mai saputo che ti faceva l'uomo nero. Con Augustín gioco che lui mi tocca e io lo tocco e alla fine vinco sempre io perché non può trattenersi. Mamma è una paurosa, perché dice che se parlo con gli sconosciuti di sicuro non mi rivedrà più.

Nel laboratorio di Augustín ci sono molte cose che tagliano e bruciano e pungono. Ha persino un aereo senza armi che un giorno servirà per volare e andarcene in viaggio. Per questo mi ha messo il fazzoletto magico sul naso, perché gli aerei provocano le vertigini e devo abituarli. Dopo non mi ricordo più nulla: una colonia molto forte, un sogno come se tornassimo dalla spiaggia e molte cose che tagliano e bruciano e pungono.

A volte esco dal laboratorio di Augustín e torno a scuola, perché adesso non c'è più nessuno che mi rimprovera. Mi piace fare quello che voglio e camminare di notte,

però mi fa tristezza la mamma che sta sempre a guardare dalla finestra. Le parlo ma non mi fa caso e allora torno al laboratorio con i miei giochi di nebbia. Sicuro che se Augustín non fosse un estraneo, mamma mi vedrebbe ancora.

Dal vangelo apocrifo di San Pietro (IV, 1-3)

Il Signore uscì dalla Betania verso Gerusalemme, alla vigilia di Pasqua, mentre una moltitudine di ebrei circondava la casa di Marta e di Maria per vedere Lazzaro, che Gesù aveva resuscitato dai morti. Però Lazzaro soffriva in silenzio e non disse mai quello che vide durante i quattro giorni e le quattro notti che fu con Abramo nel suo seno, sebbene le sue sorelle sapevano che non dormiva e non mangiava. E mentre Giuda Iscariota raccoglieva l'essenza di nardo che era rimasta dopo aver unto i piedi del Signore, fu chiamato da Lazzaro, che gli diede trenta monete d'oro. E allora Giuda partì per Gerusalemme.

Perfino nella zuppa

Cominciarono con i coperti. Io li collocavo con molta attenzione e all'improvviso li prendevano o li cambiavano di posto. Dopo fu il turno dei bicchieri. Quello dell'acqua a destra rispetto a quello del vino. Ma niente. Non appena mi distraevo, tutto scombinato. Per questo decisi di sorprenderli quando tirarono fuori le vecchie stoviglie. Fu un vero peccato. Se fosse stata la zuccheriera non mi avrebbe importato tanto, ma la mia testa entrava solo nella zuppiera.

Non hanno più preparato la tavola.

Il miracolo maledetto

Mia madre è una donna pia e devota e non meritava un figlio come me. Tutto il bene che lei generosa faceva al prossimo, io lo distruggevo e profanavo. E se lei era pura e timorata di Dio, io ero blasfemo e peccatore fino alla nausea. Però Lui, nella sua infinita bontà, ha ascoltato di nuovo le preghiere di mia madre e una volta ancora ha unito la mia anima con il mio corpo. Vorrei muovermi e non posso, cerco di graffiare il legno ma mi risulta impossibile, provo a gridare e ottengo solo che una turba di vermi discenda lungo le mie viscere corrotte. Quel che è peggio è che continuerà a pregare e a chiedere sempre lo stesso miracolo perché Dio mi ha castigato con una madre santa.

Ultima scena

Alla fine quelli del villaggio decisero di uccidere il mostro. Non vollero credermi quando le pecore della vedova del mugnaio furono trovate all'alba sgozzate. Ricordo i loro corpi spugnosi, aperti come melagrane e laccati dalla luna. Dopo venne il massacro dei porcili comunali, bestie sventrate e in bocca una ripugnante sensazione di sangue e mosche. Il sindaco insisteva ad organizzare battute contro i lupi, ma io sapevo che non erano stati loro. Credevano che fossi ubriaco, confuso, ammatto. Non mi fecero caso nemmeno quando la bestia straziò i mendicanti e i parassiti del casale, né quando trovarono nel ruscello i resti del sacrestano, un uomo inutile. Con i bambini fu diverso: ogni morte minava la fiducia nelle autorità e la necessità di vendicarsi li spingeva a credermi.

Per questo sono venuti portando fiaccole e corde, randelli e falci, per tendere un'imboscata all'apparizione del mostro. Chiedo loro che aspettino la luna piena e ascolto le loro maledizioni soffocate. Forse continuano a dubitare. Li vedo tanto

spaventati mentre strofinano le loro armi, che non me li immagino a massacrare la creatura. Quando la luna sarà alta, mi chiedo chi di loro mi attaccherà per primo.

La solitudine

Nonna mi disse di non svegliare i miei genitori, mi tolse il pigiama e mi mise il vestitino di organza, quello che più mi piaceva. Mentre mi pettinava mi chiese di recitare tre padrenostri, però non mi fece una coda, ma uno chignon come le signore. «Perché adesso sei grande»; mi abbracciò e si dimenticò di dirmi se ero bella. Dopo la messa, mi cambiò d'abito e mi mandò a giocare. C'erano molti fiori.

Bisogna benedire la casa

Quando traslocammo cominciarono a succedere cose molto strane: le cose si muovevano da sole, le luci si accendevano e si spegnevano e qualcuno piangeva di notte, come i gatti appena nati. Siccome mamma era molto religiosa, portò padre Bruno a benedire la casa, ma dopo una settimana di tranquillità il fantasma diventò aggressivo: rompeva i nostri quaderni o macchiava i nostri libri e i professori a scuola non ci credevano. Allora padre Bruno disse a mia madre che ce ne andassimo dalla zia Nati per poter benedire la casa di notte. Era tutto molto strano, perché padre Bruno si vestì come se andasse a dire una messa. Il giorno dopo lo trovammo che piangeva e tra i singhiozzi ci disse che dovevamo andarcene. Sono passati molti anni e la casa continua ad essere vuota. Padre Bruno non è più prete e quando si ubriaca dice cose orribili.

L'orrore nei sogni

Ci sono incubi che non ci abbandonano mai e che invecchiano con noi, aggiungendo al terrore primigenio i timori dell'età, le ferite dell'amore e il dolore dell'esperienza. Da bambino sognavo che mi seguiva un uomo con le mani in tasca e che queste mani tradivano la sua natura mostruosa: zampe di gallina, dita di lombrico o ferri contorti. Con gli anni quell'uomo ha cambiato viso molte volte, spaventandomi nuovamente col suo orrore antico. Un altro incubo è quello della donna che ride sotto la maschera cinese. Da bambino mi atterriva ignorare chi era e ora che sono vecchio mi inquieta sospettare chi è. Ma il peggiore è quello del lazzaretto: quando ero piccolo scendevo fino alla grotta per aiutare Ben-Hur a ritrovare sua madre, temendo in realtà di trovarci la mia. Adesso nei miei sogni chiedo a Giuda Ben-Hur che scenda solo, perché so che mia madre marcisce là sotto e non voglio che esca.

La ragazza nuova

Nessuno di noi voleva che venisse la ragazza nuova. Sono tutte uguali. Tutte ci raccontano storie raccapriccianti quando mamma e papà escono. Tutte quante trafiggono con gli spilli della paura i nostri occhi insonni.

Luzmila diceva che le sue amiche dell'orfanotrofio erano cattivissime. Una la schiaffeggiò il diavolo, una era perseguitata dalle anime in pena e ce n'era persino una che non poteva fare la comunione perché l'ostia si incendiava prima che potesse riceverla. Noi pregammo perché la mandassero via e allora arrivò Juvencia. Juvencia era nata in montagna, dove le streghe portano via i bambini per bollirli in pentoloni neri e dove ci sono fantasmi che provocano vomiti di sangue a coloro che sfiorano coi loro corpi di ragnatela. Accusammo Juvencia e così arrivò Guillermina. Guillermina era cattiva perché dissotterrava i morti per rubargli i denti e preparare i suoi veleni. Nel suo cassetto teneva i fantocci di tutti noi per poterci impiccare in qualsiasi momento e una

notte la vedemmo invocare il diavolo con un teschio. Mamma non seppe mai come sparì e noi avevamo paura di dirle la verità.

Questa notte resteremo soli e la ragazza nuova ci ha minacciati con le sue storie, ma noi non la ascolteremo. Abbiamo ancora il teschio e chiederemo al diavolo che si porti via anche lei.

La sedia elettrica

Quando mi comunicarono la data funesta, si impossessò di me l'angoscia dei condannati e da allora penso solo al dolore, al rumore e alla luce. Se la pratica fosse indolore, guarderei con sfida il mio aguzzino, ma il panico mi paralizzerebbe quando contemplerò l'oscena esibizione dei suoi strumenti di tortura. Per questo devo conservare la scarsa dignità che mi resta perché non voglio che gli altri condannati si consolino con la mia vigliaccheria. Che importa quello che succederà una volta che mi sarò seduto sulla sedia maledetta? Potrò piangere, maledire e persino cagare sulla sedia dei miei coglioni, perché quei macellai sono molto scrupolosi con la pulizia. Ma nel corridoio della morte non posso permettermi di essere debole, già che, per quanto ci guardiamo in lontananza e di sbieco, dentro di noi tutti pensiamo al dolore, al rumore e alla luce. Ho paura, voglio fuggire e faccio segreti propositi di ammenda, ma è tutto inutile, perché tra un anno sarò di nuovo qui, nell'ambulatorio del dentista.

De incorruptis

Le monache andarono in processione alla cripta, cantando il Salve sotto la luce della luna. Seguendo la tradizione, ad aprire il loculo furono le postulanti e tre novizie robuste scoperchiarono la bara. Le postulanti caddero per prime e una delle tre novizie rimase ferita a morte, però tra tutte ebbero la meglio su di lei e la madre superiora recitò la maledizione. Prima di seppellirla di nuovo le bruciarono i capelli con una torcia. E se ne andarono in processione, cantando il Salve alla luce della luna.

Gli angeli addormentati

In una libreria di seconda mano acquistai una cassa di antiche lastre di magnesio di un fotografo rurale, in cui abbondavano ritratti di bambini morti, pettinati e vestiti a festa da genitori annientati dal dolore. I bambini morivano nei paesi e i genitori mandavano a cercare il fotografo per avere un ricordo da piangere, un'altra immagine da pregare. E mentre l'artista arrivava, a piedi o a cavallo, qualcuno vestiva e pettinava i bambini come se fossero stati invitati a un triste compleanno, agghindati di pizzi e tessuti inamidati. Per i loro genitori erano solo angeli addormentati, però qui nel mio appartamento resteranno sempre bambini morti. E piangono tutta la notte.

La stanza oscura

Poco tempo fa feci un incubo terribile. Sognavo che madre Dolores mi dava da fare dei calcoli lunghissimi che mai risolvevo. Sommavo una colonna e mi dimenticavo

il risultato, così dovevo cominciare d'accapo e gli occhi di madre Dolores diventavano rossi come quelli dei mostri dei cartoni. Siccome mi misi a piangere, la madre mi prese per le orecchie e con la sua risata da strega mi chiuse nella stanza oscura fino al giorno successivo.

Mia moglie non mi crede e vuole sapere dove sono stato tutta la notte.

Famiglia numerosa

Il venerdì passato feci tardi in ufficio e decisi di comprare qualcosa di dolce per placare la tribù, perché la mia famiglia si arrabbia ogni volta che rientro a pranzo dopo le tre. L'edificio era praticamente vuoto, però al sesto piano salì una coppia con i suoi tre figli, tutti molto vacanzieri, come se stessero andando a trascorrere il fine settimana in spiaggia. Sorrisi loro vergognoso, pensando a quello che mi avrebbe detto mia moglie se avesse visto questo padre devoto ed esemplare che non era certo come me. All'improvviso l'ascensore si bloccò. Per prima cosa schiacciammo l'allarme. Niente. Allora provammo a chiamare con i cellulari, ma non c'era copertura. Quando mi misi a gridare chiedendo aiuto, mi resi conto che i bambini piangevano. Erano quasi le quattro di un venerdì di agosto. Il portiere era probabilmente già andato via e all'interno dell'ascensore il calore era di una ferocità africana.

Mi irritavano questi genitori, preoccupati più a pregare che a cercare soluzioni pratiche. Il tempo trascorreva spesso, l'aria diventava torbida e i bambini cominciarono a vomitare sui loro vestitini da spiaggia. Un odore di omogeneizzati fermentati invase l'ascensore e io iniziai ad avere la nausea. «Lei ha figli?» mi chiese all'improvviso quell'uomo bigotto e silenzioso. «Ne ho tre come te» risposi antipatico. «Allora pregheremo anche per loro» mi promise con un sorriso che mi fece andare su tutte le furie. «Stupido coglione» pensai. I suoi figli stavano male, con fortuna avrebbero potuto liberarci il giorno dopo e nel peggiore dei casi nelle prime ore di lunedì. E lui era così

idiota che pensava solo a pregare. Prima di perdere conoscenza riuscii ancora a vedere quell'uomo che pregava, abbracciato ai corpi privi di senso della sua famiglia.

Ripresi coscienza in una stanza d'ospedale, allacciato a un flacone di siero e ricevevo i rimproveri affettuosi di mia moglie, che si congratulava per aver avuto la trovata di passare dall'ufficio e avvisare così i pompieri. «È stato un miracolo -mi sembrò di ascoltare- perché l'estate scorsa è morta un'intera famiglia nello stesso ascensore».

A Mail in the life

Da alcuni mesi mando e-mail a mia moglie facendole credere di essere un altro. All'inizio lo prese come uno scherzo, però, poco a poco, iniziò a lasciarsi andare, a fantasticare sui miei messaggi, a condividere col mio altro io i suoi desideri più inconfessabili. Le ho fatto delle trappole per sapere se sospetta qualcosa e non è così. Ha abboccato in pieno.

Non posso negare che sembra più felice e mi sono persino fatto pregare quando mi ha chiesto di sodomizzarla, così come le avevo consigliato sotto la mia identità segreta. Però non andremo oltre perché ho deciso di punirla.

Mi suiciderò perché ci perda entrambi.

Ultima volontà

I moribondi hanno fugaci lampi di lucidità che si estinguono come candele nella penombra della morte. Mamma morì così, enumerando i miei obblighi, ricordando i miei doveri, indicandomi in quale cassetto si trovavano le carte dell'assicurazione, chi

aveva i suoi libri e soprattutto intimandomi di proteggere sempre le mie sorelle. Povera mamma. La sua agonia era stata molto lunga e mai avremmo sperato che nell'ultimo istante potesse congedarsi così. Cadde lentamente in una sonnolenza dolorosa, ripetendo più e più volte il nome delle mie sorelle. Presi la sua mano e mi disse che era contenta di riunirsi finalmente con papà. All'improvviso mi conficcò dolcemente le unghie e mi disse di non lasciare mai solo Luisito, che era ammalato e aveva bisogno di me. E mamma morì come immaginavo, riservando le sue ultime parole al povero Luisito, che morì di leucemia quando eravamo piccoli.

Andammo a casa di mamma a ordinare le sue cose e sentimmo un pianto all'interno dell'armadio. Le mie sorelle dicono che è mio dovere e ho dovuto portarmelo a casa. Gli piace giocare con calze di nylon e petali secchi.

Father and Son

Mi ha sempre infastidito la capacità di mio padre di rovinarmi la vita, perturbare le mie faccende o distruggere un istante felice. Come questa sera, che ho piantato in asso una simpatica collega d'ufficio perché papà sta morendo in un ospedale in città. Solo lui è capace di aggravarsi così all'improvviso, a più di tre ore di strada e in una notte piovosa, incendiata dai lampi.

Attraverso la strada ondulata intravedo gli anni che abbiamo passato insieme, sorpassandoci sempre e discutendo ad ogni curva. Dietro il parabrezza annegato di lacrime evocai quegli anni infantili, quando ammiravo la sua statura e mi sentivo davvero protetto tra le sue braccia, con i fari alti e la cintura di sicurezza ben stretta. Ma nessuno dei due fu capace di superare la malattia di mamma, che sopraggiunse mortale come un incidente a cento chilometri all'ora.

Presentivo che trovarlo ancora in vita non dipendeva dal caso ma dalla velocità che ero capace di raggiungere, dalla scarsa tenerezza che ancora conservavo per lui, da questi dolci ricordi che adesso erano più sfocati che la strada stessa. In realtà volevo

andare sempre più veloce, percorrere la distanza che ci aveva separato e schivare nel tempo la scena iniziale della nostra rottura. Tuttavia, siccome non sono mai stato generoso, mi accesi di rancore e accelerai furioso fino a sbandare nelle scarpate della memoria. In vita non l'ho mai perdonato. Da morto nemmeno.

È da un'ora che sono nel deposito di cadaveri dell'ospedale e finalmente lo hanno portato giù. Non posso vederlo a causa del sudario, ma sento la densità della sua presenza, l'indifferenza della sua rigidità. Se qualche curioso ci scoprisse vorrei che non provasse dolore per noi, perché siamo solo due morti con lo stesso nome.

Medusa

Mi svegliai tremando perché il sogno era stato molto reale. All'uscita della scuola avevo incrociato la vedova del negozio di protesi e, senza sapere perché, avevo ceduto alle sue volgari provocazioni. Nella mia classe raccontavano cose terribili sulla vedova e tutti sapevano che leggeva le carte e preparava intrugli, perché non poteva vivere solo delle protesi. Allora la condussi a casa e salimmo nella mia stanza, dove iniziò a baciarmi e a spogliarmi e a succhiarmelo tra ululati, come se stesse estraendomi l'anima con un pompino. In quel momento sentimmo la porta dell'entrata e mamma chiese nervosa chi c'era di sopra. Subito la vedova fece un salto e scese le scale gridando come una pazza. Mi svegliai con le urla di mamma che piangeva e supplicava che per carità, per carità non l'ammazzasse. Fu un sogno orribile e disgustoso.

Mi alzo con la nausea, ma prima di infilarmi i pantaloni compare la vedova nella mia stanza, bagnata di sangue: «Cosa fa lei qui?» le ho chiesto furioso e spaventato. La vedova si è passata la lingua sulle gengive e mi ha risposto con un sorriso: «Sei tu che mi hai portato, tesoro».

Affetto artificiale

Io non sono la persona di cui parlano. Sono sempre stata gentile, paziente, affettuosa. Certo, a volte mi venivano come degli attacchi di egoismo, però ho passato tanti anni servendoli, cucinando per loro, prendendomi cura dei loro figli come mi ero presa cura di loro. No. Non è giusto che adesso dicano queste cose così terribili di me. Se almeno potessi piangere.

E la cosa peggiore non è aver scoperto quello che pensano in realtà. La cosa peggiore è doverlo ascoltare tutti i giorni. Se non mi vogliono bene, perché mi fanno visita? Io ero felice quando mentivano. Quando dicevano che mi volevano bene.

Io non sono la persona di cui parlano. Sono solo una boscaglia insonne di condotti. Un animale irto di tubi. Una mummia insepolta che disprezza le sue viscere.

La casa stregata

Era da molti anni che nessuno passava la notte nella vecchia dimora. Dicevano che un'aberrazione si trascinava per i suoi corridoi e che tutti i discendenti di quella famiglia decadente erano maledetti. Gli anziani si facevano il segno della croce, le donne gemevano e gli uomini bestemmiavano. Tuttavia i proprietari volevano venderla, e io accettai di trascorrervi la notte per farla finita con la sua sinistra leggenda, perché la mia ambizione ha superato sempre la mia codardia.

I segni dell'abbandono erano infiniti: una specie di lebbra consumava i muri, l'umidità formava ripugnanti lividi di incrostazione e l'odore dei topi poteva tagliarsi con un coltello. Con la tuberosa luce della mia lanterna seguii invano fantasmi che risultarono ragnatele, roditori e mobili avvolti in veli bianchi, come bambini morti. La casa non aveva specchi e a tutti i personaggi dei quadri erano stati cancellati gli occhi. Gli orologi segnavano tutti la stessa ora sbagliata.

Al mattino vidi sulla porta i proprietari e mi trascinarono fuori dalla casa stregata, ma quei codardi fuggirono e la polizia mi ha sparato. Da allora non sono più uscito e vivo molto a mio agio per questi corridoi. Nessuno specchio mi disturba e ho scoperto che mi incantano i topi.

L'estraneo

Dopo dieci anni di matrimonio ho scoperto che mio marito mi inganna e che ha un'altra vita che non volevo ammettere, nonostante le allusioni, i commenti e le cicatrici che le sue amanti lasciavano sul suo corpo. Da quanto tempo mi tradisce? Da quanto tempo vivo in questa menzogna?

Mentre si spoglia nell'oscurità, fingo di dormire perché non si avvicini, perché non mi tocchi con quelle mani che sanno di un'altra persona che non sono io. La mia anima precipita in un abisso nero e ripugnante che mi penetra viscoso attraverso la bocca, le orecchie, il naso. Sono sposata con un uomo che non conosco, che non è quello che credevo, che mi ha rubato l'esistenza.

Sento la sua presenza palpitante al mio lato, i suoi piedi squamosi cercare i miei e la sua respirazione di mostro che rimbomba in questa stanza che non mi appartiene più.

Mi paralizzano il panico e la nausea. Non posso chiedere aiuto. C'è un estraneo nel mio letto.

L'antropologo

Quell'uomo faceva molte domande. Si interessava delle nostre feste, di chi era parente di chi e persino delle storie che raccontavamo ai nostri figli per farli dormire. Siamo un popolo ospitale e per questo lo invitammo a tutti i battesimi, i matrimoni e i funerali, dove andava sempre con la sua agenda, il suo registratore e i suoi occhietti rotondi.

Un giorno venimmo a sapere che aveva conversato con i più anziani e li aveva fatti innervosire con alcune storie di sacrifici e riti sanguinari. Più tardi ci fu l'episodio della processione e di come si ostinò con la storia dei calendari solari e delle dee proibite. Ma quando iniziò a mettere in testa le sue idee ai più piccoli fu sul punto di rovinare la processione. Noi rispettiamo i costumi di tutti e vogliamo solo conservare i nostri. Non è facile con tutte le modernità che ci sono adesso.

I bambini andarono cantando fino all'altare secondo quanto era stabilito, coronati di fiori e vestiti di bianco. Invece, l'antropologo disturbò fino alla fine. Le dee non l'avevano scelto e per di più era circonciso. Ma fu meglio così perché sapeva troppo.

Le sue viscere erano impure.

La ouija

Mi avevano sempre raccomandato di non muovere la tavoletta, ma io non ci feci mai caso. Percorrevo le lettere della tavola e mi sbellicavo quando vedevo le loro facce sconvolte, quando ascoltavo le loro respirazioni affannate, quando sentivano all'improvviso la carezza gelata delle mie mani.

Una notte ruppi la tavoletta e si diffuse il panico. Volevo dirgli che ero stato io, però era già troppo tardi. Ma non rimasero in quella casa e non fu necessario chiudere quella stanza come aveva fatto la mamma l'ultima volta. Se ne andarono come anime rincorse dal diavolo e ancora adesso sento la loro mancanza.

I nuovi inquilini non giocano mai con la tavola e io mi vergogno a muovere le cose senza essere chiamato.

Il film

Ho appena spento la televisione e il silenzio della casa mi fa rizzare i capelli. Mamma mi aveva detto di non guardare questo film e se non dormo mi sgriderà.

All'improvviso sento il rumore di un motore e spio attraverso le tende: una macchina si è fermata davanti a casa e alcuni uomini vestiti di nero iniziano a estrarre un'enorme bara. Il cuore mi batte all'impazzata. Un uomo con un cappello si avvicina alla porta e suona il campanello. Non gli apro, però gli chiedo cosa vuole e dice il nome di papà. Mio papà non c'è, rispondo urlando -o meglio piangendo- e quell'uomo pronuncia un'altra volta il nome di papà. Io ero molto piccolo e non mi resi conto che parlava di me, però adesso che ho visto il film della mia vita, ho compreso quel sogno remoto e so che morirò. L'uomo col cappello è appena entrato.

Il cucciolo

Domani è sabato e devo comperare un altro cucciolo alla bambina. Le manca tanto quello di prima! Adoro vedere come li abbraccia e li sbaciucchia, leccandoli quasi, come una leccornia. Man mano che crescerà scoprirà nuovi giochi e farà meno fatica a rincorrerli, saltargli in cima e rotolarsi con loro sull'erba. E i cucciolo le vogliono bene, nonostante le sue goffaggini.

Cosa farò quando sarà più grande? I cuccioli già non la divertono tanto e lei ha bisogno di intrattenersi. Cercherò di comprargliene uno più forte: un boxer, un mastino o un pastore tedesco. Uno che le dia più guerra che il cocker, perché non scappi di nuovo.

Meno male che quando scappò la ritrovai addormentata e riuscii a levarglielo senza svegliarla, perché se si abitua ai bebè non vorrà accettare un altro cucciolo.

Il salone antico

Non mi è mai piaciuto il salone antico della casa dei nonni. Tutto scuro, tutto grande, tutto pieno di quadri vecchi. In uno c'è una signora che ti guarda infastidita, nell'altro si vede una bambina che sembra un fantasma e in cima c'è un crocifisso che fa paura. Ogni volta che aprono il salone antico tutti diventano tristi e proprio adesso che mi hanno lasciato entrare non mi lasciano uscire.

Mia mamma ha trascorso ore e ore piangendo, come il giorno che misero nonno nel salone. Nessuno mi vide ma io sì che vedevo. Come piangeva mamma! Come adesso, tossendo senza tregua.

Tutti se ne sono andati dal salone antico e si sono dimenticati di me. Come il giorno del nonno. La signora mi guarda con odio, quella bambina mi sta chiamando, il Cristo tiene un cuore in mano e io non posso scappare da questa cassa.

Paese piccolo

Non sopportavo più quel buffone. A scuola mi colpiva e mi umiliava; abbandonai la fabbrica perché godeva a insultarmi e nemmeno al circolo smetteva di ridicolizzarmi, davanti ai vecchi e alle donne. Il paese è piccolo e quell'imbecille lo aveva convertito in un grande inferno. Per questo lo feci, perché qui le notizie volano.

Quando inventai la storia della sua malattia iniziarono i primi sintomi, quando descrissi le sue piaghe e la pestilenza dei suoi foruncoli smise di uscire per strada e quando feci mettere il suo necrologio nel periodico del paese sparì per sempre.

Nessuno volle andare al suo funerale.

La stanza degli ospiti

In casa c'era una stanza degli ospiti che restava sempre chiusa perché era degli ospiti. I letti erano fatti, i cassetti profumati, i tappeti sbattuti e gli asciugamani preparati. Mamma vi entrava tutte le mattine perché fosse sempre in ordine, perché gli ospiti sono imprevedibili e nessuno sa quando possono arrivare di nuovo.

Durante la notte sentivamo dei rumori e scendevamo di corsa sperando di vedere gli ospiti, ma la stanza continuava a restare chiusa e mamma ci mandava di nuovo a letto. Povera mamma! Non le piaceva per niente rifare i letti, profumare i cassetti, sbattere i tappeti e preparare gli asciugamani per colpa degli ospiti.

Che nervoso gli ospiti. Nessuno sa quando arrivano. Nessuno sa quando se ne andranno.

Longino

Sul comò di mia nonna c'era un crocifisso spaventoso. «Lo vedi?-mi diceva con voce tremante- Quando menti gli stringi la corona e gli conficchi ancora di più le spine». Io soffrivo vedendo le sue mani traforate, le spalle infettate a causa delle frustate e i chiodi che gli spuntavano dai piedi; ma il sangue che stillava dalla sua fronte era per mia colpa, mia colpa, mia grandissima colpa, come mi faceva pregare nonna mentre i denti mi battevano.

Un pomeriggio mi avvicinai al crocifisso con la pinza della cassa dei ferri, e una per una cominciai a cavargli le spine per porre fine alla sua agonia. Quando estraissi l'ultima, smise di sanguinare e caddero solo alcune gocce d'acqua.

Che contenta diventerà la nonna quando lo troverà morto sul comò!

L'oroscopo

Prima di sparare, crepitò nella mia memoria quel messaggio definitivo che avevo letto sul giornale: «Faccia attenzione a quella persona del suo ambiente che si prefigge di rovinare tutti i suoi piani». Ma all'improvviso lei si girò e, senza lasciarmi il tempo di reagire, mi trafisse il cuore con un coltello. Non avrei mai dovuto lasciarle il giornale. Anche lei era toro.

La topaia

Persi l'ultimo autobus e dovetti camminare fino a Plaza de las Ánimas per prendere l'autobus di mezzanotte. Non c'era nessuno alla fermata e il freddo condensava fantasmi che germogliavano sinistri mentre respiravo. Attraverso la nebbia spuntò all'improvviso l'autobus.

Quando pagai il conducente, mi colpì il suo sguardo da peluche triste, come di un orso andato in rovina o di un ratto che vuole essere migliore di quello che è. Pensai che così doveva essere la faccia sconsolata del gatto del Cheshire e mi sedetti assorta al primo posto che trovai. Il rumore che faceva una signora di fronte a me mi strappò dal mio fantasticare.

Quella signora aspirava l'aria attraverso gli incisivi, arricciando il naso e sollevando il labbro superiore. La sua espressione era sgradevole, come di uno scoiattolo ammalato di obesità. Accanto a lei un bambino con delle enormi palette ingoiava vorace un barattolo di pop-corn. Come poteva trangugiare tanto cibo con quel muso? Sembrava un criceto con il collo rigonfio di piselli.

Poco a poco mi resi conto con inquietudine dell'insolita aria di famiglia dei passeggeri dell'autobus: tutti avevano il naso umido di sudore, gli zigomi gonfi, la testa piuttosto rotonda e dei denti predisposti per rosicchiare e distruggere. Uno ricordava un gorilla impaurito, un altro aveva lo sguardo di un topo, con i suoi piccoli occhi di vetro,

e una marmotta piena di collane si tormentava le unghie fino a scoprire la carne viva delle sue dita simili a lombrichi. Pensai allo sguardo felpato del conducente, ascoltai la respirazione dentale che rimbombava nell'autobus e decisi di scendere da quella topaia alla prossima fermata.

Il bambino dei pop-corn vuole essere il primo a mordere. La porta non si apre.

I generi

Mi piace contemplare i miei libri sugli scaffali, accarezzarne il dorso e mettere il naso tra le loro pagine, come se stessi realizzando una fantasia peccaminosa. Ne devo avere quasi diecimila, custoditi dall'adolescenza e letti incessantemente attraverso gli anni. Esiste piacere più grande che porre nome, data e luogo di acquisto sulla prima pagina di un nuovo libro? La mia biblioteca è l'atlante delle mie letture, la memoria della mia calligrafia e l'itinerario del mio sapere.

Quando le bambine erano piccole prendevo un libro a caso e spiegavo loro dove l'avevo acquistato, a che età l'avevo letto e come aveva influito la sua lettura nella mia vita. Loro ridevano e promettevano di prendersi cura dei libri, ma adesso sono cresciute, sono diventate molto belle e la casa mi si è riempita di mosconi. Non mi importa che qualcuno di questi maleducati metta un giorno o l'altro le sue mani addosso a mia figlia. È una legge della vita. No. Quello che non mi lascia dormire è che in più arraffino la mia biblioteca.

Mi fa uscire di senno pensare che tra venti o trent'anni un genero la getti nell'immondizia per far posto a un televisore più grande. «Fino a quando conserveremo la biblioteca di quel secchione di tuo padre?» grideranno. Ahi, i miei libri, i miei viaggi, la mia memoria. Per questo ho preso un coltello e mi sono nascosto nel garage finché non sono usciti quei maleducati. Non se ne resero nemmeno conto.

Poverette! Erano così belle.

Nonna è in cielo

Mamma diceva che la nonna era stata la donna più buona del mondo, che tutti le volevano bene e che non fece mai male a nessuno. «La nonna è in cielo, amore», mi indicava la mamma con il dito, «circondata da angeli e santi». Però mamma non vuole vederla quando viene di notte in camera mia, piangente e tutta spettinata, trascinando un neonato incatenato.

Di sicuro ha fame, perché a volte lo morde.

Antiquariato

Alcuni fantasmi restano uniti ai loro vecchi averi, condannati a soffrire dentro uno scatolone di musica, coperti di ragnatele tra le candele di una lampada o congelati fino al Giorno del Giudizio nel cristallo di un vaso di fiori. Crepitano inquieti quando mi vedono curiosare per i negozi di antiquariato e un brivido secolare percorre le mie vene mentre il commesso li avvolge perché li porti a casa.

Mi piace vedere come tremolano avvizziti nell'oscurità, con la loro luce verdastra. In quell'armadio c'è una vecchia decapitata, in quell'orologio un monaco blasfemo continua a pregare le ore e nel baule del mago si rannicchia l'anima contorta di un bambino paralizzato. Io li cerco per i negozi di antiquariato e li porto in questa casa per ascoltare come piangono di notte. Per ridere della loro infinita solitudine.

Loro credono che il mio castigo è sopportarli. Non sanno che la mia casa è l'inferno.

Urgenze

La sirena dell'ambulanza fischia ancora nelle mie orecchie mentre mi issano sulla barella, mi iniettano un liquido rosa e la gente corre intorno a me, come se avessi fretta. La prima volta che mi portarono via d'urgenza vissi con nervosismo il debutto della coreografia della mia morte, ma adesso che siamo arrivati al quinto spettacolo ho sviluppato qualcosa di simile a un'indolenza scenica.

L'iniezione di liquido rosa serve per recuperare il tono cardiaco, il siero che mi hanno iniettato in vena contiene un analgesico, la mascherina che mi hanno messo ha lo scopo di farmi addormentare e il gel che mi ungono sul petto significa che mi opereranno. Dopo verrà il peggio: svegliarmi poco a poco, ricordare i nomi di chi viene a farmi visita, accettare le macerie del mio corpo e congedarmi da tante persone che non vedevo da anni.

Sopravvivere suppone un minimo di entusiasmo. Un entusiasmo che non ho più. Sto così bene qui che non intendo lottare. La morte è bianca.

Halloween

Nel ripostiglio di casa ho trovato questa maschera da uomo lupo che ha causato tanto scalpore alla festa. Non appena me la sono messo ho sentito che avevo l'energia per ballare fino all'alba, come una creatura indemoniata in una notte di streghe.

Le ragazze non sanno chi sono e mi guardano con desiderio, come se qualcosa di indecifrabile eccitasse le lupe che hanno dentro. Grugnisco e fiuto colli e scollature e loro si concedono e si strusciano contro il mio corpo, sensuali come femmine in calore. Ho già perso il conto di quelle che mi sono spazzolato in macchina.

Torno alla festa e scelgo la mia prossima preda: quella bionda mascherata da Campanellino che adesso mi si avvicina pizzicandosi i capezzoli. Non ho dovuto ballare per portarmela in macchina e ha gridato appena. Non era bionda.

Non mi piace che il cane ululi, perché i cani emettono ululati solo quando vedono un fantasma. Forse verrà anche stanotte? Martita ha detto alla mamma che non era andata quella mattina in piscina, e adesso sono io quella che deve sopportare gli ululati, rassegnarmi a vedere il suo viso attraverso l'acqua e sentire una sensazione di pesci che ribolliscono nel mio stomaco.

Questa notte è venuta di nuovo. Viene sempre a pregare al bordo della piscina fino a quando gli ululati la spaventano e mi lascia di nuovo sola. Di sicuro adesso sarà con Martita.

666

Prima di morire mi giurò che mi avrebbe dato un segnale, mi avrebbe fornito una prova, un avviso di quello che c'era oltre questa vita, come se potesse esserci qualcosa ancora peggiore di questa vita. Eppure sono trascorsi giorni, settimane, mesi e ancora non si è manifestato. Fino a questa notte.

È l'alba e la giornata è stata terribile. Una delle ragazze è scappata dal club e voleva denunciarci. Non ho avuto scelta se non fare quello che faccio sempre. Mi ero già addormentato quando suonò il cellulare.

Non era la suoneria che ho impostato, ma una specie di pianto asmatico, di singhiozzo infuriato. Sullo schermo lampeggiava un numero inverosimile. Non ho osato rispondere al telefono, però ha lasciato un messaggio sulla segreteria telefonica.

Omogeneizzati

Detesto i fantasmi dei bambini. Spaventati, insonni, affamati. Quello di casa piange sconcolato e si dà dei colpi contro la parete. All'improvviso mi è venuto alla memoria l'undicesimo canto dell'Iliade e gli ho lasciato il suo piattino pieno di sangue. Non gli è piaciuto per niente e al mattino ho trovato tutto rovesciato. Sono tornata a lasciargli un po' di sangue di notte, però mescolato con latte e alcune cucchiainate di miele: gli è piaciuto molto.

Da allora gli preparo delle pappine buonissime con sangue, cereali, latte e biscotti macinati. Continua a sparpagliarmi le cose, però non si colpisce più e, a volte, sento come corre curioso dietro a me. Forse mi si è affezionato. Forse non mi teme più.

Angioletto! Se avesse mangiato così fin dal principio non lo avrei mai strangolato.

Il parassita

Non era un fibroma, né un tumore, né un follicolo infetto, bensì un gemello avvizzito e incistato nella sua schiena, come un inquilino perpetuo e appagato. Forse non avrei mai dovuto dirgli quello che era e lasciargli pensare che si trattasse di una protuberanza di grasso qualsiasi. Però quell'uomo mi parse intelligente e non ebbi esitazioni a mostrargli quella miniatura atrofizzata di se stesso.

Alcuni pazienti non sono preparati per sapere quello che hanno e per contemplare senza pregiudizi l'infinito paesaggio delle patologie umane. Come quell'uomo, che sostentava sconcolato il suo gemello mai nato e che addirittura gli tagliò i capelli e le minuscole unghie fino a trovare in lui un piccolo bagliore, un riflesso remoto, una malinconica somiglianza. Sono uno scienziato, come potevo sapere se sentiva o se sognava?

Due giorni dopo l'operazione morì per cause sconosciute. Il parassita gli sopravvisse di un giorno

«Noi ultimi sopravvissuti ci siamo rinchiusi nella cappella del castello per raccomandarci a Santa Gertrude di Nivelles. Il signor vescovo ha gettato sull'entrata terra del suo santo sepolcro e ha maledetto il nostro re, che ha portato la disgrazia a Kruszwicy. Prima ci fu la peste, poi i raccolti, più tardi i lupi e adesso quest'orda selvaggia.

»Mentre scrivo queste righe si saranno già accorti dei mendicanti di strada e degli anziani che fu necessario lasciare nelle loro case: la povera signora Barwinski, il farmacista Michal Dymitr e quello scontroso di Kiril. Che Dio abbia pietà delle loro anime! Qui attaccheranno prima dell'alba, quando sarà terminato l'olio delle fiaccole.

»Il vescovo desidera che preghiamo, ma è già troppo tardi. Alcuni vogliono dare fuoco alla chiesa, altri propongono di gettare fuori i bambini, per vedere se in questo modo si placano e ci lasciano in pace. A Przemysl diede risultato vent'anni fa e da allora il paese è sotto la protezione dei suoi Bambini Martiri. Jakub il fabbro ha giurato di uccidere chi si avvicini ai suoi figli. Mio Dio, se potessero essere tutti santi!

»Devo lasciare questa lettera nell'urna della mano incorrotta di santa Blandina ermitana, all'interno dello scrigno delle sacre reliquie. Sono feroci e affamati; ma non permetteremo, Signore, che i topi si mangino anche i tuoi tesori. Nunc dimittis servum tuum, Domine.»

Il Balberito

L'altra notte abbiamo ammazzato un vampiro. Vicino allo spuntare del giorno lo abbiamo aspettato vicino alla sua tomba e gli abbiamo teso un'imboscata. Il mostro non era molto forte e ha cacciato un urlo raccapricciante quando lo abbiamo impalato.

Vedendolo steso al suolo, ci siamo resi conto con orrore che era un balberito, un bambino vampiro che ci guardava con occhi perplessi e pieni di lacrime, mentre si scorticava impaurito le manine contro il palo. Il balberito agonizzava tra singhiozzi e il

sangue della sua ultima vittima colava lungo i suoi canini da latte per ristagnare nelle fossette delle sue guance.

«Muori demonio!», gridò il reverendo mentre lo sgozzava con la sua falce.

Loro ci controllano

Mio fratello non pregava mai e non voleva andare a messa, perché diceva che Dio non esisteva, che ognuno creava i propri dei e che lui aveva già i suoi. Mamma lo picchiava e lo puniva e allora lui li chiamava e conversava con loro. Perché fai questo? Volevo sapere, e lui rispondeva tutto serio che erano loro che glielo ordinavano e che se desiderava andarsene di casa doveva ubbidirgli in tutto. Perché, non li hai creati tu? Gli chiesi. A quel punto mi rispose di sì, che li aveva creati lui, però non poteva più controllarli perché gli dei ti ricattano sempre con il loro paradiso. Fino a che un giorno se lo portarono via e non apparse mai più.

Papà si ubriaca e mamma prega, ma io so che pregare è inutile. Quello che voglio è inventare degli dei che mi restituiscano mio fratello e che non mi obblighino a pregare.

La questione delle preghiere è impossibile, però mi hanno promesso di portarmi con lui.

Le mani della fondatrice

Che paura mi dava baciare l'abito della madre fondatrice ogni volta che le monache ci trascinarono fino alla cappella del collegio per vedere il suo corpo incorrotto. Non mi piaceva la sua faccia da mummia né le sue mani verdastre, simili a

biscotti marciti. Ma la cosa peggiore era quella Madonna adornata con i capelli della madre fondatrice, rizzati e bianchi come la ragnatela di una tarantola.

Un giorno le monache mi chiusero nella cappella per aver detto una bugia, minacciando di prendermi a schiaffi con la mano della fondatrice. Loro credono che vomitai di spavento, ma io dovevo impedire che mi picchiasse. La mano sinistra aveva un sapore migliore.

Giudizio finale

Perché mi condanni -chiesi all'angelo- se diedi da bere all'assetato e diedi da mangiare all'affamato? E l'angelo sollevò il viso, e sotto i suoi riccioli dorati scoprii il volto infuriato e congestionato di mia madre.

Concimi naturali

I giardini del cimitero erano i più belli del paese, sempre ombrosi e fioriti, disseminati di sculture barocche e adornati da cipressi maestosi e sonnolenti. Contro l'opinione di tutti, il sindaco lo trasformò in un parco pubblico e fece costruire un crematorio municipale, secondo il piano urbanistico e le sue idee di progresso. Però, a quel punto, i giardini cominciarono a seccarsi e noi vicini protestammo contro il comune, perché il vecchio cimitero era diventato un posto poco raccomandabile, dove la malavita cresceva come la malerba. Il sindaco organizzò una squadriglia di giardinieri che lavorò dall'alba al tramonto, ma il cimitero continuò ad essere un posto pericoloso, perché alcuni drogati e travestiti seguitarono a sparire tra i suoi alberi e i suoi mausolei. I cipressi languiscono e il vigore dei giardini si estingue poco a poco. Il sindaco non

capisce e adesso vuole rimuovere la terra per installare sistemi di irrigazione. Dovremo sacrificarlo come l'anteriore.

Aria familiare

Dopo molti anni, la vecchia mansione familiare è tornata in vita e tutto mi risulta nuovo e strano: i quadri, le stoviglie, i mobili. C'è qualcosa di spaventoso che mi impedisce di riconoscere ciò che mi circonda, ma la cosa peggiore è la bambina che viene di notte nella mia stanza per tormentarmi di nuovo con questo orrore azzurro negli occhi. Dice che è la sua stanza, ma io ero qui molto prima.

La ragazza dell'autostop, I

Era magra e aveva i capelli bianchi e lunghi come un'attrice gotica. Io volevo solo vederla un'altra volta ed è per questo che le prestai la mia giacca. Per avere una scusa e poter andare a casa sua questa mattina.

La madre si è messa a piangere e giura che sua figlia è morta da anni. Siccome non le ho creduto mi ha condotto fino alla sua tomba e lì c'era lei, bianca come un giglio e con la mia giacca nera sopra le braccia spalancate. Sembravano ali.

Ho voluto abbracciarla e la madre mi ha trattenuto con forza. Lei corre verso di me. Non so chi mi ha morso per prima.

La ragazza dell'autostop, II

-Chi ti ha accompagnato a casa?- mi ha chiesto mamma.

-Il figlio dei vicini della tenuta accanto- le rispondo, perché so che mamma non vuole che salga in macchina con degli sconosciuti.

-Ma se quel ragazzo è morto anni fa!- mi dice mamma, facendosi il segno della croce.

-Impossibile, mamma. Se ho qui la giacca che mi ha prestato. Ha detto che sarebbe venuto a riprenderla.

Rimbombano dei colpi assordanti alla porta.

La ragazza dell'autostop, III

La presero con loro per la strada perché sapevano di essersi persi. Fortunatamente, lei parlava inglese e poterono capirsi senza problema. Gli antichi soldati di quel paese barbaro e superstizioso si erano convertiti in aggressori di strada e per questo accettarono l'invito di questa ragazza dagli occhi tanto profondi e misteriosi, felice di conoscere giovani occidentali. Era vero che le spiagge spagnole erano bellissime? Era vero che in Italia c'era lavoro in esubero? Le avrebbero convalidato i suoi studi in Francia? Il Perù non si trova in Sudamerica?

La casa della ragazza era una vecchia proprietà abbandonata, che nessuno avrebbe creduto abitata. Per entrare in confidenza, uno degli amici ricordò una storia di terrore che parlava di una ragazza che faceva l'autostop per una strada desolata, e la storia risultò essere più o meno la stessa nei paesi di tutti quei ragazzi. L'acquavite passava di bocca in bocca e il freddo era tanto forte che la ragazza iniziò a chiudere i battenti delle

finestre. «E com'è questa storia in questo paese?», volle sapere uno degli amici. La ragazza finì di chiudere tutte le finestre e gli sorrise con tenerezza.

Le grida si ascoltarono per tutta la notte.

Beati i poveri di spirito

Impegnato ad ottenere il paradiso, quell'uomo rinunciò ai piaceri della carne, alla sensualità del sapere, alle certezze della superbia. Fu giusto, buono e umile, e quando morì lo proclamarono santo perché fu anche un grande penitente. Ma quando giunse davanti a Dio, non riuscì a interpretare le sue domande e fu condannato a vagare per tutta l'eternità nell'aridità della sua ignoranza, come castigo per la sua povertà di spirito.

Andiamo a scuola

Come tutte le mattine, ho vestito i bambini e li ho messi sul sedile posteriore perché continuino a dormire. Accendo la macchina e il motore va scaldandosi, sgranchendosi. L'inverno è crudo e preferisco non aprire la finestra, perché i bambini non abbiano freddo. Corro in cucina a preparare i loro panini e non c'è il burro, anche il formaggio è finito e devo aprire una tavoletta di tonno. Quando trovo l'apriscatole si è già fatto tardi. Corro nel garage. Riesco a respirare a malapena. I bambini non si svegliano.

La lapide

La comprai in un negozio di antiquariato, perché mi divertì la coincidenza delle date. Mi piaceva l'ordito della pietra e il colore che il muschio le aveva impregnato, però nessun muratore volle fare il lavoro e non ebbi alternativa che mettere un annuncio sul giornale. Si presentò a casa un ometto ripugnante e gli indicai in che posto del salone la volevo. Riconosco che fu molto professionale, perché in meno di tre ore finì il lavoro e mi lasciò il pavimento pulitissimo. Dovetti quasi obbligarlo ad accettare i soldi.

Ai miei amici non piacque il mio nuovo acquisto e nessuno volle ballare sopra la lapide. Mi arrabbiavo tanto che andai in alcune ferramenta per rimuoverla. Ci furono grida, maledizioni e denunce. La polizia mi ha arrestato, ma sono innocente. Non sapevo che c'era una tomba in salotto. Non so come è finito là sotto il muratore.

Il dominio

Quando scoprii che il dominio www.infierno.com non era registrato, pensai di aver commesso qualche errore. Eppure, digitando nuovamente l'indirizzo ebbi la conferma che era vero: non apparteneva a nessuno. E così, per una somma insignificante, riuscii ad avere il dominio dell'inferno.

Non avevo finito di creare i contenuti dell'inferno, che già la pagina aveva centomila visite e un uguale numero di richieste di mail elettroniche con il nome dell'utente più @infierno.com. In meno di una settimana le più potenti multinazionali mi offrono la loro pubblicità e migliaia di portali in tutto il mondo crearono collegamenti diretti col mio web, che secondo i migliori investigatori era già uno tra i dieci siti più visitati del cibernazio. Nel mezzo di quell'orgia di successi ricevetti

un'offerta milionaria per la mia pagina e la vendetti senza battere ciglio, perché il denaro mi interessava molto più che il dominio dell'inferno.

Da quando ho concluso quell'affare non ho mai smesso di viaggiare e di godere per tutti i miei orifizi, però sono entrato nell' internet caffè di un hotel caraibico per visitare l'inferno e il programma mi dice che quest'indirizzo non esiste. Digito di nuovo www.inferno.it e la risposta è la stessa. Morto dalle risate torno a sollecitare il dominio dell'inferno, chiedendomi se la pagina non me l'abbiano comprata i gesuiti o quelli dell'Opus. Tuttavia, il giorno successivo ho ricevuto una mail che mi ha lasciato perplesso:« Stimato cliente, in accordo con i nostri archivi la sua anima forma già parte della nostra base di dati. Le mandiamo un cordiale saluto».

Il nome del mittente era inverosimile.

Fedeltà

Il cane camminava dietro il corteo, con la testa bassa e la coda tra le gambe, come un orfano in più dietro la bara del suo padrone. Durante il funerale i suoi occhi sembravano pieni di lacrime, e quando i parenti se ne andarono, si accucciò ai piedi della tomba, dove ululò tutta la notte. Il sesto giorno la polizia dovette ammazzarlo a colpi di pistola. Adorava i cadaveri dei bambini.

Non c'è nulla come il bagno di casa

L'escursione era durata un paio di ore e le ragazze volevano tornare al paese perché non volevano fare la strada di ritorno con il buio. In quel momento qualcuno vide una casa tra gli alberi e propose di chiamare per chiedere di usare il bagno.

Bussammo alla porta, gridammo e guardammo attraverso le finestre, ma nessuno ci aprì. A quel punto, tutti volevamo andare al servizio e non avemmo alternativa che entrare con la forza. Il pavimento e le pareti erano imbrattate di oscenità e disegni geometrici, e in cucina ardeva una candela nera che uno di noi spense per evitare incendi. Da allora sono trascorsi vari giorni e ancora non si vede il paese.

Cose che si muovono da sole

Io non volevo fermarmi a dormire a casa della nonna, perché in questa casa enorme sono più le stanze chiuse che quelle aperte. Ogni volta che qualcuno della famiglia muore, la porta viene chiusa a chiave e viene sbarrata con alcune assi di legno nero su cui la nonna fa scrivere il nome del deceduto. Qui ci sono la stanza di mio nonno, quelle delle mie zie, quelle dei bisnonni e persino quella di una cameriera che impazzì e che ci maledisse tutti prima di morire. O almeno così dice mia nonna, e si fa il segno della croce turbata. Mia madre giura che da ragazza sentiva come si muovevano le cose all'interno delle stanze serrate e mio padre non ha più voluto dormire in questa casa da quando una notte udì che qualcuno graffiava le assi delle camere chiuse. Ma allora perché mi obbligano a restare qui quando se ne vanno al cinema? La nonna è sorda e non mi ascolta. Non si è accorta che mi hanno chiuso a chiave, che stanno inchiodando qualcosa sulla porta e che mi dicono cose orribili.

Il passeggero

Appare solo di notte, dopo che ho superato la curva dell'hotel abbandonato. Non vedo il suo viso, ma so che sta sul sedile posteriore perché il suo profilo si riflette scuro

nello specchio retrovisore e il suo respiro odora come una mela imputridita. Non ha mai pronunciato una parola e quando va via lascia una scia maleodorante di nebbia.

Fame

Quando gli altri bambini tornano a casa e il parco resta vuoto, mamma distribuisce il cibo e mi chiede di essere più educato. Credo che a mamma non piaccia come mangia papà, che succhia le ossa fino a lasciarle pulitissime. Ma io non potrei mangiare così perché mamma mi dà solo colli, viscere e altri pezzi senza importanza. Se mi desse una zampa sicuro che la mangerei come papà, perché adesso mi sono cresciuti i denti e non sopporto che mi diano quello che nessuno vuole. Mamma dice che quando sarò capace di cacciare i miei propri bambini potrò mangiare quello che avrò voglia, così domani proverò con quel biondino che gioca nella sabbia, mentre la sua babysitter si sbaciucchia con il fidanzato.

Lunga distanza

È suonato il telefono all'alba, in quelle ore scure in cui è possibile ricevere solo brutte notizie. Mia sorella mi dice piangendo che è morto papà, che è stato tutto molto rapido e che nessuno se lo aspettava. Ho sempre temuto questa chiamata, perché vivo in un paese remoto e so che non ci sarò al suo funerale e farò fatica a ricordare come era il suo viso l'ultima volta che ci siamo abbracciati. Mia sorella riesce a parlare a malapena e aggiunge che grazie a Dio non ha sofferto. Come può sapere che non ha sofferto se non ha smesso di piangere da quando è arrivato? Non riesco nemmeno a baciarlo.

Déjà vu

La gente di mare sa che esistono creature che abitano sulle scogliere e nelle profondità: occhi come perle, bambini squamosi e cuori marini aderiti agli scogli. Detriti umani che rifiutano di morire e omuncoli abissali che non sanno perché sono nati. Un pescatore trova tra le sue reti un pesce vagamente umano che lo guarda supplicante e decide di sgozzarlo terrorizzato. Una volta nel porto, corre in una taverna per dissolvere nel brandy lo spavento liquido di quell'aberrazione, ma scopre con spavento che un uomo vagamente anfibio lo osserva sbuffando dal bancone. Quel marinaio ignora perché lo odia e cerca di ricordare. Il pescatore che lo decapitò in alto mare lo sa e mai potrà dimenticarlo.

Postumi

Non ricordo più di chi fosse il compleanno, so solo che bevemmo e fumammo per finire poi nel night club delle rumene. Non so come arrivai al mio appartamento né che ora fosse quando mi svegliai, pero nell'alzarmi vomitai dolorosamente, come se qualcosa di animalesco si negasse ad essere espulso dalle mie viscere. All'improvviso cadde: era una specie di uovo duro, palpitante e gelatinoso, che si ritorceva sul pavimento con i peli sporchi di vomito. Preso dalla ripugnanza lo avvolsi nella carta igienica, lo scagliai nel water e tirai lo sciacquone. Mi ero già dimenticato di quella cosa fino a quando questa mattina sono entrato nel bagno e qualcosa mi è penetrato dall'ano, mentre leggevo distratto. Scorticato e terrorizzato, mi sono scagliato contro le pareti, ho preso a colpi lo stomaco e ho ingoiato cose innominabili fino a provocarmi un vomito doloroso e straziante. Dopo l'ultimo conato, ho sentito un fragore di roditori nelle interiora. Ora sono due.

La superbia

Quando giunsi davanti a Dio, mi fu mostrato tutto quanto meritavo per la mia vita semplice e onesta, ma io mi rifiutai di accettare la corruzione del suo paradiso, perché nell'ultimo atto supremo della mia intelligenza desideravo solo ripudiarlo. E ho vinto su di lui: non può nemmeno condannarmi all'Inferno perché sono l'Inferno.

Dal *Dizionario infernale* di padre Plancy

«Gremory: poderoso duca degli inferi che assume le sembianze di una donna bellissima, con una corona ducale in testa e montata su un cavallo che mai calpesta il suolo. Con lo scongiuro del fuoco, risponde sotto giuramento su presente, passato e futuro. Mostra tesori occulti, rivela i sogni e accende il desiderio nel cuore delle donne maritate. Principe delle possessioni, appartiene alla seconda gerarchia, occupa il quarto posto nell'ordine dei troni e comanda ventisei legioni e duemila orde di incubi forgiati dal seme dei dormienti. 906492489: 0,91 euro al minuto.»

Il desiderio

«Esprimi un desiderio!» - disse la zia Carmen - e io chiesi che la nonna resuscitasse e soffiai sulle candele. Tutti si zittirono e mamma iniziò a piangere, perché le manca la nonna e ha sempre gli occhi rossi. Mio papà mi ha messo in punizione e si è portato la mamma al cinema perché si tranquillizzi. Però anche a me manca la nonna, perché mi raccontava storie e mi preparava dei dolci. Per questo ho espresso il

desiderio, perché torni a casa e la mamma smetta di piangere. Che contenta sarà quando la troverà nel suo letto, tutta piena di vermicelli.

Incubo

La sognai quando avevo quattro anni e non ho mai dimenticato l'orrore che mi suscitò. Era molto magra, piena di rughe e di un biancore insalubre, che ricordava il latte vomitato. Portava un vestito di fiori appassiti, una maglia rossa, un foulard intorno alla testa priva di capelli e degli occhiali neri, neri come le gengive dei suoi denti. Io la guardavo dalla finestra di casa quando mi vide. Volli scappare ma non potei. Attraversò la strada e avanzò verso di me. Introdusse la sua mano ossuta attraverso la persiana e io mi misi a correre, senza muovermi dal posto, come i personaggi dei cartoni animati. Aveva le labbra pitturate di rosso e le unghie lunghissime. Sono passati anni da quando mi svegliai gridando e ancora non riesco a dimenticarla. Nemmeno questa notte, in cui mi rivoltai insonne nella stanza di un albergo lussuoso, a migliaia di chilometri dalla mia città e alla fine della mia vita. All'improvviso è uscita dal bagno e di nuovo allunga la sua mano verso di me. Dio mio, non sto dormendo!

Memorie del direttore

Dalla sua inaugurazione un anno fa, il museo ha ricevuto più di un milione di visitatori. Seguendo i suoi ordini, abbiamo dato priorità alle donne e ai bambini, a costo di pregiudicare il controllo delle uscite. La disposizione delle sale riproduce con esattezza la struttura della tomba, in modo che il percorso comincia con le vetrine che

contengono i corpi decapitati dei guardiani e continua attraverso le gallerie sotterranee che espongono le armi, gli utensili e gli oggetti della vita quotidiana del grande periodo della «Venuta degli Dei», fino ad arrivare al salone ispirato alla sala imperiale, dove lo splendore dei gioielli adorna gli occhi dei visitatori con l'argento delle costellazioni. In questo modo li prepariamo per contemplare la maestà dell'Innominabile.

La cripta sacra si trova alla fine del corridoio delle vittime propiziatriche, i cui visi distrutti a sassate feriscono la sensibilità dei visitatori. In realtà, nessuno fa caso ai vasi di onice che contengono la polvere divina dei loro organi né al sudario imperiale che quindici schiave cieche tessero con delicati fili d'oro, perché nessuno è capace di distogliere la vista dalla macabra piramide di cadaveri di bambini e concubine che sostiene la tua preziosa scoria; oh, Innominabile.

Prima che il museo esploda, i miei archeologi avranno finito di scannerizzare i libri sacri e i medici legali avranno preparato una nuova piramide umana. Decapiterò i guardiani con le mie proprie mani e una borsista vergine mi strapperà il cuore per conservarlo in un vaso di alabastro, perché io sono l'ultimo dei tuoi servi –oh, Innominabile-; il tuo direttore.

Il cuscino

Una notte in cui non riuscivo a dormire, mamma mi mise Viaggio al centro della Terra sotto il cuscino e mi disse che se mi fossi addormentato velocemente avrei sognato quelle avventure. E siccome quella notte sognai che scendevo fino al centro della terra, da allora non ho mai smesso di collocare sotto il cuscino i libri, i fumetti e le riviste che desideravo sognare. Quando iniziai l'università scoprii incantato che il trucco funzionava anche con gli appunti, i video e le foto delle mie compagne. Così mi laureai con lode, guadagnai denaro e ottenni tutto quello che mi proponevo, fino a questa notte, in cui la mia sposa ha minacciato di lasciarmi se non getto nella spazzatura il mio

vecchio cuscino di quando ero piccolo. Per lo meno sono riuscito ad ottenere di dormirci insieme fino a domani, perché sopra perché mi piace tanto.

Non si immagina quello che ci ho messo sotto.

Rénuka

Vengo da una visita al mostro e voglio solo lavarmi le mani, scuotermi di dosso i suoi capelli sfilacciati come ragnatele e levarmi questi vestiti che puzzano di urina. Non sopporto la vista della sua tana: gli abiti maleodoranti, i grumi di sangue che sgocciolano lungo il suo corpo e quel letto fatto di giornali appallottolati che ricorda una forma vagamente umana. A volte starnutisce e mi investe un odore infetto, come quello che impregna i resti che lascia nella ciotola dove servo il suo cibo. Odio ascoltare la sua respirazione sabbiosa, come sorbisce disperata i liquidi e il raglio che produce con le gengive quando mastica. Ma la cosa peggiore è affrontare il suo sguardo anfibio appena prima di uscire, dover accarezzarle la fronte squamosa, sopportare lo sbavare agonico del suo saluto e dirle ciao mamma, ci vediamo la prossima settimana.

L'apocrifo Frankenstein

Maria sapeva che era colpa sua, che non avrebbe dovuto sgridarlo quando fece volare quegli uccellini di fango, dopo aver soffiato sopra di essi. Per questo non volle dirgli niente quando lo vide giocare di nuovo con il fango. Come poteva sapere quello che stava facendo, per Dio? Quando lo vide entrare- curvo e trascinando i piedi- fece

promettere a Gesù che mai più avrebbe giocato a soffiare figure di fango. Povero Giuseppe, un altro figlio e lui sempre vergine.

Lo chiamarono Giuda.

Multiculturalità

Quando la peruviana se ne andò, nessuno volle credere che il suo demonio era rimasto nascosto nell'appartamento. Il chullachaqui si mangiò il criceto, io lo vidi. La nuova ragazza ecuadoriana mi promise che il suo demonio si sarebbe occupato di ripulire la casa. «Il mio tintín lo ha ammazzato, il chullachaqui», mi svegliò una mattina con la sua risata da pazza, e mi mostrò una borsa di plastica che stillava sangue. Quando mamma licenziò l'ecuadoriana iniziò a farmi paura il tintín, perché i tintín rubano le donne della casa (papà non capisce cos'è un altro tintín). Meno male che il muki della ragazza boliviana fece fuori il tintín. Era notte quando lo ascoltammo gridare come un demonio e nessuno riuscì a tornare a dormire. Papà disse che era stato un gatto, ma io so che era il tintín che gridava mentre il muki gli tagliava il collo. Mi fa paura il muki, tutto peloso e ripugnante. Mamma non voleva altre sudamericane e per questo contrattò la rumena. Non mi piaceva come guardava mio papà, né come papà guardava lei. Di sicuro lo ha morso perché tutte le notti si corica nella sua bara. Adesso anche papà ha il suo dracula e non mi resta che curarlo.

Con il cucchiaino di legno affilato la facemmo finita con la rumena, ma papà si difese come un vampiro e dovemmo trafiggerlo con il manico del martello e il manico della scopa. Il muki ha perso un occhio e non so cosa fare con lui. Piange come se pure lui avesse l'asma, ma il mio inalatore non gli fa nulla.

La novizia ribelle

La madre superiora guardava la novizia con gli occhi iniettati di sangue, perché era stata scoperta mentre cercava di comunicare con i fedeli che pregavano nella cappella del convento.

-Lei ha violato il suo voto di clausura, sorella.

-Ma se siamo morte, madre! Dio ci ha dimenticate!

-E chi le ha detto che serviamo Dio, sorella?

Ce n'è una sola

Ieri notte è venuto un altro fantasma e lei si è messa a esaminare le sue impronte sottili: peli di nebbia, unghiette di ali di zanzara, capelli minuscoli che si dissolvevano nell'aria, come i soffi dei denti di leone. Ha decifrato il suo andare di orsetto sulla tenue patina di polvere e ha scoperto i solchi di muschio che le sue dita di neve hanno lasciato sulla superficie satinata degli album. Ma non era il suo odore. Non era il suo fantasma. Se fosse stato lui lei lo avrebbe saputo, perché le madri riconoscono sempre i loro figli.

Matteo, 18:18

Le trombe hanno suonato di nuovo e i carcerieri sono entrati un'altra volta. Cercano i marchi che profanano la nostra pelle, maledetta per nascita, per concentrarci in altri campi. Questa volta si sono portati via per primi i bambini. Marchieranno anche

loro, come hanno fatto dopo Lione, Vienna o Letrà? È sempre uguale: ci riuniscono e ci separano, ci trascinano da una prigione all'altra, ci minacciano con le loro camere di insonnia eterna, peggiori -forse- dell'inferno e del purgatorio. In realtà, forse non sanno che farne di noi e per questo continuano a unire e disfare, creando e abolendo limbi, solitudini infinite come la loro ignoranza.

Cappuccetto Rosso *reloaded*

Mentre le grida del cacciatore strappavano il silenzio del bosco, Cappuccetto Rosso ascoltò la carezza delle sue parole, come una ninnananna: «Non ti preoccupare, bambina mia; non lascerò che ti mangi». Cappuccetto Rosso abbracciò il suo corpo caldo come se fosse un enorme peluche e desiderò con tutte le forze che tutto avesse un finale felice. All'improvviso la porta della capanna esplose in mille pezzi ed entrò ululando come una bestia, con il camicione tutto insanguinato.

-Nasconditi nell'armadio, Cappuccetto Rosso!

Dal suo nascondiglio Cappuccetto ascoltò i grugniti, i morsi e lo scrocchiare delle ossa quando si rompono. Povera Cappuccetto! Prima la mamma, poi il cacciatore, ora il lupo ... Che merda di nonna!

Dal *Bestiario del cimitero* di frate Antonio Fuente la Peña

«FOLLETO DA LATTE: piccola bestia notturna che si ciba solo dei denti più teneri dei bambini morti. Sono animali deboli e ombrosi, spesso divorati da topi, vermi e altre creature dei campisanti. Si genera dalla putrefazione dei cadaveri e tutto ciò che

rosicchia resta contaminato dal suo odore. Ha la testa piccola; gli occhi molto vivi e perspicaci; il musetto lungo e appuntito, adorno di baffi o mustacchi di pelo robusto, a mo' di setola; i denti aguzzi; le orecchie tese; il pelo bianco e la coda lunga e di carne viva. È un animale molto astuto, industrioso e sagace; però tanto timoroso e codardo che per qualsiasi rumore si turba e spaventa, e sempre cammina come in agguato e in sordina. Si richiede una dispensa ecclesiastica per addomesticarlo e c'è un editto dell'Inquisizione contro gli alchimisti e i farmacisti che lo cacciano per le sue trasmutazioni e formule magistrali. Tra i villani è conosciuto come topo da latte, *mus lactis*, e si considera eresia temeraria offrirgli denti da latte dei bambini in cambio di protezione».

Giorno di San Valentino

Siccome in fondo sono un romantico, non mi interessò che il povero fidanzato passasse tutta la notte nell'obitorio con il cadavere della sua ragazza. Il giorno seguente lo trovammo sulla lettiga, dissanguato e nudo, morto d'amore. La fidanzata ancora non è comparsa.

Il salone dei morti

Epilogo per la quinta edizione

Andrés Trapiello è riuscito a far sì che tutti sappiano che nelle case antiche c'erano un Salone Cinese, un Salone Pompeiano, un Salone da Ballo, un altro di Ritratti e un salone che chiamavano dei Passi Perduti, che comunicava con tutti gli altri. Tuttavia, nella casa di mia nonna a Lima, c'era un salone inquietante e differente: il Salone dei Morti, dove si vegliavano i nostri familiari man mano che morivano. E una notte del 1970, quando avevo otto anni, mi obbligarono a dormire lì.

Da quando ho pubblicato Corredo Funebre, i lettori hanno voluto sapere quanto di Poe, Lovecraft o Hoffmann crepita in quelle storie, ma io cerco invano di far loro capire che furono le storie della casa di mia nonna che mi prepararono a leggere Poe, Lovecraft e Hoffmann. Adesso vi parlerò di quella casa, che fu demolita e, attualmente, è un bingo.

Era un caseggiato antico, con un orto e dei recinti per gli animali, dai soffitti alti e i corridoi lunghi, a cui le stanze chiuse degli zii morti conferivano un'aria da mausoleo. Io e mio fratello maggiore non potevamo correre per il giardino di notte, perché potevamo incontrare lo spirito adirato della nostra bisnonna. Non potevamo nemmeno giocare nel patio interno, perché una croce sul suolo indicava il punto in cui era morta una bambina mentre saltava la corda. Nell'orto era apparso il diavolo a un ragazzo che fu licenziato perché era un ladruncolo e una porta mezza bruciacchiata era la prova della satanica manata. Mai ci avvicinammo a quell'angolo del patio, specialmente perché lo zio Daniel era medico e in quella stanza conservava i teschi che utilizzava quando era studente.

Nonna viveva con due sorelle zitelle che rendevano la vita impossibile a mio nonno, e con una domestica chiamata Guillermina, che era in realtà quella che comandava in quel caseggiato. Guillermina diceva di curare il malocchio, sgozzava le galline che mangiavamo a pranzo la domenica tra mille rimorsi, ed era incaricata di vestire i morti prima delle veglie. Guillermina se la rideva quando mia nonna e le mie zie la sgridavano, e minacciava di seppellirle senza mutandoni. «Si ricordi che io sono

quella che la deve vestire, signorina Merce», rideva Guillermina con la sua risata da strega e io mi ricordavo della mummia di Boris Karloff e mi rifiutavo di baciare mia zia Merce.

In Corredo Funebre risuonano gli echi di Borges, Maupassant e Henry James; però vi pullulano anche il corridoio delle stanze degli zii morti, il fantasma irascibile della mia bisnonna, la risata agghiacciante di Guillermina, il crocifisso sanguinante sul comò della nonna e quel Salone dei Morti dove trascorsi una notte inquietante nel 1970. Nonna era molto grave e mamma ci portò a Lima perché allora vivevamo ad Arequipa, una città di vulcani nel sud del paese. Io e mio fratello maggiore ci sentimmo terrorizzati quando venimmo a sapere che i nostri letti erano stati preparati nel Salone dei Morti. «Che non vi venga in mente di uscire -ci minacciò Guillermina-, che questa notte i fantasmi della casa stanno fremendo». C'era un quadro fuliginoso del Sacro Cuore di Gesù, una foto della bambina che si fratturò la testa saltando con la corda e persino i cerini e le candele dell'ultima veglia.

Ignoro perché nonna avesse la curiosa abitudine di raccontarci storie dell'orrore ogni volta che andavamo a trovarla, ma fu così che venimmo a sapere di come era la solitudine dei bambini affogati, la sofferenza delle anime benedette e il castigo eterno dei bambini disobbedienti. Adesso so che erano tutte frottole, però allora non misi mai in dubbio che potevi finire all'inferno per dormire con la luce accesa, per prendere più biscotti di quanto fosse conveniente o per non farmi il segno della croce passando davanti a una chiesa. Che scura era questa stanza in cui ci avevano rinchiusi! E se accendevamo le candele? Meglio di no, supplicai mio fratello, perché Guillermina ci aveva detto che le candele delle veglie attiravano i morti che erano stati vegliati con esse.

Una cosa è il realismo magico e un'altra, molto diversa, è la pedagogia teratologica. Pavlov educò il suo cane con il condizionamento classico, e io fui un bambino educato con il condizionamento terrifico. Se mentivo, stringevo la corona di spine del Cristo sul comò. Se non dicevo le preghiere, tormentavo le anime del purgatorio. Se dicevo una parolaccia, poteva venire il diavolo per schiaffeggiarmi. Per questo a Lima c'erano tanti terremoti: troppi peccatori, troppe offese, troppi barabba. Una volta ci sorprese una scossa in casa della nonna e non dimenticherò mai come fummo obbligati a inginocchiarci per pregare a gran voce: «Signore placa la tua ira, la

tua vendetta, il tuo rancore!» Tutti questi terrori continuarono a vagare nella mia memoria fino a che non li convertii nelle perle nere di Corredo Funebre.

La letteratura dell'orrore può arrivare ad essere oppressiva, però i ricordi inquietanti dell'infanzia sono peggiori. Il bambino che fummo continua ad avere paura e basta solo strappare il velo, toccare il tasto giusto o affondare il bisturi nel corpo adeguato. Tutti conserviamo nella penombra dell'inconscio un incubo, un timore, una colpa o un presentimento che –come i cani di Tindalo- sono in grado di fiutarci e di correre verso di noi, dai pantani più profondi della nostra memoria. Scrisi Corredo Funebre quando compresi che a volte sogno di non essere mai uscito dal Salone dei Morti della casa della nonna.

Una giornalista una volta mi chiese se le brevi storie di Corredo Funebre potevano essere pillole contro la paura. No. In realtà sono supposte di terrore.

F.I.C

San José de la Rinconada, estate 2009

Indice

Giorno dei morti	75
La stanza maledetta	75
Che nessuno le svegli	76
W.C	76
Le reliquie	77
<i>Animus, Finibus</i>	78
Requiem per l'uccello mattiniero	78
La grotta	79
La casa di riposo.....	79
Violenza domestica	80
La donna in bianco	80
Peter Pan.....	81
L'album	82
Non voglio più bene a mio fratello	82
Padiglione cancro	83
Monsieur le revenant.....	83
Dolci del convento	84
Il libro proibito	85
Dolce compagnia.....	86
I visitatori	86
Il bibliofilo	87
Il mostro della laguna verde.....	88
La casa delle bambole	88
Non bisogna parlare con gli sconosciuti	89
Del vangelo apocrifo di San Pietro (IV, 1-3)	90
Perfino nella zuppa.....	90
Il miracolo maledetto	91
Ultima scena.....	91
La solitudine.....	92

Bisogna benedire la casa	92
L'orrore nei sogni.....	93
La ragazza nuova.....	93
La sedia elettrica	94
De incorruptis.....	95
Gli angeli addormentati.....	95
La stanza oscura	95
Famiglia numerosa	96
<i>A Mail in the Life</i>	97
Ultima volontà.....	97
<i>Father and Son</i>	98
Medusa	99
Affetto artificiale	100
La casa stregata	100
L'estraneo.....	101
L'antropologo.....	101
La ouija.....	102
Il film.....	102
Il cucciolo.....	103
Il salone antico	104
Paese piccolo	104
La stanza degli ospiti.....	105
Longino	105
L'oroscopo	106
La topaia.....	106
I generi	107
Nonna è in cielo	108
Antiquariato.....	108
Urgenze	109
Halloween	109
Ululati.....	110
666.....	110

Omogeneizzati.....	111
Il parassita	111
Kruszwicy, 834 D.C.....	112
Il Balberito	112
Loro ci controllano.....	113
Le mani della fondatrice.....	113
Giudizio finale.....	114
Concimi naturali.....	114
Aria familiare	115
La ragazza dell'autostop, I.....	115
La ragazza dell'autostop, II.....	116
La ragazza dell'autostop, III	116
Beati i poveri di spirito.....	117
Andiamo a scuola.....	117
La lapide.....	118
Il dominio	118
Fedeltà.....	119
Non c'è nulla come il bagno di casa	119
Cose che si muovono da sole	120
Il passeggero.....	120
Fame.....	121
Lunga distanza	121
<i>Déjà vu</i>	122
Postumi.....	122
La superbia.....	123
Dal <i>Dizionario infernale</i> di Padre Plancy	123
Il desiderio.....	123
Incubo.....	124
Memorie del direttore.....	124
Il cuscino	125
Rénuka.....	126
L'apocrifo Frankenstein	126

Multiculturalità.....	127
La novizia ribelle.....	128
Ce n'è una sola	128
Matteo, 18:18	128
Cappuccetto Rosso <i>reloaded</i>	129
Dal <i>Bestiario del cimitero</i> di frate Antonio Fuente la Peña.....	119
Giorno di San Valentino.....	130
Il salone dei morti	
Epilogo per la quinta edizione	131

Conclusione (o racconti finali)

1.^a Edizione

Finito di stampare il trenta aprile del duemilaquattro, giorno della Chiesa di Satana, fondata da Anton Snazador La Vey, domatore di leoni, suonatore di organetto, pittore, interprete del diavolo in *Rosmary's Baby* e autore della Bibbia Satanica.

LAVS DAEMONVM

2.^a Edizione

Finito di stampare il sedici agosto del duemilaquattro, anniversario della morte dell'attore Bela Lugosi, originario della Transilvania e *alter ego* del Conte Dracula, che prima di morire chiese di essere vestito da vampiro, trafitto con un palo e cremato in un rogo di aglio perché non potesse resuscitare.

Le sue ceneri riposano nel Holy Cross
Cemetery Di Culver City.

LAVS DAEMONVM

3.^a Edizione

Finito di stampare il diciassette di dicembre del duemilacinque, giorno in cui commemoriamo l'ordinazione e la morte del domenicano Silvestro Mazzolini

Prierias, teologo, inquisitore, persecutore di streghe, impugnatore
di Lutero per ordine di S.S. e demonologo della Santa Sede,
che in *De Strigimaxis* (1521) rivelò che Satana
possiede un membro *genitali bifurcato*
per peccare due volte
allo stesso tempo.
LAVS DAEMONVM

4.^a Edizione

Finito di stampare il ventiquattro settembre del duemilasette, anniversario
dell'esecuzione di Joan Williford, strega che terrorizzò
i cristiani di Faversham nel 1645 perchè gli animali
le obbedivano, affondava le barche e sopravvisse
all'ordalia dell'acqua. Prima di morire, il
demonio bevve dal suo seno sotto
forma di cane, topo
e serpente.
LAVS DAEMONVM

5.^a Edizione

Finito di stampare il diciassette luglio del duemilanove, giorno della risurrezione
di Sara Hellen, linciata per vampirismo in Blackbur, che prima di
morire annunciò che cento anni dopo avrebbe fatto ritorno
per vendicarsi. Nessun cimitero inglese volle accogliere

i suoi resti, e dopo aver percorso mezzo mondo
suo marito la interrò a Pisco, Perù, città
che verrà distrutta per la collera
di Sara Hellen, il nove luglio
del duemilatredici.

LAVS DAEMONVM

IV. Analisi linguistica e commento alla traduzione

1. Il linguaggio di *Ajuar funerario*

Da uno sguardo complessivo sulla narrativa di Fernando Iwasaki emerge la grande capacità dello scrittore di cimentarsi in stili e registri linguistici molto diversi. L'autore passa con disinvoltura dal linguaggio erudito e barocco di *Neguijón* e *Inquisiciones peruanas* ai colloquialismi della lingua parlata, che gli permettono di caratterizzare i suoi personaggi a seconda della loro età, provenienza geografica ed estrazione sociale, il più delle volte con un evidente intento caricaturale. *Ajuar funerario* gioca a mescolare tradizione e innovazione, recuperando alcuni topoi della tradizione fantastica e proponendo ambientazioni e personaggi nuovi, familiari e vicini alla realtà quotidiana del lettore. In questo modo, vampiri e demoni vengono sovente declassati a esseri quasi innocui, come il vampiro di “Monsieur le Revenant”, che piange guardandosi allo specchio o il fantasma di “La Ouija”, che si affeziona agli abitanti della casa che infesta. L'autore, viceversa, sfrutta le potenzialità terrifiche del quotidiano, degli ambienti e delle persone familiari e vicine e, parallelamente, gioca a portare in superficie i timori più comuni e latenti, come la paura del dentista, la sensazione sgradevole che trasmette un ospedale, il timore di scoprire il tradimento del coniuge o la falsità delle relazioni familiari.

La “quotidianità” dei contenuti si riflette anche nel linguaggio, che è colmo di espressioni colloquiali, proverbi e luoghi comuni del sentire popolare. Caratteristica peculiare della narrativa dell'autore è sicuramente la cifra umoristica e satirica che si serve anche delle potenzialità ludiche del linguaggio. Alla base di questa riproduzione del linguaggio quotidiano, ad esempio, vi è l'obbiettivo di smascherarne l'insensatezza e la superficialità, mostrando quanto le parole siano spesso prive di fondamento perché non trovano riscontro nella realtà che, anzi, si rivela tutto il contrario.

A volte l'autore si serve delle possibilità linguistiche che nascono dall'ambiguità tra il significato letterale e metaforico delle parole. Anche in questo caso l'autore attinge dalla lingua orale, andando a ricercare modi di dire e metafore lessicalizzate del

linguaggio comune e colloquiale. L'autore sfrutta l'ambiguità semantica delle parole per tradire le aspettative del lettore: il linguaggio figurato diventa linguaggio letterale, le interpretazioni iniziali si scoprono incorrette e la rivelazione dell'inganno linguistico è ciò che determina, in buona parte dei casi, la cifra umoristica dei racconti.

Perché il gioco linguistico produca lo stesso effetto nel testo tradotto, è necessario che la relazione di ambiguità tra il significato figurato e letterale della parola venga mantenuta nella versione italiana. Dove ciò non sia possibile, viene irrimediabilmente compromessa l'ironia del testo. Vediamo adesso nel dettaglio alcuni esempi concreti di quanto detto finora.

2. La traduzione di modi di dire e metafore lessicalizzate

Una metafora lessicalizzata è una metafora che è entrata a far parte del linguaggio comune e di cui sono andati persi il significato letterale e quello poetico. Si tratta di metafore che il parlante non percepisce come tali e che sono entrate a far parte del sistema linguistico e culturale. Questo tipo di metafore è particolarmente frequente nel linguaggio colloquiale, sia italiano che spagnolo. La professoressa Carmen Navarro ha dedicato un interessante studio sulla traduzione della metafora lessicalizzata e sui fattori che condizionano la ricerca di un equivalente adeguato nella lingua d'arrivo, che consideri sia il significato denotativo che la funzione che la metafora ha nel testo (Navarro, 2009: 149).

La studiosa individua quattro fasi nella traduzione di una metafora lessicalizzata:

1. Identificazione della metafora come tale
2. Interpretazione della metafora all'interno del testo
3. Ricerca di un equivalente sul piano lessicale
4. Riproduzione, a livello testuale, della funzione o delle funzioni che tale figura svolge nel passaggio del testo in cui è inserita

Una traduzione ideale è quella che, seguendo queste fasi, permette di individuare un perfetto equivalente a livello formale, semantico e pragmatico. Nella maggior parte dei casi, soprattutto per due lingue affini come lo spagnolo e l'italiano, è possibile trovare un equivalente che riproduca ampiamente il significato denotativo dell'espressione. Meno facile è trovare un equivalente che riproduca fedelmente anche l'immagine metaforica originale. La misura in cui la divergenza tra l'espressione originale e quella tradotta pregiudica il testo dipende ovviamente dai singoli casi. A questo proposito la studiosa cita la tesi di Rabadàn e il concetto di "inequivalencia de la traducción de la metáfora lexicalizada":

Para Rabadán la equivalencia potencial de la metáfora lexicalizada obedece a su mayor o menor relevancia intratextual. Es decir, si aparece en una función meramente comunicativa su grado de equivalencia potencial es equiparable a cualquier otro elemento léxico: ahora bien, si además de la función comunicativa normal desempeña una función intratextual motivada y tiene especial relevancia para el contenido total del texto (*foregrounding*), nos veremos en dificultades pues hay varios niveles de información que la distinta configuración de ambos sistemas lingüísticos, a veces, no permite reproducir en su totalidad (Navarro, 2009: 149).

Quanto appena detto risulta particolarmente attinente per quei racconti di *Ajuar funerario* che sono costruiti intorno all'ambiguità tra il significato metaforico e quello letterale di una parola o di un'espressione. Se, il più delle volte, non è difficile trovare un'espressione equivalente che mantenga il significato metaforico, il rischio è di perdere il referente letterale, che però nei testi è una parte fondamentale del discorso narrativo. Alcuni esempi renderanno più chiaro il concetto.

Uno dei *microrrelatos* di *Ajuar funerario* è intitolato "Hasta en la sopa", un chiaro riferimento all'espressione idiomatica "estar hasta en la sopa", che in spagnolo significa "essere, trovarsi dappertutto". Il testo è la storia di un fantasma che viene disturbato da alcune presenze, non ben definite, che si ostinano a modificare l'ordine delle stoviglie sulla tavola e a mettere tutto in disordine. Il fantasma decide allora di sorprenderli facendo trovare la sua testa nella zuppiera. "No han vuelto a poner la mesa" (Iwasaki, 2009: 47) è l'ironico commento finale. In questo caso, parte della cifra umoristica dipende dalla sovrapposizione del piano metaforico con quello letterale, un gioco che

punta a tradire le aspettative del lettore e causa stupore e divertimento. Ma nella traduzione italiana è stato impossibile mantenere il gioco linguistico, perché non vi è alcuna espressione idiomatica che abbia a che fare con zuppiere o altro tipo di vasellame da tavola, con lo stesso significato figurato. Una traduzione che mantenesse solo il significato denotativo, come “Ovunque” o “Dappertutto”, non avrebbe anticipato il finale del racconto, una caratteristica frequente dei titoli di *Ajuar funerario*, motivo per cui ho optato per la traduzione letterale “Perfino nella zuppa”.

La stessa difficoltà si presenta nel racconto “La ratonera”, dove è nuovamente difficile rendere l’ambiguità di un termine polisemico come “ratonera” che in spagnolo può significare “trappola per topi”, “topaia” e anche “inganno, tranello”. Di fatto l’espressione “caer en la ratonera” significa “cadere in trappola”, che è quanto succede alla protagonista del racconto. Ad esclusione del primo significato, che ha poco a che fare con il testo, le altre due traduzioni della parola “ratonera” costituivano entrambe due possibili titoli. In questo caso la mia scelta è caduta sulla parola “topaia”, preferendo mettere in evidenza il riferimento al roditore e dare così un indizio della natura animale delle losche figure che popolano l’autobus su cui è salita l’ignara protagonista.

Un altro esempio proviene dal racconto “El album”, in cui un bambino racconta del giorno della sua prima comunione.

La madre María del Camino nos lo dijo muy seria: después de la primera comunión éramos como ángeles (Iwasaki, 2009: 29).

Anche in questo caso l’espressione “essere come un angelo” gioca sul significato figurato di “essere buono”, che è la prima interpretazione del lettore, e quello letterale, in questo caso il fatto che il bambino protagonista è morto ed è quindi veramente un essere sovranaturale (Paz Soldán: 5). Questa volta, però, la traduzione letterale ha permesso di mantenere il gioco linguistico.

Sono moltissimi gli esempi in cui l’autore rende letterali alcune espressioni metaforiche del linguaggio colloquiale. A volte, come negli esempi appena citati, ricoprono un ruolo importante ai fini della narrazione e appaiono evidenti anche per un lettore non madrelingua. Altre volte, il riferimento è più velato e solo se si possiede una

buona conoscenza delle espressioni idiomatiche spagnole e sudamericane si è in grado di cogliere i rimandi a questi colloquialismi. Il racconto “El milagro maldito” sembra prendere alla lettera l’espressione popolare “volver el alma al cuerpo” (Paz Soldán: 7), che in alcune zone del Sudamerica ha il significato di “recuperar la tranquilidad después de pasar por un peligro o inminencia de él”. Nel racconto, infatti, un giovane maledice la devozione della madre, che incapace di accettare la morte del figlio, prega il Signore perché lo riporti in vita.

Él en su infinita bondad ha vuelto a escuchar las plenarias de mi madre y otra vez *ha unido mi alma con mi cuerpo*. Quiero moverme y no puedo, trato de arañar la madera y me resulta imposible, intento gritar y sólo consigo que una turba de gusanos descienda por mis entrañas podridas (Iwasaki, 2009: 48).

Anche in questo caso, seppur molto sottile, vi è una duplice ironia: da una parte la letteralizzazione della metafora e dall’altra il rovesciamento del suo significato connotativo. Il fatto che, letteralmente, l’anima del protagonista sia tornata ad unirsi col suo corpo ha, infatti, effetti nefasti e grotteschi, poiché il giovane si risveglia nella tomba e il suo riposo è continuamente interrotto.

Un altro esempio è dato dal racconto “Las reliquias”, dove è narrata la morte di Madre Angelines. Questa volta l’allusione è all’espressione “morir en olor de santidad”. In italiano esiste un’espressione equivalente, “morire in odore di santità”, e si utilizza in riferimento alla morte di persone che hanno condotto una vita particolarmente pia e devota. Anche in questo caso si produce una letteralizzazione dell’espressione, poiché come risulta dal testo:

Cuando la Madre Angelines murió, las campanas del convento doblaron mientras un delicado perfume se esparcía por todo el claustro desde su celda (Iwasaki, 2009: 19).

“Morir en olor de santidad”, “estar hasta en la sopa”, “volver el alma al cuerpo”, “caer en la ratonera”, “ser como un angel” sono tutte espressioni che veicolano un significato letterale e uno metaforico. Se questi due piani si sovrappongono e vengono a collidere, come accade negli esempi citati, il traduttore dovrà cercare un’espressione che riproduca non solo il significato denotativo ma anche quello letterale. Dove ciò non sia

praticabile (come in “Hasta en la sopa”) sarà impossibile conseguire un’equivalenza totale tra immagine e contenuto e sarà necessario scegliere fra una delle due, sacrificando in alcuni casi il gioco ironico del testo.

Prima di concludere questo paragrafo sui giochi linguistici tra significato letterale e figurato di alcune espressioni, è opportuno segnalare come in “La silla eléctrica” l’autore utilizzi lo stesso procedimento, ma al contrario. Se nei testi commentati finora la strategia consiste nel rendere letterale quello che il lettore credeva fosse una semplice immagine metaforica, in questo racconto il lettore scopre che quello che lui prendeva erroneamente alla lettera era in realtà una metafora. Il protagonista racconta terrorizzato dell’esperienza che lo aspetta: parla di strumenti di tortura, dell’angoscia dei condannati, del dolore che proverà quando siederà sulla “sedia maledetta”. Il titolo è il primo inganno che tende l’autore: il lettore lo prende alla lettera e, una volta visualizzato il referente del racconto nella sedia elettrica delle pene capitali, tutta la lettura sarà condotta secondo quest’interpretazione. Solo alla fine del testo si scopre che significato figurato e letterale non coincidono, che “il carnefice” e “gli strumenti di tortura” non sono altro che il dentista e i suoi strumenti.

3. La rappresentazione parodica del senso comune

All’inizio di questo capitolo ho accennato brevemente a quello che credo sia uno degli aspetti più peculiari di *Ajuar funerario*, ovvero la quotidianità della rappresentazione, il tentativo di avvicinare il terrore al familiare, di sviluppare la narrazione a partire da ambienti, personaggi e situazioni che il lettore conosce molto bene. Il titolo stesso ne è un riflesso: si tratta dell’unione di due sfere che hanno poco in comune: “ajuar” è una parola che si riferisce agli oggetti e gli averi che una persona utilizza nella quotidianità, “funerario” è un richiamo alla vita dopo la morte, alla sfera dell’ultraterreno e, implicitamente, vi è in questo aggettivo una connotazione lugubre e sinistra. A quanto appena detto deve aggiungersi una componente fondamentale, la cifra

umoristica, che percorre l'opera, assume forme diverse e, molte volte, è così sottile che non è sempre facile da cogliere. Se, nel secondo capitolo, mi ero dedicata a trattare quest'aspetto focalizzandomi principalmente sui contenuti, in questa sezione della mia analisi, centrata sul linguaggio dell'opera, metterò in evidenza il modo in cui l'autore inserisce nel tessuto del testo alcune espressioni legate al sentire popolare. I discorsi dei personaggi di *Ajuar funerario* sono infarciti di luoghi comuni, espressioni e proverbi che riflettono un sapere collettivo e diffuso da demistificare burlonamente. D'altronde, come l'autore ha osservato in varie interviste, i racconti di *Ajuar funerario* si innestano su una tradizione di storie raccontate e tramandate oralmente ed è logico che in essi si trovino riflessi motivi e pensieri del senso comune. Se da una parte vi è quindi un intento programmatico di imitazione del linguaggio colloquiale, familiare e quotidiano, e del sistema di valori su cui si regge, dall'altra, dietro questa ricerca, vi è la volontà di divertire, di riprodurre questi luoghi comuni per mostrare quanto spesso siano privi di fondamento e di significato.

Un luogo comune è un concetto diffuso e assunto per vero, un'opinione condivisa da tutti e molte volte accettata in maniera acritica, senza che vi sia la volontà di verificare la sua fondatezza. Vi è nell'utilizzo del luogo comune un implicito e rassicurante senso di appartenenza a una comunità: i luoghi comuni parlano di cose che tutti quanti conoscono, sono delle "certezze" a cui ci si può affidare, nella convinzione che ciò che deriva dal buon senso non può essere che giusto, proprio perché così largamente condiviso. L'ironia nasce quando il senso comune entra in contrasto con le circostanze o quando vi è sì un riscontro, ma portato ad estremi limite e grotteschi.

Un esempio abbastanza esplicativo è dato dal racconto "No hay como el baño de casa". Il titolo è un luogo comune abbastanza diffuso, esistente sia in Italia che in Spagna, che riflette un'opinione dai contenuti grossolani quanto accertati. Il titolo è giocoso e un poco irriverente, sembrerebbe quasi un ammiccamento al lettore. Il racconto lo è meno. Si tratta infatti della storia di un gruppo di giovani che, durante un'escursione in mezzo alla natura, si imbatte in una strana abitazione. Siccome tutti hanno bisogno di andare al bagno, decidono di entrare forzando la porta. Ai loro occhi si presenta un ambiente tutt'altro che accogliente: disegni geometrici imbrattano le pareti e nella cucina arde una candela nera. A qualcuno viene in mente di spegnerla per evitare incendi e da quel momento non riescono più a fare ritorno a casa. Iwasaki fa un

uso paradossale e grottesco di questa espressione. L'ironia nasce dallo squilibrio tra le due immagini: dal tono bonaccione del titolo si passa ad una vicenda macabra e tutt'altro che divertente; eppure, il testo non è altro che una riprova del fatto che veramente *“non c'è nulla come il bagno di casa”*. Ma la drammaticità della vicenda è sproporzionata rispetto al concetto di fondo e proprio in questo sbilanciamento risiede lo sconcerto e la conseguente ironia del racconto.

Qualcosa di simile accade in *“Hay solamente una”*, un racconto che rimanda all'espressione spagnola *“madre hay solo una”*, equivalente dell'italiano *“di madre ce n'è una sola”*. Sono molti i modi di dire intorno alla figura materna e all'eccezionale rapporto che lega madre e figlio: *“la mamma è sempre la mamma”* o ancora *“la mamma ha sempre ragione”*. Ho tenuto conto di questo riferimento nella traduzione e infatti il titolo della versione italiana è *“ce n'è una sola”*. Nuovamente, Iwasaki dà una versione deformata e irriverente di quello che è uno stereotipo molto forte in due paesi come la Spagna e l'Italia. Nel racconto è sì descritto il rapporto unico e speciale che lega madre e figlio, ma si sta parlando del fantasma di un bambino morto che fa visita a una madre, non si sa se in carne ed ossa o fantasma anch'essa, che ha perso suo figlio. Le tracce che il fantasma-bambino ha lasciato dietro di sé vengono esaminate con cura, ma la conclusione non è delle più felici:

...no era su olor. No era su fantasma. Si hubiera sido él ella lo habría sabido, porque las madres siempre reconocen a sus hijos (Iwasaki, 2009: 130).

In *“Fidelidad”* non vi è un modo di dire specifico palesato nel testo, ma è chiaro il riferimento del racconto ad alcune opinioni sui cani e sulla loro fedeltà al padrone. Basta scorrere un qualunque elenco di luoghi comuni sugli animali per trovare facilmente frasi come *“il cane è il miglior amico dell'uomo”* o *“l'intelligenza del cane non è paragonabile a quella di nessun altro animale”*. Nel testo, infatti, viene descritto un cane che partecipa al funerale del padrone e l'immagine dell'animale addolorato conferma la sua celebre fedeltà. Viene paragonato a *“un huérfano más detrás del ataúd de su dueño”*, si dice che è *“cabizbajo”*, con gli occhi *“arrasados de lágrimas”*, come se si trattasse effettivamente di una persona. La fedeltà del cane e il suo dolore di fronte alla morte del padrone sono ammirevoli, ma nuovamente l'immagine viene

demistificata dall'ultima parte del racconto, quando veniamo informati che l'animale è stato ucciso a colpi di pistola perché si rifiutava di abbandonare il cimitero e *“los cadáveres de los niños le encantaban”* (Iwasaki, 2009: 110).

Altre volte, più che parlare di un vero e proprio luogo comune, l'autore inserisce nei discorsi dei personaggi alcune formule e frasi fatte che suonano straordinariamente familiari per l'utilizzo ricorrente che facciamo di esse nella vita di tutti i giorni. Si tratta di affermazioni, ragionamenti, considerazioni, basate sul cosiddetto senso comune e che il lettore è in grado di individuare e riconoscere come tali. La strategia narrativa consiste nel creare uno straniamento dovuto all'incongruenza tra la banalità del discorso e la straordinarietà delle circostanze.

Il protagonista di *“Larga distancia”*, per esempio, riceve la telefonata della sorella, che gli comunica la morte del padre. Le parole con cui la donna riporta la tragica notizia sembrano delle formule fisse, frasi standard che si ripetono ogniqualvolta ci si trovi a partecipare alla morte di qualcuno. *“Todo ha sido muy rápido”, “nadie se lo esperaba”, “gracias a Dios no ha sufrido”*. Quante volte abbiamo sentito questo genere di commenti durante una veglia funebre? Il concetto di *“morire senza aver sofferto”*, ad esempio, è ampiamente usato, come una sorta di espressione rituale a cui è stato attribuita una funzione consolatoria e rasserenante. È una frase che ha finito per pronunciarsi in maniera tanto automatica e frequente da aver perso il suo vero significato. L'autore ironizza sulle speculazioni gratuite sulla morte e, infatti, la realtà si rivela l'esatto opposto di quanto affermato a parole. L'obiettivo in questo caso è quello di smascherare questo *“linguaggio di circostanza”*, con risultati irriverenti ma allo stesso tempo ironici. Nel racconto in questione, il fantasma del padre appena defunto si materializza davanti al figlio e la realtà dei fatti risulta essere tutto l'opposto di quanto affermato dalla sorella: *“¿Cómo puede saber que no ha sufrido si desde que ha llegado no ha dejado de llorar? Tampoco lo puedo besar”*(Iwasaki, 2009: 110).

In *“Abuelita está en el cielo”*, la figura della nonna è presentata con una serie di espressioni generiche e iperboliche, volte a esaltare il ricordo della defunta: *“abuelita había sido la mujer más buena del mundo”, “todos las querían”, “nunca le hizo daño a nadie”*(Iwasaki, 2009: 85). Nuovamente le frasi si rivelano infondate, semplici etichette prive di riscontro, come si evince dal resto del racconto, dove la nonna compare nella stanza della nipote come un essere mostruoso e tutt'altro che amorevole.

In altri casi, la cifra umoristica è ricercata attraverso lo straniamento che si produce nel lettore di fronte al contrasto tra la familiarità del linguaggio e il contesto narrativo. Un esempio è l'espressione idiomatica "tener mala cara", che si dice quando si ha un aspetto particolarmente stanco e sciupato. Che una frase del genere sia pronunciata dal narratore di "Monsieur le Revenant" risulta quantomeno bizzarro, perché il personaggio è un vampiro le cui abitudini di vita sono note a tutti e, in questo contesto, sembra un eufemismo.

In "Abonos naturales" i personaggi del racconto si lamentano perché il vecchio cimitero è stato fatto demolire per ordine del sindaco e al suo posto è sorto un parco pubblico.

Los vecinos protestamos al ayuntamiento, porque el viejo cementerio se volvió un lugar poco recomendable donde la mala vida crecía como la mala hierba (Iwasaki, 2009: 99).

Le parole dei vicini che condannano la malavita che inizia a pullulare per il parco sembrerebbe la protesta legittima di un gruppo di residenti che vogliono preservare il proprio territorio di fronte all'urbanizzazione e ai pericoli di persone poco raccomandabili. Eppure, alla fine del racconto, scopriamo che il motivo della loro protesta è un altro e tutto ciò che vogliono è vedere tornare rigogliosi i giardini del vecchio cimitero. La causa della loro indignazione è che alla terra del cimitero sono stati sottratti quegli "abonos naturales" che permettono alle piante di godere di un ottimo stato e i giardini sono stati invasi dalla "mala hierba". Quelli che sembravano degli innocui cittadini si trasformano in assassini disposti ad uccidere il sindaco, pur di riavere i loro giardini cimiteriali.

In "La lápida" una donna racconta di aver cercato un muratore perché le facesse un lavoro in casa e quando finalmente lo trova il suo commento è più che positivo:

Reconozco que fue muy profesional porque en menos de tres horas terminó el trabajo y me dejó el suelo limpiísimo (Iwasaki, 2009: 107).

È una considerazione comune e frequente, che suona familiare a chi ha avuto a che fare con persone estranee venute nella propria casa a fare dei lavori. Un discorso

ragionevole dunque, detto però da una persona che ragionevole non lo è, visto che alla fine del racconto si scopre che anch'essa è un'assassina e che ha ucciso e nascosto in casa sua il muratore che tanto aveva lodato. La protagonista di "Papillas" è una madre alle prese con un bambino che non vuole mangiare. Finalmente riesce a combinare gli ingredienti giusti per creare una "papilla" di suo gradimento e commenta intenerita:

Angelito! Si hubiera comido así desde el principio nunca lo hubiera estrangulado (Iwasaki, 2009: 91).

Questa frase riassume quanto detto fin'ora: vi è una brusca rottura, un'inversione di rotta arrivati a metà frase. La prima parte "Angioletto! Se avesse mangiato così fin dall'inizio" può essere un'esclamazione a sé, detta con un tono che è un misto tra l'affetto e il rimprovero. La seconda parte arriva a stroncare il discorso e raggela i toni.

Iwasaki ricerca proprio quest'effetto grottesco attraverso l'applicazione di un linguaggio popolare, rassicurante, ragionevole ad una situazione narrativa crudele e scioccante. Riassumendo, questa strategia può essere spiegata come la volontà di ironizzare sul senso comune, ricorrendo a un linguaggio infarcito di luoghi comuni ed espressioni convenzionali che riflettono una realtà familiare, ordinaria, razionale. Ma il referente del discorso, ciò di cui si sta parlando nel concreto, è sempre scioccante e grottesco e tanto più il tono con cui ci è presentata la storia è rassicurante tanto più l'evento è fuori dal comune. Con una buona dose di umorismo macabro, l'idea di fondo è quella di demistificare i falsi miti e scardinare una per una le nostre certezze. La realtà non è come appare, le persone e gli ambienti che credevamo di conoscere possono trarci in inganno e nascondere dei pericoli, i pregiudizi e i luoghi comuni si rivelano fuorvianti e sbagliati.

4. Uno strano connubio tra terrore e poesia

4.1. Una poetica del vago: analisi di “Que nadie las despierte” e “*Father and son*”

Fino ad ora mi sono concentrata sugli aspetti di *Ajuar funerario* riguardanti quello che potrebbe essere definito il lato *popolare* dell'opera, che si riflette nella scelta di personaggi comuni, ambienti familiari e un linguaggio ricco di colloquialismi. Tuttavia, il commento linguistico resterebbe incompleto se non si considerasse anche la poeticità di alcuni racconti. Caratteristiche intrinseche al genere del *microrrelato* sono la frammentarietà e l'allusività delle immagini, aspetti che avvicinano questo genere narrativo alla poesia. Nelle pagine di *Ajuar funerario* troviamo un uso frequente di figure retoriche quali metafore, similitudini, anfore e sinestesie, che danno al testo suggestione e poeticità. Vi sono storie in cui il referente della narrazione è indefinito e ambiguo: si parla di presenze misteriose che si aggirano in un limbo, sospese tra la vita e la morte, di ricordi sfuggenti, resi imprecisi dalla memoria, di luoghi remoti e sconosciuti. L'autore opta allora per un linguaggio altrettanto indefinito e sfumato, dove le immagini non descrivono ma alludono e si fanno specchio di ciò che prova il personaggio, sia che si tratti di paura, angoscia o ripugnanza. Si potrebbe parlare di una vera e propria “poetica della vaghezza”, concomitante con la *poetica dei vuoti* della trama. All'ambiguità delle immagini del testo contribuisce il fatto che molte volte sono costruite attraverso l'accostamento di termini che hanno poco a che vedere tra loro. L'autore gioca, come di consueto, ad unire figure e concetti distanti, con il risultato che la rappresentazione finale risulta bizzarra, inconsueta e, per l'appunto, vaga. Un esempio concreto di quanto appena detto si vede nell'uso frequente della sinestesia, una figura retorica che consiste proprio nell'associare, all'interno di un'unica immagine, sostantivi e aggettivi appartenenti a sfere sensoriali diverse.

“Que nadie las despierte” è uno dei testi più suggestivi, ricco di figure retoriche e immagini poetiche, per cui vale la pena di soffermarsi brevemente sulla sua analisi. Qui, come in altri racconti, si nota una certa predilezione dell'autore nei confronti delle immagini visive e tattili. Le prime sono legate soprattutto al contrasto tra il chiarore e

l'oscurità, mentre le seconde sono spesso relazionate all'ambito culinario (l'oscurità è *cremosa*, i pali riverberano *gelatinosi*, le guance delle bambine sono come *budini*).

È notte e il protagonista sta rincasando con la sua auto lungo l'autostrada. Ricopio per intero la versione spagnola del primo paragrafo:

Nada me produce más horror que volver a casa de madrugada por cualquiera de esas flamantes autopistas que circunvalan mi ciudad. Los carteles fosforescentes me infunden un sosiego adormilador, y las luces de los coches se disuelven líquidas en la cremosa oscuridad. Me hipnotiza ese veloz resplandor que engulle las líneas blancas de la autovía y me pregunto si acabaré en la cuneta o contra los pilotes que reverberan gelatinosos, casi difuminados por los pincéles de mis párpados (Iwasaki, 2009: 15).

La scena è di grande suggestione e, leggendo queste poche righe, viene spontaneo immaginare lo scenario evocato dal testo e visualizzare davanti a sé il bagliore tremolante della strada. Colpisce la quantità di termini inerenti alla luce e al buio. Il motivo che percorre tutto il testo è quello del sonno; il sonno che pervade il protagonista mentre è alla guida e continua anche quando giunge a casa, in uno stato di dormiveglia. Di fatto, tutto il testo è disseminato di termini che hanno a che fare con la sensazione di assopimento, come se questa sonnolenza non investisse solo il protagonista, ma avesse contaminato tutto il paesaggio. Il testo è privo di dinamismo e tutte le azioni riflettono un movimento lento e languido. Lo scopo è quello di creare un'atmosfera trasognata, dove tutto è recepito in maniera ovattata e non è possibile avere una visione chiara e lucida, perché i contorni delle cose sono sfumati e imprecisi. Un esempio di sinestesia è l'espressione "*cremosa oscuridad*", dove a un termine relazionato al campo visivo viene associato un aggettivo tattile. In maniera analoga le luci delle auto si "*dissolvono liquide*" e i pali "*riverberano gelatinosi*". "*Los pincéles de mis párpados*" è un'espressione metaforica per indicare le ciglia, il cui movimento contribuisce a rendere sfocato il campo visivo dell'uomo. Un'altra figura retorica a cui l'autore ricorre spesso è la similitudine, che consiste nello stabilire un paragone tra due termini (persone, oggetti, situazioni o sentimenti) che hanno qualcosa in comune, collegandoli con nessi comparativi. Nell'opera il termine di paragone è introdotto quasi esclusivamente dall'avverbio "*como*". Si tratta sovente di similitudini alquanto originali ed eccentriche

che, durante la traduzione, verrebbe istintivo modificare leggermente al fine di temperare l'immagine e facilitarne la comprensione. Ma questo vorrebbe dire modificare la peculiarità stilistica dello scrittore. Se questo discorso vale in generale per qualsiasi tipo di testo, a maggior ragione trova un'applicazione privilegiata nel *microcuento*, dove ogni singola parola ha un peso specifico molto importante.

Bostezo como los túneles o cabeceo al viento como las soñolientas adelfas, cuajadas en la insoportable monotonía de las regueras (Iwasaki, 2009: 15).

In questa frase sono contenute ben due similitudini. La prima, molto breve, è stata resa letteralmente in italiano con l'espressione: "sbadiglio come i tunnel". Non è difficile individuare la somiglianza che intercorre tra le due immagini: la bocca dell'uomo, aperta durante l'atto dello sbadiglio, richiama l'imboccatura, buia e circolare, di una galleria o di un tunnel. Il riferimento è chiaro e perfettamente giustificato, eppure, ragionando sulla similitudine, non ho escluso l'idea di esplicitare meglio il paragone, con un'espressione come "la mia bocca, che sbadigliava, era come un tunnel". È un'opzione che ho però scartato, perché avrebbe alterato la concisione dell'immagine. È una frase che vuole essere immediata e incisiva e qualsiasi spiegazione sarebbe di troppo. La seconda similitudine è basata sul movimento della testa ciondolante del protagonista e l'oscillare degli oleandri sonnolenti, "accovacciati nell'insopportabile monotonia dei canali". Come vedremo, metafore e similitudini, all'interno dell'opera, sono spesso costruite ricorrendo al paragone con elementi naturali, come piante e animali. Il racconto si chiude con un paragrafo finale che, in linea con il tono del testo, è altrettanto ambiguo e suggestivo. L'uomo è finalmente arrivato a casa e si rannicchia accanto alle figlie che dormono. Dice di essere "*estremecido por la inercia de la velocidad*" e invaso da "*una sonámbula sensación de zozobra*". Sono entrambi due ossimori, poiché i concetti di velocità e inerzia si escludono a vicenda, così come una sensazione tanto forte e violenta come l'angoscia non può essere aggettivata dal termine "sonnambula", che ha in sé una connotazione di lentezza, torpore e apatia. "Que nadie las despierte" è un racconto che si distingue per la lirismo del linguaggio da un punto di vista stilistico e per il maggior sentimentalismo dei contenuti. È abbastanza evidente che le due cose vanno di pari passo e una maggiore

introspezione sui sentimenti dei personaggi è accompagnata da un tono e da immagini più poetiche. Inoltre, bisogna considerare che chi parla è con tutta probabilità un fantasma, un uomo che rivive il momento della propria morte durante un incidente in autostrada. È la trama del racconto ad essere *in primis* vaga e indefinita ed è per questo che l'autore sceglie di raccontarla attraverso figure retoriche che fanno appello all'immaginazione.

Un racconto altrettanto suggestivo è “*Father and son*” che, insieme a “*Que nadie las despierte*”, è il racconto più ricco di immagini poetiche. Il nucleo della storia è costituito dal viaggio di un uomo che sta raggiungendo il padre, in punto di morte in ospedale. Al viaggio fisico si sovrappone il viaggio mentale del protagonista a ritroso nel tempo, che ripercorre le fasi della difficile relazione tra genitore e figlio. I ricordi del personaggio sono evocati tracciando un parallelo tra il percorso della strada e il suo percorso vitale, in un gioco metaforico di sovrapposizione di immagini.

A través de la ondulante carretera entreveo los años que pasamos juntos, adelantando siempre y discutiendo en todas las curvas. Tras el parabrisa anegado de lágrimas evoqué aquellos años infantiles, cuando admiraba su estatura y me sentía realmente protegido entre sus brazos, con las luces altas y muy tenso el cinturón de seguridad (Iwasaki, 2009: 64).

Il riferimento al rapporto tra i due è descritto utilizzando un lessico automobilistico. La metafora è quella di due auto che gareggiano durante una corsa: si superano a vicenda; ogni curva, intesa qui come i punti più cruciali dell'esistenza, costituisce un argomento di discussione. A questa immagine si contrappone quella dell'infanzia, dove la rivalità dell'età adulta è rimpiazzata da fiducia e ammirazione. Di nuovo l'autore ricorre alla metafora dell'automobile: “*las luces altas*” e “*el cinturón de seguridad tenso*” sono due immagini che trasmettono una sensazione di forza e sicurezza. Da piccolo il protagonista viaggiava insieme al padre, affidandosi completamente a lui e alla sua guida. Crescendo, il viaggio è diventato una specie di corsa, dove alla fiducia è subentrata la rivalità. La causa scatenante di questo cambiamento è stata la malattia della madre, “*que sobrevino mortal como un accidente a cientos de kilómetros por hora*”.

Se nel testo precedente l'autore aveva cercato di riprodurre, attraverso il linguaggio, il senso di torpore che aveva invaso il protagonista, qui, in concomitanza

alla velocità del viaggio, il ritmo della narrazione procede rapido e incalzante. Abbondano i verbi di movimento: “adelantar”, “ir”, “recorrer”, “esquivar”, “acelerar”, “derrapar”, in un crescendo di tensione che culmina con la morte del personaggio. “*Aceleré enfurecido hasta derrapar en los acantilados de la memoria*” è la frase che chiude il climax di tensione, in cui nuovamente si fondono il paesaggio fisico dell’autostrada e quello doloroso dei ricordi. Il finale che chiude il racconto è uno dei passaggi più riusciti di tutta l’opera:

Si algún curioso nos descubriera me gustaría que no sintiera lástima por nosotros, pues sólo somos dos muertos con el mismo nombre (Iwasaki, 2009: 65).

“Que nadie las despierte” e “*Father and son*” sono due racconti che si distaccano dagli altri per la poeticità del linguaggio e la maggior introspezione dei temi. Tuttavia, anche nei racconti dove tono e contenuto sono più prosaici, non è raro incontrare delle espressioni figurate che arricchiscono lo stile della narrazione e rendono più vive e incisive le immagini del testo. Di grande effetto è ad esempio la scena di “W.C” in cui un uomo, intrappolato nel bagno di una stazione di servizio, percepisce che qualcosa di mostruoso sta risalendo le fognature. La scena si svolge al buio perché il bagno è privo di luce e tutto ciò che sappiamo ci viene dalla percezione uditiva e tattile del protagonista. Il testo spagnolo abbonda di suoni consonantici duri come [kR], [gR], [bR], [tR], che richiamano il rumore delle zanne del mostro e delle sue unghie contro le tubature. “*Un gruñido líquido brotó de las entrañas del alcantarillado.*”, “*sus uñas crepitaban metálicas y los sorbos de la criatura eran tan intensos como el chasquido de su mandíbulas*” (Iwasaki, 2009: 17).

4.2. Metafore e similitudini: intensificazione o sublimazione dell'orrore

Come osservato in precedenza, l'autore ricorre sovente all'uso di similitudini e metafore per rendere più chiaro l'effetto visivo di un'immagine. In generale, il lessico dell'opera verte intorno a una serie di temi che hanno a che fare con il macabro. Si parla di corpi in putrefazione, di essere mostruosi, di luoghi in rovina corrosi dalla muffa e dalla sporcizia. Si tratta di un vero e proprio lessico della ripugnanza, dove metafore e similitudini, più che abbellire il linguaggio, hanno l'effetto di rendere ancora più incisiva l'immagine in tutto il suo orrore. In "El monstruo de la laguna verde", ad esempio, l'uomo, che vede all'improvviso il proprio corpo coperto da orrendi brufoli, paragona le protuberanze a "*pequeñas montañas nevadas de pus, minúsculos volcanes en podrida erupción*" (Iwasaki, 2009: 41).

A volte il termine di paragone è volutamente disgustoso, una vera provocazione al buon gusto. Sovente la somiglianza è basata sui colori: il colore della pelle della donna di "Pesadilla" era "*de una blancura enfermiza*" che "*recordaba la leche vomitada*" (Iwasaki, 2009: 121), le mani della mummia in "Las manos de la fundadora" sono "*verdosas como bizcochuelos podridos*" (Iwasaki, 2009: 97), i capelli che adornano la statua della Madonna sono "*blanco y erizado como la telaraña de una tarántula*". L'autore esplora le possibilità espressive di metafore e similitudini, in un esercizio di sperimentazione dai risultati molto variegati. Di immagini come quelle appena descritte ce ne sono moltissime. Si tratta di sottolineare la ripugnanza di ciò di cui si sta parlando con immagini altrettanto sgradevoli e, in un certo senso, poco ricercate, giacché il termine di paragone è un oggetto volgare, privo di dignità poetica. Ma a queste immagini poco raffinate se ne aggiungono altre che, invece di ribadire la ripugnanza del referente, la sublimano. Prendiamo ad esempio un passo del racconto "Requiem por el ave madrugadora", la cui voce narrante è quella di un uomo morto, sepolto al cimitero. La storia si apre con la sua lamentela perché la moglie non ha eseguito la sua volontà e non ha donato i suoi organi. Il concetto che vuole esprimere è semplice: sta descrivendo la possibilità di continuare a vivere trapiantato nel corpo di altre persone, ma lo fa usando delle immagini di grande suggestività:

Me entusiasma en cambio imaginar que, aún después de la muerte, mi corazón podía seguir latiendo, mis ojos gozando de la belleza y mis riñones

esculpiendo filosos cálculos dentro de anónimos cómplices en ese juego irracional y materialista de aferrarse a la vida (Iwasaki, 2009: 21).

Si parla di anatomia, di funzioni vitali, di organi trapiantati, eppure questi concetti sono espressi con un linguaggio ricercato e poetico. Questa poeticità è riprodotta anche sul piano sintattico attraverso l'anticipazione dell'aggettivo rispetto al sostantivo: "*filosos cálculos*", "*anónimos cómplices*" e, qualche riga più sotto, "*mis satisfechos escombros*". In un altro racconto, i corpi di alcune pecore squartate da un lupo mannaro vengono descritti come: "*esponjosos, abiertos como granadas y barnizados de luna*" (Iwasaki, 2009: 49). L'associazione di immagini, basata sul colore rosso brillante del sangue che richiama la polpa delle melagrane è di grande suggestione.

Un tono simile si ritrova in "Cariño artificial", dove la protagonista parla del proprio corpo, vecchio e malato, come "*una maleza insomne de mangueras. Un animal erizado de tubos. Una momia insepulta que desprecia su entrañas*". Sono immagini di grande amarezza e poeticità. Gli aggettivi "insomne" e "insepulta" fanno riferimento allo stato di incoscienza in cui vive l'anziana, tenuta in vita dai macchinari di un ospedale. In queste condizioni la morte rappresenta uno stato di quiete, di lunga preferibile a questa sopravvivenza involontaria che le è stata imposta. La donna non riconosce come suo il proprio corpo, che è ormai un tutt'uno con le apparecchiature mediche, con il risultato che è diventata una specie di essere ibrido e bestiale, in cui le parti organiche del corpo si mescolano a quelle artificiali delle macchine.

In "Hay solamente una", l'apparizione del bambino-fantasma è suggerita attraverso una serie di immagini che fanno riferimento al mondo naturale di piante e animali. Non è chiaro se si tratti dello spirito di un'entità umana, perché l'autore suggerisce senza definire chiaramente. Come la madre del racconto, che esamina le tracce lasciate dallo spirito per capire se si tratta del figlio, anche noi sappiamo solo quello che ci è rivelato dai segni che ha lasciato. Si parla di "*pelusas de niebla*", "*uñitas de alas de zancudo*", "*cabellos minúsculos deshaciéndose en el aire, como pompones de dientes de león*" (Iwasaki, 2009: 130). La descrizione dei segni lasciati dal fantasma contribuisce a creare un'atmosfera incantata, quasi da fiaba. Il quadro complessivo è quello di una situazione favolosa e magica, dove il dolore della madre che cerca invano il proprio figlio è sublimato da questo tono onirico. Metafore e similitudini qui hanno lo

scopo di sottolineare la dolcezza e il candore dell'essere sovranaturale che, al contrario di quanto uno si aspetterebbe da un fantasma, è una creatura innocente e delicata.

Per riassumere quanto detto fin'ora, si può concludere che metafore e similitudini in *Ajuar funerario* hanno valenze diverse. In alcuni casi, si tratta di figure pensate per esacerbare la ripugnanza dell'oggetto della narrazione. L'autore cerca volutamente immagini che fanno appello all'immaginario del disgusto, in linea con i contenuti della narrazione. I termini di paragone provengono allora da una realtà volgare e quotidiana: colori, odori e oggetti sono molto concreti e tutt'altro che poetici. Un esempio tra tutti, il pallore insalubre del mostro di "Pesadilla" che richiama "il latte vomitato". Vi sono però casi, e sono moltissimi, in cui metafore e similitudini, al pari di altre figure retoriche impiegate nell'opera, hanno il merito di conferire alla narrazione un tono poetico. Per quanto si stia parlando di tematiche scabrose e orrifiche, l'idea è quella di sublimare la morte attraverso un lessico suggestivo, sintetizzato bene dall'autore quando nel prologo definisce i suoi *microrrelatos* "perlas turbias".

4.3. Enumerazione e iterazione

Dopo aver parlato di metafore e similitudini, prendiamo adesso in considerazione altre due figure retoriche presenti in *Ajuar funerario*. Si tratta dell'enumerazione e dell'iterazione. L'enumerazione è una sequenza di parole o di sintagmi, congiunti per coordinazione, sia mediante l'asindeto che mediante il polisindeto. Il caso più frequente è quello dell'accumulazione di parole separate dalla virgola. Tra i molti esempi, cito due racconti in cui questa figura ricorre con una certa frequenza: "Pabellón de cáncer" e "Dulce compañía". Solo nel primo paragrafo di "Pabellón de cáncer" la troviamo due volte. Il protagonista e narratore della storia si trova in ospedale, dove si è recato per fare visita alla ex-moglie malata di cancro, "*siempre trató de responsabilizarme de sus penurias, sus desamores, sus amarguras.*" (Iwasaki, 2009: 31). E poche righe più sotto: "*el penetrante olor del hospital me trajo a la memoria otras agonías, otros muertos, otras pesadillas*". O ancora, in "Dulce compañía", le parole della madre che descrivono il figlio: "*No habla, no juega, no quiere que lo bese. Me da miedo cómo mira, la forma*

en que come, las cosas que canta”(Iwasaki, 2009: 37). Si tratta nei primi casi di enumerazioni anaforiche, poiché iniziano con lo stesso termine. Di certo, questa scelta si ripercuote sulla sonorità del testo che acquista così un ritmo più veloce e incalzante.

Un’ultima caratteristica stilistica è l’iterazione, ossia la ripetizione di parole o frasi in diversi punti del testo. Ovviamente, la sua percezione sarà tanto più marcata, quanto più il testo è breve. Di solito, la ripetizione avviene a chiusura del racconto. In “De Incompactis” la frase in questione è collocata significativamente ad apertura e chiusura del testo, come se si trattasse di una cornice. Il racconto inizia infatti con queste parole:

Las monjas fueron a la cripta en procesión, cantando la Salve bajo la luz de la luna (Iwasaki, 2009: 57).

Al termine dell’azione, dopo aver combattuto con un essere mostruoso e non ben precisato, le monache tornano da dove sono venute:

Y se fueron en procesión, cantando la Salve a la luz de la luna.

La frase è la stessa, ad eccezione di alcune modifiche insignificanti. L’effetto è quello di mettere in rilievo la reiterazione dell’azione, l’immagine dell’andare lento delle suore e del suono cantilenante della loro preghiera. Dal punto di vista contenutistico, si vuole sottolineare il carattere misterioso e persino grottesco di queste figure, che agiscono all’oscuro, come se fossero un’unica entità e, dopo aver compiuto la loro missione, fanno ritorno al convento impassibili, come se nulla fosse accaduto. Le circostanze sono cambiate e nel mezzo delle due processioni c’è stata una lotta terribile, eppure niente sembra scomporre. La ripetizione della frase, in un testo di sole nove righe, conferisce un tono cadenzato al racconto, quasi che esso stesso fosse una sorta di cantilena o litania.

In “Los visitantes” la ripetizione sortisce ancor più un effetto ironico. All’inizio del racconto, infatti, il protagonista inveisce contro i parenti scrocconi che occupano casa sua con queste parole: “*estropeaban los muebles, saqueaban la despensa y se bebían mi whisky*” (Iwasaki, 2009: 38). Decide allora di collocare una targa, su cui è scritto che in quella casa erano stati sgozzati dei bambini ad opera dei membri della setta dei Traiani. I parenti fuggono, ma la casa si riempie veramente di fantasmi. Alla

fine non gli resta che andarsene perché si ripropone la situazione iniziale, con l'unica differenza che gli invasori invadenti sono i fantasmi, in una specie di attanagliante logica dell'eterno ritorno:

Yo fui el último en marcharme, cuando el jesuita rumano me dijo que no había nada que hacer. Estropeaban los muebles, saqueaban la despensa y se bebían mi whisky (Iwasaki, 2009: 38).

Infine, in “No hay que hablar con los extraños”, queste due figure si fondono insieme nella ripetizione della sequenza: “*muchas cosas que cortan y queman y pinchan*”(Iwasaki, 2009: 44). La voce è quella di una bambina fantasma, vittima di un tale Augustín, che con l'inganno l'ha condotta nel suo laboratorio. Lì ci sono molte cose “*que cortan y queman y pinchan*” ma anche un “*un avión desarmado que un día nos servirá para irnos de viaje*”. La ripetizione della frase ha l'effetto di attirare l'attenzione sulla stessa, in questo caso sottolineando l'orrore di quanto raccontato e il contrasto con il tono candido e innocente con cui la voce infantile, incapace di distinguere il bene dal male, riporta l'accaduto.

5. Commento alla traduzione

In quest'ultima parte del mio lavoro, dedicata al linguaggio di *Ajuar funerario*, non poteva mancare, per quanto breve, un commento al lavoro di traduzione vero e proprio. Nei paragrafi precedenti, ho avuto occasione di argomentare alcune mie scelte di traduzione in merito alla resa in italiano delle metafore lessicalizzate e delle frasi fatte spagnole, così come delle numerose metafore e similitudini presenti nell'opera. Sulle difficoltà che si trova ad affrontare un traduttore nel momento in cui è chiamato a cercare l'equivalente di una parola o di un passo nella lingua d'arrivo, sono state elaborate numerose teorie e scuole di pensiero, che hanno portato alla nascita di una vera e propria scienza, la traduttologia. Come ci insegnano le teorie linguistiche, la lingua non è solo uno strumento mediante il quale viene espresso un contenuto, poiché

“la lingua ha in sé una concezione del mondo, un contenuto espresso dalla propria esistenza come sistema” (Osimo, 2004: 30). Il traduttore dovrà quindi tenere presente il contesto culturale in cui si è prodotto il testo e, non meno importante, le diverse funzioni comunicative che una data parola o espressione compiono all’interno del testo. Nel paragrafo dedicato alle metafore lessicalizzate, ad esempio, si è visto come nella traduzione di queste unità fraseologiche sia importante considerare non solo il loro significato metaforico, ma anche quello letterale, poiché l’intraducibilità dell’immagine letterale può danneggiare l’effetto finale del testo, nel caso in cui questa abbia delle relazioni testuali ben precise con gli altri elementi della narrazione.

Dopo questa breve premessa, un primo aspetto da considerare è il sistema culturale a cui appartiene l’autore, che è da ricondursi al panorama peruviano. L’autore stesso, quando gli è stato domandato quali fossero i riferimenti all’America Latina in *Ajuar funerario*, ha detto chiaramente di aver cercato di produrre delle storie che fossero il più possibile universali, prive di rimandi alla sua patria. Questa decisione è in parte confermata dalla quasi totale assenza di peruvianismi all’interno dell’opera. Peruvianismi o, più in generale, americanismi, che, troviamo, invece, in altre opere dell’autore, specialmente nelle prime raccolte di racconti, dove la scelta di farcire di localismi il linguaggio dei suoi personaggi rispondeva alla volontà di realizzare una parodia dell’identità peruviana. Di fatto, un linguaggio intriso di localismi e volgarismi era associato a personaggi di cui si voleva dare un’immagine comica, mettendo in risalto il loro carattere “provinciale” e la loro scarsa cultura. Si trattava sempre, però, di racconti ambientati in una realtà geografica ben precisa, che faceva da sfondo alla narrazione anche attraverso i numerosi riferimenti ad elementi e personaggi del quadro politico e culturale andino. Per quanto riguarda *Ajuar funerario*, il proposito di creare dei racconti che fossero il più possibile universali risponde all’esigenza di aderire ad una tradizione letteraria universale, quella della letteratura fantastica. Eppure, è proprio da alcune dichiarazioni dell’autore che si può individuare un certo “carattere latino” nelle storie di *Ajuar funerario*: la scelta di unire il terrore all’umorismo, ad esempio, secondo lo stesso Iwasaki rispecchia una prospettiva “latina” di rapportarsi alla realtà, una sorta di filosofia di vita che permette di fare dell’umorismo su tematiche gravi e solenni. Anche la forma dei testi, quella del *microrrelato*, è un modo per prendere le distanze dalla tradizione, caratterizzata da racconti di maggiore estensione, in cui è dato

ampio spazio alla descrizione delle circostanze e delle atmosfere in cui si sviluppa la storia. La brevità dei racconti di *Ajuar funerario*, invece, è da ricondursi a una tradizione orale dei racconti di paura, brevi e immediati, da cui hanno origine gran parte delle narrazioni. Bisogna infatti tener presente che, nell'epilogo, l'autore rivendica l'importanza delle storie che gli furono raccontate durante l'infanzia nella casa della nonna materna. Se, allora, alla base dei racconti vi è una duplice matrice, da una parte una tradizione letteraria universale e dall'altra le storie provenienti dalla tradizione popolare peruviana, viene spontaneo pensare che, seppur minime, i testi conservino alcune tracce del patrimonio ispanoamericano da cui provengono.

Da un punto di vista strettamente linguistico, si può affermare che l'opera sia scritta in castigliano standard, tuttavia, compaiono alcuni americanismi che nella versione italiana è stato impossibile riprodurre. Si tratta, a volte, di termini appartenenti al lessico castigliano, che però in America Latina assumono un significato differente o vengono utilizzati in contesti linguistici differenti. Un paio di esempi sono costituiti dall'impiego delle forme avverbiali "recién" e "igual". Nel primo caso, l'avverbio "recién" è utilizzato normalmente con il significato di "recentemente" e indica che l'azione che accompagna si è compiuta da poco. Generalmente, è anteposto a un participio in funzione aggettivale, mentre in alcuni paesi dell'America Latina lo si può trovare prima o dopo un verbo in forma personale, come accade in *Ajuar funerario*. Nel racconto "Violencia doméstica" si legge:

Cuando recién nos casamos jamás me dio miedo porque era un mequetrefe más pendiente de sus libros y otras mariconadas (Iwasaki, 2009: 25).

Ho deciso di utilizzare l'avverbio italiano "appena" per riprodurre il senso di un'azione, quella del matrimonio, che si è conclusa da poco:

Quando eravamo *appena* sposati non mi faceva paura, perché era un fannullone preso solo dai suoi libri e da altre stronzate.

Analogamente, in "La habitación maldita", "recién" compare nella subordinata temporale:

Recién cuando me eché en la cama reparé en la pintura del techo (Iwasaki, 2009: 14).

In questo caso, pur mantenendo lo stesso significato, è stato necessario modificare leggermente la struttura delle frasi, invertendo il ruolo della frase principale e della subordinata temporale:

Mi ero *appena* buttato sul letto, quando mi accorsi della pittura sul soffitto.

Un altro esempio è dato dell'avverbio "igual", che nella lingua castigliana è usato comunemente con il doppio significato di "allo stesso modo" e di "forse". In alcuni paesi dell'America Latina, però, può assumere il significato di "nonostante", che è poi l'accezione in cui è utilizzato nel testo "La mujer de blanco":

Después de todo la mujer de blanco era una aparición amable, siempre con un ramo en los brazos y como flotando a través de la niebla, pero *igual* nos abalanzamos sobre ella en cuanto pasó delante de la cripta (Iwasaki, 2009: 26).

Infatti la versione italiana di questo passo è:

Dopotutto, la donna in bianco era un'apparizione gentile, sempre con un mazzo di fiori tra le braccia e come fluttuando attraverso la nebbia. *Nonostante*, ci avventammo su di lei non appena passò davanti alla cripta.

In casi come questi, il problema non è tanto quello di interpretare il significato del testo e riprodurlo, operazione relativamente facile se si è in possesso di un dizionario di americanismi, quanto quello di conservare l'impronta "ispanoamericana" del testo. La questione è che, mentre un qualsiasi lettore ispanofono sarà in grado di riconoscerla e individuarla, nella traduzione italiana questa andrà inevitabilmente perduta.

Il testo in cui emerge maggiormente la terra d'origine dello scrittore è certamente "Multiculturalidad", in cui il bambino narratore racconta dei demoni che le bambinaie in servizio presso la sua famiglia hanno condotto con sé. I nomi dei demoni che minacciano la quiete familiare provengono dalle leggende della tradizione popolare

latinoamericana: ad ogni ragazza corrisponde un demone, a seconda del paese di provenienza. La ragazza peruviana conduce in casa un *chullachaqui*, demone dei boschi che popola le leggende della selva peruviana. La bambinaia ecuadoriana è accompagnata da un *tintín*, un demonio che, secondo la tradizione ecuadoriana, perseguita e acceca le donne. L'ultimo demone sudamericano è il *muki*, folletto che vive nelle miniere boliviane. Da un punto di vista linguistico, si tratta di "realia", ovvero parole che denotano cose materiali specifiche di una cultura. *Il Manuale del traduttore* di Bruno Osimo, ne dà questa definizione:

[...]parole e locuzioni composte della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali della vita di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue (Osimo, 2004: 54).

Quando ci si trova a tradurre questo tipo di parole, vi sono diverse possibilità. Una consiste nel mantenere la parola tale e quale, segnalandone la specificità attraverso il carattere corsivo della scrittura. Un'altra opzione è quella di sostituire la parola con una perifrasi che ne espliciti il contenuto o, infine, si può cercare un omologo locale del fenomeno nella cultura della lingua d'arrivo. Ovviamente, ogni scelta andrà fatta a seconda del contesto in cui la parola o locuzione fa la sua comparsa. In "Multiculturalidad" non avrebbe senso cercare un equivalente locale ai demoni latinoamericani della storia, così come sarebbe del tutto superfluo aggiungere qualsiasi informazione sulla loro natura. Sono nomi che appartengono al patrimonio culturale dei paesi da cui provengono le bambinaie. In questo preciso contesto, è giusto che il lettore li percepisca come esotici e sconosciuti, proprio per accrescere l'aurea di mistero e orrore che accompagna l'apparizione dei mostri.

In altri testi, invece, la sostituzione di alcuni elementi provenienti dalla cultura latinoamericana si è rivelata preferibile al fine di una maggiore comprensione del testo. Nel racconto "No hay que hablar con extraños", ad esempio, una bambina riporta le raccomandazioni della madre:

Mamá me contaba historias bien feas de niñas que se perdían porque se las robaban las gitana o el hombre de la bolsa. Yo sabía que las gitanas se

llevaban a las niñas para obligarlas a vender flores, pero nunca supe que te hacía el hombre de la bolsa (Iwasaki, 2009: 44).

In questo passo, sorgono alcune difficoltà nella traduzione della locuzione “hombre de la bolsa”. Una traduzione letterale sarebbe stata “l’uomo della borsa”, una scelta che però avrebbe compromesso il suo significato connotativo, inerente al ruolo che questa figura rappresenta nell’immaginario popolare sudamericano. “El hombre de la bolsa”, infatti, è un personaggio immaginario utilizzato per spaventare i bambini e far sì che si comportino bene. Probabilmente l’origine di questa figura è da rintracciare nei vagabondi che girano per le strade con uno o più sacchi contenenti i loro pochi averi. In questo caso ho optato per cercare un personaggio equivalente della nostra realtà culturale e ho sostituito “el hombre de la bolsa” con “l’uomo nero”, una figura leggendaria che popola racconti e filastrocche ed ha un ruolo analogo, quello cioè di spaventare i bambini.

In un paio di testi, questi “realia” sono nomi di piatti tipici sudamericani. Nel racconto “El álbum”, ad esempio, un bambino che ha appena ricevuto la prima comunione racconta tutto soddisfatto della festa che la sua famiglia ha organizzato per celebrare l’evento.

Por la tarde me hicieron fiesta y comimos dulces, gelatina, gaseosas y alfajores (Iwasaki, 2009: 29).

Gli “alfajores” sono dolci tipici latinoamericani che risalgono all’epoca coloniale e si trovano in quasi tutti i paesi dell’America Latina, con leggere differenze per quanto riguarda gli ingredienti. La versione più conosciuta della ricetta consiste in due frollini uniti insieme da una crema chiamata “dulce de leche”, altra specialità sudamericana, a base di latte zuccherato. Nel contesto della storia, la descrizione che il bambino fa della festa, con l’elenco dei dolci e delle bibite che compongono il gustoso banchetto, è volta a sottolineare l’eccezionalità dell’evento. Per questo motivo, nella versione italiana, ho scelto di tradurre “alfajores” con “bigné”, un equivalente della nostra tradizione culinaria, che avesse la stessa connotazione di dolce buono e di grande richiamo per i bambini. La mia scelta è stata confermata anche dalla versione francese del racconto, in

cui “alfajores” è stato sostituito con il nome di un dolce tipico francese, “le pain d’épice”.

In “Las manos de la fundadora”, la protagonista paragona le mani mummificate della fondatrice del convento a “bizcochuelos podridos”. Anche in questo caso, lasciare il nome del dolce argentino avrebbe alterato la recezione del testo. La cosa importante in questo passo è mantenere l’immagine di paragone disgustosa e riprodurre quindi l’associazione tra le mani della mummia e un alimento andato a male. Per questa ragione, ho optato per tradurre l’espressione con “biscotti marciti”, un’immagine altrettanto ripugnante e visivamente immediata. Per riassumere, tutti gli esempi fatti finora servono a mostrare come nella versione italiana di *Ajuar funerario*, siano inevitabilmente andate perse, nella maggioranza dei casi, quelle poche tracce dell’identità ispanoamericana dell’autore, in favore di una maggiore comprensione del testo. Questo fatto rientra nell’idea diffusa e accertata che qualsiasi processo di traduzione comporti inevitabilmente una perdita d’informazione (Osimo, 2004: 104).

Lasciamo da parte la questione degli americanismi ed esaminiamo adesso alcuni passi dell’opera in cui è stato necessario apportare dei leggeri cambiamenti alla versione originale. L’imperativo nella traduzione di *Ajuar funerario* è stato quello di essere il più possibile fedele al testo spagnolo. Se ciò vale per qualsiasi traduzione, letteraria e d’altro tipo, a maggior ragione varrà in un testo breve come il *microcuento*, dove la connotazione di ogni singola parola è amplificata. Le parole sono studiate per trasmettere esattamente quel messaggio, non vi sono informazioni ridondanti e niente è detto a caso. Se in un’opera di maggiore estensione qualsiasi divergenza rispetto alla versione originale potrà, forse, diluirsi nel tessuto del testo ed essere quindi meno evidente, va da sé che in un racconto formato da poche righe, qualsiasi cambiamento, anche minimo, potrebbe alterare la specificità del testo. Nei paragrafi precedenti si è già commentato come i racconti abbondino di metafore e altre immagini poetiche. Una volta appurato che il linguaggio di *Ajuar funerario* è spesso figurato, la traduzione dovrà cercare di essere il più fedele possibile all’immagine creata dalla mente dell’artista. Si tratta sempre di trovare un giusto compromesso tra la riproduzione dello stile dell’autore e la creazione di un testo finale che sia anche piacevole da leggere. Nel prologo all’opera, l’autore paragona i suoi racconti a tutta una serie di immagini metaforiche. Riporto di seguito il passo originale e la mia traduzione.

Perlas turbias, malignos anillos, arras emputecidas...un ajuar funerario de negras y lóbregas bagatelas que brillan oscuras sobre los deshechos que roen los gusanos de la imaginación (Iwasaki, 2009: II).

Perle torbide, anelli maligni, pegni corrotti ... un corredo funebre di nere e lugubri bagatelle che brillano oscure sui resti corrosi dai tarli dell'immaginazione.

Le prime tre immagini sono costruite sul contrasto tra degli oggetti con una connotazione preziosa (perlas, anillos, arras) e un aggettivo che ne contrasta e correda l'immagine ossimoricamente (turbias, malignos, emputecidas). Il sintagma "arras emputecidas" è stato il più complesso da tradurre. Il sostantivo "arras" significa "garanzia", "pegno", "caparra", mentre il participio aggettivale deriva dal verbo "emputecer" che ha il significato di "prostituirsi". Al pari dell'italiano, può assumere un significato figurato e per questo motivo ho optato per tradurlo con l'aggettivo "corrotto", che, pur discostandosi leggermente, manteneva la connotazione di immoralità. La versione definitiva è quindi "pegni corrotti". Anche nella frase finale è stato necessario apportare una leggera modifica. La traduzione letterale sarebbe stata: "lugubri bagatelle che brillano oscure sui resti che corrodono i tarli dell'immaginazione". Per quanto sia evidente che il soggetto del predicato "corrodere" non poteva che essere "i tarli dell'immaginazione", poiché in italiano la struttura sintattica più frequente è quella formata dalla sequenza soggetto - predicato - complemento oggetto, ho preferito evitare fraintendimenti e trasformare la frase dalla forma attiva alla forma passiva. La forma personale del verbo "corrodere" è diventato participio passato in funzione aggettivale ("corrosi"). Così facendo si ha anche il vantaggio di evitare la ripetizione del pronome relativo "che", che poteva appesantire la frase. Quest'ultimo processo in spagnolo prende il nome di "trasposición" e, secondo la definizione che Esteban Torre dà nella sua opera "Teoría de la traducción literaria", consiste nel sostituire una parola o un segmento del testo originale con una parola o un segmento del testo tradotto che, pur mantenendo il contenuto semantico, ne alteri la categoria grammaticale o la funzione sintattica (Torre, 1994: 126). Un altro esempio di "trasposición" si ha nel racconto "Monsieur le revenant", quando il narratore racconta della sua trasformazione in un vampiro:

Siempre regreso temeroso de las primeras luces del alba para desmoronarme en la cama, donde despierto *anohecido* y avergonzado sobre vómitos coagulados (Iwasaki, 2009: 32).

L'avverbio "anohecido" indica un lasso di tempo "al acercarse de la noche", che nella traduzione italiana ho preferito esplicitare con una subordinata temporale:

Ogni giorno torno a casa, timoroso delle prime luci dell'alba, per crollare a letto, dove mi risveglio pieno di vergogna su vomiti coagulati, *quando già è scuro*.

Vi sono altri casi in cui è stato necessario adattare il testo di partenza perché la sua resa letterale sarebbe risultata poco chiara. In "La habitación maldita", il protagonista viene svegliato nella sua stanza d'albergo da un fantasma: "un clavo de frío me despertó, y junto a la cama una mujer de niebla me dijo con infinita tristeza: «¿Por qué has sido tan imprudente? Ahora te quedas tú»" (Iwasaki, 2009: 14).

La traduzione letterale del sintagma "clavo de frío" non era soddisfacente. Un "clavo" è un chiodo, ma "un chiodo di freddo" in italiano avrebbe perso qualsiasi connotazione poetica. L'autore ha voluto usare un'immagine metaforica per render la sensazione provata dal personaggio al tocco gelido e pungente della donna di nebbia. Un'ipotesi confermata quando, alla fine del racconto, il protagonista, a sua volta trasformato in fantasma, dice di aspettare l'arrivo di qualche nuovo malcapitato "para despertarlo con mis dedos de hielo". In questo caso ho optato per esplicitare meglio il concetto, anche a costo di perdere l'immagine di paragone tra il dito e il chiodo. "Mi svegliai *trafitto* da una *sensazione di freddo*": l'idea del freddo è conservata e il significato di "pungente" inerente all'oggetto del chiodo è stata riprodotta dal verbo "trafiggere", che, tra l'altro, in spagnolo si dice "clavar". Nello stesso passo, ho giudicato preferibile modificare anche l'esclamazione finale della donna-fantasma. "Ahora te quedas tu" è stato reso con "Adesso sarai tu a doverti fermare", poiché mi sembrava esplicitasse meglio il concetto rispetto alla versione letterale "Adesso ti fermi tu".

Gli ultimi due brevi esempio sono casi in cui è stato necessario cambiare la struttura grammaticale di una frase per non rovinare l'effetto-sorpresa del finale del racconto. In molti testi, infatti, l'autore gioca a mantenere l'ambiguità intorno a un

personaggio, per poi svelarne l'identità alla fine. In “Rénuka”, la protagonista dice di essersi recata a visitare “il mostro” e solo alla fine del testo si scopre che parla di sua madre.

A veces estornuda y me arrasa un olor infecto, como el que impregna las sobras que deja en los cuencos donde **le** sirvo la comida (Iwasaki, 2009: 125).

In spagnolo il pronome complemento indiretto “le” è invariato e permette di mantenere il mistero sul genere femminile o maschile della creatura. Ma il corrispondente pronome italiano, al contrario, presenta la forma “le” per il femminile e “gli” per il maschile. Sarebbe sbagliato tradurre il sintagma con il pronome corrispondente “le”, perché questo vorrebbe dire fornire un indizio sulla natura del mostro e rovinare la sorpresa finale. Per questo motivo nella traduzione ho preferito scegliere una forma più neutra:

A volte starnutisce e mi investe un odore infetto, come quello che impregna i resti che lascia nella ciotola dove servo **il suo** cibo.

Stesso discorso per “Dulces de convento”, in cui per tutta la narrazione si vuol fare credere che a divorare l'amico del protagonista siano stati i cani del convento. Alla fine della narrazione il protagonista scopre che le responsabili sono le suore malefiche, ma l'enigma non si scioglie se non nell'ultima frase. Nella seguente frase, il pronome spagnolo non fornisce alcuna indicazione:

[...]esta vez pude ver**les** mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta cabar con esas alimañas (Iwasaki, 2009: 33).

[...]questa volta potei vedere meglio dall'alto del muro e non avrò pace fino a quando non sterminerò queste bestiacce.

In maniera analoga a quanto osservato in precedenza, tradurre il complemento oggetto seguendo le regole della grammatica italiana vorrebbe dire tradire il mistero e rivelare in anticipo che le creature mostruose non possono essere i cani: “questa volta

potei vederle meglio dall'alto del muro". Anche in questo caso è preferibile eliminare il pronome e non esplicitare il complemento oggetto per mantenere l'ambiguità.

INTERVISTA A FERNANDO IWASAKI.

SIVIGLIA, 8 LUGLIO 2010.

- Lo que más destaca en *Ajuar funerario* es la unión de lo macabro al humor. ¿Como ha podido conciliar las dos cosas?

Pienso que el humor es una manera de estar en el mundo, y que el humor es una filosofía y es casi una manera de mirar. Estas tres calidades que le reconozco al humor son las que verdaderamente me permiten hacer el humor sobre temas que para muchas personas son muy serios, muy solemnes, muy graves. Creo que además es una actitud en mi vida, pensar que por más mal que yo me encuentre, seguro que dentro de unos meses me voy a reír de esto que está ocurriendo. Quizás sea una manera muy latina de estar al mundo. El terror anglosajón, el terror en Alemania, el terror en la cultura del Norte es un terror totalmente siniestro y perverso. Pero probablemente el terror en los cuentos populares franceses, españoles e italianos, e Italo Calvino trabajó en los cuentos populares italianos, hay mucho humor y el humor no está reñido con lo macabro. El humor no tiene porque ser un intruso en el pánico. Yo recuerdo que en la *Ilíada* se habla de “la risa de los dioses”, y que los hombres se asustan porque la risa de los dioses da terror. Sin embargo, es *la risa*. Entonces, creo que las dos cosas se pueden mezclar y creo que esto está en mi cultura, que es una cultura latina y mediterránea. Los cuentos populares, incluso de fantasmas y terror, también están perfumados de humor.

- Muchos de los cuentos tienen lugar en el núcleo familiar, en un ambiente cotidiano y doméstico. Puede explicarme el porque de esta elección.

El terror que verdaderamente asusta no es el de los monstruos, de lo desconocido, de la obscuridad. Yo creo que el verdadero terror es el de que se altere lo cotidiano. El verdadero terror es el que late en todas las cosas que nos rodean. Es de pronto descubrir que la persona con la que tu vives es un extraño. Esa es la idea con la

que quisiera jugar. No es tanto tratar de hacer una crítica de la familia, de la pareja o de la escuela. No, lo que se trata es de convertir la realidad cotidiana en una realidad terrorífica. ¿De que manera nos asustamos más? Pues cuando todo lo que tenemos alrededor deja de ser lo que debería ser y allí me parece que hay una posibilidad de pánico y de horror inmensa.

- Humor y parodia son dos constantes en su literatura. ¿Son dos recursos que utiliza para producir una crítica?

La parodia me parece que es algo muy tentador. En el mundo la posibilidad de hacer parodia es muy grande y la verdad es que yo disfruto muchísimo haciendo estas parodias que no solo distorsionan la realidad sino que a veces la explican muy bien. Entonces, por ejemplo para todo lo que es la crítica a la política, los pueblos latinos creo que tenemos un sentido del humor distinto a la hora de hacer ironía con los políticos. Buscamos la parodia para poder ser mucho más eficaces en la crítica.

- ¿Qué tipo de crítica hace en su obra?

En mis obras de ficción hay mucha crítica. La última, *España aparta de mí estos premios*, es una crítica a esa manera de pensar que ha reducido la realidad a un *reality show*, que suplanta la sociedad civil por la audiencia y que presenta la vida como si fuera un concurso de televisión. Para mi es muy importante criticar esta forma de pensar porque creo que esta forma ha empobrecido nuestra vida en general y la vida cultural en particular. Y así por el estilo, en cada uno de mis libros hay una especie de crítica. Por ejemplo, *Negujón* es una novela en la que a mi interesaba hacer una crítica a la erudición barroca, a todo ese universo de pseudo-conocimiento que había en el Siglo de Oro. También en el *Llibro del mal amor* hay una idea de criticar al afán de querer ser otra persona para que nos vean de otra manera y que alguien se enamore de esta falsa imagen nuestra. En *Ajuar funerario* es más difícil precisar cual es la crítica, porque no hay una crítica a la religión, ni una crítica a la familia, ni a la pareja o a los países. No,

en *Ajuar funerario* el microrrelato no puede ser programático. No se puede tener una estrategia para decir que todos estos relatos cumplen esta finalidad. Yo elegí un tema, que era el tema del terror, porque me parecía divertido y me parecía un reto y tardé muchos años en escribirlos todos, así que no pienso que en el caso de *Ajuar funerario* haya una crítica como si la puedo defender en el caso de otros libros míos.

- **¿Por qué muchos relatos están protagonizados por niños?**

En las historias que transcurren en la familia siempre hay niños porque pienso que si no hubiéramos sido niños no tendríamos miedos. El miedo, para que aparezca verdaderamente con toda su fuerza, el que lo siente debe ser un niño. Los niños tienen miedo a la muerte, a la soledad, a la oscuridad, a la enfermedad, a la vejez, a los fantasmas, a los monstruos. Los niños viven en un mundo de fantasía que les predispone a que cualquier cosa puede ocurrir. En cambio, los adultos solo le tenemos miedo al dentista y a la hacienda. Por eso creo que la historia de terror más eficaz debe ser narrada por un niño y producirse en la familia.

- **En los cuentos de *Ajuar funerario* me parece que persiga la máxima generalidad. Los personajes no tienen nombres y tampoco se mencionan lugares geográficos específicos. La única excepción es “Multiculturalidad”, que al contrario, hace referencia a América Latina y a las creencias tradicionales en los espíritus.**

Si no fuera por ese cuento que se llama “Multiculturalidad” prácticamente no hay una mención a América Latina. Hay lo contrario, es decir un deseo de no hablar casi de América Latina. Está en el título y en el prólogo y después los cuentos pueden transcurrir en cualquier lugar del mundo. Eso si me interesaba, que no hubiera una geografía. Tu misma lo decías, no hay nombres. Se habla de la familia, pero del hermano, del padre, del hijo, sin nombres.

- ¿Por qué eligió la forma del microrrelato para sus narraciones? ¿Cree que en un cuento habría sido menos eficaz a la hora de narrar una historia de miedo?

En realidad elegí el microrrelato porque me parecía que era más exigente y el reto era más grande. En España siempre dicen los editores que no les interesan los cuentos, entonces yo encima escribía *microcuentos*. También dicen los editores que no les interesa el terror entonces ya hacía microrrelatos de terror. Lo hice pensando que iba a ir contra la corriente y que iba a ser un libro que no le interesaba a nadie. Sin embargo al final es un libro al que le ha ido más o menos bien y ha tenido cinco ediciones. Ahora mismo en España hay gran interés en escribir microrrelatos así que me alegro mucho. A mí me interesa el miedo, siempre me ha interesado desde que era adolescente y cuando era niño tenía muchos miedos. Pero me interesaba escribir sobre cuentos de miedo en español. El cuento de miedo casi siempre es anglosajón, en inglés, y se trabaja más en la atmósfera, en los personajes, las narraciones son lentas. En español el terror casi siempre ha sido oral. Me imagino que también en italiano hay un terror también de contadores de historias. Entonces para contar una historia de este tipo lo mejor es el microrrelato. Cuando se reúnen los adolescentes y dicen “vamos a contar un cuento de miedo”, pues van a *contarlo*, oralmente, entonces los microrrelatos sirven por eso.

Bibliografía

Opere di Fernando Iwasaki

- (1987): *Tres noches de corbata y otras noches*, Huelva: Diputación de Huelva.
- (1988): *Nación peruana: Entelequia o Utopía*, Lima: Centro Regional de Estudios Socio-Económicos.
- (1989): *El comercio ambulatorio en Lima*, Lima: Instituto Libertad y Democracia.
- (1992): *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI*, Madrid: Mapfre.
- (1992): *Mario Vargas Llosa, entre libertad y el infierno*, Barcelona: Estelar.
- (1993): *A Troya, Helena*, Bilbao: Los Libros de Hermes.
- (1994): *Inquisiciones peruanas*, Madrid: Páginas de Espuma.
- (1995): *El sentimiento trágico de la Liga*, Sevilla: Renacimiento.
- (1996): *El descubrimiento de España*, Oviedo: Nobel.
- (2000): *La caja de pan duro*, Sevilla: Signatura.
- (2001): *Libro de mal amor*, Barcelona: RBA.
- (2003): *Un milagro informal*, Madrid: Alfaguara.
- (2004): *Ajuar funerario*, Madrid: Páginas de Espuma.
- (2005): *Neguijón*, Madrid: Alfaguara.
- (2006): *Helarte de amar y otras historias de ciencia-fricción*, Madrid: Páginas de Espuma.
- (2009): *España aparta de mí estos premios*, Madrid: Páginas de Espuma.

Bibliografía crítica

- Areta, José María: “Claves de *Ajuar funerario*”, [<http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia>].
- Bajtin, Mijail (1988): “Rabelais y Gógol. (El arte de la palabra y la cultura popular de la risa)”, *Revista de Occidente*, nº 90, noviembre, pp.75-93.
- Bizzarri, Gabriele (2008): *La rappresentazione del sovrannaturale nelle letterature ispaniche tra Ottocento e Novecento*, Padova: CLEUP.
- Camacho Delgado, José Manuel (2005): “La ficción como coartada del apátrida: *Un milagro informal* de Fernando Iwasaki”, in *Philologia Hispalensis*, XIX, Universidad de Sevilla, pp. 7-22, [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Jose_Manuel_Camacho.pdf].
- Campra, Rosalba (2000): *Territori della finzione*, Roma: Carrocci.
- Ceserani, Remo (1996): *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino.
- Ceserani Remo (1997): *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri Editore.
- Cortázar, Julio (2009): *Del racconto e dintorni*, Parma: Guanda.
- De Chatellus, Adélaïde (2004): “La escritura sin fronteras de Fernando Iwasaki Cauti”, Actas del Coloquio internacional *Fronteras de la literatura y de la crítica* (Poitiers, 28 giugno-1 luglio 2004), Poitiers: CRLA Archivos, [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Adelaide_de_Chatellus.pdf].
- De la Fuente, José Luis (2005): “Fernando Iwasaki Cauti: el retorno del mito mestizo”, in *La nueva narrativa hispanoamericana: entre la realidad y las formas de la apariencia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Jose_Luis_de_la_Fuente_2005.pdf].
- Fortunati, Vita (2002): “Intertestualità e citazione tra Modernismo e Postmodernismo. Il *pastiche* di Antonia Byatt fra letteratura e pittura”, *Leitmotiv. Motivi di Estetica e di Filosofia delle Arti*, n.2, pp.87-96.
- Hanaï, Marie-José (2009): “El arte de la forma breve: los microcuentos de Fernando Iwasaki (*Ajuar Funerario*)”, Actas del coloquio internacional *El cuento ispanoamericano*

contemporáneo- Vivir el cuento (Université Paris-Sorbonne, 25-26 junio 2008), Paris: Rilma2, [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Marie-José_Hanaï.pdf].

- 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 -19 octubre de 2007), [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Arturo_Garcia_Ramos.pdf].
- González Vigil, Ricardo: “Estudio de *Libro de mal amor*”, [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Ricardo_Gonzalez_Vigil.pdf].
- J.A: “Iwasaki publica *Ajuar funerario*: «Desde Bécquer a Borges hay una gran tradición de terror en español»”, *ABC*, publicado el 23-05-04, [<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-23-05-2004/sevilla/Sevilla/iwasaki>].
- Lagmanovich, David (2006): *El microrrelato. Teoría y historia*, Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- Lovecraft Phillips, Howard (1989): *El horror en la literatura*, Madrid: Alianza.
- Muñoz, Miguel Angel: “Entrevista a Fernando Iwasaki”, *El síndrome de Chéjov*, publicado el 20-11-2007, [<http://elsindromechejov.blogspot.com/2007/11/fernandoiwasaki-quiero-que-mis-cuentos.html>].
- Navarro, Carmen (2009): “Equivalencia interlingüística: la metáfora lexicalizada”, in Miller, Donna- Pano, Anna (eds.): *La geografía della mediazione linguistico-culturale*, Bologna: Dupress.
- Noguero Jiméñez, Francisca: “El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki”, Ponencia leída en el II Seminario Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea *Miradas oblicuas en la narrativa hispanoamericana: fronteras de lo real, límites de lo fantástico*, (Universidad de Granada, 28-30 de Abril de 2008), (A), [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Francisca_NogueroJimenez_2008.pdf].
- Noguero Jiméñez, Francisca: “Vitalismo, sensualidad, erudición e ingenio: la narrativa de Fernando Iwasaki”, (B), [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Francisca_NogueroJimenez_2004.pdf].
- Osimo, Bruno (2004): *Manuale del traduttore*, Milano: Ulrico Hoepli Editore.

- Pérez, Daniel: “Un peruano que escribe desde Sevilla para media España”, *La voz digital*, Entrevista, pubblicato il 14-04-2010, [<http://www.elcastellano.org/noticia.php?id=1346>].
- Paz Soldán, Edmundo: “Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki”, [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Edmundo_Paz_Soldan.pdf].
- Rojo, Violeta (1996): “El minicuento, ese (des)generado”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 54, numeri 1-4, 1996, pp.39-65, [<http://webs.uolsinet.com.ar/rosae/breve9.htm>].
- Scarano, Tommaso (1994): “Raccontare l’assurdo. Il fantastico di S.Ocampo, Cortázar e Bioy Casares”, in *Modelli, innovazioni, rifacimenti: Saggi su Borges e altri scrittori argentini*, Viareggio: Mauro Baroni Editore.
- Todorov, Tzvetan (1981): *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti.
- Torre, Esteban (1994): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Torres, Camilo (2003): “Fernando Iwasaki o el inquietante arte de leer”, *Hueso Húmero*, 43, Diciembre, [http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Camilo_Torres.pdf].
- Trazegnies, Leopoldo de: “*Ajuar funerario*”, *Biblioteca virtual de literatura*, publicado il 24-07-05 [<http://www.trazegnies.arrakis.es/iwasaki3.html>].
- Valadés, Edmundo (1990): “Ronda per el cuento brevísimo”, in Pavón, Alfredo (ed.): *Paquete: Cuento. La ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, pp. 191-197.
- Valls, Fernando (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid: Páginas de Espuma.