



BUAP

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

**CONFIGURACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN AJUAR FUNERARIO DE
FERNANDO IWASAKI**

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

JOSÉ FERNANDO PÉREZ RAMÍREZ

DIRECTORA

DRA. CECILIA CONCEPCIÓN CUAN ROJAS

FEBRERO 2024

ÍNDICE

Resumen	5
INTRODUCCIÓN	6
Antecedentes	6
Planteamiento del problema	7
Pregunta de investigación	8
General	8
Específica	8
Objetivos	8
Objetivo general	8
Objetivos específicos:	9
Hipótesis	9
Justificación	9
Metodología	11
Marco Teórico	15
CAPÍTULO I	
ORIGEN DEL MICRORRELATO: LÍMITES Y DEFINICIONES DE LA CATEGORÍA	31
1.1 Elementos cruciales para el origen del concepto	31
1.2 Sobre la naturaleza del microrrelato: David Roas	32
1.2.1 Características esenciales del microrrelato: postura de David Roas	34
1.2.2 Límites de la categoría	38
1.2.3 Lo fragmentario según David Roas	39
1.2.4 Un dilema de categoría	40
1.2.5 En búsqueda del concepto	43
1.3 Usos del concepto: contra las normas del cuento; rompiendo los límites de la ficción	

convencional una perspectiva de Ethan Joella	46
1.4 Géneros y tipologías: micro-relato y posmodernidad; textos nuevos para un final de milenio por Francisca Noguerol	51
1.5 Elementos de la categoría: El microrrelato; caracterización y limitación del género postura de Irene Andres-Suárez	57
1.6 Conclusiones del capítulo	63
CAPÍTULO II	
LO FANTÁSTICO: DEFINICIONES Y RECEPCIONES EN LA OBRA AJUAR FUNERARIO DE FERNANDO IWASAKI	
	65
2.1 De lo general a lo particular	65
2.1.1 Aproximaciones a lo fantástico en el Ajuar Funerario de Fernando Iwasaki	65
2.1.2 Notas sobre lo fantástico	67
2.2 David Roas: conflicto entre lo real y lo imposible	68
2.2.1 Lo imposible y el sesgo de confirmación	71
2.3 Flora Botton y el objeto fantástico	81
2.3.1 El juego y sus manifestaciones	82
2.3.2 Características generales de lo fantástico	84
2.4 Roger Caillois: La imagen de lo fantástico	86
2.4.1 Estructura y uso: elementos principales de lo fantástico	89
2.5 Conclusiones del capítulo: esbozo de lo fantástico en Ajuar funerario	92
2.5.1 Referentes preliminares	93
CAPÍTULO III	
APROXIMACIONES AL MUNDO FANTÁSTICO: SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA AJUAR FUNERARIO DE FERNANDO IWASAKI	
	96
3.1 Aproximaciones al objeto de estudio	96
3.2 Selección del objeto de estudio	97
3.3 Desarrollo de la unidad fantástica	99
3.3.1 Niveles de convención: elementos en prueba	101

3.4 Análisis de la estructura fantástica en 16 microrrelatos	102
3.4.1 La habitación	103
3.4.2 Que nadie las despierte	107
3.4.3 W.C	111
3.4.5 La cueva	115
3.4.6 Día de difuntos	119
3.4.7 Peter Pan	121
3.4.8 Dulces de convento	125
3.4.9 Dulce compañía	131
3.4.10 Los visitantes	135
3.4.11 La casa de muñecas	140
3.12 No hay que hablar con extraños	146
3.4.13 Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV, 1-3)	152
3.4.14 Familia numerosa	162
3.4.15 La almohada	168
3.4.16 El apócrifo Frankenstein	173
3.4.17 La novicia rebelde	178
3.4 Conclusiones del capítulo	183
CONCLUSIONES	185
BIBLIOGRAFÍA	189
ANEXOS	193

Resumen

La presente investigación construyó e integró una perspectiva en torno a la fantasía, la cual depende de un grado de aceptación, conciliando un pacto extratextual e intratextual. El microrrelato es la estructura lingüística que ayuda a contener la unidad de significación y propiciar una enunciación con elementos atípicos. De esta forma, el objetivo del estudio fue analizar y demostrar el fenómeno fantástico en la narración. Se realizó un diagnóstico a dieciséis microrrelatos de la obra *Ajuar funerario* del autor Fernando Iwasaki, para aislar y focalizar cláusulas que justificaron una relación entre la unidad de impresión y elementos temáticos-discursivos. Registrando una necesidad sensorial para el fomento del pacto realidad-fantasía, así como la relevancia de los factores de materialidad asignados y designados al lector a través de pautas interpretativas, estableciendo diferencias entre formas animadas e inanimadas. La investigación involucró el concepto posmodernidad para testificar la transición del signo y el símbolo.

Abstract

The present research constructed and integrated a perspective associated with fantasy, which depends on a degree of acceptance, reconciling an extratextual and intratextual pact. A Short Story in the linguistic field, encompass a structure that helps to contain the unit of a meaning and promote an enunciation with atypical factors. In such a manner, the objective of this study was to analyze and demonstrate the fantastic phenomenon in narrative. A diagnosis was carried out through sixteen short stories from the literary work "Ajuar Funerario", by the author Fernando Iwasaki. This with the purpose to isolate and focus clauses that justify a relationship between the printing unit and thematic-discursive elements. Registering a sensory need for the promotion of the reality-fantasy pact, as well as the relevance of the materiality factors assigned and designated to the reader through interpretive guidelines, establishing differences between animated and inanimate shapes. This research involved the concept of postmodernity in order to testify the transition of sign and symbol.

Palabras clave: Microrrelato, Fantasía, Percepción, Elementos temáticos, Pacto ficcional.

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

El microrrelato es una estructura cuyo origen se mantiene conectado al cuento, los rasgos de cada categoría responden a una similitud, sin embargo, los modelos de enunciación que han surgido en las posmodernidad, obligan a una separación entre estructuras.

Teóricos como David Roas (2010), Ethan Joella (2010), Francisca Noguero (2010) e Irene Andres-Suarez (2010), fomentan la exploración y significación del rol del microrrelato en la actualidad, enlazando sus funciones estructurales y temáticas, en respuesta a la asociación que comparte con el cuento. Focalizando la idea sobre cómo la estructura se verá materializada a través de un intercambio constante entre la dualidad estructura-función.

El microrrelato se ha convertido en una pieza que explora las capacidades de construcción del autor, por ello la importancia que tiene en nuestro estudio, ya que a través de los distintos modelos de pensamiento direcciona el concepto de realidad hacia dos constantes: 1) La singularidad, cuyo tratamiento responde a la experiencia-razón del autor-lector y 2) La colectividad, la cual lleva el inventario léxico a la emisión y recepción de los sistemas lingüísticos. Ambos agentes intercambian la importancia de lo evidente y lo no evidente.

Es necesario por tal motivo, recurrir a David Roas (2011) en la obra *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* para desarrollar el contenido de ficción en respuesta a los límites entre lo fantástico y el impacto en la obra literaria. En nuestro estudio lo real va a ser sustituido por la materialidad para contener en él, los niveles de tangibilidad e intangibilidad anteponiendo el constructo comunicativo (codificación y decodificación) en la unidad de significación.

Por otra parte, la autora Flora Botton (1994) en su obra *Los juegos fantásticos* reconoce el pacto entre autor-lector para llevar a cabo lo verosímil e inverosímil en la obra literaria, dando especial seguimiento a la unidad fantástica. Es decir, la interpretación del mundo en la estructura lingüística es sometida a una concatenación estilística involucrando la apreciación estética y el valor cultural como marco referencial de la unidad de impresión.

Finalmente, Roger Caillois (1970) en la obra *Imágenes, Imágenes (sobre los poderes de la imaginación)*, va a desarrollar la fantasía como una invención social, cuyo universo está cubierto de categorías, mismas que son vitales para reconocer los rasgos temáticos. Esto nos lleva a la interrogante sobre los sentidos así como a las esferas de lo animado e inanimado.

Planteamiento del problema

La representación del mundo es actante en las decisiones sobre la verdad y mentira que aprendemos día con día, pues a través de la razón y la experiencia, generamos un conocimiento concreto de lo que nos rodea. Es así como la concepción del universo es proporcional a la posesión de los objetos y sujetos que identificamos como reales o falsos. La asignación, designación e identidad de las estructuras gramaticales obligan a determinar un posicionamiento contextual.

En el microrrelato la unidad fantástica reconoce la significación como un medio para permitir moldear la comprensión, los niveles discursivos dentro de la obra remiten a un efecto. Es por tal motivo que mi análisis sobre *Ajuar funerario (2004)* busca afirmar el pacto entre el autor y lector para aceptar las distintas apreciaciones sobre la realidad.

Pregunta de investigación

General

- ❖ ¿De qué manera el microrrelato en la obra *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki permite analizar el enfoque de lo fantástico, en donde la estructura formal y temática denota una unidad de efecto?

Específica

- ❖ ¿Cuáles son las diferencias entre cuento y microrrelato?
- ❖ ¿Por qué las modalidades discursivas dentro de la obra literaria van a relacionarse como pacto?
- ❖ ¿Dónde se establece una conexión entre lo tangible e intangible?

Objetivos

Objetivo general

- ❖ Interpretar 16 microrrelatos de *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki, por medio del análisis temático, para acreditar el desarrollo de la unidad de efecto como pacto entre autor y lector.

Objetivos específicos:

- Analizar la enunciación dentro de los microrrelatos, para acreditar el corpus como herramientas de apreciación estética respecto al pacto entre emisión y recepción de las cláusulas lingüísticas.
- Diagnosticar la unidad de significación en tratamiento a las categorías de lo fantástico, para dar prueba de una validación sobre lo tangible e intangible.

- Afirmar el pacto entre autor y lector para someter la posición de lo sensorial como prueba de un marco ideológico.

Hipótesis

La fantasía recurre a un tratamiento convencional sobre la aprehensión de las entidades, acreditando la apreciación estética por medio de las enunciaciones. El microrrelato cuya estructura focaliza la unidad de efecto, tiene como objetivo demostrar una dualidad entre: 1) el autor-lector, configurando un pacto y 2) función y estructura, estableciendo modalidades estilísticas para generar una significación.

La fantasía como el microrrelato son sustancias que asumen la experiencia-razón para remitir la voz narrativa a un conjunto de piezas materiales, es decir, hay una transgresión en las normas sociales, preponderando la singularidad y equilibrando la percepción. Por lo tanto, esta investigación afirmará la importancia sensorial del sujeto como rasgo implícito dentro de la obra literaria.

Justificación

El microrrelato y la fantasía son dos ejemplos generales sobre la necesidad de la significación en la emisión y recepción de la estética, para ello la convención, el imaginario y la validación de los sentidos es fundamental. He considerado que la relación entre la unidad de efecto y la voz narrativa ejemplifican de manera concreta las distintas modalidades discursivas que utiliza el autor y el lector para concebir lo tangible e intangible.

Las apreciaciones estéticas sobre las estructuras lingüísticas rodean a la entidad humana como aproximaciones a niveles de verdad o mentira de los cuales es imprescindible no asignar un

motivo, puesto que el hecho concreto que solicita la existencia muestra el vínculo con el tiempo-espacio.

De tal forma que el objeto literario se vuelve elemental para el desarrollo de la realidad; haciendo hincapié sobre la sustitución del concepto por el de materialidad, ya que la creación posmoderna, basa la articulación del sistema en referencia a la expectativa. Moreno Muñoz en la obra *Escrituras sobre el cuerpo* (2018) reconoce el valor del sentido sensorial para la interpretación del universo:

La experiencia de creación nos permitió redescubrir posibilidades de escrituras muy diversas, en muchos sentidos: Por ejemplo, retornar al juego y reconocer allí automatismos, el carácter sagrado de la escritura, la relación escritura y movimiento, la consciencia corporal y la expresión del trazo; ejecutar actos poéticos como partituras para la creación de obras literarias; intervenir los espacios que habitamos con versos, rebautizarlos para generar nuevas maneras de habitar; la escritura como proceso alquímico en el que los materiales varían y alteran, en muchos casos, la composición de los textos. (14)

La particularidad de la fantasía radica en círculos de creencia sobre los diferentes símbolos que coexisten en la cotidianidad. La secuencia interactiva respecto a las entidades forma una asociación entre el paradigma de lo evidente y lo imposible, dando paso a una categoría selecta que tiene como propósito establecer un pacto. La unidad fantástica como hemos asignado a lo largo del estudio nos invita correferenciar eventos concretos con esferas estéticas, dando atención especial a la dimensión sensitiva y provocando un concilio de formas, es decir, produciendo una ruptura de las normas convencionales.

Metodología

La fantasía requiere de una interpretación minuciosa acerca de los niveles de realidad, debido al manejo del signo lingüístico, el cual fractura las convenciones sociales. La predilección sobre lo sensorial establece un dilema sobre la recepción de las entidades animadas e inanimadas. Por ello, el objeto de estudio de esta investigación versa sobre la concepción del sujeto-objeto dentro del microrrelato; estructura corta con rasgos discursivos cuyo propósito es utilizar la enunciación para crear una significación.

Por otra parte, el discurso suscita el fomento de la apreciación estética obligando a un proceso de aprehensión, esto quiere decir que se transforman las piezas léxicas del relato para conciliar un pacto entre lo funcional y lo estructural. El modelo de estudio es transversal, puesto que recolectamos datos particulares de una obra, en un momento preciso.

Dado que el objetivo de la investigación es conocer el proceso de la configuración fantástica, es necesario utilizar el análisis y la interpretación. Por tanto, los datos serán sometidos a la observación y al diagnóstico para determinar el acuerdo verosímil o inverosímil del conflicto de la historia. La investigación es no experimental, pues no vamos a manipular los sintagmas de los diferentes microrrelatos, sino vamos a aislarlos para analizar cada uno. El estudio es de tipo descriptivo para conocer a detalle los niveles de concepción, apreciación y recepción de la obra literaria.

De acuerdo con Irene Andres-Suárez (2010) en la obra *el Microrrelato: caracterización y limitación del género* “la era de la brevedad, fundamentada en el espíritu de la condensación, que afecta a distintas disciplinas y actividades: Otras épocas prefirieron las formas extensas; la nuestra en cambio, revela una preferencia marcada por las formas escuetas, breves que puedan ser

asimiladas por coincidencia del lector [...]” (158) esto encamina a nuestro estudio a responder a los fenómenos de creencias en oposición a lo verdadero y a lo falso.

El presente trabajo tiene como enfoque, el planteamiento metodológico propuesto por David Roas (*Tras los límites de lo real*, 2011) Flora Botton (*Los juegos fantásticos* 1994) y Roger Caillois (*Imágenes, Imágenes*, 1970), direccionando las cláusulas a un tópico cualitativo, el cual va a tener como principal agente la manifestación de la unidad fantástica.

Para el corpus del estudio fueron seleccionados 16 microrrelatos de 100 que comprende la obra *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, para asimilar la particularidad del sentido de realidad, respecto a los marcos ideológicos socialmente aprehendidos.

Es por este motivo que se seleccionaron únicamente 16 relatos cortos, pues existe una similitud en cada uno. La comparación, nos ayudó a discernir particularidades entre estructuras por ejemplo el caso de *La habitación maldita* (14) y *La soledad* (51), ambas estructuras comparten un espacio, un conflicto y una unidad de significación, sin embargo en el primer microrrelato hay un cambio en el sentido del conflicto sobre la ruptura de la realidad, mientras que en el segundo relato, la voz narrativa nos obliga a situarnos en la esfera fantástica:

La Habitación maldita

LLEGUÉ SIN RESERVA, porque para eso soy cliente habitual, pero no quisieron darme la única habitación que les quedaba. A regañadientes me entregaron la llave y se ofrecieron a buscarme una suite en otro hotel de la cadena, más yo estaba muy cansado y subí sin hacerles caso.

La decoración no era la misma de las otras habitaciones: las paredes estaban llenas de crucifijos y los espejos apenas reflejaban mis movimientos. Recién cuando me eché en la

cama reparé en la pintura del techo: un cristo viejo y enfermo que me miraba sobrecogido. Me dormí con la inexplicable sensación de sentirme amortajado.

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. Desde entonces sigo esperando que venga otro, para despertarlo con mis dedos de hielo y poder dormir de una vez.

Ajuar funerario: Fernando Iwaski (2004:14)

En este caso podemos encontrar el espacio y la necesidad de un cambio que nos lleva a la unidad de efecto: sorpresa, desconcierto o intriga. Esto se debe a que la presencia sobrenatural forma parte de una transición

La soledad

ABUELA ME DIJO que no despertara a mis padres, me quitó el pijama y me puso el trajecito de organza, el que más me gustaba. Mientras me peinaba me pidió que rezara tres padrenuestros, pero no me hizo coletas sino un moño de señora. «Porque ya eres mayor», me abrazó, y se olvidó de decirme si estaba guapa. Después de la misa me cambió de ropa y me mandó a jugar. Había muchas flores.

Ajuar funerario: Fernando Iwaski (2004:51)

De igual manera remitimos el espacio y la esfera de lo fantástico hacia la transgresión de las acciones. La voz narrativa nos somete a la unidad de efecto provocando el mismo sentido: sorpresa, desconcierto o intriga.

Finalmente, se han elegido los dieciséis microrrelatos, por la semejanza que tienen los microrrelatos entre sí. La selección del estudio se focalizó en la sensibilidad de las transiciones y la reconversión del protagonista. Para llevar a cabo este procedimiento, se comenzó proporcionando al lector:

- 1) Una sinopsis de cada relato breve
- 2) La obra original, para realizar la comparación
- 3) Introducción al análisis
- 4) El análisis estructural y temático
- 5) Conclusión de los elementos diagnosticados

Para esta investigación se hizo uso de las siguientes técnicas que facilitaron el manejo de los datos, logrando un análisis apropiado:

- 1) Observación:

Técnica que ayudó a identificar los fenómenos y registrar los datos para un análisis detallado. Se examinaron de manera preliminar las peculiaridades discursivas e interpretativas, logrando un corpus idóneo.

- 2) Materiales teóricos

Fueron la estructura base para dar a conocer la profundidad de los conceptos aplicados al análisis, creando un entorno detallado de cada enunciación. Fue importante este recurso, pues se validó y afirmó con claridad el contacto con los elementos de percepción.

- 3) Análisis estructural y tabla comparativa

Ambas técnicas fueron la base para desarrollar la investigación, ya que tanto la tabla como el análisis, reforzaron la hipótesis de nuestro estudio. Siendo herramientas indispensables que facilitaron el manejo de la información.

De igual forma el procesamiento de los datos tuvo un tratamiento organizado destacando los siguientes pasos:

- 1) Diagnóstico
- 2) Análisis
- 3) Interpretación
- 4) Desarrollo de los datos
- 5) Demostración de la conclusión

Para reunir el conjunto de elementos a analizar, se utilizó el software de procesamiento como Word, Google documentos, Excel y la plataforma de almacenamiento Drive de la empresa Google. De esta manera, los datos estuvieron al alcance del investigador en el momento deseado.

Marco Teórico

Origen del microrrelato: límites y definiciones de la categoría

El relato breve es una construcción posmoderna que implica asociar los rasgos formales y temáticos a través de la apreciación estética precisando los recursos estilísticos, pero sobre todo exaltando la unidad de significación (efecto o impresión). Para ello la sustancia y esencia de la realidad (materialidad) se verá compuesta como consecuencia de una conexión entre la emisión y recepción del mensaje.

David Roas (2010) en el prólogo *Sobre la naturaleza esquiva del microrrelato*, propone señalar el microrrelato como un objeto con (supuesta) autonomía genérica dentro de la posmodernidad (11) esto nos ayuda a visualizar un posible origen del relato corto, pues, a pesar de incluir la estructura concisa como un anexo del cuento. La crítica literaria establece una dimensión historicista y teórica sobre la manifestación de lo hiperbreve.

Es de esta manera que autores como Eco, Schaeffer o Baroni dan explicación sobre la relación de la obra con la producción, siendo de este modo un argumento crucial para delimitar el microrrelato del cuento. David Roas define la descripción morfológica y estructural como dos elementos fundamentales.

Características esenciales del microrrelato

El primer rasgo que Roas comienza a describir para definir el concepto de microrrelato es el rasgo distintivo en comparación a otras estructuras, principalmente a la del cuento por ello menciona lo siguiente: “Determinar el estatuto genérico del microrrelato, la descripción morfológica y estructural debe ir acompañada de un análisis de los elementos implicados tanto en la producción como en la recepción textual en una doble dimensión sincrónica y diacrónica. A lo que hay que añadir la necesaria perspectiva comparatista: los géneros y subgéneros son categorías colectivas, históricas y supranacional”. (12) Esto nos obliga a entender el relato corto como una categoría con rasgos discursivos, formales, temáticos y pragmáticos.

Cada uno de estos rasgos facilita la diferenciación con el género del cuento, pero a su vez; el autor seguirá considerando el microrrelato como parte de él. A lo que la autora Andres-Suárez (2010), menciona más tarde en el artículo *El microrrelato: caracterización y limitación del género*: la intervención del medio histórico condiciona la realidad como una renovación técnica y temática.

Hibridismo genérico: microrrelato y poesía

Roas insistente en agrupar el microrrelato con el cuento, por tal motivo, el hibridismo lo usa como una bifurcación clave en la composición de la estructura corta, asimilando la forma como sistema cuya interpretación está vigente gracias a la apreciación del autor-lector.

La (supuesta) dimensión fragmentaria del microrrelato

La propuesta sobre la condición del texto en función a la intención del lector lleva a considerar lo breve como un rasgo esencial dentro del microrrelato, siendo una característica confusa, ya que el cuento comparte similitud respecto a la extensión.

Las necesidades de la economía lingüística obligan a la categoría del microrrelato a utilizar lo conciso, por encima de lo descriptivo. Rasgo que se aleja del cuento, pero que mantiene como generalidad.

Hiperbrevedad y extensión

El cuento y el relato corto conectan elementos como la hiperbrevedad y en ocasiones la extensión para llevar las habilidades del lector a una transición subjetiva, utilizando la experiencia y la razón para concretar la unidad de significación. Por ello es en este punto, Roas nos recuerda y afirma que los recursos no son propios de un género o categoría. La producción literaria puede tomar las piezas léxicas y manejarlas con arbitrariedad, no olvidando el objetivo estético que deben llevar.

Un paseo por la historia

Finalmente en este rasgo se explica la transición del género respecto a un cambio en la concepción de los modelos de pensamiento, determinando el género como una implicación sobre

las necesidades de difusión. Rectificando el microrrelato como parte del cuento y concluyendo que su forma no nace sino se cultiva como una variación.

Usos del concepto: Contra las normas del cuento; rompiendo los límites de la ficción convencional una perspectiva de Ethan Joella

El autor precisa la significación como una parte fundamental del microrrelato, atendiendo el dilema de la estructura por el de función. La perspectiva la fundamenta bajo su experiencia como artista. Joella nos invita a ver la unidad de efecto como un mecanismo fundamental para la producción de las categorías, pues recordemos que hay una conexión implícita y explícita de los recursos estilísticos.

Finalmente Joella concentra su artículo en la *Ficción súbita*, quienes cuestionan sobre si el relato breve es posterior al cuento del que Brander Matthews se autoproclama ser el primero en considerarlo como una categoría distinta a la novela en el año 1901, aceptando que la denominación *microrrelato* es una asignación reciente, pero con un origen compartido con los mitos, las parábolas, las fábulas y los exempla. (67)

Géneros y tipologías: Micro-relato y posmodernidad; textos nuevos para un final de milenio por Francisca Noguero

Noguero explora las propiedades del microrrelato indagando sobre la modalidad textual de la categoría, remitiendo los rasgos discursivos como enlace con otras estructuras. La brevedad en las estructuras lingüísticas puede ser una constante, pero su designación confabula los marcos estilísticos para estipular la diferencia entre ellos.

Gracias a estas bases la autora establece el concepto de posmodernidad como un apartado específico y fundamental para la evolución del relato breve, guiando nuestro estudio a explorar seis puntos a tomar en cuenta:

1) Principio de contradicción: escepticismo radical

La autora define la paradoja como rasgo vital para la potencia del tono de la voz narrativa.

2) Los textos ex-céntricos: rasgos para la experimentación

Los recursos estilísticos proporcionan una identidad sobre la estructura literaria. Asimilando la excentricidad como ruptura de los moldes expresivos.

3) Ausencia del sujeto tradicional o golpe al principio de la unidad

La experiencia del lector se vuelve clave para ligar la realidad con las convenciones sobre la representación del universo.

4) Multitud de interpretaciones: obras abiertas

Noguerol nos explica la importancia del conocimiento del autor-lector para vincular la unidad de efecto con el escenario simbólico que plantea la obra.

5) La episteme posmoderna: virtuosismo intertextual

Este rasgo propone un acercamiento a los efectos de unidad en afectación al desarrollo del sistema ideológico, postulando el manejo de un inventario como estímulo.

6) Modalidades discursivas: humor o ironía

El último rasgo que Noguero describe determina como la estética posmoderna ha utilizado la comedia y parodia para crear una ruptura con la materialidad concreta.

Elementos de la categoría: El microrrelato; caracterización y limitación del género postura de Irene Andres-Suárez

La autora comienza situando la crítica literaria en intersección con las corrientes vanguardistas, estableciendo entre los años 1910 a 1930 puntos de partida para el relato breve, pues la renovación formal y temática encaminaron al autor y al lector a una búsqueda sobre una nueva interpretación de la materialidad.

Andres- Suárez expone tres rasgos para definir el microrrelato, explorando la composición como esencia de la estructura:

- 1) Rasgo formal: se extrema la hiperbrevedad y la concisión
- 2) Rasgo temático: se privilegia el carácter intertextual, fantástico y humorístico
- 3) Rasgo estructural: todos los elementos del microrrelato sirven para conseguir un efecto en el lector.

La autora proporciona la definición de microrrelato que utilizaremos para darle sentido a la estructura literaria:

“[...] estamos ante un texto literario ficcional en prosa, articulado en torno a los principios básicos de brevedad, narratividad y calidad literaria. Los prefijos micro- y mini- aluden claramente a su reducida extensión, y los vocablos "relato" y "cuento" a su naturaleza o entidad narrativa. No hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción,

sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos”.

(162)

Lo fantástico: definiciones y recepciones

La fantasía en conjunto con la asequibilidad produce un rol inestable entre la concordancia de lo material y la creencia de lo eventual. Se asimila como objeto la conexión de elementos y el compuesto de cada uno establece con incertidumbre un génesis al que se denomina: *fantástico*.

David Roas divide su obra *Tras los límites de lo real (2011)* en cinco puntos: la realidad, lo imposible, el miedo, el lenguaje y lo fantástico en la posmodernidad, por lo cual en la investigación, cada uno de estos rasgos ha encaminado a establecer los principios de la ruptura propuestos en la obra.

1) La realidad

En este apartado la relación entre el objeto sobrenatural y la afinidad sobre el símbolo religioso propicia a convertir las creencias en asignaciones sobre el dinamismos entre moralidad y realismo. Roas menciona:

“En su reivindicación de lo racional, el Siglo de las Luces había revelado, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y ese lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica en su primera manifestación: la novela gótica, que surge en las letras inglesas en la segunda mitad del siglo XVIII.” (19)

Los sentidos y la exaltación de una imaginación defienden la premisa de la maleabilidad como posición del observador, considerando que la fantasía tenía lugar en la realidad gracias a que el fenómeno de la materialidad podía ser tangible o intangible, dependiendo el evento. Gracias a

esto se comenzó a cuestionar sobre cómo los límites de la razón podían justificarse, validarse y aprehender sin tener que oponerse a la ciencia.

2) Lo imposible

El proceso perceptivo logra mantener el equilibrio de lo complejo mediante la organización de los estímulos. Lo fantástico hace dudar del sentido, ya que la comprensión de las entidades estructurales (objetos y contextos) establecen y justifican el lugar del individuo frente al hecho material. Recordemos que lo material en el proceso de adquisición puede validarse por singularidad o colectividad y no necesariamente debe ser un hecho tangible o intangible.

Lo imposible surge como transgresión respecto a la expectativa que se tiene de lo concreto. Roas propone las siguientes categorías:

- El cuento de hadas (lo maravilloso)

Las entidades de los cuentos de hadas existen en un mundo independiente al cotidiano llevando a cabo todo tipo de situaciones, pero su atmósfera no afecta a la realidad inmediata.

- Formas híbridas: lo maravilloso cristiano y el realismo mágico

Las categorías compuestas sobre lo imposible pretenden abarcar elementos como lo maravilloso cristiano y el realismo mágico, vertientes que tiene como finalidad, demostrar que los fenómenos tienen una explicación religiosa.

- Lo pseudofantástico y sus variantes

Las estructuras y motivos cuyo tratamiento de lo imposible se aleja del efecto fantástico y del sentido de dicha categoría se clasifican en supuestos que racionalizan y se excusan para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico.

3) El miedo

El miedo se sitúa en la amenaza y la desfamiliarización para propiciar una atmósfera de inseguridad o vulnerabilidad.

El miedo, en propuesta de Roas, se divide en dos grandes grupos:

- Miedo físico

Se basa en la vulnerabilidad, la muerte y lo misterioso para articular sobresaltos.

- Miedo metafísico

La impresión exhaustiva basa la manifestación directa hacia el receptor. Es un ataque directo a las convenciones sobre lo real. Las características que prevalecen son: la exploración de la experiencia subjetiva, la atmósfera ominosa, el tiempo y la racionalización del acontecimiento.

4) El lenguaje

La realidad se aprecia como un espejo, de ella se reflejan siluetas (creencias), estableciendo interpretaciones según lo sensorial (signo lingüístico). Entonces la dimensión entre fantasía y materialidad se compone del posicionamiento en el que se encuentra el lector frente al texto (unidad de efecto). Por lo tanto, la construcción del texto va a mantener un motivo evidente.

Roas demuestra la ruptura de las convenciones a través de los rasgos temáticos de la obra, es por ello que enuncia tres características que compactan el efecto fantástico:

- 1) La autenticación de la ficción presentando el relato como un documento real o como un testimonio personal
- 2) El relato *objetivo* en tercera persona (focalizando desde la perspectiva subjetiva de uno o de varios personajes)
- 3) La narración polifónica
- 4) El juego con las diversas modalidades de la ambigüedad: la ambigüedad para esconder la identidad del ser o del fenómeno imposible.

Estos rasgos ayudan a involucrar la intensidad de la unidad de efecto con la irrupción de lo imposible, enmarcando las representaciones ideológicas en objetos y etapas de conciencia. Formando sistemas: realismo-cotidianidad y propiciando el efecto fantástico. Es decir, las enunciaciones superan los límites del lenguaje, gracias a que ya no hay una forma de descripción para asignar lo no evidente.

5) Lo fantástico en la posmodernidad

El autor involucra la extratextualidad para conformar una idea evidente de la materialidad, sin embargo, dentro del relato habrá piezas que bifurquen el significado con la noción ideológica convenciendo al lector de aceptar el efecto fantástico. Por este motivo Roas nuevamente clasifica las modalidades textuales de los escritores posmodernos:

- 1) Yuxtaposición conflictiva de los órdenes de realidad: mínimas alteraciones en la atmósfera que habita el protagonista, se revela el deslizamiento de otra realidad (siempre resulta dramático), el personaje se ve dominado por la inquietud de lo incomprensible, una nueva palabra surge como referente en lo esencial e inquietante. La transgresión del lenguaje

ordinario subvierte la propia percepción real. Hay un uso de dimensiones paralelas y la literalización de la metáfora está presente.

- 2) Alteraciones de la identidad: transgresión de la noción tradicional, ofrece un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, invitan a explorar patologías oscuras y comportamientos, los seres están en busca de una identidad que no se puede alcanzar, hay una total dislocación del yo mediante la transformación de otro ser.
- 3) Voces del otro lado: exploración de nuevos caminos para la creación de lo fantástico en directa relación con el nuevo paradigma de realidad, así como la visión posmoderna del sujeto. Se atenúa la otredad (revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje ante su nuevo estado y el otro mediante su discurso nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos).
- 4) Lo fantástico y el humor: el objetivo es la confrontación entre lo real y lo imposible, se ambienta siempre en un mundo que funciona como el del lector. Provoca empatía, adhesión emocional e intelectual. El humor descansa en un distanciamiento del objeto para reír. Se hace uso del trastocamiento de las expectativas del lector.

EL OBJETO FANTÁSTICO

Flora Botton en su obra *Los juegos fantásticos (1994)* hace una búsqueda minuciosa de lo insólito como agente clave en la irrupción de lo fantástico, conciliando el pacto como forma necesaria para la aceptación de la unidad de efecto.

La exploración del mundo y sus sustancias recae en la adquisición y comprensión de las formas de lo imposible. Al igual que Roas, para Botton la unidad fantástica responde a categorías que dan distinción a lo imposible:

1. Lo maravilloso

La coexistencia y representación de las entidades mágicas en un mundo independiente a la realidad, se toma como maravilloso. No hay un conflicto que determine una ruptura, los seres que habitan en el cuento de hadas obedecen a facultades y poderes.

2. Lo extraordinario

El fenómeno extraño se justifica y racionaliza a través de las leyes del mundo conocido. Se está en presencia de lo extraordinario cuando la manifestación insólita es producto de una ilusión; truco o mentira, pues al final del relato la obra obedece a una explicación verosímil del hecho en concreto. De tal manera que el fenómeno fantástico no contiene una transgresión, sino que su atipicidad lo convierte en algo extra-ordinario.

3. Lo fantástico

El universo evocado dentro del texto produce un conflicto, lo que lleva a producir una reacción. Esta reacción es producto de una normativa conocida o de la imaginación. Lo fantástico se ubica en el concepto de lo real y el sistema de creencias amplifica o reduce la validación con la que atendemos el fenómeno. El hecho concreto vive en cohesión con la fantasía dependiendo su grado de representación.

Lo fantástico como hemos podido observar sostiene como argumento principal la transgresión de los factores conceptuales comunes. Instrumentos tales como el lenguaje y la percepción, son esenciales para producir su efecto, además la sensibilidad, así como la colectividad y la singularidad son vertientes que rigen un eje temático sobre las posibilidades de la realidad, validando o rechazando el fenómeno que comparte lo atípico.

LA IMAGEN DE LO FANTÁSTICO

Roger Caillois propone a lo largo de su obra *Imágenes, Imágenes (1970)* las interpretaciones de la realidad como un acontecimiento objetivo con la posibilidad de fracturarse ante la recepción de un comportamiento subjetivo.

El tópico fantástico se establece progresivamente como un punto infinito en la imaginación. Igual que los autores anteriores, Caillois busca categorizar el principio fantástico respecto a la estructura esencial. Por tanto, el mundo de las hadas como lo imposible expresa un escándalo para la realidad.

Caillois indica que lo fantástico no tiene un propósito dentro del maravilloso mundo. Al ser un mundo independiente se resuelve y la incertidumbre del problema tiene una finalidad de desarrollo. El orden inmutable e inflexible modifica la razón hasta la solidez. Caillois denominó lo maravilloso de la ciencia ficción, subtema que tiene como necesidad atender el aspecto oculto de las formas, llevando a la contradicción a ser fundamental para la estructura ideológica de la unidad fantástica.

Las paradojas entre el poder y los conflictos sustanciales de lo fantástico propician un efecto transgresor y por ello buscan deseos irrealizables, los tópicos para Caillois son:

- 1) Estar en otra parte al mismo tiempo
- 2) Volverse invisible
- 3) Actuar a la distancia
- 4) Metamorfosearse a gusto

- 5) Esclavos naturales (animales)
- 6) Armas invisibles
- 7) Ungüentos eficaces
- 8) Filtros irresistibles
- 9) Escapar de la vejez y la muerte

Esta división facilita dos categorías en la propuesta de Caillois:

- La ciencia ficción

Mundos independientes que no transgreden, sino la idea del futuro o la experimentación. Componen un conjunto de piezas que exigen la existencia de entidades creadas a partir del principio humano o bien son mundos que usan la conquista y la guerra para establecer ideales entre razas. Lo que determina la esencia de la ciencia ficción es el panorama de los espacios a la solución que se propone al principio o al final del relato.

- El mundo sobrenatural (mundo feérico)

En esta categoría siempre hay criterios divididos sobre si pertenece o no a lo fantástico, pues la imagen de la aparición o el fantasma atiende a los recursos tradicionales entre el bien o el mal, así como la presentación de un hecho insólito. Sin embargo, Caillois clarifica lo fantástico 12 funciones:

- 1) El pacto con el demonio
- 2) El alma en pena que exige que cierta acción sea cumplida

- 3) El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna
- 4) La muerte personificada que aparece en medio de los vivos
- 5) La cosa indefinible e invisible, pero que pesa, se hace presente, mata o daña
- 6) Los vampiro; es decir, los muertos que se aseguran una perpetua juventud succionando la sangre de los vivos
- 7) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas que de pronto se anima y adquiere una terrible independencia
- 8) La maldición de una bruja que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural
- 9) La mujer fantasma, seductora y mortal
- 10) La inversión de los dominios del sueño y de la realidad
- 11) La habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borradas del espacio
- 12) La detención o la repetición del tiempo

Esta investigación se compone de tres capítulos, el primero versa sobre la categorización del microrrelato, una aproximación hacia el concepto y las diferentes perspectivas que validan el origen del relato breve. Se hizo énfasis en los estudios de David Roas con el prólogo *Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato (2010)*, en la investigación de Ethan Joella sobre el desafío de los principios teóricos-críticos en el artículo *Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional (2010)*, el concepto de posmodernidad y la necesidad de un posicionamiento crítico en el estudio de Francisca Nogueroles en *Micro-relato y posmodernidad:*

textos nuevos para un final de milenio (2010) y el carácter temático y formal expuesto por Irene Andres-Suárez en la investigación *El microrrelato: caracterización y limitación del género (2010)*.

El segundo capítulo tuvo como objetivo recuperar los aportes de David Roas en la investigación *Tras los límites de lo real (2011)*, Flora Botton en *Los juegos fantásticos (1994)* y Roger Caillois en *Imágenes, Imágenes (1970)*, cada aporte focalizando las vertientes de lo fantástico, así como los diferentes conceptos que se abordaron para distinguir el fenómeno.

El tercer y último capítulo se dedicó al análisis de dieciséis microrrelatos de la obra *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki, utilizando los conceptos teóricos ya enunciados. El procedimiento que se llevó a cabo fue determinar una introducción sobre la narración, posteriormente se dio a conocer una sinopsis de la obra, se incluyó el relato para su comparación y se aislaron cláusulas para su diagnóstico concluyendo en la aparición del fenómeno fantástico.

CAPÍTULO I

ORIGEN DEL MICRORRELATO: LÍMITES Y DEFINICIONES DE LA CATEGORÍA

Cada día sabemos más y entendemos menos

Albert Einstein

1.1 Elementos cruciales para el origen del concepto

Las vertientes que suponen la conexión del conjunto de unidades de significación con el compuesto para incitar la codificación establecen principios y normas que someten a los diferentes sistemas de emisión a una clasificación particular de lo que aprendemos sobre la realidad. En este capítulo la exploración de la sustancia buscará plantear un posible origen y definición de lo que conocemos como microrrelato.

Por tanto, es fundamental hacer hincapié en un panorama general del relato corto apoyándonos de las diferentes posturas teóricas para proporcionar un concepto del microrrelato. Será importante detallar el uso de la estética, para validar las propiedades temáticas y estructurales, y de esta manera indagar sobre el eje formal que Fernando Iwasaki usa en su obra *Ajuar Funerario* (2004) para exaltar recursos específicos.

En este capítulo haremos uso de los artículos de autores como: Ethan Joella (*Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional*), Francisca Noguero (*Microrelato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio*), e Irene Andres-Suárez (*El microrrelato: caracterización y limitación del género*), para establecer de manera puntual una aproximación al concepto del microrrelato y de sus principales rasgos. Usaremos las diferentes

perspectivas que cada uno de estos críticos aportan para conciliar un estudio sobre las principales características que engloban a la estructura corta.

Ahondaremos en la expectativa de cada uno de nuestros artífices para conocer a detalle como el relato breve mantiene un mecanismo preliminar de la forma, en relación con las necesidades para manifestar un principio de búsqueda. David Roas encargado de recopilar a los autores antes mencionados en su prólogo: *Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato*, será crucial para revelar los rasgos formales, estructurales y temáticos del microrrelato. Por ello, en estos primeros apartados no usaremos un concepto en particular, sino daremos seguimiento a los posibles orígenes que le rodean.

1.2 Sobre la naturaleza del microrrelato: David Roas

El sistema literario, la tipología y la conformación de una categoría son agentes importantes para designar el carácter crítico de una estructura lingüística, gracias a ello podemos ir cuestionando la idea: *todos los signos no son literatura, ni toda la literatura está contenida en una categoría o tipología*, sino que hay bifurcaciones y fronteras de las cuales el objeto principal es crear un mensaje lleno de esencia capaz de ser emitido y recibido cuantas veces sea necesario.

Por lo cual, es primordial recurrir a la caracterización, relación y aspectos sobre el relato breve, pues sus elementos concuerdan con el cuento; estructura bien definida que contiene parámetros de uso, creación y lectura. Es conveniente separar la sustancia del relato breve para discernir categorías. El aspecto de la historicidad está presente en los niveles formales y temáticos de cada clase, por eso no es similar el cuento al relato breve, pese a que algunos autores preponderan su representación con su interpretación.

Es por tanto que en el análisis del relato corto como sus rasgos, provienen de una esencia establecida. El concepto y conjunción de los aspectos estéticos son específicos al indicar una dimensión teórica-práctica. La narración breve, surge como fenómeno gracias al impacto en la actualidad, prueba de ello es la delimitación específica respecto a la perspectiva que pretende usar (la brevedad y la unidad de impresión).

Roas¹ Al inicio del prólogo invita al lector a constituir una idea y una voz sobre el estudio de la enunciación corta. En consecuencia, la aparición del fenómeno es siempre objeto de una atención recurrente debido a su impacto. La carga que se le han asignado los escritores actuales se focaliza demasiado sobre lo concreto, así como la sensación de saber plasmar lo preciso. Esto ayuda a identificar las exigencias por aislarse y delimitar sus características.

Los géneros que rodean las leyes críticas de un sistema lingüístico tienden a funcionar como divisiones que advierten al autor y al lector para interpretar los modelos de la lengua. Las tradiciones, los hábitos y modelos textuales que enuncia Roas para asumir la experiencia textual consolidan las piezas organizadas integrando o rechazando, según la concepción. Es por ello que David utiliza a Eco, Schaeffer o Baroni para explicar que los géneros literarios no deben ser considerados exclusivamente en su inmanencia, sino también en relación con el lector. (11)

Es de cierta manera una premisa indiscutible debido a que las diferentes producciones siguen o fracturan el sistema teórico con el propósito de manifestar una idea sobre el universo. Los

¹ David Roas en *Sobre la naturaleza esquivada del microrrelato*, asigna una atención especial al carácter constante y recurrente de los autores contemporáneos por ofrecer el relato breve como ejes particulares de una idea sobre la realidad: “el debate en torno al microrrelato sigue todavía abierto: no está todo dicho acerca de su caracterización, su relación con el relato breve, su (supuesta) autonomía genérica y su vinculación con las diversas vías por las que se ha desarrollado la narrativa en la Modernidad y la Posmodernidad”. (11) Esto inclina al estudio que realizamos a puntualizar que existe una configuración de emisión y recepción que necesita del relato breve para designar la expresión estética del humano.

estímulos que surgen en la cotidianidad son particulares y colectivos, cada uno tomará o evitará su esencia, y para el relato breve la aparición de signos que contengan, imaginarios o cosmovisiones formarán una autonomía al condicionar la realidad como una estructura de movimiento y pertenencia.

Las relaciones con la expectativa y la expresión deben ir acompañadas de un sustento significativo para producir un objeto estético, capaz de albergar la dimensión de la que se posiciona el autor y el lector. Es decir, el papel del relato breve debe tener un esqueleto elemental dentro de los géneros literarios.

1.2.1 Características esenciales del microrrelato: postura de David Roas

Hacia esta parte de la caracterización de la enunciación hiperbreve, hemos podido preguntarnos, si el género literario que agrupa o rechaza la estructura corta es coercitiva o flexible, pero no podemos definirlo con claridad sin atentes pretender darle una silueta a lo que describimos como estructura breve, por tanto, Roas² nos describe que la posición genérica del relato corto es experimental y con ello tiene que haber una forma de la cual se pueda definir y componer, es decir debe existir un rasgo básico que nos encamine a entender la narración, por esta razón David Roas comienza por tipificarlos de la siguiente manera³:

² El primer rasgo que Roas comienza a describir para definir el concepto de microrrelato es el rasgo distintivo en comparación a otras estructuras, principalmente a la del cuento por ello menciona lo siguiente: “Determinar el estatuto genérico del microrrelato, la descripción morfológica y estructural debe ir acompañada de un análisis de los elementos implicados tanto en la producción como en la recepción textual en una doble dimensión sincrónica y diacrónica. A lo que hay que añadir la necesaria perspectiva comparatista: los géneros y subgéneros son categorías colectivas, históricas y supranacional”. (12)

³ La lista que se presenta a continuación es retomada del prólogo (*Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato*) del libro *Poéticas del microrrelato*, perteneciente al autor David Roas. Se ha decidido utilizar esta clasificación para comparar con los rasgos que proponen Ethan Joella y Francisca Noguero y proporcionar tres perspectivas sobre las características del relato breve.

1. Rasgos discursivos: la narratividad, hiperbrevedad, la concisión y la intensidad expresiva son ejes textuales que dan fragmentariedad e hibridez genérica a la estructura del relato breve.
2. Rasgos formales: se trata de aquellos sintagmas que poseen unidades de significación en concordancia con la complejidad de la estructura, tales como: la trama, personajes (su descripción es mínima, pero su impacto en el lector es fundamental), el espacio (construcción referente al conocimiento del lector o en ausencia establece una locución verbal), tiempo (uso extremo de la elipsis), diálogos (funcionales o significativos; ayudan al lector a enlazar la trama), final sorpresivo o enigmático (esencial en la estructura breve), importancia del título (oración breve que nos anuncia una parte relevante del relato) y experimentación lingüística (herramientas estilísticas que ayudan a darle una estética a la estructura) .
3. Rasgos temáticos: la intertextualidad (referente entre textos), metaficción (reflexión de la fantasía sobre su rol dentro del relato), ironía, parodia, humor (recursos estilísticos) e intención crítica (voz del texto, quién nos habla). Estos rasgos no necesariamente aparecen de manera conjunta en el relato, sino que pueden ser combinatorios.
4. Rasgos pragmáticos: impacto sobre el lector (unidades de significación) y exigencia de un lector (atención en las unidades que conforman la estructura, lo que sucede en el relato). Ambas características vitales en la creación del relato breve.

Roas decide recapitular las posturas desarrolladas en el siglo XX sobre la composición del relato (Edgar Allan Poe, *Review Of Hawthorne 's Twice Told Tales*,1842) y sus posibles combinaciones para crear una diferencia determinante en las unidades de impresión. Carlos

Pacheco⁴ al igual que otros autores, tienden a acordar cinco categorías que sistematizan y generan una adaptación relevante sobre la narración corta, algunas de ellas son: 1) la narratividad, 2) extensión breve, 3) unidad de concepción y recepción, 4) intensidad del efecto y 5) economía, condensación y rigor.

Andrés-Suárez, quién retomaremos más tarde, teoriza el estudio del relato breve como una construcción de un clímax emocional que se resuelve en un impacto único, rotundo y duradero. Es cierto que la enunciación concisa tiene como objetivo crear una expectación atmosférica, por consiguiente, los recursos y herramientas estilísticas son selectas. El relato es una estructura que no utiliza el elemento de la materialidad para crear una concordancia, sino que la materialidad es manipulada para diferenciar los niveles pragmáticos de la lengua y funcionar como un sistema de impresión.

La materialidad la utilizaremos como sustituto de la realidad, ya que el concepto de realidad es una agrupación simbólica de aquello que pertenece o no a las capacidades para responder a las vertientes de una semántica. Así que la realidad se formará como un tópico vital para esta primera etapa del estudio, pero tendrá su apartado en oposición con la fantasía en el siguiente capítulo.

Retomando las consideraciones que define Roas como necesarias para el estudio del relato breve, habrá que indicar que el sustento de las piezas léxicas tienen una interrelación con aquellos ejes de intención y apreciación consignando la estructura lingüística hacia una dirección híbrida:

[...] los rasgos formales: la esencialización del espacio, la escasa caracterización de los personajes (a veces reducidos al anonimato o a ser simples arquetipos), la condensación de

⁴ Roas tiende a recurrir a las posturas clásicas de autores como Friedman, Cortázar, Reid, Shaw o Wright para que Carlos Pacheco cree una condensación de esas posturas y las convierta en un resumen idóneo sobre los elementos que debe llevar el relato corto. (15)

la acción mediante la elipsis, los juegos formales y temáticos con el título, la importancia de la apertura y el cierre, etc., son los mismos recursos que pone en juego el cuento para conseguir su forma breve característica. (Roas, 16)

Hasta este punto del estudio hemos de comenzar a entender que la hiperbrevedad, la extensión, concisión e intensidad de la unidad significativa son imprescindibles para la estructura del relato breve, esto concierne a buscar la claridad y la voz narrativa, estos aspectos bifurcan con el cuento, pero que hay una notable diferencia al apreciar las funciones de cada estructura.

Finalmente Roas⁵ proporciona un concepto de relato breve a partir de todos los caracteres antes enunciados, en el que prevalece la intertextualidad⁶, la metaficción, la ironía y la parodia. Sin embargo, aclara que no son rasgos propios de la estructura, sino que ayudan a diferenciar otras variantes del relato breve. (17) Lo que sigue vinculando una categoría a la otra.

Sin embargo, el relato breve posee de manera obligada aspectos concretos, muy diferentes al cuento, su construcción puede disponer de otras categorías, pero las necesidades del autor y el lector serán los que asignen las propiedades estéticas, ya que la unidad de efecto debe recaer en la percepción, siendo así la enunciación breve, una estructura adaptativa. Todos los elementos dentro de él buscarán aportar o relacionar.

⁵ Roas determina la necesidad de explicar el microrrelato respecto a lo que no es o bifurca, pero no somete al concepto a ser primigenio, sino que lo adapta al uso que la posmodernidad le ha asignado para diferenciar categorías: "Tales rasgos, más que identificar al microrrelato, resultan muy útiles para distinguir variantes de este, como demuestran las tipologías postuladas por Lagmanovichy Brasca en sus artículos antes citados. Entre todos los rasgos temáticos, el más destacado y recurrente en las diversas definiciones es, sin duda, la intertextualidad." (17)

⁶ La intertextualidad es un concepto revolucionario que introduce cambios considerables con respecto al estudio de fuentes (González Álvarez, Cristóbal. "La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas." 2003, 120)

En otras palabras, el referente en el marco de materialidad va a tener la cualidad de relacionar elementos sin perder la esencia-sustancia de la estructura. La intertextualidad va a ser un procedimiento obligatorio, por lo que se convertirá en un elemento que oriente al lector a determinar el conflicto de la diégesis. La concisión se transformará en parte de la experiencia del relato breve, es decir, las necesidades lingüísticas del sistema literario van a prescindir de lo necesario, renovando el mensaje para anteponer sus rasgos como variables, no como aspectos absolutos, al contrario debe de haber una flexión en el contenido para potenciar el efecto del marco de referencia o simulacro de realidad.

1.2.2 Límites de la categoría

Roas continúa con la necesidad de asociar categorías, comparando las diferencias y similitudes para determinar una generalidad acerca del relato breve. Es por ese motivo que dentro del hibridismo, categorías como la poesía y el cuento, son estructuras que subyacen a los elementos del relato corto. No olvidemos que no es posible enmarcar lo absoluto como vigente o duradero, pues la crítica basaría el postulado hacia una dirección.

Comprender la exigencia del lector por una producción adaptativa es cada día un hecho más recurrente dentro de la literatura, la facilidad para discernir lo que se debe o no leer recae en un sesgo respecto a las particularidades sociales e individuales, debido a su falta de flexibilidad para entender, que la retórica y la estructura son agentes constantes en el conocimiento humano.

Roas busca la aproximación de autores⁷ como, Charles Baxter, Berchenko y Andres-Suárez para conciliar el relato breve como un objeto de propiedades discursivas, cuyos matices dentro de

⁷ Roas hace uso de los conceptos de Charles Baxter en la antología *Sudden Fiction International* 1989, p.18, para ejemplificar y reafirmar que los relatos se encuentran en una posición entre la poesía y la ficción, eso significa que autores como Andres-Suárez en *Notas sobre el origen del microrrelato*, p. 72. señalan que el microrrelato es una

la materialidad (realidad) van a transformar la expresión y apreciación en función a los planos de dimensión de la estética.

La distinción de los elementos expuestos con otras estructuras solo deja en evidencia que las capacidades de producción son adaptativas a las exigencias lingüísticas de los hablantes y por tanto sus configuraciones sobre lo que se posiciona como real va a ser dependiente a la concordancia de aprehensión y expresión.

1.2.3 Lo fragmentario según David Roas

Un rasgo que Roas recopila para continuar con su caracterización del relato breve es la dimensión fragmentaria que describe Lauro Zavala⁸ en *Seis propuestas para la minificción*, donde condiciona al texto y posibilita su segmentación como parte de la experiencia del lector, es decir la concisión que imprime el autor dentro de la estructura forma parte de un rasgo conjunto. Más tarde menciona el propio Roas que el relato breve es una entidad autónoma y suficiente. (21)

La confusión que existe para designar lo breve con lo fragmentario esconde un esbozo sobre los elementos clave de la estructura corta, colaborando con las unidades de significación muy similar a lo que ocurre con el cuento, por consiguiente, no podemos incluirlo como parte de este, ya que el cuento usa los mismos recursos en diversos escenarios y por ello no son la misma estructura al contrario, únicamente comparten elementos.

composición grávida de lirismo, mientras que Berchenko afirma que el microrrelato es una historia contenida en el texto y se auto propone como discurso hecho de ecos, reflejos y matices; combinaciones expresivas y escriturales que se reconoce fácilmente como propias de la lírica. (Adriana Berchenko, "Proposiciones para una estética del cuento brevísimo. ¿Un género híbrido?", en AA.VV., *Formes breves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*. París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, Andres-Suárez, "Notas sobre el origen...". op. cit, p. 72. tl, pp.46-47)

⁸ Zavala, Lauro. "Seis propuestas para la minificción." *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve 1* (2000): 69-85.

Roas⁹ hace uso del autor Wright para ejemplificar que las necesidades de la economía del cuento son cada vez una tendencia, esto para dejar que el lector infiera o complemente los significados. El relato breve pretende envolver sus propiedades en un estadio diferenciado, focalizando las variantes de la condensación. Es gracias a esto que las estructuras cortas¹⁰ llegan a ser mal interpretadas acerca de lo que son.

Otra característica de lo fragmentario es el paradigma de lo breve como recorte de textos mayores o extensos que se releen para darles un proceso de segmentación. Roas vuelve a reafirmar con este elemento que *los géneros no responden exclusivamente a marcas textuales objetivas*¹¹. Esta idea nos sirve para recobrar la postura inicial de nuestro estudio, ya que el género no puede ser absoluto ni duradero, tiene que ser flexible y adaptable para entender el fenómeno.

1.2.4 Un dilema de categoría

Los distintos usos que el autor actual lleva a la práctica determinan los recursos para codificar la función de la materialidad (realidad) respecto a lo que se pretende a nivel social. Esto orilla al estudio del relato breve a indicar una participación activa del autor y el lector por descubrir el mensaje que se connota. Recordemos que tanto la hiperbrevedad como la extensión son dos

⁹ Prólogo de Roas *Sobre la esquiva naturaleza del microrrelato* (22)

¹⁰ Hacia este punto Roas hace uso de Pedro Aullón de Haro en *Las categorizaciones estético-literarias de dimensión. Género/ sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos*, Anacleto Malacitana, XXVII: 1 (2004), p. 23. para diferenciar al breve periodístico, el proverbio, el soneto, el epigrama, el aforismo, el epitafio, la estela, la paradoja, el tanka, el si-yo y la greguería. Estos forman parte de géneros ajenos al fragmentarismo; son unidades plenas y completas como cualesquiera otras extensas. Los géneros breves nada tienen que ver por sí con lo fragmentario, a no ser que pensemos abyectamente que por el hecho de que los fragmentos sean trozos [...] y los trozos más breves que el conjunto, o bien por ser breve el género del fragmento, lo breve haya de ser fragmentario.

¹¹ Roas atiende a los niveles de la estructura para cimentar la estructura del género del relato corto, gracias a esto la necesidad por definir y dividir categorías, no con la convicción de separar, sino de delimitar para más tarde bifurcar (23)

vertientes cuyo propósito es utilizar los rasgos discursivos, formales y temáticos para establecer una propuesta de impresión.

El cuento y el relato corto conectan elementos como la hiperbrevedad y en ocasiones la extensión para llevar las habilidades del lector a una transición subjetiva, utilizando la experiencia y la razón para concretar la unidad de significación. Por ello es en este punto, Roas nos recuerda y afirma que los recursos no son propios de un género o categoría. La producción literaria puede tomar las piezas léxicas y manejarlas con arbitrariedad, no olvidando el objetivo estético que deben llevar.

Hacia este punto no hay que confundir las proporciones estéticas de la materialidad (realidad) con las propiedades de la estructura lingüística, porque pese a las convicciones por expresar y aprehender, los signos tienen un rol continuo, motivado por acceder a la decodificación. Podríamos encontrar cuentos de extensión corta y temáticas similares, inclusive relatos breves con ejes estilísticos idénticos al cuento. Sin embargo, la cuestión no versa en un debate por la diferencia estructural, sino funcional.

Para ello hay que recordar que cada categoría surge con el propósito de usar el signo lingüístico como máxima autoridad para esquematizar las estructuras y validar las proposiciones, en tanto que las diferencias van a ser marcadas por un estilo social e individual, transformando la significación en recurso compartidos, no absolutos. El cuento creará normas para su construcción y el autor como el lector, serán libres de aceptar o rechazar, nunca olvidando su objetivo estético.

Roas¹² menciona lo siguiente en el prólogo *Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato* dirigiendo el concepto de brevedad a las modalidades textuales:

Ello permite afirmar que el cuento y el microrrelato también comparten las mismas características esenciales: narratividad y brevedad, aunque ésta última acentuada al máximo en el microrrelato. En ambos, todo depende de la intensidad narrativa, de la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato. (Roas, 26)

Otro acercamiento que es imprescindible para ambas estructuras es la sustancia y esencia de cada uno y para ello no necesitamos separar sino hacer un acercamiento a los rasgos, si no se logra diferenciar, habrá que recurrir a la organización entre uniformidad y homogeneidad estructural. Es decir, el relato se segmenta en sintagmas con el propósito de aclarar la unidad de significación.

Por otra parte, la extensión se convierte en una coincidencia colectiva para el relato breve y de ahí su asignación como categoría, sin embargo hay casos particulares en el cuento que no pasa de una hoja impresa, pero no por ello podemos denominarlo microrrelato, por el contrario, aquella producción hace una aproximación singular sobre la forma para justificar su significación.

En el caso del microrrelato podría pasar de una hoja impresa y no perdería sus rasgos y normas convencionales. Únicamente la extensión enmarca un estereotipo de lo ideal, pero en la práctica, el autor va a condicionar su significación al estilo, no a la estructura. A conclusión la hiperbrevedad

¹² Roas hace uso de Luis Mateo Díez estudioso de la narrativa hiperbreve, quien a su vez toma de Amanda Mars Checa, *El cuento perfecto*, Quimera, 222 (2002), p. 12 para mencionar lo siguiente: “el microrrelato tiene la identidad de su contención, de sus pocas palabras, lo que implica intensidad extrema y sugerencia, pero siempre dentro de una opción narrativa, hay que distinguirlo de la prosa lírica. Es un relato ascético, es una expresión verbal pero con una fuerte sugerencia narrativa, como si contuviera una carga de profundidad que no estalla en la superficie pero retumba”.

y la extensión no son determinantes de un género¹³, son recursos que acompañan a la unidad de significación a tener un propósito.

1.2.5 En búsqueda del concepto

Finalmente vamos a recuperar el recorrido que Roas asume como necesario para el desarrollo del relato breve. Empezando por el cuento moderno, categoría de la cual, refiere pertenecen a la misma categoría que la estructura corta, pero en este estudio sostenemos que son diferentes, gracias a sus ejes discursivos y temáticos.

El cuento moderno deviene de la aparición del Romanticismo y la inminente transformación de la estética gracias a la continua renovación. En realidad no existe una forma única, canónica y estable de la categoría del cuento, puesto que es una categoría que vive en transiciones constantes debido a los cambios en el marco de proporciones estéticas. Sin embargo, hay un conservadurismo que busca marcar un antes y un después.

Roas recupera a su vez a Pozuelo¹⁴ mencionando que el cuento posee una gran estabilidad, pues por muchas que hayan sido sus variaciones históricas [...] son muchos los escritores y teóricos que insisten en la idea de permanencia en el género de unos atributos básicos que no se han visto modificados (30). La idea de interponer la forma (estructura) por la sustancia (significación)

¹³ Hacia esta conclusión Roas no concuerda con la premisa anterior, él explica lo siguiente: “En conclusión, y esta es la tesis que defiendo aquí, no existen razones estructurales ni temáticas (incluso me atrevería a decir pragmáticas) que doten al microrrelato de un estatuto genérico propio y, por ello, autónomo respecto al cuento. Habría que definir entonces al microrrelato como una variante más del cuento que corresponde a una de las diversas vías por las que ha evolucionado el género desde que Poe estableciera sus principios básicos: la que apuesta por la intensificación de la brevedad.” (30) En el estudio que realizamos en la defensa de esta tesis, consideramos que pueden usarse las estructuras como similares o hermanas, pero que los rasgos discursivos si van a ser definitorios.

¹⁴ Autor recuperado del recorrido que realiza Roas para describir el fenómeno del cuento como una sustancia intransferible, esto significa que la apariencia y uso de los rasgos pueden ser variados, pero siempre tendrá la misma capacidad de presentar un atributo básico, respecto a su origen. (30)

clarifica que el lenguaje debe moldearse a las capacidades del hablante, pero ¿no sería una pérdida de tiempo rebuscar lo que es evidente? A lo que me refiero respecto a esta premisa, es el grado de necesidad social que orilla al teórico a entender el fenómeno del cambio en representación a la actualidad. Indicando los principios que delimitan y clasifican las unidades de la lengua.

Sucede que en la materialidad (realidad) surge un proceso contextual que lleva a reintegrar nuevas sustancias al sistema, pero recordemos que en ocasiones la postura neutral respecto a la función y estructura, no convergen en un grado teórico, aunque sí práctico. Por ello, cuando Charles May y Austin Wright¹⁵, nos remiten a entender que las propiedades del cuento buscan en la tendencia un uso, entonces la aparición de la forma se convierte en objetos que moldean la significación:

No dejan de señalar en el cuento contemporáneo igual tendencia a mostrar en su estructura una especie de percepción mítica de la epifanía, lo que ayudaría a explicar la enorme importancia concedida en los cuentos a los finales, que son el punto más fuerte de su estructura, según han reconocido también todos los cultivadores del género. (May y Wright, 327-338)

El reconocimiento como el desarrollo de una búsqueda esencial del concepto nos adentra a la posibilidad de compartir que los estudios de la segunda mitad del siglo XX han sido recuperados y plasmados bajo otro orden en la actualidad, llevando al autor y al lector a tener en cuenta los rasgos como diferencia, naciendo categorías como: 1) el cuento lírico, 2) el cuento dialogado

¹⁵ Roas recurre a May y Wright en *The Nature of Knowledge in Short Fiction*, Studies in Short Fiction, xx1 (1984), pp. 327-338; Austin M. Wright, "On Defining the Short Story: The Question", en Loafer y Clarey, 46-56.

(teatral), 3) el cuento-ensayo, 4) el cuento metaficcional o 5) el anticuento; rechazando el argumento y fomentando un cambio en las locuciones verbales.

Entonces, Roas define que “la progresiva intensificación de la brevedad ha sido una de las constantes evolutivas del cuento literario a lo largo de su historia” (31) Si bien hay una concordancia, creemos que el verdadero cambio surge en la transformación de la materialidad (realidad) pues los objetos como las entidades, convergen o se eliden dependiendo la perspectiva social, es importante que el autor y el lector, no olvide que la producción nace de un conjunto de piezas argumentales y que si bien pueden compartirse entre categorías. La unidad de impresión o significación va a convertir la esencia del relato en duradera o efímera.

Otro aspecto por considerar es quién comercializa la obra, como bien se menciona en *Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato*, algunos procesos de reducción se ven inmersos en las exigencias que las editoriales o los periódicos buscan como demanda cultural y bajo esta necesidad los autores se ven obligados a realizar modificaciones, prefiriendo una categoría sobre otra. Todo ello nace porque el desarrollo del relato breve puede compartir un origen gracias a estas exigencias del mercado, al remarcar características específicas para su difusión y al someter a los autores a una predilección de categoría.

Ángeles Ezama¹⁶ en la década de 1890 demuestra cómo se hizo patente la intensificación de la brevedad en los relatos publicados en la prensa española sugiriendo acepciones para la

¹⁶ Roas busca en Ángeles Ezama demostrar cómo el campo cultural es determinante para la predilección de una categoría y sobre todo de su expansión. Recordemos que la influencia de las editoriales como de los periódicos son relevantes para la expansión de una obra: “Clarín advertía en 1893 que es una preocupación a la que no deben contribuir los directores de los periódicos, en cuanto puedan cortarlo, la de escribir los cuentos muy cortos, muy cortos. Pocas veces son buenos, siendo tan breves, aunque claro es que los hay excelentes y brevísimos. Más, por lo general, cuando una pluma que no sea maestra en tal arte aspira a esa telegráfica concisión de la idea y el estilo, resulta el asunto oscuro, frío, sin interés, deficiente, y el estilo tirante, falso, desabrido, algebraico. Aunque Clarín, todo hay que decirlo, también

categoría del relato breve como: novelas relámpago, cuentos pequeñitos, microscópicas, cuentos breves o narraciones al vuelo. Hacia la búsqueda de un origen, las acepciones se convierten en agentes que influyen para encontrar un punto de partida en los rasgos de la categoría. El cuento europeo y americano como Roas lo recupera, pasa por una transformación a finales del siglo XIX en el que revelan un uso intencionado y extremo por la brevedad.

De igual forma, corrientes de pensamiento como el vanguardismo y la estética del modernismo forzaron a las categorías a integrar nuevos recursos y herramientas para usar el sistema como vertiente para una apreciación distinta. Es de esta manera que el relato hiperbreve será cultivado en los años 20 y 30 como mayor punto de producción. Dejándonos a ver que las categorías pueden bifurcarse, integrar recursos perteneciente a otras categorías o asimilar una diferenciación dependiendo de las exigencias sociales. Así que en búsqueda de una perspectiva ajena a la de Roas daremos tratamiento al relato breve.

1.3 Usos del concepto: contra las normas del cuento; rompiendo los límites de la ficción convencional una perspectiva de Ethan Joella

Las diferentes transiciones entre la perspectiva totalitaria de una significación base a comparación de una producción establecida, encaminan a la estética a reglas sobre la tradición, mismas que acuerdan fijar un sistema crítico y teórico para evaluar la estructura.

Ethan Joella nos comienza situando en un dilema un tanto rebuscado para los autores y lectores, el cual versa en cuestionar ¿qué es más importante la crítica o la producción? Joella nos remite a su experiencia para narrar las nociones que le han limitado la creatividad. (57)

se quejaba de esa moda porque resultaba poco rentable económicamente para el escritor, quien cobraba en función de la extensión de los textos (32)

Si bien nos enfrentamos desde el comienzo a una búsqueda por delimitar el relato breve, la perspectiva de Joella contradice las propiedades que Roas afirmar sobre la estructura, esto nos lleva de inmediato a responder la pregunta anterior, pero ¿será suficiente para responder el uso del concepto? Joella comienza su artículo en un punto que me parece bastante acertado para ir comprendiendo las aproximaciones que Roas nos menciona.

Lo principal surge en el desafío que se ha visto en la actualidad respecto al tratamiento de la categoría del cuento. Como ya lo hemos indicado, las categorías sufren continuas transiciones debido al nivel de material que el ser humano va apropiando día con día. A veces parece que la temática de las proporciones (estética) se ven situadas en la tendencia, pero por otra parte, no se olvida como el sistema literario intenta crear una identidad sobre las categorías.

Sería preciso indicar que Joella da tratamiento a las categorías en perspectiva de artista, lo cual es valioso, pues nos correlaciona con la experiencia y razón de la diversidad de formas que pueden ser utilizadas. Esto no significa que la mayoría de los teóricos actuales y quizá antiguos no hayan producido, porque caeríamos en un sesgo. Lo que intento decir al anteponer el testimonio de Joella es la particularidad que puede ofrecernos su práctica. Sin embargo reconozco qué puede encaminarnos hacia otras direcciones, por tanto y como lo refiero en capítulos posteriores, la invitación al juego es importante no para manifestar una verdad, sino para dar testimonio de lo que se comprende respecto a la forma.

Continuando con este apartado Joella nos invita a ver la unidad de efecto como un mecanismo fundamental para la producción de las categorías, pues recordemos que hay una conexión implícita y explícita de los recursos estilísticos. Es gracias a esto que el autor tiene que

prescindir de Nathaniel Hawthorne y a su vez a Edgar Allan Poe ¹⁷ para hablarnos de las bases del cuento y situar el relato breve en procedencia de una unidad de impresión (efecto), rasgo que es esencial en su producción y análisis.

La aparición de la brevedad indica la relevancia que tienen los recursos para situar a la unidad de efecto, pues debido a su esencia los rasgos tienen que ser precisos y concretos para el lector y sobre todo compartidos para lograr la apreciación que se pretende.

Joella de igual manera hace uso de Philip Stevick¹⁸ en la obra *Anti-Story* de 1971 para explicarnos que a principios del siglo XX el cuento moderno, tenía como desafío las nociones aceptadas de tiempo, espacio, continuidad, coherencia, verosimilitud y procesos psicológicos de forma tan clara que no se podía saber cuál era característico de cada categoría, lo cual mantenía un tratamiento conservador respecto a los rasgos: “en una época en la que las demás artes continuaron creciendo y abriendo nuevos caminos, el cuento moderno se convirtió en algo predecible y encorsetado” (59)

Esto nos indica el paradigma al cual nos enfrentamos frente a la conjunción y disociación de las categorías, pues a lo largo de los años, los estudios se han centrado en buscar la mejor manera de explicar el fenómeno de la producción a través de distintos modelos estéticos, lo fantástico ha sido uno de ellos. Es gracias a esto que Joella recurre como ejemplo a John Gardner¹⁹ para referir

¹⁷ Ethan Joella recupera la voz de Nathaniel Hawthorne en su obra *Twice-Told Tales* de 1842 en donde incluye a Poe por su propia teoría de la ficción, rol de importancia y ayuda para el conocimiento de la unidad de efecto. (58)

¹⁸ Philip Stevick, *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*. Nueva York, Free Press, 1971, pp. XI-XII.

¹⁹ E. Joella utiliza a John Gardner en la obra *The Art of Fiction*. Nueva York, Vintage Books, 1983, p. 3. para indicarnos lo siguiente: "la búsqueda de absolutos estéticos es una pérdida de tiempo para el escritor. Cuando uno empieza a persuadirse de que hay ciertas cosas que nunca se deben hacer y otras que deberían hacerse siempre, entra en la primera fase de la artritis estética, la enfermedad que acaba con una rigidez pedante y la atrofia del género. Cada obra de arte verdadera y, por lo tanto, cada tentativa de arte -puesto que las cosas pensadas para ser parecidas entre sí deben someterse a un modelo- debe ser juzgada principalmente, aunque no exclusivamente, por sus propias leyes".

las reglas de la ficción como propiedades maleables, puesto que el autor no debe focalizar con exactitud la estética al ser un objeto que se mueve continuamente a través de la tendencia y que pese a verse sometido a la crítica, es una estructura que tiene como consiguiente definir una unidad de efecto.

Por otra parte en el ensayo y antología de los autores²⁰ Cleanth Brooks y Robert Penn Warren *Understanding Fiction* de 1979 se remarca la idea sobre la perfección de la forma respecto a los rasgos esenciales de la misma, es decir: no hay un buen cuento, pero si hay principios generales y conocimientos en los mismos para establecer una estructura llena de significación.

Otros aspectos de los cuales son imprescindibles para la perspectiva que recuperamos de Joella es la importancia que tiene el lector dentro de la obra; como bien lo señalamos en capítulos posteriores la dualidad entre sujeto y objeto, así como experiencia-razón son actantes en toda proporción lingüística, pues la enunciación es el primer contenedor de la materialidad.

Un aspecto más para tener en cuenta es la connotación como rasgo para definir las diferencias entre la unidad de efecto del cuento y las unidades del relato breve, ya que las aspiraciones de cada categoría tienen como objetivo una distinta apreciación, muestra de ello son los elementos indispensable que recupera del doctor Walter Cummins en relación a que toda obra de ficción debería de poseer elementos tales como: personas, emociones, acontecimientos, desarrollo o movimiento, modelos y temas. (62)

A grandes rasgos son recursos que pueden ser compartidos, pero que se utilizan en condiciones totalmente diferentes, pues el relato breve desafía al cuento respecto a la naturaleza

²⁰ Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice Hall, 1979, p. 15. Esta paráfrasis se recupera del artículo de Ethan Joella (59) para apoyar a la premisa respecto al uso del sistema literario en la producción de textos.

que cada uno debe de seguir. *Flash fiction o short shorts*²¹ son algunas de las asignaciones que recibe la estructura corta para verla como inferior, debido a que la crítica literaria se había concentrado en la extensión como requisito para la calidad.

Finalmente Joella concentra su artículo en la *ficción súbita*, cuestionando sobre si el relato breve es posterior al cuento del que Brander Matthews se autoproclama ser el primero en considerarlo como una categoría distinta a la novela en el año 1901, aceptando que la denominación *microrrelato* es una asignación reciente, pero con un origen compartido con los mitos, las parábolas, las fábulas y los exempla. (66-67)

Joella define el anticuento como un posible ejemplo para la asignación del concepto *microrrelato*, del cual no hemos dado una definición concreta, para analizar las características que le asocian, sin embargo, esta asignación puede revelar que las estructuras breves sigue un punto culminante con el deseo de crear en el lector un efecto duradero y con ello afirmar que las diferencias entre recursos estilísticos y experiencias estéticas radican en una transición continua, cumpliendo lo que Philip Stevick define en *Anti-story*:

Cuando una obra imita la vida nos convencemos por la fuerza de la convención [...] decimos que es prácticamente igual que el objeto imitado. [...] No se trata de ser condescendiente con la teoría mimética; algunos de los estudiosos más importantes han sostenido que la función del arte es imitar la naturaleza. Sin embargo, es posible romper la ilusión sobre que

²¹ Las asignaciones que recibe el relato breve respecto a su esencia son un tratamiento inestable que los críticos han estudiado no por su naturaleza, sino por el origen. Philip Stevick es recuperado por Joella para mencionar lo siguiente: "este tipo de cuentos probablemente serán considerados por los lectores exigentes como obras efectistas y artificiosas e insignificantes cuya brevedad sólo es posible por la superficialidad de su estructura. ¿Cómo de breve puede ser una obra de ficción? ¿Tan breve como uno desee? Esa es una respuesta demasiado fácil. Una obra de ficción debe ser lo suficientemente extensa como para demostrar el talento y la habilidad de su autor, su visión del mundo, su voz, su técnica. Los microrrelatos, de hecho, constituyen un experimento tan audaz como cualquier otro" (62)

estamos experimentando una imitación de la vida mediante algunos recursos. [...] (Philip Stevick, 73)

Esto último expande el carácter funcional de la producción literaria, así como mostrar las propiedades maleables del relato breve, cumpliendo con un tratamiento entre materialidad y ficción²². Joella culmina su perspectiva invitando a seguir las normas como guía y orientación, para la producción literaria, pero sin perder el estilo propio que se debe mantener, aun cuando las normas de creación no son inquebrantables: *Las reglas son como telas de araña para los escritores. Podemos caer en ellas o romperlas.* (70) Esta premisa nos adentra a comprender que la función y la categoría son dos sistemas que pueden asociarse a través de una esencia significativa como es la unidad de efecto, pero depende del autor y el lector usar los límites y parámetros de cada sistema para innovar.

1.4 Géneros y tipologías: micro-relato y posmodernidad; textos nuevos para un final de milenio por Francisca Noguero

Hemos establecido en los apartados anteriores la importancia que tiene la actualidad para abolir o invalidar ciertos mecanismos de los cuales son imprescindibles para determinados sistemas. La forma del tiempo como la del espacio intervienen en el desarrollo sustancial de la materialidad, creando escenarios específicos respecto a lo concreto, pero no todo lo evidente se revela siendo visible y no todo lo visible es evidente, puesto que la capacidad para observar lo que se asigna es más una valoración que un hecho.

²² Joella hace uso del autor John Barth para describir que el arte como un artificio es inseparable de la realidad y ficción, mostrando una explicación creativa respecto a la construcción de la estructura literaria. (75)

Noguerol a lo largo de su artículo *Micro-relato y posmodernidad: textos para un final de milenio*, nos adentra a un recorrido fundamental sobre el fenómeno del concepto y ayuda estableciendo puntos de partida para los que más tarde vamos a recuperar ofreciendo una definición del *microrrelato*. Su investigación es propicia para ampliar la perspectiva sobre el origen y contribuir con más características que al final del capítulo fomentarán una conclusión concisa.

La autora comienza por indicarnos el marco ideológico que sigue la posmodernidad para vincular el movimiento que realiza el fenómeno del relato breve con el impacto que ahora tiene. Ella se refiere al estudio literario como esencial para proporcionar un concepto sobre las características de la minificción, contando con antecedentes de los años 70 y 80 hasta la actualidad. Esto motiva a estudios como los de Linda Hutcheon²³ para referir a la posmodernidad *como algo más allá de la contradicción* a comparación de la era en la que vivimos. (78)

La autora de *Micro-relato y posmodernidad: textos para un final de milenio*, 2010 nos señala cuatro fechas²⁴ que repercuten en el concepto de relato breve:

La primera 1979 en donde recupera *La condition Postmoderne*, obra de Jean-François Lyotard postulado que crea una definición sobre las exigencias establecidas por los críticos. Dentro de los conceptos que podemos retomar de Lyotard se encuentra el de *pequeños relatos* mismos que agrupa como *juegos lingüísticos sin pretensión alguna de soberanía*. Esta sobresaliente designación lleva a la autora a proporcionar un concepto de lo posmoderno, manteniendo como

²³ Noguerol usa a Linda Hutcheon para proporcionar un nuevo acercamiento a la crisis de la modernidad que supone para algunos teóricos (Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Terry Eagleton o Iris M. Zavala, entre otros) llevando a incluir el término *episteme* como continuación de los presupuestos de la modernidad. (78)

²⁴ Noguerol retoma los postulados de Jean-François Lyotard, Ihab Hassan, Fredric Jameson y Linda Hutcheon para fomentar el desarrollo de la posmodernidad y el origen del relato breve (78-80)

objetivo la idea sobre no juzgar, poniendo cuidado en no convertir márgenes en nuevos centros.
(79)

La segunda fecha a la que recurre Nogueroles es a la de 1980 con Ihab Hassan, quien en 1970 ya había aplicado el término *Will of unkindness* para referirse al *deseo de deshacerse*. Los estudios de Hassan ayudaron a la autora a evidenciar la preferencia por la disyunción, la apertura, el proceso, lo lúdico y la fragmentación. Características que hemos abordado en etapas como la vanguardia.

La tercera fecha a la que se hace mención para vincular la posmodernidad con el relato breve es el estudio que lleva a cabo Fredric Jameson en el 1984 titulado *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* en el que selecciona los fundamentos de la identidad social frente a la ruptura de la cultura alta y popular. Esto se hace más evidente cuando los sistemas de consumo llevan a los autores a plasmar nuevos símbolos en torno a una ideología de lo sublime.

La última fecha a la que nos remite Nogueroles es a la de 1988 con Linda Hutcheon en la obra *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* focalizando la necesidad de la historicidad frente a la ficción, es decir, el rol que va a desempeñar la crítica frente a la producción literaria. Un dilema que hemos abordado en el apartado anterior sobre la importancia de combinar y no de separar.

Las aproximaciones que Nogueroles defiende sobre la modalidad textual que comparte con la categoría del cuento, enfrentan la permeabilidad y el cambio con características de otros modos discursivos como el anuncio publicitario, el diario y el informe policial llevando a indicar que las categorías no pueden ser puristas, sino que deben ser exploradas para intensificar nuevas apreciaciones estéticas. La brevedad en las estructuras lingüísticas puede ser una constante, pero su designación confabula en los marcos estilísticos para determinar la diferencia entre ellos.

Gracias a estas bases la autora establece el concepto de posmodernidad atribuyendo rasgos específicos sobre el relato breve, guiando nuestro estudio a explorar seis puntos a tomar en cuenta para definir la estructura corta:

1) Principio de contradicción: escepticismo radical

El primer rasgo que utiliza Nogueroles para describir la identidad social frente al fenómeno de la transición es la paradoja. Elemento cuyo interés es demostrar la verdad absoluta como inexistente. Para ello hace uso de una cita compartida en enunciación de Hegel²⁵ y Marx, demostrando la falta de concordancia adecuada en alineamiento con los signos que el humano construye. La autora da cierre a este rasgo mencionando que el relato breve recurre a la contradicción y a la paradoja para sustentar la ironía que representa la esencia del tono potenciando las modalidades discursivas. (85-86)

2) Los textos ex-céntricos: rasgos para la experimentación

La esencia de la norma preservada por la crítica se ha encaminado a desarrollar puntos y contrapuntos sobre el mecanismo estilístico que se debe seguir para la producción literaria. Muchos autores y lectores pueden diferir o afirmar que la creación es una herramienta que tiene especial atención en la observación y ante esto ¿cómo podríamos evaluar la percepción de cada individuo? Lo hemos justificado a lo largo de este capítulo mencionando que no se trata de una evaluación, sino de estructurar una perspectiva en defensa de la utilidad.

²⁵ Nogueroles hace uso de la autora María del Carmen África Vidal en la obra *¿Qué es el posmodernismo?* Alicante, Universidad de Alicante, 1989. El apartado escepticismo radical construye una premisa en torno a la idea del producto como enajenación sobre el arte y la literatura (85)

En ambos casos, la producción literaria puede usar diferentes maneras para manifestarse, pero al final en tanto que podamos gozar de un resultado ambos paradigmas: función y estructura son viables para la creación. La autora se apoya de Jorge Ruffinelli para involucrar la perspectiva de lo periférico frente al punto de observación central, es decir el paratexto²⁶ manteniendo una especial atención, porque en el relato breve todo elemento es determinante para la unidad de efecto.

La excentricidad de la estructura surge por la ruptura de los moldes expresivos, codificando signos que buscan añadir inverosimilitud o verosimilitud dependiendo del eje temático que busque la historia. Por tanto, los recursos expresivos utilizados en las distintas formas de difusión van a convertirse en piezas de transgresión debido al rechazo por la limitación en significados insospechados, pero es necesario aclarar que no todos van a tener como consiga usar la ambigüedad para la connotación de mensajes singulares. Habrá casos particulares que tengan un propósito especial independiente de los rasgos formales.

3) Ausencia del sujeto tradicional o golpe al principio de la unidad

Noguerol comienza este rasgo situando la posmodernidad como acción intelectual de segmentar o fragmentar, llevando las piezas léxicas a un aislamiento, ella lo describe a través de Simón Marchán Fiz²⁷ como *la fragmentación o el abandono de los cuadros permanentes de las jerarquías, del estilo o las tendencias homogéneas*. (91)

²⁶ Los paratextos son palabras, imágenes, cuadros estadísticos, lecturas, dibujos, letras de diferente tamaño, forma y color que actúan como un metadiscurso. Por medio de éstos se pueden reconocer los elementos que legitiman lo que el texto quiere comunicar y que lo hace válido dentro de una comunidad. (Cárdenas, M. D.; Matus, M. D. y Pineda, S. (2012). Paratextos. En Argumentar para persuadir. Portal Académico del CCH, UNAM. <https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/tlriid3/unidad2/argumentarPersuadir/partextos>)

²⁷ Marchán Friz, Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo Sobre La sensibilidad posmoderna. Madrid, Akal, 1988, p. 335.

Esto nos dice demasiado acerca de cómo la voz del sujeto (autor) va a ser correferencial en el tratamiento del contenido pragmático de la obra. Los niveles a los que se sujeta el tema van a conferir al principio del efecto una posibilidad de manejar el mensaje. La narración va a ser contenida en la expectativa del lector, creando una atmósfera tácita:

“Otro factor fundamental para demoler el principio de unidad viene dado por la desaparición del sujeto tradicional en la obra de arte posmoderna. Los micro-relatos descubren este rasgo en el hecho de que los personajes no suelen recibir nombres, encontrándose en una zona de anonimia y vaguedad que permite al lector identificarse con su experiencia.” (Noguerol, 92)

La experiencia va a ser actante en la aprehensión del conocimiento ligada con la razón. Las propiedades de la materialidad van a responder al empleo de recursos para comprimir. Por consiguiente, los elementos necesitan haber sido contenidos en el lector para comprender la apreciación que busca la estructura²⁸.

4) Multitud de interpretaciones: obras abiertas

Este rasgo refiere más a la exigente participación del receptor frente a las unidades de significación. El artista codifica un mensaje y el lector decodifica aprehendiendo el escenario simbólico al que se sitúa. Noguerol menciona que los autores posmodernos no comparten la idea de un texto explícito, sino a través de las formas en la materialidad encuentran un sentido. Algo que para ella es característico del relato breve. (94)

²⁸ Noguerol hace uso de Brian McHale para indicar una analogía sobre cómo el escritor proyecta un discurso en la muerte en su intento de crear una voz desde más allá de la tumba. (93)

5) La episteme posmoderna: virtuosismo intertextual

La transformación y conexión de la unidad de significación con la convención, es causa de un acuerdo entre el panorama del sentido y la acción dentro de la materialidad. El rasgo que propone la autora acerca de cómo los efectos de unidad afectan el desarrollo de un sistema ideológico, postula el manejo de un inventario como estímulo.

Por lo tanto, la relación entre el objeto y el sujeto van a comprender esencias y sustancias a través de la decodificación, surgiendo una representación y una interpretación sobre el universo. La intertextualidad será un recurso avalado por una red de ideas en donde el autor y lector serán artífices. Entonces el relato breve se manifestará como dispositivo.

6) Modalidades discursivas: humor o ironía

El último rasgo que Noguero describe determina como la estética posmoderna ha utilizado la comedia y parodia para crear una ruptura con la materialidad concreta, muchas veces burlándose o asignándole un papel rebuscado sobre el principio que tiene dentro de lo cotidiano. La ironía quien la retoma de Umberto Eco²⁹, crea una actitud propia de la actualidad reflejando una diversidad de experiencias en torno a cierto escenario de lo funcional. Noguero termina su artículo demostrando que la modalidad discursiva del relato breve surge en paralelo a la estética posmoderna, estableciendo un marco ideológico que fractura el idealismo crítico de la tradición literaria.

²⁹ Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen, 1983. Alan Wilde redonda en esta idea en *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

1.5 Elementos de la categoría: El microrrelato; caracterización y limitación del género postura de Irene Andres-Suárez

Gracias al apartado anterior tenemos una dimensión más precisa sobre la posmodernidad y su rol dentro del desarrollo del relato breve, que de igual forma sabemos, es una categoría que no es nueva y no tiene un origen, pero sí vertientes de las cuales ha comenzado a convertirse en un objeto de estudio.

Hasta ahora hemos utilizado el término relato breve como sustituto al concepto microrrelato, puesto que no lo hemos definido, sin embargo en este apartado retomaremos la descripción que elabora Andres-Suárez, quien además limita los rasgos de la estructura y plantea propiedades específicas que nos ayudarán más adelante a descubrir en la narrativa de Fernando Iwasaki una conexión con la fantasía, así como la aplicación de un sistema de proporciones (estética), arribando a lo convencional y tratando lo particular.

La autora comienza situando la crítica literaria en intersección con las corrientes vanguardistas, estableciendo entre los años 1910 a 1930 puntos de partida para el relato breve, pues la renovación formal y temática encaminaron al autor y al lector a una búsqueda sobre una nueva interpretación de la materialidad. El abandono de la estética realista y la necesidad de no seguir una normativa, fueron puntos muy importantes para una transición social llevando las convenciones a un marco de pensamiento divergente.

Hacia el primer punto que aborda Andres-Suárez para la eclosión del relato breve, se encuentran autores como Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958), personalidades claves para la difusión hispánica de la estructura breve. La autora pretende

a través de la característica denominada: *depuración formal* (155) mostrar el paradigma entre los límites del lenguaje y la conciencia sintética de los autores posmodernos.

Andres-Suárez explora la tendencia y la validación como piezas determinantes en la expansión de la categoría del relato breve, alcanzando en la década de los sesenta un espíritu envolvente respecto a las funciones pragmáticas de la lengua. Se marca un antecedente estructural y social con preferencia hacia lo concreto, emergiendo conflictos que nacen de lo imposible, lo extraordinario, lo maravilloso y lo fantástico. Las preocupaciones del humano recaen en voces que manifiestan el deseo de converger lo ocasional con lo situacional, involucrando una modalidad discursiva en prestigio a la emotividad.

El relato breve se ha incluido en designaciones tales como: el microrrelato, el minicuento³⁰, la minificción, el cuento ultracorto, relato mínimo, etc. Cada una de estas formas aproximan a remitir a la interrogante sobre qué se comprende como concepto. Edmundo Valadés director de la revista *El cuento* (1964) es esencial en el artículo de la escritora para fomentar la apelación de la minificción como forma textual y discursiva para delimitar. Por otra parte, Lauro Zavala en el año 1998 organiza el Primer Encuentro internacional de minificción³¹ exponiendo algunos estudios que llevaron a consolidar la categoría del relato breve.

³⁰ Andres-Suárez recupera el concepto de David Lagmanovich para destacar la influencia que ha tenido en sectores del mundo como: Argentina, México, Venezuela, Chile y Colombia, no sin antes dejar en claro la singularidad de cada región por imponer una denominación según su influencia dentro de los estudios literarios. (160)

³¹ El Primer Encuentro Internacional de Minificción, y que, desde entonces, se han sucedido otros tres con el mismo nombre, cuyas Actas suelen reunir estudios sobre el microrrelato y sobre otras formas textuales muy breves, como, por ejemplo, el fragmento literario, el bestiario, el monstruario, el poema en prosa o el microteatro. (Las actas se encuentran recogidas en los dos primeros números de *El Cuento en Red*, 161)

Andres-Suárez atiende la necesidad de una definición para limitar las características de la categoría:

[...] estamos ante un texto literario ficcional en prosa, articulado en torno a los principios básicos de brevedad, narratividad y calidad literaria. Los prefijos micro- y mini- aluden claramente a su reducida extensión, y los vocablos "relato" y "cuento" a su naturaleza o entidad narrativa. No hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos. (Andres-Suárez, 162)

Con esta descripción de las propiedades del relato breve, podemos indicar que la designación de microrrelato proviene de una esencia cualitativa en la que intervienen rasgos distintivos, temáticos y estructurales que componen la categoría.

El microrrelato comparte recursos con el cuento, con relación a la progresiva forma, es decir, la sustancia (eje temático) deviene de una concordancia con la materialidad en la que puede contemplarla o fracturarla, esto conlleva al conflicto de las narraciones a una conversión entre entidades autónomas y dependientes. Buscando en el código de convención una oposición o reiteración de lo que significa el valor existencial de los sujeto y objetos.

La autora de *El microrrelato: caracterización y limitación del género* se preocupa por clarificar la minificción ante el concepto de microrrelato, solo para concluir en la semejanza de ambos. La enunciación cumple con requisitos sobre el mundo referencial, pues los elementos de materialidad están en constante intercambio.

La reproducción o imitación de la verosimilitud e inverosimilitud indican un pacto implícito sobre las secuencias narrativas³² llevando a la voz del autor a mantener un enlace con la unidad de significación. Es decir, la unidad de efecto es el objetivo de toda obra, pues a través de una codificación de signos el discurso se aprehende, generando una continua búsqueda sobre la recepción y emisión de la estructura.

Las modalidades del microrrelato requieren límites antes la ficcionalidad, la sustancia narrativa y la calidad estética en comparación con algunas categorías que designan la brevedad y la segmentación como aproximaciones. Por tanto, Andres-Suárez va a utilizar tres rasgos que a mi criterio van a ser propicios para apoyar el concepto del microrrelato, pues no solo se focaliza la necesidad de una vigencia, sino los pasos que se llevan a cabo para obtener una composición concreta con relación a su estructura y función.

El primer rasgo que es importante para la categoría: es lo formal, pues como lo indica la autora, las condiciones para potenciar el texto radican en la naturaleza de extremar la hiperbrevedad y la concisión, alejándose del cuento y adquiriendo una identidad. En este punto la extensión es determinante para el tratamiento de la unidad de significación, pues su diseño compacto tiene como propósito exigir al lector un proceso de conexión, en donde la tensión dramática y el conflicto de los personajes sea una progresión veloz, por lo que las descripciones, tendrán que ser implícitas, así como los espacios. El enfoque formal, refiere al sentido del suceso como un transcurso que

³² Esta premisa es retomada de Andres-Suárez, ya que la importancia que tiene respecto a ejemplificar lo ficcional sobre la realidad, lleva a nuestro estudio a expandir la necesidad por definir a profundidad el intercambio de signos con entre lo verdadero y lo falso, pues el referente literario enlaza el conocimiento con la creación de nuevos moldes de pensamiento: “La literatura no copia o reproduce la realidad, sino que crea y constituye imaginariamente una realidad paralela o adyacente con sus propios referentes, Así pues, el carácter ficcional de los textos nace de un pacto implícito entre escritor y lector, el llamado pacto de ficción; la literatura crea mundos ficticios con autonomía propia, lo que equivale a decir que la obra literaria no es imitación de la realidad, sino creación de realidad”.(163)

involucra la elipsis para crear una atmósfera simbólica. Los personajes van a seguir una secuencia concreta³³ conectando con una apreciación singular sobre la materialidad.

La voz narrativa es un aspecto que ayuda a correferenciar el tema con la forma, generando una perspectiva acerca de la materialidad, ayudando a precisar la posición del autor y del lector frente al conocimiento. El sujeto y el objeto forman una dualidad en la locución verbal del orden de la historia. Andres- Suárez hace la aclaración sobre el caso de los microrrelatos fantásticos donde el narrador es el protagonista de la historia, compartiendo una visión subjetiva. El conflicto crea una recepción sobre la explicación y comprensión de lo que sucede. (170)

El segundo rasgo por considerar es lo temático, Andres-Suárez privilegia el carácter intertextual, fantástico y humorístico como estrategias esencial para el manejo de la unidad significativa. Esto simboliza que el autor y lector recurren a un *patrimonio cultural*³⁴. La autora refiere esta característica para vincular la interpretación del mundo como dinámica para la estructura. El conocimiento basado en la experiencia-razón busca articular un principio de reelaboración a través de mitos, historias, fábulas, motivos y personajes de obras literarias universales.

El tercer rasgo que aborda la autora es sobre la configuración externa e interna sobre la organización de las unidades lingüísticas, es decir, la enunciación en sentido a la voz narrativa

³³ Andres-Suárez hace uso de Lagmanovich para compartir el propósito de la economía verbal del microrrelato: “El truco del escritor de microrrelatos -dice Lagmanovich consiste en agregar todas las palabras necesarias y ninguna de las innecesarias. El criterio no debe ser el de "poner menos palabras", sino el de "no poner palabras de más, 0, lo que es lo mismo, elegir un lenguaje esencialmente connotativo” (169) Esto concuerda con la precisión que el autor enmarca sobre el signo lingüístico, anteponiendo las propiedades de la enunciación.

³⁴ Andres-Suárez usa el concepto de *patrimonio cultural* para referirse a los enlaces entre el autor, lector y el mundo, creando una correspondencia en el nivel de impacto en la codificación y decodificación. (172)

como dimensión del título, inicio y cierre. Andres-Suárez no olvida que todo elemento situado en la estructura tiene una intención, por tanto, la dualidad autor-lector se basa en un pacto.

De igual forma, se recuperan los aportes de Basilio Pujante³⁵ para documentar el título como un elemento determinante dentro del microrrelato, para el autor de *Minificción y título* (2006) hay seis tipos de títulos: 1) onomástico; dedicado a los personajes y al eje del relato corto que aporta sobre su psicología., 2) referencial; resumen lo esencial de la trama, el significado ambiguo que se desentraña, 3) el intertextual; basado en personajes históricos o en motivos de la tradición, 4) el genérico; precisa el género al que pertenece al texto, 5) el catafórico; consta de una frase que luego se reproduce en el texto y anticipa el significado de una parte del discurso que va a ser emitido a continuación, 6) lexicalizaciones o refranes, remite al conocimiento previo del lector.

Por otra parte, la autora de este apartado nos señala que hay una tendencia en los microrrelatos de iniciar *in medias res*, es decir centrar la significación, dejando que el lector piense en cómo se han desarrollado los eventos hasta el punto en el que la historia comienza, por tanto, es un rasgo estructural que se analiza por mantener el conflicto en cierre o en apertura, pero es importante recordar que no puede ser así, el lector, puede pasar por alto este elemento, aunque la unidad de efecto obligue a completar la perspectiva.

Lagmanovich, autor referenciado en el artículo de Andres-Suárez que previamente hemos mencionado, clasifica este tipo de modalidades como *procedimientos de finalización* (174-175) en tres tipos: 1) la repetición; puede indicarnos una frase o palabra del primer párrafo que aparece con leves cambios al final, 2) la inversión; una situación o un mensaje estructural antes mencionado

³⁵ Basilio Pujante, "Minificción Y título", trabajo inédito leído en el IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6-8 de noviembre de 2006. Me limito a resumir las ideas centrales. (Nota del editor. El texto se publicó en 2008 en Andres-Suárez y Rivas, eds., La era de la brevedad, op. cit., pp. 245- 259)

que debe ser modificado, 3) la epifanía, algo que ha permanecido oculto se revela alcanzando la sorpresa.

1.6 Conclusiones del capítulo

Finalmente podemos indicar que a lo largo de este apartado la autora Andres-Suárez, nos ha ayudado a establecer un concepto más compacto sobre el microrrelato, direccionando nuestro estudio hacia el campo de la fantasía, pues el microrrelato es una estructura cuyos rasgos son determinantes en el modelo de la materialidad, bifurcando la concepción con la estética.

A manera de conclusión de este capítulo, podemos decir que la categoría del relato corto, microrrelato, minificción u otras asignaciones, son formas de esenciales que conllevan a los estudios literarios a concebir diferentes posturas sobre cómo los modelos de pensamiento de la actualidad han creado una exigencia por demostrar la unidad de efecto en variación a las necesidades contextuales de la posmodernidad. El autor-lector ha conformado una dualidad tan importante como la experiencia-razón y el objeto-sujeto, a través de condiciones y postulados que nos han dirigido a participar dentro y fuera de la obra.

CAPÍTULO II

LO FANTÁSTICO: DEFINICIONES Y RECEPCIONES EN LA OBRA AJUAR FUNERARIO DE FERNANDO IWASAKI

Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*

2.1 De lo general a lo particular

La convivencia entre el margen de convenciones y la realidad depende de la fuerza de recepción a través de los signos. La posibilidad del tiempo a partir de la convivencia con las piezas léxicas, determina las emociones ante el cuadro comunicativo.

La codificación y decodificación conjetura la naturaleza receptiva de los estímulos para demostrar que la importancia en la materialidad establece vínculos que tienen función, vigencia, conflicto, sensibilidad y naturaleza. Cada uno de estos puntos se bifurcan a lo largo del capítulo. Es importante mencionar que a lo largo del mismo, no se desarrollará una definición respecto a la generalidad u origen de lo fantástico, sino que se establecerá una descripción de lo fantástico como objeto inestable dentro y fuera del relato gracias a las definiciones que proporcionan los autores: David Roas, Flora Botton y Roger Caillois.

2.1.1 Aproximaciones a lo fantástico en el *Ajuar Funerario* de Fernando Iwasaki

El contenido en forma de sustancia (conocimiento) vincula la experiencia y la razón en proporción a los esquemas: sujeto-objeto. La recepción de las formas plantea la entidad como representación del mundo a partir de lo que experimentamos como conocimientos. La estructura

del hablante atiende a niveles contextuales que producen perspectivas dentro y fuera del texto, es decir, la flexibilidad lingüística que posee el receptor ajusta las necesidades del mensaje a un concilio de procedimientos.

En la obra de Fernando Iwasaki (2004) la naturaleza y experiencia llevan el pensamiento a un juego entre significado y significante, puesto que la ambigüedad está estipulada a través de una estructura cuyo propósito es problematizar; ir de lo ordinario a lo extraordinario.

La publicación de la obra *Ajuar Funerario (2004)* tiene un prólogo que es importante para tener una impresión sobre cómo la base de la imaginación y la experiencia no son ajenas a una explicación, sino que la justificación de las formas establece un alcance con lo imposible. El autor busca en la expectativa, un medio para explorar aquellas zonas donde lo transgresor es un objeto que no disocia al sujeto, por el contrario, Iwasaki, expone a través de una literalización las necesidades de un juego de recepción. Podríamos llamarle sensibilidad o experiencia a lo que se experimenta en la aprehensión de las formas.

Ajuar funerario (2004), mantiene el concepto de la experiencia del autor en la asignación a la incertidumbre. Iwasaki menciona: “Las historias que siguen a continuación quieren tener la brevedad de un escalofrío y la inquietud de una gema perversa” (Sevilla, invierno de 1998), esto simboliza que la obra tiene desde su origen una representación del mundo en interpretación a las experiencias humanas. La gramática afirma la propuesta de construcción en proyección a los niveles objetivos y subjetivos del signo, por lo tanto, es crucial para nuestro estudio fijar la unidad fantástica y dar un repaso de lo que se considera fantástico, así como los diferentes modelos con los que bifurca.

2.1.2 Notas sobre lo fantástico

La fantasía en conjunto con la asequibilidad produce un rol inestable entre la concordancia de lo material y la creencia de lo eventual. Se asimila la conexión de la ruptura como compuesto de la incertidumbre, consiguiendo un génesis al que se denomina: *fantástico*.

A lo largo de este capítulo la inferencia de la materialidad y la unidad fantástica se convierten en piezas fundamentales para la validación de la existencia. El humano facilita la irrupción de lo objetivo y subjetivo, creando paradigmas y conceptos de verosimilitud e inverosimilitud. El texto y su contenido son una esfera, mientras que el texto, el autor y el lector es otra. Cabe señalar que la mención de lo fantástico que más adelante vamos a analizar contiene un compuesto entre ambas esferas focalizando la percepción.

La división entre espacios y quizá mundos deviene a lo largo de los siglos, lo indicaba ³⁶Roger Caillois en la obra *Imágenes, Imágenes (1970)*, quien determina el rol de lo ordinario a lo extraordinario como un elemento subsecuente al contenido fantástico. El apoyo de la realidad radica en determinar el límite de la irrupción, así como el nivel de destrucción que posee el lector ante la fantasía. El texto dentro y fuera del espacio de materialidad es una pieza que pretende transgredir, pues el propósito de lo fantástico es evidenciar el conflicto de lo real con lo imposible.

Por otra parte, sería importante explorar el signo como eje central de la validación del juego fantástico, para ello será imprescindible determinar el contexto del origen de lo fantástico y para ello vamos a utilizar algunas premisas de David Roas en su obra *Tras los límites de lo real (2011)*.

³⁶ La obra de Caillois plantea un desarrollo principal de la materia, estableciendo un código entre lo real y lo imaginativo. A lo largo de su primer capítulo: *Del cuento de hadas a la ciencia ficción*, que se retoma en el presente capítulo, la imagen de lo fantástico aparece según el autor como: “Una invención absoluta y relativamente tardía de la literatura culta, sino estuvieran los relatos de terror de China y Japón” (9).

2.2 David Roas: conflicto entre lo real y lo imposible

La unidad fantástica se ha convertido en los siglos XX y XXI como un objeto capaz de subvertir las condiciones de naturaleza para aprehender y contribuir a un fenómeno singular y colectivo, siempre en un proceso de problematización. Si deseamos hacer un vistazo cronológico a la evolución de lo fantástico sería importante mencionar las contribuciones líricas de los sumerios (Gilgamesh), así como las tragedias griegas y la ideología religiosa, pero no bastaría para puntualizar el propósito del humano sobre lo desconocido.

Hablar de lo fantástico encamina al estudio a dos puntos muy importantes: la realidad y lo imposible. Ambos puntos determinan en su gran mayoría la transgresión de una materialidad definida. Su composición inestable suscita un conflicto, mismo que puede establecer una interpretación del conocimiento, generando un efecto subyacente sobre “lo aparente”³⁷.

La verdad y la mentira se manifiesta a través de las entidades que nos rodean, como asignaciones que viven en un margen de explicaciones, pues la condición social, se ha impuesto para validar lo que nos rodea a través de un código moral. Lo fantástico se agrupa para unificar y expresar un sistema de signos que rompa la tradición convencional de lo que se debe pensar, sentir o creer.

Las convenciones sobre lo atípico, extraño o desconocido son resultado de una realidad definida a través de la representación del mundo, la transformación o transición de los motivos en

³⁷ Lo aparente (estable y objetivo) está inmerso en el primer subtema que propone David Roas en *Tras los límites de lo real* (2011), para develar el tópico de realidad como un nacimiento más allá de lo pensable. A lo largo de este primer capítulo, se encuentra uno de los puntos de acompañamiento más importantes de lo fantástico, pues su esencia busca bifurcar, alterar y connotar un sentido diverso sobre la aprehensión de lo tangible e intangible.

el quehacer fantástico puede estipular una separación de lo que cada individuo considera real, gracias al choque con lo imposible.

Roas en el capítulo I: *La realidad*, postula que en el siglo XVIII³⁸, la relación con el objeto sobrenatural cambió el paradigma razón y fe, dotando la materia religiosa como un dominio sobre el humano. El tema maravilloso-sobrenatural se convirtió en un tópico que propició una gran afinidad acerca de las entidades de omnipotencia, creando en el individuo una zona de aproximación al milagro, en el caso de la religión, pero en el caso de la lírica y la expresión oral (utilizaremos a los sumerios y griegos de referencia) emplearon el destino y las esencias como una posibilidad para explorar la adquisición y veneración de aquello a lo que no se podía atribuir de manera inmediata.

Otro ejemplo surge durante el siglo de las luces, momento histórico, donde la perspectiva de la ilustración tenía como propósito encaminar el conocimiento y la ciencia como un postulado absoluto de la realidad. Por ello, la presencia de todo lo imposible era marginado, puesto que tenía que existir una asignación válida gracias a un argumento científico. La falta de verdad y sobre todo de comprobación traía como consecuencia el destierro del objeto imposible (sobrenatural, maravilloso y extraordinario).

La moralidad y el dinamismo por la exploración de lo desconocido dotaron al realismo como única vía de comprensión, siendo crucial para el uso literario, ya que las interpretaciones sobre lo imposible fungieron en la estética como un marco de transgresión. Es por tanto que los

³⁸Será importante para David Roas y para el estudio del objeto fantástico, la articulación del lenguaje, pues dará vigencia y sentido a la sensibilización, efecto que se consigue cuando la verosimilitud atiende a un criterio estético (La realidad: 14-15)

marcos de proporciones como la belleza y lo extraordinario³⁹ forjaron una transición sobre las consideraciones de realidad, vinculando la sensibilidad y la emoción como productos de una fantasía:

En su reivindicación de lo racional, el siglo de las Luces había revelado, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y ese lado oscuro será el que nutrirá a la literatura fantástica en su primera manifestación: la novela gótica, que surge en las letras inglesas en la segunda mitad del siglo XVIII. (Roas, 19)

Los sentidos y la exaltación de la imaginación defendieron la premisa de la maleabilidad como posición del observador, esto llevó a considerar que la fantasía tenía lugar en la realidad gracias a que el fenómeno de la materialidad podía ser tangible o intangible, dependiendo del evento. Gracias a esto se comenzó a cuestionar sobre cómo los límites de la razón podían justificarse, validarse y aprehender sin tener que oponerse a la ciencia.

La unión arbitraria del signo lingüístico (significante-significado) se convirtió en una parte crucial para crear una noción material y cultural de lo que nos rodea, los signos que se anclan al plano social convergen para validar los sentidos de cada individuo, sin embargo, hay procedimientos particulares que categorizan a los sistemas (estructuras de la realidad) hacia una proporción infinita. Es decir, el inventario mental, se edifica por inserción léxica, dando lugar a lo imposible.

³⁹ Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de ser también la mente humana. (19)

La acción o evento intensifica el motivo (acción dentro de la realidad) y constituye un instrumento que ayuda a dimensionar el espacio en configuración a la sensibilidad, de tal forma que la representación del universo que posee el humano integra una voz de sesgo, pues se le quiere dar una apariencia a un sistema que es inestable.

2.2.1 Lo imposible y el sesgo de confirmación

Simplificar la variedad de entidades por asignación resulta un trabajo arduo cuando se desea conocer lo que está más allá de los confines cotidianos. Las creencias sobre lo fantástico son proporcionales a las creencias sobre lo extraordinario y lo sobrenatural, puesto que se valida un evento del cual puede prescindir la adquisición del sujeto-objeto con relación a su singularidad. El fenómeno de lo desconocido surge en las posibilidades de una nueva recepción, lo que puede convertir la sensibilidad en una forma de concilio o de rechazo para aquello que no se conoce.

Las ideas en su forma esencial son objetos abstractos que se plasman a través de una manifestación evidente y no evidente gracias a sus capas empíricas y racionales, el análisis de la conciencia sobre el contenido de lo real y verdadero es la prueba del conocimiento que cada individuo posee por la confrontación de hechos concretos.

El proceso perceptivo logra mantener el equilibrio de lo complejo mediante la organización de los estímulos. Lo fantástico hace dudar del sentido, ya que la comprensión de las entidades estructurales (objetos y contextos) establecen y justifican el lugar del individuo frente al hecho material. Recordemos que lo material en el proceso de adquisición puede validarse por singularidad o colectividad y no necesariamente debe ser un hecho tangible o intangible.

El nacimiento del sesgo de confirmación⁴⁰ deviene de los límites propios por alcanzar la esencia del concepto de materialidad, la transición del estadio de adquisición es inseparable por su vinculación sensorial. El humano tiende a la conservación de las creencias gracias a su opinión y su evidencia (experiencia-razón) sobre el universo. Las ideas preconcebidas, como lo hemos manifestado tienen como propósito lo inteligible (externar el modelo estructural de la realidad en función a la capacidad inmutable así como trascendente para compartirlas y recibirlas).

Martín Sánchez⁴¹ en su revisión bibliográfica sobre el Sesgo de confirmación menciona lo siguiente:

[...] el sesgo de confirmación se basa en las limitaciones de la capacidad de la persona para ocuparse de tareas complejas y los atajos (heurísticos) que usa. Otras explicaciones incluyen el efecto del deseo sobre las creencias, lo que conocemos como pensamiento ilusorio; proceso de pensamiento, deducción, conclusión y toma de decisiones basadas en lo que sería más placentero de imaginar en vez de comprobarlas [...]. (Sánchez, 3-4)

La interacción con el ambiente y el fundamento cultural que asocia al humano con su colectividad pretende clasificar las formas como asignaciones respecto a un valor de concepto, signo o símbolo, pues la configuración del entorno es la del motivo con el cual la comunicación se vuelve invariable. Esto nos lleva al punto que plantea Roas sobre lo fantástico: los límites de lo imposible.

⁴⁰ El sesgo de confirmación se basa en las limitaciones sobre tareas complejas debido a la comprensión de la totalidad: “El término fue acuñado por Watson (1960), cuando realizó un experimento para demostrar la tendencia a desestimar la información que desconfirma nuestras creencias”. (Martín Sánchez, Irene. "SESGO DE CONFIRMACIÓN. Revisión Bibliográfica." 2020. pág. 3)

⁴¹ Martín Sánchez, Irene. "SESGO DE CONFIRMACIÓN. Revisión Bibliográfica. Orígenes y definición del sesgo de confirmación, pág. 3-4

Lo fantástico busca en la realidad y en el texto la cooperación del lector para connotar el signo en lo intratextual y extratextual, mediante la recepción. Lo imposible surge como transgresión respecto a la expectativa que se tiene de materialidad. La problematización del evento imposible puede ser en la mayoría de los casos un hecho arbitrario, pues su validez reincide en los sistemas de percepción, lo que lleva a las entidades (animadas o inanimadas) a formar parte de una selección conflictiva.

Roas⁴² afirma que lo fantástico es la única categoría literaria (estética) que no puede funcionar sin la presencia de lo imposible (conflicto). La discontinuidad, la transgresión, la ruptura y el desorden son elementos que categorizan las dimensiones de lo material. Por tanto la división del objeto de conflicto puede estudiarse respecto a sus condiciones esenciales, pero como bien se aclara en el capítulo II de *Tras los límites de lo real (2011)* no por la presencia de lo imposible la obra puede ser considerada fantástica, porque para ello los elementos sostienen recursos específicos. Roas propone las siguientes categorías:

1. El cuento de hadas (lo maravilloso)

Las entidades de los cuentos de hadas existen en un mundo independiente al cotidiano y ahí se llevan a cabo todo tipo de situaciones, pero no afecta a la realidad inmediata. Los conflictos suelen repararse dentro de ese mundo y no salen o comparten rasgos con la realidad del lector. De igual manera las entidades son muy distintas, pues las hadas, los genios, los duendes, los elfos y el

⁴² David Roas en el capítulo II de *Tras los límites de lo real (2011)*, construye el concepto del funcionamiento de lo imposible en dependencia a la relación con la idea de lo real, por lo que si esta no entra en conflicto no se produce lo fantástico de ahí la distinción entre: cuento de hadas, lo maravilloso, lo extraordinario y lo pseudofantástico. (Lo imposible: 45-47)

tópico de la magia no subyace, sino es específico al lugar donde se remite, inclusive el cuento de hadas tiene sus propias nomenclaturas.

Recordemos que lo imposible en relación con la idea de lo real debe tener un conflicto, si no atiende a esta problematización, no se produce el efecto fantástico. El carácter ominoso⁴³ en el cuento maravilloso⁴⁴, suele ser un conflicto que se justifica y se resuelve, debido al manejo de la materialidad, pues los elementos de extrañeza (conflictos con dragones o seres mágicos) suelen estar sometidos a la virtud del héroe, muy diferente a lo que puede ser la aparición o fantasma, debido a que la transfiguración de su esencia no se revierte por motivos. En el caso de lo maravilloso, las consecuencias tienden a recibir una solución y no afecta el mundo del lector.

Un ejemplo referencial en la literatura es *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, obra que describe cómo el protagonista mezcla el mundo del libro que lee con la realidad a la que pertenece a diferencia de *Pinocchio* obra de Carlo Collodi que muestra que todo ocurre dentro de cierto lugar, dentro de cierto momento, bajo ciertas condiciones (ejemplo de maravilloso)

2. Formas híbridas: lo maravilloso cristiano y el realismo mágico

⁴³ El término ominoso nace de la dicotomía entre fantástico y maravilloso en el que Roas, retoma a Sigmund Freud en su artículo *Lo ominoso (1919)* advirtiendo sobre el efecto que se produce cuando se aleja del lugar común de la realidad y nos enfrentamos a lo imposible: “Así para que el efecto fantástico se produzca, el mundo construido en el interior del texto siempre ofrece signos que puedan ser interpretados a partir de la experiencia del mundo que tiene el lector”. (48)

⁴⁴ Roas advierte en el capítulo II *Lo imposible* “El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean: encantamientos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes -y el narrador- asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. Porque es algo normal, natural. Y, a su vez, el lector lo acepta también porque no hay nada en el texto que le obligue a confrontar lo que en él sucede con su propia experiencia de lo real: los espacios en los que se ambientan los cuentos de hadas o El Señor de los Anillos son mundos autónomos que no ponen en cuestión nuestra noción de realidad. No hay en ellos posibilidad de transgresión ni, por tanto, efecto fantástico sobre el receptor.” (47)

Las categorías compuestas sobre lo imposible pretenden abarcar elementos como lo maravilloso cristiano y el realismo mágico, vertientes que tiene como finalidad demostrar que los fenómenos tienen una explicación religiosa. De este modo, el orden codificado se atribuye al referente pragmático: piezas como la ausencia de asombro, sentimiento de lo mágico, dimensión metafísica, naturalización de lo extraño, objetividad y tono impersonal presentes en el relato. Además el realismo mágico, busca plantear la coexistencia de lo ordinario dentro de lo real y lo sobrenatural. Por tanto, lo irreal surge como algo reconocible⁴⁵.

3. Lo pseudofantástico y sus variantes

Las estructuras y motivos cuyo tratamiento de lo imposible se aleja del efecto fantástico y del sentido de dicha categoría, se clasifican en supuestos que racionalizan y se excusan para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico. Dichos grupos sostiene el siguiente orden:

- Lo fantástico explicado

El contenido de estos relatos se caracteriza por su forma de presentar las acciones concretas, se asemeja al relato fantástico al mantener la incertidumbre y sorpresa como un objetivo, pero terminan por recaer en la justificación. Se produce de dos modos: 1) la racionalización mecánica, cuyo objetivo se revela gracias a la astucia y persistencia de los personajes, y 2) del fantasmatique⁴⁶, la unidad fantástica genera un efecto de suspenso y angustia, pero su aproximación

⁴⁵ Roas menciona: “Lo interesante de esta situación es que ninguna de las voces que refiere los hechos ha estado en contacto con lo sobrenatural: el narrador principal (extradiegetico) nos refiere lo que a él le contaron en un determinado momento; y el narrador secundario (intradiegetico) relata al narrador principal una leyenda que se cuenta en la zona en que se encuentran y que está siempre ambientada en un tiempo lejano. Aunque en muchas ocasiones no escucharemos la voz de este narrador intradiegetico, sino que será el narrador principal quien refiera con sus propias palabras la leyenda que este le contó”. (54)

⁴⁶ Roas utiliza el término del fantasmatique como una adaptación del psicoanálisis: “Por lo que se refiere a lo fantasmatique, dicho término (adaptado del psicoanálisis) identifica la expresión directa de fenómenos psicológicos o psicopatológicos como el sueño, la alucinación (por efecto de la fiebre o de las drogas), la obsesión, etcétera”. (64)

se racionaliza y el fenómeno se elimina, pues produce una decepción en el lector; lo onírico y alucinatorio difumina el efecto fantástico.

- Alegoría

Este tipo de textos exaltan la moralidad y su objetivo es hacer uso de los recursos de lo imposible (sobrenatural) para destacar el aviso simbólico, por medio de un camino ético. Charles Dickens en su obra *Un Cuento de Navidad*, expone la importancia de las decisiones y acciones del personaje principal (Scrooge). Al final de la obra, el autor combina el sueño con el mundo sobrenatural para mostrarle un resultado no definitorio de la realidad.

- Los cuentos grotescos

Roas (2011) explica que lo grotesco es una categoría estética que combina la risa y el horror para propiciar el elemento imposible (abyección, inquietud y asco), por tanto un efecto fantástico, sin embargo, la expresión que propone este producto es lo absurdo y el humor negro:

Para Kayser⁴⁷, lo grotesco es la expresión de la parálisis progresiva e inexorable del hombre frente a la invasión de fuerzas anónimas (irracionales) que dislocan y destruyen lo real y las estructuras de la conciencia. De ahí su insistencia en el miedo, como respuesta a una realidad que pierde su coherencia. (Roas, 68)

Kayser deriva la esencia de lo grotesco a un tópico fantástico y siniestro. El paradigma entre la forma de lo imposible y el tono burlesco pretende conformar un fenómeno híbrido que atribuya

⁴⁷ Roas usa el ensayo de Wolfgang Kayser *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura (1957)* debido a que fue el primer estudio contemporáneo que se propuso a elaborar una teoría general de lo grotesco y descubrir la esencia de este. (67)

las reglas de lo imposible, pues la expectativa que pone el lector frente a este hecho insólito frustra la tensión y termina en la risa.

4. El miedo, lo imposible y lo fantástico

Finalmente nos adentramos a la forma imposible bajo el criterio del miedo, cabe mencionar que la vulnerabilidad o presencia de lo desconocido se focaliza en este apartado y tiene como consigna usar la recepción como herramienta principal para develar su alcance. El objetivo de lo fantástico busca fracturar los códigos de convención, y gracias al miedo la posibilidad de lograr ese efecto se intensifica.

El miedo se sitúa como un buen recurso para determinar la amenaza y la desfamiliarización, ya que como lo hemos compartido a lo largo del capítulo este rubro de lo imposible, es frecuente el uso de estados de conciencia o inconsciencia para la validación de la sensibilidad. La perplejidad que supone el relato utiliza lo imposible para transgredir las normas del mundo común, y comprueba una confirmación colectiva o singular en margen al fenómeno, por ello la característica temática del miedo ayuda a propiciar lo fantástico.

Las entidades que propone el miedo para el desgarramiento de realidad son un encuentro entre la fijación del sujeto-objeto. La interpretación y descripción de la asignación del mundo es un planteamiento que necesita del conocimiento para permanecer en el dualismo de la aceptación-rechazo, las propiedades trascendentes de su materialidad fuerzan al miedo a vivir en concordancia con una alteración misma de realidad.

El miedo, en propuesta de Roas, se divide en dos grandes grupos:

1) Miedo físico

Se basa en la vulnerabilidad, la muerte y lo misterioso para articular sobresaltos.

2) Miedo metafísico

La impresión exhaustiva basa la manifestación directa hacia el receptor. Es un ataque directo a las convenciones sobre lo real. Las características que prevalecen son: la exploración de la experiencia subjetiva, la atmósfera ominosa, el tiempo y la racionalización del acontecimiento.

Lo imposible abre una fisura en la realidad, capaz de sostener un sistema de representación inestable, como lo hemos podido ver a lo largo de este apartado. Lo imposible puede ser sometido a diferentes usos. Puede llegar a unificar o a disociar lo que se estructura como fantástico, pero es una pieza necesaria para el efecto que este último llega a tener, es inmutable la forma sobre la trascendencia. Las recepciones del cuerpo no radican en su comprensión sino en las razones de la esencia.

En el capítulo III *El lenguaje* Roas hace un acercamiento sobre el planteamiento de lo fantástico en la enunciación, defendiendo de manera puntual el parámetro de la concepción. Se privilegia como eje central *el espacio representado en el texto*⁴⁸. La realidad se aprecia como un espejo, de ella se reflejan siluetas (creencias), estableciendo interpretaciones según lo sensorial (signo lingüístico). Entonces la dimensión entre fantasía y materialidad se compone del posicionamiento en el que se encuentra el lector frente al texto (unidad de efecto). Por lo tanto, la construcción del texto va a mantener un motivo evidente.

⁴⁸ Roas a través del mundo ficcional y la realidad textual, buscan someter al lector una condición sobre la imagen que se produce en el microrrelato: “Pero no se trata solo de reproducir en el texto el funcionamiento físico de esta (condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico, sino que el espacio ficcional tiende a ser duplicado del ámbito cotidiano en el que se mueve el receptor. En otras palabras el lector reconocer y se reconoce en el espacio representado en el texto” (111)

Roas explica este fenómeno a través de Risco⁴⁹ sobre la voz narrativa en la enunciación, siendo clave para conseguir una validación. Herrero Cecilia⁵⁰ apoya la premisa de ambos autores categorizando cuatro puntos:

- 1) La autenticación de la ficción presentando el relato como un documento real o como un testimonio personal.
- 2) El relato *objetivo* en tercera persona (focalizando la perspectiva subjetiva de uno o de varios personajes).
- 3) La narración polifónica.
- 4) El juego con las diversas modalidades de la ambigüedad (se esconde la identidad del ser o del fenómeno imposible).

Estos rasgos ayudan a involucrar la intensidad de la unidad de efecto con la irrupción de lo imposible, enmarcando las representaciones ideológicas en objetos y etapas de conciencia. Formando sistemas: realismo-cotidianidad, propiciando el efecto fantástico. Es decir, las enunciaciones superan los límites del lenguaje, gracias a que ya no hay una forma de descripción para asignar lo no evidente.

Mellier⁵¹ (2000) utiliza el término metaficción para designar las estrategias textuales en crisis, puesto que la ilusión de realidad postula la mimesis: exhibiendo su naturaleza puramente lingüística e ideológica, las representaciones del texto son deconstruidas. El fenómeno fantástico

⁴⁹ Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, 89.

⁵⁰ La categorización que realiza Herrero Cecilia proviene de su obra *Estética y pragmática del relato fantástico* (145-238)

⁵¹ Denis Mellier, *La literatura fantastique*, París, Seuil, 2000: 42.

es un desafío a la escritura (42). Esto quiere decir que la forma insólita de lo fantástico sugiere una intensidad a través de la voz narrativa.

Roas⁵² demuestra la ruptura de las convenciones a través de los rasgos temáticos de la obra, es por ello que se enuncia tres características que compactan el efecto fantástico:

- 1) Narración en primera persona: Se matiza la ambigüedad interpretativa.
- 2) Aspectos sintácticos y de organización estructural: la temporalidad particular de la enunciación, el desenlace regresivo, la ausencia de causalidad y finalidad, usos de la *mise en abyme* (colocar un texto dentro de otro) y la metalepsis metafórica.
- 3) Aspectos discursivos o de nivel verbal: literalización del sentido figurado, adjetivación connotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elisión del término designativo y antropomorfización de la sinécdoque.

El último capítulo *Lo fantástico en la posmodernidad* de la obra de David Roas *Tras los límites de lo real* (2011) usa la posmodernidad en correspondencia a las modalidades textuales que propone la obra. Esto quiere decir que se han gestado nuevos recursos para contener las piezas de materialidad.

Roas compara de manera acertada la narrativa fantástica y la narrativa posmoderna: “[...] Ambas pugnan por la idea de un mundo racional y estable y, por tanto, la posibilidad de su conocimiento y representación literaria. La narrativa posmoderna lo hace mediante la autorreferencialidad [...]” (153)

⁵² Los rasgos que Roas propone son retomados de la páginas 134

El autor involucra la extratextualidad para conformar una idea evidente de la materialidad, sin embargo, dentro del relato habrá piezas que bifurquen el significado con la noción ideológica convenciendo al lector de aceptar el efecto fantástico. Por este motivo Roas⁵³ nuevamente clasifica las modalidades textuales de los escritores posmodernos:

- 1) Yuxtaposición conflictiva de los órdenes de realidad: mínimas alteraciones en la atmósfera que habita el protagonista, se revela el deslizamiento de otra realidad (siempre resulta dramático), el personaje se ve dominado por la inquietud de lo incomprensible, una nueva palabra surge como referente en lo esencial e inquietante. La transgresión del lenguaje ordinario subvierte la propia percepción real. Hay un uso de dimensiones paralelas y la literalización de la metáfora está presente.
- 2) Alteraciones de la identidad: transgresión de la noción tradicional, ofrece un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, invitan a explorar patologías oscuras y comportamientos, seres en busca de una identidad que no se puede alcanzar, total dislocación del yo mediante la transformación en otro ser.
- 3) Voces del otro lado: exploración de nuevos caminos para la creación de lo fantástico en directa relación con el nuevo paradigma de realidad, así como la visión posmoderna del sujeto. Atenúa a la otredad (revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje ante su nuevo estado y el otro mediante su discurso nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos).
- 4) Lo fantástico y el humor: el objetivo es la confrontación entre lo real y lo imposible, se ambienta siempre en un mundo que funciona como el del lector. Provoca empatía, adhesión

⁵³ Clasificación recuperada del apartado: *Una muestra: los nuevos fantásticos españoles* (156-177).

emocional e intelectual. El humor descansa en un distanciamiento del objeto para reír. Se hace uso del trastocamiento de las expectativas del lector.

2.3 Flora Botton y el objeto fantástico

La definición de fantástico que propone la autora en su obra *Los juegos fantásticos (1994)* corresponde a una interpretación de lo insólito en lo banal. De esta forma los efectos que surgen de la irrupción entre ambas esencias buscan lo inesperado y se combina para conciliar un pacto entre la sorpresa, el temor y la extrañeza. Todo se basa en un acuerdo de sensaciones (juego).

En efecto, la irrupción de lo insólito o de lo extraordinario, o incluso de lo sobrenatural, en la vida cotidiana puede tener efectos muy diferentes: lo inesperado puede mover a risa, a extrañeza, puede provocar la simple sorpresa, o llevar al miedo y al terror (que a veces se encuentran en lo fantástico, pero no siempre, como veremos más adelante); el sentimiento de lo fantástico no es más que una de las sensaciones que pueden ser provocadas por lo inesperado. (Botton, 13)

Lo fantástico con relación a lo indefinible construye una atmósfera sociocultural, la cual se responde en los límites de la imaginación, es gracias a ello que *no todo es fantasía y no toda fantasía es imaginación*. La multiplicidad de espacios como conjuntos aislados se categorizan dependiendo su efecto dentro y fuera del texto. Para Botton el juego fantástico consiste en aceptar la irrupción del mundo y permitir al mismo tiempo, ser parte de este.

2.3.1 El juego y sus manifestaciones

La exploración del mundo y sus sustancias recae en la adquisición y comprensión de las formas de lo imposible. Al igual que Roas, para Botton la unidad fantástica responde a categorías que dan distinción a lo imposible:

1. Lo maravilloso

La coexistencia y representación de las entidades mágicas en un mundo independiente a la realidad, se toma como maravilloso. No hay un conflicto que determine una ruptura, los seres que habitan en el cuento de hadas obedecen a facultades y poderes. Botton se cuestiona sobre el rol del fantasma, porque admite que su mundo (mundo sobrenatural) no pone en peligro al mundo real, sino al igual que las entidades mágicas viven en independencia.

El cuento de fantasmas no se pregunta sobre la existencia de los fantasmas; son, simplemente, seres que obedecen a leyes diferentes de las de nuestro mundo, pero no hay duda acerca de la existencia de esas leyes ni de esos seres. Desde este punto de vista, el cuento de fantasmas pertenece a la misma categoría que el cuento de hadas o el cuento folklórico-maravilloso. (Botton, 17)

A diferencia de la categoría que enuncia Roas, Botton considera que el mundo sobrenatural está ligado al mundo maravilloso. El fantasma no forma parte de una fantasía, sino que su presencia en el mundo sobrenatural es ajena a la realidad.

2. Lo extraordinario

El fenómeno extraño se justifica y racionaliza a través de las leyes del mundo conocido. Se está en presencia de lo extraordinario cuando la manifestación insólita es producto de una ilusión;

truco o mentira, pues al final del relato la obra obedece a una explicación verosímil del hecho en concreto. De tal manera que el fenómeno fantástico no contiene una transgresión, sino que su atipicidad lo convierte en algo extra-ordinario.

3. Lo fantástico

El fenómeno insólito en lo fantástico, a diferencia de las otras dos categorías, no es explicable mediante las leyes del mundo conocido, no se da una justificación que sea clara y no pertenece a un mundo, el hecho vive en simultaneidad con la realidad. Botton⁵⁴ asigna el término *tiempo de la duda* para clarificar y distinguir de las dos anteriores categorías.

El universo evocado dentro del texto produce un conflicto, lo que lleva a producir una reacción. Esta reacción es producto de una normativa conocida o de la imaginación. Lo fantástico se ubica en el concepto de lo real y el sistema de creencias amplifica o reduce la validación con la que atendemos el fenómeno. El hecho concreto vive en cohesión con la fantasía dependiendo su grado de representación.

2.3.2 Características generales de lo fantástico

Las manifestaciones de lo fantástico llevan a consideración las características sobre cómo se aborda y favorece a un cambio de plano (espacio). La aparición de la nueva dimensión refiere el contraste de lo real. Lo fantástico centra el sentido como herramienta principal para ejecutar un juego entre el tema y su tratamiento.

⁵⁴ Botton utiliza a los teóricos: Roger Caillois, Pierre-Georges, Louis Vax y Tzvetan Todorov para apoyar su estudio sobre el objeto fantástico: “Respecto al último autor, lo retoma para explicar que considera fantástico: En el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento una acción que está en relación con lo sobrenatural (o con lo falso sobrenatural); éste provoca a su vez una reacción en el lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia): esta reacción es la que calificamos como "vacilación", y los textos que la hacen vivir son los que calificamos como fantásticos”. (18)

La reconversión del signo a través de la función y efecto dentro del individuo dota el hecho fantástico de una singularidad. El lenguaje y su adquisición son instrumentos que suscitan el encuentro de la realidad con lo imposible, y son estos mismos los que hacen la transición del tratamiento del fenómeno. Lo fantástico surge dentro de un contexto: el texto. Es aquí cuando la incertidumbre sobre lo que se enuncia, produce angustia, desconcierto y duda.

En el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento una acción que está en relación con lo sobrenatural (o con lo falso sobrenatural); éste provoca a su vez una reacción en el lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia): esta reacción es la que calificamos como *vacilación*, y los textos que la hacen vivir son los que calificamos como fantásticos. (Botton, 37)

Entonces para la autora⁵⁵ la recepción del fenómeno anormal se basa en tres condiciones que son esenciales para su concilio:

- 1) Lo fantástico es la aparición en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana.
- 2) Lo bien establecido es propicio para lo fantástico.
- 3) Lo sobrenatural no es lo que desobedece a las reglas, sino lo que está regido por otras normas.
- 4) El relato fantástico al no tener una solución o explicación tampoco tiene un desenlace. En la mayoría de los casos el relato queda inconcluso.

⁵⁵ Para Flora Botton el encadenamiento de las acciones concretas de la realidad y el conjunto de signos en el relato forman parte de una convención entre reglas, por lo que el establecimiento de las condiciones que se enumeran son resultado del tratamiento de la idea sobre lo imposible (Lo fantástico, situación de equilibrio inestable, 35-40)

Lo fantástico como hemos podido observar, sostiene como argumento principal la transgresión de los factores conceptuales comunes. Instrumentos tales como el lenguaje y la percepción, son esenciales para producir su efecto, además la sensibilidad, así como la colectividad y la singularidad son vertientes que rigen un eje temático sobre las posibilidades de la realidad, validando o rechazando el fenómeno que comparte lo atípico. Sin embargo, no todo lo atípico es fantástico, puesto que los distintos niveles de recepción como la codificación y decodificación establecen un mensaje que propicia al cambio de atmósfera.

De igual manera, los espacios son fundamentales para lo fantástico, ya que sin ellos los sistemas serían vulnerables y el tema, como el tratamiento; quedaría disuelto y su esencia tendría como resultado un efecto extra-ordinario.

El juego como lo describe Botton tiene como objetivo situar al lector en un marco de proporciones que bifurque en el sentimiento fantástico. El sentimiento por la unidad fantástica no surge de la asignación por la entidad, sino que la entidad se revela como una pieza que provoca miedo, vulnerabilidad y duda. Fuerza las convenciones a una apariencia innegable sobre la materialidad. Por lo que el escritor tiene la tarea de hacer que el lector reaccione ante el texto. La configuración del plano fantástico está sumergida en la relación: paciente-tema.

2.4 Roger Caillois: La imagen de lo fantástico

La noción de lo extraño contiene en sí mismo una serie de condiciones que propician la aprehensión del contenido en producción al universo. El efecto determinante sobre el proceso de ficción recae en la posición sobre el autor-lector. El orden de los elementos significativos es esencial para un esquema de sensibilidades.

Roger Caillois propone a lo largo de su obra *Imágenes, Imágenes (1970)* las interpretaciones de la realidad como un acontecimiento objetivo con la posibilidad de fracturarse ante la recepción de un comportamiento subjetivo. La ambigüedad reacciona ante lo irremediable como conductor de un rasgo distintivo de lo aparente, sin embargo, la incongruencia con el texto puede convertir lo enunciado en un símbolo incómodo para la lógica.

El tópico fantástico se establece progresivamente como un punto infinito en la imaginación, igual que los autores anteriores, Caillois busca categorizar el principio fantástico respecto a la estructura esencial sobre su apreciación. Por tanto, el mundo de las hadas como lo imposible expresa un escándalo para la realidad.

El mundo que no vive en una problemática no depende de la esfera sustancial acerca del contenido de transgresión, busca dentro de su normativa la solución al motivo, pues se genera el conflicto, tal y como sucede en el relato maravilloso, inclusive podemos retomar la división de grupos⁵⁶ que realiza Caillois para sintetizar las propiedades de la sobrenaturaleza:

1. Hombre vs Dragones-Gigantes
2. Hombre vs espectro, vampiro, otredad y alteridad

En el primer caso, se indica que la esfera de lo maravilloso constituye una posición del mundo maravilloso como algo solucionable, mientras que en el segundo caso el mundo sostiene la

⁵⁶ Caillois muestra el balance de las entidades maravillosas vs las entidades sobrenaturales. La mayoría de las veces se cree que son semejantes, pero cada una se relaciona de distinta manera y dependiendo de la esfera a la que pertenece: “Es que un hombre valiente puede combatir y vencer a un dragón que escupe fuego o a algún gigante monstruoso. Puede hacerlos perecer. Pero su valentía no le sirve de nada delante de un espectro, así se lo supusiera benévolo. Ya que el espectro viene desde más allá de la muerte. De esta manera, con lo fantástico aparece una confusión nueva, un pánico desconocido. Conviene desprender de estos caracteres y las consecuencias por oposición a los del mundo de las hadas”. (10)

transgresión como modelo decisivo frente a la realidad, no se soluciona y la incertidumbre como la duda provocan un efecto insólito.

De esta división Caillois pretende focalizar el contenido maravilloso como un mundo encantado que se rige por niveles de sobrenaturaleza, esto indica que no es espantoso, pero sigue un patrón imposible. El mundo de las hadas no fractura ninguna normativa y esto ayuda a que el orden de las cosas se vea afectado, pero no transgredido. Las constantes surgen por una lucha entre el bien y el mal. Lo fantástico responde más a una ruptura en la coherencia universal, la estabilidad de la materialidad convencional está afectada por la inmutabilidad de un universo simultáneo.

[...] los cuentos de hadas fácilmente tienen un desenlace feliz, los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe. Luego la regularidad del mundo recupera sus derechos. Es por eso por lo que lo fantástico es posterior al cuento de hadas y, por así decirlo, lo reemplaza. No podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. (Caillois, 11)

Caillois indica que lo fantástico no tiene un propósito dentro del maravilloso mundo. Al ser un mundo independiente se resuelve y la incertidumbre del problema tiene una finalidad de desarrollo. El orden inmutable e inflexible modifica la razón hasta la solidez. Las instancias esenciales de lo fantástico es la aparición: Lo que no puede suceder, sucede en un espacio y tiempo. La imaginación exige un origen respecto a la finalidad de la realidad.

Por otra parte, el autor de *Imágenes, Imágenes (1970)*, menciona que la aparición (fantasma) formará parte del mundo de las hadas, por las siguientes condiciones:

- 1) Irrupción de lo sobrenatural: el mundo del fantasma no afecta a la realidad material.
- 2) Decepción análoga: el conflicto se resuelve gracias a que el conflicto habita en un sueño, alucinación o delirio.
- 3) Pseudofantástico: El autor recurre a una anomalía o monstruosidad que provoca la transformación de una especie viviente; experimento que se sale de control.
- 4) Invenciones misteriosas: límite de lo maravilloso extendiendo el dominio de la ciencia.
- 5) Cuentos misteriosos: uso de ciencias psicológicas para justificar (telepatía, espiritismo, levitación, ectoplasmas, sueños premonitorios). Este tópico se vuelve inquietante para la imaginación.

La unidad fantástica tiene como propósito renunciar al convencimiento para acreditar lo oculto. Ofreciendo la percepción como testigo de la transgresión, por tanto es importante aclarar que la categorización que realiza Caillois a lo largo de su primer capítulo *Del cuento de hadas a la ciencia ficción*, busca explorar la posibilidad de lo atípico en el cuento maravilloso para determinar lo insólito de lo fantástico.

2.4.1 Estructura y uso: elementos principales de lo fantástico

El sistema de signos denominado lenguaje, establece conexiones a través de diversas herramientas de percepción. Los sentidos son los principales actores para amplificar, simplificar o generalizar el mundo de la experiencia. La perspectiva que se forma gracias a la sensibilidad

responde a una fijación de formas (entidades tangibles o intangibles) que mediante la aprehensión se configuran para determinar el plano de materialidad (realidad).

En este apartado vamos a recuperar lo que Caillois denominó lo maravilloso de la ciencia ficción, subtema que tiene como necesidad atender el aspecto oculto de las formas, llevando a la contradicción a ser fundamental para la estructura ideológica de la unidad fantástica.

Las paradojas entre el poder y los conflictos sustanciales de lo fantástico propician un efecto transgresor y por ello buscan deseos irrealizables, los tópicos para Caillois son:

- 1) Estar en otra parte al mismo tiempo
- 2) Volverse invisible
- 3) Actuar a la distancia
- 4) Metamorfosearse a gusto
- 5) Esclavos naturales (animales)
- 6) Armas invisibles
- 7) Ungüentos eficaces
- 8) Filtros irresistibles
- 9) Escapar de la vejez y la muerte

Esta división facilita dos categorías en la propuesta de Caillois:

- La ciencia ficción

Si bien el tópico del tiempo es un elemento importante dentro de lo fantástico, es importante mencionar que al igual que lo maravilloso, son mundos independientes que no transgreden, sino la idea del futuro o la experimentación componen un conjunto de piezas que fuerzan a la existencia de entidades creadas a partir del principio humano o bien son mundos que usan la conquista y la guerra para establecer ideales entre razas, lo que determina la esencia de la ciencia ficción es el panorama de los espacios a la solución que se propone al principio o al final del relato.

- El mundo sobrenatural (mundo feérico)

En esta categoría siempre hay criterios divididos sobre si pertenece o no a lo fantástico, pues la imagen de la aparición o el fantasma atiende a recursos tradicionales entre el bien o el mal, así como la presentación de un hecho insólito. En la mayoría de los casos la entidad regresa para instalarse en el mundo de los vivos y coexistir, pero para Caillois la transgresión no está presente en la modificación del mundo, pero sí del contexto donde el fantasma pretende ocasionar una transformación en la percepción. Por tanto, el fantasma va a cohabitar pero no funcionará para oponerse ante la realidad.

2.4.2 Generalidades de lo fantástico: Leyes fundamentales de la materia

Caillois propone la búsqueda de la forma como resultado de una sensibilidad que juega un rol de dirección dentro y fuera del relato. Al igual que las 31 funciones de Vladimir Propp para el cuento tradicional, los 12 puntos sobre las *Leyes fundamentales que rigen la materia*⁵⁷, proporcionan una base sobre el relato maravilloso y fantástico:

- 1) El pacto con el demonio.

⁵⁷ Subtema que forma parte de la obra *Imágenes, Imágenes (1970)*

- 2) El alma en pena exige que cierta acción sea cumplida.
- 3) El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna.
- 4) La muerte personificada que aparece en medio de los vivos.
- 5) La cosa indefinible e invisible, pero que pesa, se hace presente, mata o daña.
- 6) Los vampiros; es decir, los muertos que se aseguran una perpetua juventud succionando la sangre de los vivos.
- 7) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómata que de pronto se anima y adquiere una terrible independencia.
- 8) La maldición de una bruja que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural.
- 9) La mujer fantasma, seductora y mortal.
- 10) La inversión de los dominios del sueño y de la realidad.
- 11) La habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borradas del espacio.
- 12) La detención o la repetición del tiempo.

Estos doce puntos demuestran que la esencia y búsqueda de lo fantástico, tiene por consigna el tratamiento de la realidad en oposición al contenido de verosimilitud, de tal manera que la presencia de las entidades responde a una consecuencia sobre el acontecimiento concreto que envuelve a la percepción. Una conclusión breve que deberíamos plantearnos sobre la fantasía es la repercusión que tiene sobre lo material, sea tangible o intangible, ya que en ambos casos existe una transformación de quien lo percibe. Si el fenómeno se aísla, lo sustancial forma parte de un

contenido universal y su aprehensión se vuelve una esfera en reposo. Lo cual nos indica que el contenido de inverosimilitud no está ligado a la materialidad sino a la validación de la forma.

La diferencia entre entidades remite a la recepción a una rebelión sobre lo que podemos y no podemos poseer, pues el límite moral acerca de la fantasía forja en la conciencia una construcción relativa, con ello nos referimos a la posibilidad de búsqueda en lo desconocido como manera de comprendernos a nosotros y al universo. Coexistimos bajo la idea del otro mundo como parte de acepciones y encantos de la naturaleza, pero no logramos validar lo único gracias al sistema de creencias que se hereda.

2.5 Conclusiones del capítulo: esbozo de lo fantástico en *Ajuar funerario*

A lo largo del capítulo hemos expuesto tres distintas propuestas que nos ayudan a generalizar lo fantástico. En ellas hemos podido ahondar sobre la relevancia de lo imposible y las funciones que categorizan su uso. En la obra de Fernando Iwasaki, la presencia de la experiencia y sus factores de manifestación han gestado la idea de lo extraordinario y sobrenatural como determinantes ante la realidad y por ende en ayuda de lo fantástico.

Iwasaki en una entrevista con Fernando Díaz Ruiz, retomada de la obra *Líneas temáticas y estilísticas en Ajuar funerario (2016)* manifiesta que el narrador-protagonista que es recurrente en la obra forma parte de un descubrimiento sobre las convenciones y la algarabía de las entidades del mundo sobrenatural, extraordinario e imposible. Conformando sistemas de creencia en torno a la muerte, religión y exaltación de un mundo simbólico. Es importante entender que la obra y el autor son fuerzas en acción que se ven ligadas por el motivo y tratamiento de las percepciones, fungiendo como puntos de apoyo para la realidad extratextual.

El niño que está enunciado en el prólogo de *Ajuar funerario* forma parte de un diálogo directo con la fantasía; núcleo que confirma la idealización del mundo. Las necesidades de Iwasaki por mantener el contacto con lo desconocido están vigentes en la inverosimilitud de los microrrelatos en dirección a la interpretación del universo. La memoria como la presencia del castigo son recursos que exacerbaban el humor, el ingenio y la vasta profundidad de piezas existenciales en el carácter fragmentario y oculto de la enunciación.

2.5.1 Referentes preliminares

La divergencia entre lo que debe funcionar, por lo que funciona, surge en una simple interrogante: ¿puede algo ser suficiente? Iwasaki a lo largo de la obra, tiene un elemento distinto al tratamiento fantástico; al que más tarde el lector se encuentra y deja una sorpresa irremediable: el humor.

Iwasaki como todo humano reafirma sus creencias en un razonamiento que reflejan la influencia de un mundo que a menudo se vuelve sordo por la incapacidad de construir ejes sobre lo que es conveniente. La trascendencia de lo que ocurre con la experiencia y el texto, son mundos en continuo contacto que desarrollan un posicionamiento. Justo aquí es donde el autor y el lector mantienen un concilio para involucrar las partes del todo: por la singularidad de la recepción.

Por ello, Botton en la definición de fantástico nos solicita de manera urgente entender el juego como un principio de factibilidad, porque la influencia de la realidad no es sometida al tono que deseamos a través de la ilusión, la precariedad de lo que puede verse como algo maleable se convierte en algo perpetuo y por tanto absoluto.

Por otra parte nos encontramos con las posturas de Roas y Caillois, quienes afirman que el tópico fantástico es una masa inestable que se adhiere o despega del lector a través de un

intercambio, este intercambio es la realidad por la imposibilidad. ¿Lo que es verdadero puede ser concreto? Lo verdadero, tangible y factible son resultados, y consecuencias de la existencia. Por tanto, ¿lo intangible, transparente y singular no existe? De ninguna manera lo único que tiene impacto y por ello es importante para la obra de Iwasaki es la realidad, un conjunto de piezas, sistemas y estructuras que cohabitan en un continuo que separa la universalidad con la aprehensión.

A continuación centraremos el análisis de las formas que propone Iwasaki para establecer un vínculo con elementos sustanciales de lo fantástico: la incertidumbre, la sorpresa, la duda y quizá de manera implícita la ironía, porque estamos en contacto con una representación ordinaria que induce a vacilar para lidiar con la incomodidad de la cronología lineal.

Ajuar funerario, es una obra que comprende del microrrelato como estructura para situar la experiencia como fuente principal del contenido de fantasía, en ella encontraremos puntos que Roas estudia como posmodernidad para ejemplificar que las variantes de la realidad son fenómenos que dependen de una configuración respecto a su recepción. Aspectos como: *la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad, las alteraciones de la identidad, voces del otro lado y lo fantástico y el humor*, son cruciales para evidenciar la unidad fantástica como algo necesario dentro de la realidad.

Las aproximaciones al imaginario y a la cosmovisión, surgen como planos del lenguaje, es decir, las percepciones frente al ordenamiento son contenidos de sensación, pensamiento y movimiento. La estimulación de las entidades en asignación al componente literario, fomentan criterios para usar el trastocamiento como expectativa, por ende el efecto que Iwasaki logra en la obra de análisis es un bucle sobre los límites de la razón y de la materialidad.

La significación dentro del relato explora la idealización del espacio como primer eje transgresor, como muestra de ello la selección del corpus consta de 16 microrrelatos cuyo origen es la articulación de la forma en comprensión a los confines de la sensibilidad. Las acciones y la atipicidad están cubiertas con capas que se definen como alteridades, otredades y mundos ocultos.

CAPÍTULO III

APROXIMACIONES AL MUNDO FANTÁSTICO: SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA AJUAR FUNERARIO DE FERNANDO IWASAKI

La ciencia se compone de errores, que a su vez son los pasos hacia la verdad

Julio Verne

3.1 Aproximaciones al objeto de estudio

La alteridad se compone de un concilio entre fuerza y movimiento. La estructura sistemática del lenguaje posee la combinación de la aceptación y la designación como origen al establecimiento de sus partes. La humanidad atiende a las representaciones de la realidad como ejemplos de su existencia.

El presente capítulo ahondará en las funciones que propone David Roas en la obra *Tras los límites de lo real* (2011) fomentando los rasgos temáticos expuestos en la teoría de la fantasía. Se hará una selección de la obra para vincular el análisis con la propuesta sobre la construcción del significado a través de la realidad recuperando los conceptos que emergen en cada microrrelato.

La selección del corpus consta de 16 microrrelatos de la obra *Ajuar Funerario* del autor Fernando Iwasaki publicada en el año 2004. La obra comprende 100 microrrelatos, un epílogo y la edición-reedición de colofones, denominados por el autor como "Microrrelatos Finales".

3.2 Selección del objeto de estudio

La selección se ha dedicado a la atención particular del sentido de realidad y concepción como marcos homogéneos de la representación del tiempo, espacio y lugar en el que la humanidad

se determina y se asigna como sentido y verdad, mentira y falsedad, comprensión e imposibilidad, fe y aceptación.

Por tanto, nos lleva a comparar sistemas y unidades como vertientes de conocimiento que adjuntan la pertenencia como niveles de transición en el lector. A continuación, presentaremos la razón por la que se ha decidido usar el microrrelato: *La Habitación maldita*, manteniendo como argumento el cambio de espacios y las acciones de atipicidad del protagonista.

La Habitación Maldita

LLEGUÉ SIN RESERVA, porque para eso soy cliente habitual, pero no quisieron darme la única habitación que les quedaba. A regañadientes me entregaron la llave y se ofrecieron a buscarme una suite en otro hotel de la cadena, más yo estaba muy cansado y subí sin hacerles caso.

La decoración no era la misma de las otras habitaciones: las paredes estaban llenas de crucifijos y los espejos apenas reflejaban mis movimientos. Recién cuando me eché en la cama reparé en la pintura del techo: un cristo viejo y enfermo que me miraba sobrecogido. Me dormí con la inexplicable sensación de sentirme amortajado.

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. Desde entonces sigo esperando que venga otro, para despertarlo con mis dedos de hielo y poder dormir de una vez.

Ajuar funerario: Fernando Iwaski (2004:14)

En el cuadro de enunciación podemos distinguir la cercanía de la verosimilitud del espacio con el acto moralizante que pretende vincular al lector, pero la sorpresa del clímax no está contenida

en la incomodidad de las presencias sobrenaturales, sino en el eje de la transgresión del lugar al que pertenecemos. Por ello, el protagonista no queda atrapado en una dimensión, sino en la idea extratextual del margen de la cotidianidad. Entonces el relato se basa en el impacto de las significaciones.

Roas en la obra *Tras los límites de la realidad* (2011) la idea del sentido y efecto surge como premisa de la construcción cultural con relación al margen de realidad: posible, imposible, maravilloso mágico o grotesco. El efecto en el receptor responde a la transgresión, demostrando la dualidad sujeto-objeto, con base a la construcción del lenguaje, pues se signa un vínculo por medio de lo imposible; lo que está más allá de lo pensable.

Como método de selección se usó la comparación, ya que este recurso tan sencillo, nos encaminó a entender la categoría con la que se sitúa lo fantástico y cómo va a reflejarse en las proporciones estéticas de la presencia y la acción. Tal y como podemos analizar el microrrelato titulado: *La soledad*, donde las acciones del protagonista se agrupan a las necesidades reales de un diálogo entre dos personas, pero que, si se remite a la particularidad, el sentido de enunciación transgrede la posibilidad de lo que sucede en el ahora.

La soledad

ABUELA ME DIJO que no despertara a mis padres, me quitó el pijama y me puso el trajecito de organza, el que más me gustaba. Mientras me peinaba me pidió que rezara tres padrenuestros, pero no me hizo coletas sino un moño de señora. «Porque ya eres mayor», me abrazó, y se olvidó de decirme si estaba guapa. Después de la misa me cambió de ropa y me mandó a jugar. Había muchas flores.

Ajuar funerario: Fernando Iwaski (2004:51)

Esta historia enmarca lo que hemos mencionado anteriormente: un espacio puede situarse en el ahora como verosímil, pero puede transgredir en las proporciones de la acción a través de la voz que comparte su experiencia. En el caso de este relato, la representación es el eje de la convención de otredad, pues existe una vigencia en las acciones debido al tiempo, permitiendo cuestionar qué sucedió.

De este modo la selección que se ha llevado a cabo para su análisis se determinó a través de la búsqueda de la unidad fantástica y se tomaron los dieciséis microrrelatos del corpus debido a que los demás mantienen semejanzas entre sí, sin embargo la selección que se utilizó no responde a una causa mayor, pues los cien microrrelatos de Iwasaki presentan una condición fantástica.

3.3 Desarrollo de la unidad fantástica

El desarrollo de la experiencia y la razón son piezas que dependen una de la otra para formar la aprehensión del conocimiento. La búsqueda del conocimiento estructura el sistema lingüístico como herramienta para designar el sentido; este sentido al cual nos remitimos en la unidad fantástica va a ser compuesto por la pieza léxica, creando la posibilidad de asignación como elemento determinante para la realidad.

En este apartado vamos a fundamentar los caracteres que utilizaremos para analizar el corpus, ya que es importante saber a qué le denominaremos unidad fantástica y cómo se conformará la convención para dar uso al concepto de creencia.

El desarrollo de los sentidos interviene en la creación de constructos que manifiesta el autor para lograr la aceptación de la obra, el efecto que esta conlleva depende de un vínculo con la estructura social. La unidad de significación deviene de un aparato de recepción (conjunto de signos), la mayoría de las historias orales o escritas atienden a una simultaneidad entre la

verosimilitud y la fantasía, esto trae consigo la codificación de la forma (contenido) como transformación del objeto.

Cabe resaltar que los objetos en la materialidad (realidad) son asignaciones correspondientes a un sistema lingüístico, no podemos atender al fenómeno de la tangibilidad como pieza verdadera del contenido. Es decir, las piezas léxicas forman unidades de significación que en conjunto desarrollan un sistema, este sistema permite al receptor (lector) combinar el signo y el símbolo como representación de un tiempo, un espacio y un aspecto, tal y como las acciones del verbo pueden dar manejo de lo que hace el sujeto.

En los distintos microrrelatos la clasificación se basará en cómo la unidad fantástica va a jugar con el signo y símbolo:

- Signo: Lo que se quiere enunciar.
- Símbolo: Lo que estamos enunciando.

Entonces la unidad de significación de lo fantástico va a dividirse en lo imposible; el miedo y el lenguaje, puesto que la realidad va a ser correlacional a la volición del sujeto-objeto. Esta división la propone David Roas usando la vigencia y el sentido como un establecimiento de la articulación del lenguaje: “Los motivos que componen el universo fantástico son expresiones de una voluntad subversiva que, ante todo, busca transgredir esa razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos.” (Roas, 14)

La integración de las piezas léxicas construye un vínculo con la noción que fortalece la virtud de encadenamiento. El mundo fantástico recrea la distinción entre forma y condición, puesto que

la figura de pensamiento restituye el paradigma de realidad. La metataxis⁵⁸ será el sistema de representación de la experiencia.

3.3.1 Niveles de convención: elementos en prueba

La materia orgánica del ser fortalece la inquietud de la búsqueda universal como plano de acciones. El discurso forma parte de una segmentación del pensamiento. El humano está sujeto a la modalidad de la asignación como secuencia de lo que percibe. Sería importante ahondar en la descripción de la espacialidad como marco superior de un presente sin establecer cómo este mismo puede sucumbir a la vigencia y que por lo tanto, la fuerza en segmentación no radique en la estructura de pensamiento sino en la de pertenencia.

El paradigma de fe y razón va a acreditar la libertad de la explicación como un juego civilizador donde tendrá cabida la creencia, la religión y la superstición. Estos elementos formarán un círculo de proporciones que determinará la unidad fantástica; es decir, la imitación de la presente coyuntura y el interés estético de la expresión.

La sensibilidad es el primer horizonte que el receptor va a poseer del emisor, puesto que declina el discurso como margen de lo verdadero, es aquí cuando el conjunto de frases organizadas válida al objeto y entonces el objeto se interpone ante la esencia; la esencia es el contenido con el que el grupo de frases va a conciliar la unidad fantástica.

Es así como llegamos al análisis preliminar del contenido, pues no hay una búsqueda de lo que se trata de enunciar, sino de lo que se transgrede a través de la realidad.

⁵⁸ La metataxis es un concepto de dominio por el Grupo μ en el que las estructuras son parte de una unidad base del signo lingüístico. Esta define la pertenencia del morfema en clases de constituyentes. La colección de sintagmas y de morfemas mantienen un orden. (Grupo μ 76)

3.4 Análisis de la estructura fantástica en 16 microrrelatos

El sistema de creencias donde se sitúa el origen de realidad va a depender de los elementos atendidos a una aprehensión del conocimiento. El sujeto y el objeto va a establecer un principio de simultaneidad, adhiriéndose a la dualidad como constructo de función, entonces la percepción proviene de un horizonte de expectativa⁵⁹. La correspondencia del discurso de verosimilitud se hallará en el contenido de ficción y la experiencia concreta de un tiempo y lugar, van a abrir paso a la configuración fantástica.

La unidad de fantasía es el resultado de los sentidos, pero cuando estos son descritos como materia para el desarrollo de espacios y motivos, es fundamental tener en cuenta la constitución del signo y el uso del enfoque para guiar la percepción. Por esta razón, en los análisis llevados a cabo propongo comenzar con el reconocimiento de la enunciación para reconocer la asignación y fundamentar la interacción de la codificación y decodificación del acto de habla (oral y escrito).

Anteriormente habíamos seleccionado el microrrelato: *La habitación maldita*, como círculo imaginativo de la alteridad, puesto que la semejanza con *La soledad*, está contenida en la proporción verosímil de la creencia (muerte) pero si disponemos de un génesis de concordancia, donde el receptor exprese a través de la dimensión la esencia de las acciones, lograríamos secuenciar la virtud del poseer por el de contener.

3.4.1 La habitación

La habitación, es una historia que surge de la composición de la categoría fantástica con el enlace del miedo. Se explora la idea de un hombre que es cliente habitual de cierto hotel. Este hombre llega para hospedarse, pero al mismo tiempo se percata que ya no hay habitaciones, al tener

⁵⁹ El horizonte de expectativa término de Roland Barthes

conocimiento del lugar por la frecuencia de sus vistas, decide pedir una habitación que no se la entregan a casi nadie. En la recepción le dan las llaves y cuando ingresa al cuarto nota anomalías.

El hombre se recuesta y con el paso del tiempo una mujer se postra a su lado y le dice que ahí se quedará por siempre. El cliente se queda atrapado en la habitación y se mantiene a la espera de alguien.

La habitación maldita

LLEGUÉ SIN RESERVA porque para eso soy cliente habitual, pero no quisieron darme la única habitación que les quedaba. A regañadientes me entregaron la llave y se ofrecieron a buscarme una suite en otro hotel de la cadena, más yo estaba muy cansado y subí sin hacerles caso.

La decoración no era la misma de las otras habitaciones: las paredes estaban llenas de crucifijos y los espejos apenas reflejaban mis movimientos. Recién cuando me eché en la cama reparé en la pintura del techo: un cristo viejo y enfermo que me miraba sobrecogido. Me dormí con la inexplicable sensación de sentirme amortajado.

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. Desde entonces sigo esperando que venga otro, para despertarlo con mis dedos de hielo y poder dormir de una vez.

Ajuar funerario: Fernando Iwaski (2004:14)

Ante el argumento del relato podemos reafirmar que el sentido es una noción que se acompaña a la unión del significado, pero es más importante cuando el significante tiene una determinación

que puede avalar otras proporciones, hablamos de la realidad como uso necesario para aprehender. La unidad que acompaña la idea de forma va a categorizar el sistema y lo utilizará a volición.

Realizando una excepción, retomaré un segmento de la obra de Maurice Merleau de su obra *El mundo de la percepción*, el cual nos adentra hacia una premisa muy importante *El mundo percibido y el mundo de la ciencia*⁶⁰:

Los hechos que nos propone la experiencia están sometidos por la ciencia a un análisis que no podemos esperar que alguna vez se concluya, puesto que no hay límites a la observación y oír que siempre es posible imaginarla más completa o exacta de lo que es en un momento determinado (Merleau-Ponty, 13)

Maurice da énfasis en el momento, un constructo que aparentemente se vincula con el tiempo y que de manera virtuosa el ser humano convierte en objeto de estudio las consecuencias de lo adquirido, pero ¿es suficiente el tiempo para determinar el desarrollo de las entidades a una compleja ramificación de variedades?

En respuesta a la pregunta, daremos los elementos fantástico que se encuentran en la obra:

1. El espacio

En este apartado revisaremos cómo la imagen visual del receptor se une al elemento de cotidianidad:

“LLEGUÉ SIN RESERVA porque para eso soy cliente habitual” (Iwasaki, 14) El rasgo de verosimilitud se asume como concilio entre el protagonista y el receptor. El personaje principal

⁶⁰ En este primer acercamiento a lo percibido, Maurice, da por sentado que la dicotomía arte-ciencia, no es más que un sentido erróneo de lo que en verdad sucede en el día a día, pues creemos que los fenómenos se aíslan dependiendo de su rama cuando en realidad son universales dentro de la competencia contextual. Hablamos de competencia cuando creemos que los sentidos son la fuerza de encaje de lo necesario y no el encaje absurdo de una probabilidad.

sucumbe ante la necesidad por encima del bienestar y es simple de ejemplificar cuando pasa por alto la atipicidad. Entonces da entrada a una dimensión que no está atendida a la cotidianidad.

“[...] pero no quisieron darme la única habitación que les quedaba” (Iwasaki, 14) Espacio del evento donde el portal es la herramienta para propiciar lo fantástico.

2. Atipicidad y dimensión

La estructura del microrrelato propone la extrañeza como conductor para el carácter fantástico:

“La decoración no era la misma de las otras habitaciones: las paredes estaban llenas de crucifijos y los espejos apenas reflejaban mis movimientos” (Iwasaki, 14) El segundo elemento fantástico es la acción que genera el personaje ante la atipicidad, pues como podemos observar las figuras religiosas y los espejos, dan origen a la trasgresión. El símbolo religioso cohabita en la idea de lo sobrenatural.

Igualmente podemos observar que los signos fracturan el sistema de creencias:

“Recién cuando me eché en la cama reparé en la pintura del techo: un cristo viejo y enfermo que me miraba sobrecogido” (14) Se focaliza la creencia a través de las acciones del protagonista; se cree en lo que se percibe. Validando la sensibilidad como necesidad de lo fantástico.

3. Aceptación de la unidad fantástica y transgresión de la realidad

Se observa como la ruptura de las convenciones ofrecen la posibilidad de una nueva recepción:

“Me dormí con la inexplicable sensación de sentirme amortajado”. (Iwasaki, 14) El tercer punto se rige por la presencia religiosa como círculo de aceptación al fenómeno que se encuentra en la dimensión. El protagonista acuerda el pacto al aceptar la atipicidad y lo sobrenatural representa la

nueva convención que se crea, gracias a los eventos que surgen en la narración. La moralidad se manifiesta como un principio de validación para acordar un concilio con el receptor.

4. Designación de la unidad fantástica y clímax del relato

La expresión del elemento fantástico usa la codificación para crear un trastocamiento en el receptor:

“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, 14) El acto moralizante atiende a la incomodidad y deseo por la designación, es así como la entidad del fantasma es el eje de duda para situarnos en la dimensión a la que pertenecemos.

Ej. 2

“Desde entonces sigo esperando que venga otro, para despertarlo con mis dedos de hielo y poder dormir de una vez.” (Iwasaki, 14) La nueva dimensión-nueva realidad, brinda una reinterpretación de los signos del mundo vinculando la recepción. El protagonista habla desde el otro lado esperando la aceptación de su sentir-pensar.

Concluimos de este primer análisis que el microrrelato mantiene una transgresión de las creencias, pero el conflicto se ve relativizado por la idea de espera, es decir, la paciencia. La historia se convierte en una historia que moraliza las acciones del protagonista y edifica sobre las consecuencias una dimensión alterna. El texto se hace valer del elemento del fantasma como vertiente para llevar a cabo el acto fantástico.

3.4.2 Que nadie las despierte

Que nadie las despierte es una historia cuyo argumento se sitúa en la continuidad de una carretera. El protagonista: un padre que conduce a altas horas de la madrugada y que como consecuencia, comienza a verse envuelto en una profunda somnolencia en medio de las luces de la vialidad, sin embargo, hace un esfuerzo por mantenerse despierto con el mismo objetivo de todos los días: Llegar a casa. El paso de los minutos se vuelve abrumador y la vialidad infinita.

El protagonista piensa en el propósito de cada una de las señales en la vialidad y en cómo las luces fingen un cometido en su camino. De un momento a otro, el resplandor de la carretera lo domina y es entonces cuando el acontecimiento le parece revelador, pues entiende que las normas restrictivas en una carretera son importantes. El protagonista narra cómo decide continuar su camino, logrando su objetivo al llegar con sus hijas, quienes lo esperan arropadas en su cama, sin embargo, el padre al querer acompañarlas vuelve a dar un sobresalto cuando se pregunta si realmente llegó o sigue conduciendo; es significativo entonces el momento en el que entiende que él en realidad sueña a sus hijas.

Que nadie las despierte

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 pinceles de mis párpados.

De pronto pienso en las niñas y me enderezo, me abroncó, me pellizco. Ellas desean verme al despertar, y si muero mientras duermen le condenaría a una feroz vigilia de

pesadillas. Pero el sueño en la carretera me envuelve con redes sutiles y bostezo como los túneles o cabeceo al viento como las soñolientas adelfas, cuajadas en la insoportable monotonía de las regueras. A lo lejos brilla turbia la ciudad y en la duermevela busco las farolas de mi calle, la luz del portal de casa, la lámpara de mi mesilla de noche... Ya en la cama me acurruco junto a mis hijas, abrazo sus cuerpecitos tibios y beso sus mejillas como flanes. Entonces me arrasan las lágrimas y estremecido por la inercia de la velocidad me invade una sonámbula sensación de zozobra. Tal vez aún estoy en la autopista, acaso jamás llegué a casa. Y demudado espero hasta el alba porque no quiero despertarlas y que descubran que quien las sueña soy yo.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:15-16)

La multiplicidad de escenarios en los que el humano se desarrolla día tras día convierte lo natural en un cuadro de imágenes que se intercalan para acreditar lo tangible. Es cierto lo que podemos palpar, porque lo sentimos, lo vemos y lo aprehendemos, pero en la continuidad de la dimensión de la que somos parte, olvidamos muchas veces que rotamos, que giramos y nos movemos no por volición sino por condición.

Es el relato de Iwasaki el que nos narra la condición presente de un continuo que sosiega la existencia humana y atiende a la división de los que conocemos por tiempo. La unidad fantástica ya no sobresale de una entidad ajena a nosotros, al contrario, la entidad fantástica subyace a la verosimilitud, para conciliar un trato con nosotros y recordarnos que no siempre lo tangible puede ser verdadero.

El análisis consecuente del microrrelato se desglosa de la siguiente forma:

1. La noche u oscuridad como elemento de una atmósfera fantástica:

La esencia de la revelación en la literatura transforma la perspectiva con la que se entiende la representación del mundo y es gracias al contenido que busca establecer nuevos paradigmas:

“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” (Iwasaki, 15) Bajo esta premisa obtenemos la atmósfera como entidad intangible de un suceso, pues el miedo surge de la construcción del vacío. El sentir del protagonista metaforiza el verdadero sentir que se tiene ante las expectativas del tiempo-espacio.

2. La vialidad se asemeja a un laberinto u obstáculo que el personaje⁶¹ debe superar.

Los signos que suscitan el encadenamiento psicológico con relación a la expectativa forman parte del inventario fantástico:

“De pronto pienso en las niñas y me enderezo, me abronco, me pellizco. Ellas desean verme al despertar, y si muero mientras duermen le condenaría a una feroz vigilia de pesadillas.” (Iwasaki, 15) El protagonista sostiene el objetivo de sus hijas como dominio de su existencia y lucha contra la condición que impone la naturalidad para alcanzar su cometido. Se asemeja a la transformación que tiene que suscitarse al separar su dimensión de yo por la de nosotros.

3. La luz es la transgresión de la fantasía

⁶¹ La idea de la transición como elemento de evolución nace de la idea que se plantea Joseph Campbell en su postulado “El viaje del héroe” (1949) en donde la narración enfoca al protagonista a través de una serie de sucesos que convierte al personaje en una entidad del tiempo. Guillermo Salazar en su obra homónima, nos describe tres etapas básicas donde el protagonista supera obstáculos para obtener una transformación de sí mismo. En palabras de Salazar: “La reconstrucción de la historia nos ayuda a ordenar y dar un significado coherente a su mensaje y valores” **Salazar, Guillermo. "El viaje del héroe."**

Los recursos que utiliza la unidad fantástica para cambiar de dimensión pueden tornarse como comparaciones que transforman una proporción de todo:

“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 pinceles de mis párpados.” (Iwasaki, 15) El veloz resplandor, es la separación del mundo natural que habita el personaje, la lucha que ejerce es la superación de lo que domina. La unidad fantástica está en el cambio, pues deviene el sueño o ilusión como eje temático para el pacto ficcional.

4. El conflicto va a suscitar la creencia a través del tiempo

Las condiciones de la temporalidad buscan en el receptor un principio como modelo actante de un evento singular:

“Y demudado espero hasta el alba porque no quiero despertarlas y que descubran que quien las sueña soy yo” (Iwasaki, 16) La noción de percepción del lugar que habitamos fuerza a la creencia a comprenderse a través de la dimensión, pero si el tiempo condiciona, ¿cómo podemos saber si lo que pensamos existe? La creencia se rompe al no determinarse en la condición, sino en la existencia (validación de la sensibilidad).

Ej. 2

“Tal vez aún estoy en la autopista, acaso jamás llegué a casa” (Iwasaki, 16) Es la necesidad del sueño la vertiente que desplaza lo tangible por lo ideal, convirtiéndose en una imitación de lo que conocemos. Por ello, lo fantástico está presente en el devenir del porvenir.

El relato fija la realidad como un sueño en perspectiva de lo que convenimos como habitual, la narración trata de dar un giro pasando de una acción a otra en contenido de la asimilación que

tiene un momento, pero en realidad todo lo culmina con una idea de soñar y despertar; es la agobiante sensación de incomodidad o dolor (impresión) la que determina lo fantástico. El terror no se plantea por medio de la entidad abyecta, sino en la creencia de un evento verosímil.

3.4.3 W.C

W.C., narra la historia de un hombre que llega a una estación de gasolina en algún lugar de cierta noche. El propósito del protagonista es la búsqueda de un sanitario, pues según narra, ya no puede retener más su necesidad. Al llegar el encargado, cuya apariencia es lúgubre y atípica, le da las instrucciones para llegar a él y como puede, logra pasar.

Inmediatamente cuando el protagonista logra pasar al baño, encuentra ciertos elementos anormales que le inquietan. No da mucha importancia y procede a sentarse, sin embargo, la manifestación de una entidad cuya apariencia se desconoce, comienza a generar sonidos bastante peculiares. A razón de esto, el hombre se dispone a terminar lo más pronto posible, pero los ruidos continúan deteniéndolo. Finalmente, todo se revela cuando la entidad sale del fondo de su escusado y devora al sujeto.

W.C.

ERA LA PRIMERA GASOLINERA en varios kilómetros y suspiré agradecido porque los intestinos se me disuelven entre retortijones. Un hombre sin párpados me señaló un corredor devorado por la penumbra y hacia allí caminé de baldosa en baldosa, como un equilibrista que no quiere que el público descubra que lleva las mallas descosidas. En el baño no había espejo ni luz, y el chapoteo de mis pasos delataba dos dedos o tres de un líquido sin nombre. El primer clínex lo gasté

limpiando a ciegas la rueda. Al darme la vuelta pateé algo así como un casco de moto y me senté sujetándome los pantalones para que no se empaparán.

La sensación de alivio y beatitud sólo duró unos segundos porque alguien cerró la puerta con llave desde afuera. Pensé en mi coche y en el ordenador portátil que estaba en el asiento trasero. Pensé en el hombre sin párpados con mis corbatas de seda. En todo eso pensaba cuando un gruñido líquido brotó de las entrañas del alcantarillado.

Sentado en el retrete percibí que algo veloz y delirante subía por las tuberías. Sus uñas crepitaban metálicas y los sorbos de la criatura eran tan intensos como el chasquido de sus mandíbulas. El segundo clínex se me cayó en aquel charco espeso. Me incorporé hacia la puerta sin soltar mis pantalones cuando algo salió del guáter con la potencia de las focas de los circos rusos. Caí de bruces al suelo.

La conciencia del asco era más fuerte que los mordiscos. Con el tercer clínex me limpié la boca. El casco de moto tenía dos cuencas vacías

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:17-18).

David Roas en *Tras los límites de lo real* (2011) nos comparte la idea del miedo como emoción primigenia del hombre. La criatura errante y solitaria del tiempo y lugar es la representación de la búsqueda perpetua de un lugar seguro. Hallando en el universo y sobre todo en el mundo la inquietud de la recepción y la intención como agentes de lo constante.

El humano se sobrepone al miedo no por voluntad, sino por determinación e inclusive por acción, remitimos la idea del ser por la de poseer. Entonces el miedo se ve reflejado en las capacidades de verdad o mentira, pero si fuera de este modo, sería fácil saber cuándo el miedo se

convierte en obsesión o cuando el miedo se vuelve una ruta de conocimiento, siendo esta última algo inquietante, porque suponemos de manera condicional que todo lo que nos aterra, se desconoce, entonces, ¿la ignorancia al poseer es lo que nos vuelve seres miedosos?

La representación de la sensibilidad ante la angustia⁶², enlaza la vulnerabilidad del acontecimiento, demostrando el intercambio de nuevas percepciones:

1. La alternancia de los espacios como elementos de la unidad fantástica:

El intercambio de lugares crea en el receptor una alteridad y confusión sobre los eventos, llevando a la unidad fantástica a establecerse como pieza fundamental para el argumento:

“LA PRIMERA GASOLINERA en varios kilómetros y suspiré agradecido” (Iwasaki, 17)
El espacio se utiliza como sentido estricto de la emoción del protagonista. Transformando el código del mensaje y conciliando la validación del acontecimiento.

Ej. 2

“Un hombre sin párpados me señaló un corredor devorado por la penumbra” (Iwasaki, 17)
Busca la abyección a través de la creencia como la criatura antagonista. El monstruo (entidad) reconvierte el miedo como centro de un suceso imposible.

⁶² David Roas refiere los intereses sobre lo fantástico para dividir el miedo y la angustia en dos posturas que conjuntan lo global: “En el plano colectivo (fundamental en lo que se refiere a nuestros intereses sobre lo fantástico) puede llegar a ser muy efectiva la distinción que la psiquiatría establece en el plano individual entre miedo y angustia, dos polos a cuyo alrededor gravitan palabras y hechos psíquicos a la vez emparentados y diferentes. «El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro” (82)

“En el baño no había espejo ni luz, y el chapoteo de mis pasos delataba dos dedos o tres de un líquido sin nombre.” (Iwasaki, 17) La sensibilidad como inquietud; desequilibrio del código de representación. El protagonista aprehende y determina la sobrenaturalidad como transgresión.

Ej. 2

“Pensé en mi coche y en el ordenador portátil que estaba en el asiento trasero.” (Iwasaki, 17) Supone la introducción de la zona segura como alternativa de la realidad. La reacción está limitada a lo conocido y aquello es lo seguro.

2. La representación de la criatura es la creencia del protagonista

La imagen visual de un cambio de dimensión o de un conflicto subyace ante las convenciones que tiene el lector, en el siguiente ejemplo observamos cómo el miedo es parte de la validación de una nueva dimensión:

“Sentado en el retrete percibí que algo veloz y delirante subía por las tuberías. Sus uñas crepitaban metálicas y los sorbos de la criatura eran tan intensos como el chasquido de sus mandíbulas.” (Iwasaki, 18) Es importante como la imagen de la criatura o entidad es una abyección sobre las creencias del protagonista, pues su idea sobre lo que significa lo aterrador se ve plasmado en la descripción como determinante ante la imagen de la entidad. El sujeto le tiene miedo a lo que percibe e imagina como aterrador.

3. Proyección del tiempo

La temporalidad funge como sistema en la representación fantástica:

“La sensación de alivio y beatitud sólo duró unos segundos porque alguien cerró la puerta con llave desde afuera.” (Iwasaki, 18) La presencia del otro lado de la puerta es la constante conexión con la

dimensión de lo fantástico y lo real. La puerta es el signo de apertura y clausura que simboliza el comienzo y el fin dentro de lo que se conoce como real. El tópico de la simultaneidad es la conexión con la transgresión.

El relato enmarca la necesidad de imaginar una entidad cuyo aspecto y cualidad se determina por la imaginación. Puesto que hay una impresión psicológica que encamina al lector a cuestionarse sobre las convenciones que se tiene. Al final podemos revelar que lo que habita en el espacio es consecuencia de las creencias del protagonista. La imagen de la criatura es asignada por la proporción estética que recibe el lector a través de la inquietud.

3.4.5 La cueva

La inquietud con relación a la posesión surge como herramienta para determinar cuando el juego fantástico provoca un efecto de naturalidad invertida; es decir, el signo se contiene como una proporción y estás propicia el interés estético del receptor, pero cuando la figura se transforma o cambia, la sorpresa no se ve reflejada en la sensibilidad sino en la experiencia, ya que está reestructurando lo que se entiende por realidad.

La cueva, relata las aventuras de un infante que juega en la cama de sus padres imaginando una cueva. Al principio todo parece ser una idea bastante divertida, hasta que el protagonista decide tomar algunos suministros y explorar el fondo de aquella caverna. El tiempo pasa y se pierde en la inmensidad de la cueva. Escucha a sus hermanas lamentarse, hasta el murmullo que le anuncia la lejanía de la que ahora es parte. Un día ya con los años transcurridos se percata que su pijama ya no le queda y que su madre murió.

La cueva

CUANDO ERA NIÑO me encantaba jugar con mis hermanas debajo de las colchas de la cama de mis papás. A veces jugábamos a que era una tienda de campaña y otras nos creíamos que era un iglú en medio del polo, aunque el juego más bonito era el de la cueva. ¡Qué grande era la cama de mis papás! Una vez cogí la linterna de la mesa de noche y les dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos. Pero no les hice caso y seguí arrastrándome hasta que dejé de oír sus chillidos. La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver. No sé cuántos años han pasado desde entonces, porque mi pijama ya no me queda y lo tengo que llevar amarrado como Tarzán.

He oído que mamá ha muerto.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:23).

El relato es una de las historias más conocidas de Fernando Iwasaki. Ha sido analizada por David Roas y su peculiaridad muestra los límites de la creencia, así como el concilio que utiliza el lenguaje para suscitar lo fantástico. Me parece importante retomar lo que menciona Roas sobre el análisis de *La cueva* como un esbozo de lo que hemos encontrado:

La cueva de Iwasaki usa narradores, quienes nos cuentan sus experiencias. En este grupo de relatos también destacan aquellos que están narrados por seres que han regresado del más allá (habitualmente en forma de fantasma, vampiro o revenant) o por individuos que han perdido su entidad humana y se han metamorfoseado en monstruos. (Roas, 169)

Roas nos ayuda a la voz del otro lado como verificación de la nueva dimensión, es decir, el conflicto tiene lugar en las consecuencias y en lo que poseen. Esta pauta permite vincular la

comprensión de la realidad con la visión del protagonista. Se atenúa la otredad como símbolo de transgresión. La voz remite a la enunciación por medio de la dimensión a la que no pertenece, para afirmar que la realidad no depende de un tiempo o de un lugar, sino de la pertenencia a través de la confrontación.

La experiencia estética es un acto de proporciones a medida que el individuo se ve expuesto a una interacción con distintos modelos de pensamiento. El hombre ve la realidad como una extensión de lo cree que puede hacer en ella, por tanto, la intervención de un ideal sobre el acto de creación se aprehende como la cualidad de entenderse por encima de sí, pero también como igual a sí.

Analizando detalladamente los recursos empleados se encontró lo subsecuente:

1. La ruptura del tiempo

El tiempo es una sustancia de inmaterialidad que se utiliza para detallar las recepciones como en el siguiente ejemplo:

“No sé cuántos años han pasado desde entonces, porque mi pijama ya no me queda y lo tengo que llevar amarrado como Tarzán.” (Iwasaki, 23) El recurso del tiempo ha sido asignado como herramienta para cuantificar y validar la materialidad, pero cuando la acción desarrolla un cometido continuó, la recepción se basa en la sensibilidad. Nuestra realidad está contenida en lo que efectuamos en el tiempo, pero no fuera de él.

2. La voz del otro lado

El cambio e intercambio de información desarrolla vertientes en las que el mensaje se convierte en una pieza fundamental para lo fantástico:

“La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver. No sé cuántos años han pasado desde entonces [...]” (23) La voz del protagonista obliga a empatizar con lo que le sucede, llevando a pensar y sentir la nueva dimensión a la que somos remitidos.

3. La atmósfera verosímil y el cambio de espacios

La codificación del signo se asigna y designa para un modelo de recepción (singular-particular). El espacio y la verosimilitud son las rupturas más comunes en la fantasía:

“Y les dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva. Al principio se reían, después se pusieron nerviosas y terminaron llamándome a gritos.” (Iwasaki, 23) El fenómeno que trae consigo la acción no se aísla dependiendo del origen (imaginación), porque a pesar de la tangibilidad la competencia contextual (creencias-imaginación), no forma un sentido dependiente, sino uno independiente, lo que responde a la recepción como sentido de encaje en lo necesario y no en lo absurdo.

Podemos concluir que el acto fantástico en *La cueva* revela la cotidianidad como recurso extraordinario de la realidad. La transgresión está presente en la vinculación con la voz del protagonista, pues los pensamientos y sentimientos que manifiestan nos llevan a conciliar el juego de la unidad fantástica a través del encadenamiento, suscitando la impresión emocional.

3.4.6 Día de difuntos

Día de difuntos es una historia breve con un trastocamiento significativo, mantiene una unidad léxica convencional que transgrede el paradigma de la sensibilidad, configurando la impresión emocional en la fuerza del discurso. Esto presupone el concilio de lo fantástico a través de la recepción.

Las sensaciones son factores que a menudo nos hacen reencontrarnos con la parte más esencial del humano; la existencia. Aquellos estímulos que nos transforman en seres dotados de experiencia nos guían a un encuentro de significaciones. La representación del mundo varía dependiendo la representación que vamos adquiriendo. En el caso del siguiente microrrelato, la construcción es una estructura que hace uso del inventario paradójico, pues la forma en que entendemos la idea de muerte nos lleva a establecer uniones con la posibilidad de verdad. El relato en su segmentación pura describe la relación de una madre y su hijo, focalizando las condiciones como el espacio para el origen de lo atípico.

Día de difuntos

CUANDO LLEGUÉ AL TANATORIO, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.

-Pero mamá, tú estás muerta.

-Tú también, mi niño.

Y nos abrazamos desconsolados.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:13)

Los elementos que se encontraron se presentan a continuación:

1. Imaginario o cosmovisiones: representaciones del significado

La representación del mundo depende, en su gran mayoría, de la estrecha relación entre sujeto-objeto amplificando y simplificando los caracteres de realidad:

“-Pero mamá, tú estás muerta / -Tú también, mi niño.” (Iwasaki, 13) La estimulación sensorial del anuncio de la muerte, remite a la impresión emocional como asignación de la categoría estética a

través de la aprehensión de la pieza léxica. Esto encamina a una respuesta empática del concepto, creando un enlace que llena la realidad como un espacio incompleto. El receptor espera definir la situación a través de la idealización.

2. La representación de las voces y la separación del espacio

El contenido habita en la validación o rechazo del evento que se presencia, pero su principio es la fractura de una existencia:

“CUANDO LLEGUÉ AL TANATORIO, encontré a mi madre enlutada en las escaleras. -Pero mamá, tú estás muerta.” (Iwasaki, 13) Nuevamente el énfasis en la voz del otro lado (muerte) crea un círculo de proporciones (estética), involucrando la sensibilidad y la emotividad como fuerzas que determinan lo fantástico: hay una ruptura de la concepción a través de la inquietud.

3. Recepciones desde el cuerpo

La sensibilidad es una herramienta principal para la asignación y designación de las entidades y objetos en el plano de dimensión:

“LLEGUÉ AL TANATORIO/ -Pero mamá, tú estás muerta /-Tú también, mi niño /Y nos abrazamos desconsolados.” (Iwasaki, 13) La motivación realista-verosímil del conflicto profundiza la identidad y la irrupción de lo imposible, pues la implicación que deviene de la muerte contradice a los personajes, por lo que, los esquemas de interpretación que el hombre asigna inducen a producir el efecto fantástico.

Recuperando lo que describe Roas en *Tras Los Límites de Lo Real (2011)*, menciona la herramienta extratextual como forma principal para efectuar el cambio de espacios y el enlace de dimensiones:

[...] el texto reconoce su identidad como artefacto y no como simulacro de una realidad externa. Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo. (Roas, 153)

Podemos concluir que el sistema de signos: Microrrelato, comprende la paridad del uso del cuerpo, como una herramienta de percepción que juega un rol en la comprensión del individuo, deformando la realidad y generando en el receptor una imagen dislocada del signo.

La manipulación de la entidad genera vulnerabilidad al verse sometido ante la distinción ideológica con la que es creado y con la que es aceptado. Por ello la impresión emocional como la sensibilidad a través de la recepción, inquietan, sorprenden e incomodan.

3.4.7 Peter Pan

Peter Pan, pertenece a la selección del corpus, debido a su particular narración, la cual tiene como argumento principal, la presentación de un niño y su círculo de poder.⁶³ La historia se presenta con un joven protagonista, cuyo sentimiento de cansancio y desesperación le consumen. Todo gracias a que día tras día se percata que sus amigos, vecinos y compañeros comparten un vínculo especial con sus padres, pues, sus progenitores tienen poderes de héroes o villanos.

Lamentablemente el joven siente que su padre no es como los demás, ya que no presenta ninguna habilidad. Un buen día se percata que su padre se asemeja a un pirata, exaltando su bigote

⁶³ Se piensa en el círculo de poder como el sometimiento social que se antepone a las creencias de la realidad. Es la cuestión lo que salva al humano de seguir en la aprehensión moralista de un sentimiento de miedo. El poder es la conquista fallida de un universo circundante.

de mosquetero y sus manos pálidas, por lo que decide ir a la cocina por un cuchillo. Al final, se pone muy contento pues su padre se ha convertido en el capitán Garfio.

Peter Pan

CADA VEZ QUE HAY LUNA LLENA yo cierro las ventanas de casa, porque el padre de Mendoza es el hombre lobo y no quiero que se meta en mi cuarto. En verdad no debería asustarme porque el papá de Salazar es Batman y a esas horas debería estar vigilando las calles, pero mejor cierro la ventana porque Merino dice que su padre es Joker, y Joker se la tiene jurada al papá de Salazar.

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

A mí me gustaría que mi padre fuese alguien, pero no hay ningún héroe que use corbata y chaqueta de cuadritos. Si yo fuera hijo de Conan, Skywalker o Spiderman, entonces nadie volvería a pegarme en el recreo. Por eso me puse a pensar quién podría ser mi padre.

Un día se quedó frito leyendo el periódico y lo vi todo flaco y largo sobre el sofá, con sus bigotes de mosquetero y sus manos pálidas, blancas como el mármol de la mesa. Entonces corrí a la cocina y saqué el hacha de cortar la carne. Por la ventana entraban la luz de la luna y los aullidos del papá de Mendoza, pero mi padre ya grita más fuerte y parece un pirata de verdad. Que se cuiden Merino, Salazar y Gómez, porque ahora soy el hijo del Capitán Garfio.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:27-28).

El relato lleva la enunciación a un concilio temático entre elipsis y acciones particulares de un tiempo indefinido, pero para aproximarnos al rol fantástico es necesario analizar algunas cláusulas:

1. Elemento ominoso⁶⁴ en la construcción de la historia:

La sensibilidad en uso de la fantasía es otro modelo que compone la estructura del lenguaje como medio para la representación del universo:

“CADA VEZ QUE HAY LUNA LLENA yo cierro las ventanas de casa, porque el padre de Mendoza es el hombre lobo y no quiero que se meta en mi cuarto.” (Iwasaki, 27) Los objetos, son construcciones que se designan a través de una experiencia-razón. El carácter de esta frase converge en un conjunto de estímulos que transforman nuestra idea sobre el objeto-entidad. Por tanto, se considera ominosa por el enfrentamiento a lo imposible.

2. El conflicto atiende a la naturalización de lo extraño

Los signos están clasificados como categorías que definen la materialidad como asignación y designación del tiempo-espacio:

“En verdad no debería asustarme porque el papá de Salazar es Batman y a esas horas debería estar vigilando las calles, pero mejor cierro la ventana porque Merino dice que su padre es Joker, y Joker se la tiene jurada al papá de Salazar” (Iwasaki, 27) El fenómeno imposible está planteado como algo cotidiano para el protagonista, pero la inversión de lo cotidiano subyace a lo fantástico. Hay una transgresión, porque lo típico se vuelve una amenaza.

⁶⁴ Cabrera Sánchez en su artículo “Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis”, definen lo ominoso como: una sensación de pérdida de familiaridad que aparece en el núcleo mismo de lo conocido, o bien, según una inversión especular de la misma definición, se trataría de una experiencia de familiaridad que asoma en el centro de lo desconocido.

Ej. 2

“Todos los papás de mis amigos son superhéroes o villanos famosos, menos mi padre que insiste en que él sólo vende seguros y que no me crea esas tonterías.” (Iwasaki, 27) La transgresión se plantea en la contradicción de lo que es normal. La fantasía, crea oposición coexistiendo en la persuasión.

3. Fuerzas significativas

El origen de la dimensión está presente en la esencia de la materialidad:

“Si yo fuera hijo de Conan, Skywalker o Spiderman, entonces nadie volvería a pegarme en el recreo. Por eso me puse a pensar quién podría ser mi padre.” (Iwasaki, 27) La búsqueda de pertenencia juega con la posibilidad de representación del universo: para el protagonista y para el lector. La convención de una idea está situada en los límites de la validez. La fantasía está admitida, porque todos viven en una problemática común: vivir en vínculo con los demás.

4. Simulación del espacio

El marco de referencia de la dimensión/realidad/plano constituye la asignación de las entidades como usos sobre el principio social:

“Por la ventana entraban la luz de la luna y los aullidos del papá de Mendoza, pero mi padre ya grita más fuerte y parece un pirata de verdad.” (Iwasaki, 28) La aceptación de la nueva realidad en voz del protagonista transforma el círculo de creencias en un sistema segmentado por la razón. El nuevo espacio crea una imagen referencial de la conciencia estética, esto significa que el mundo del protagonista bifurca en semejanza a los signos que posee el lector.

La historia desarrolla una distinción de la experiencia, asumiendo la percepción como herramienta imprescindible de persuasión. El lector establece los signos representados como un inventario conciliador. Roas lo denomina un contrato mimético:

[...] la realidad es vista como una construcción virtual, un simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad. Ello explica que la narrativa posmoderna rechace el contrato mimético (cuyo punto de referencia es la realidad) y se manifieste como una entidad autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo exterior (real) para existir y funcionar. (Roas, 29)

A conclusión, podemos indicar que el protagonista crea sus propios parámetros de fantástico, a partir de una separación de mundos, ésta a su vez se antepone por las creencias estéticas que posee el lector. La voz del protagonista estimula a través de lo ominoso, la expectación y la sorpresa como juego inverso de lo que conocemos como “normal”. Su mundo se compone de la convención de un tiempo determinado y la expectativa como herramienta para lo ideal.

3.4.8 Dulces de convento

Dulces de convento es una historia referente a la representación de una cultura en el imaginario del autor. Es clave la metamorfosis y conjetura de las imágenes, para la transformación y estimulación del signo. La historia pretende dar un giro, detallando la conversión de las entidades. En momentos pone dudar sobre la sociedad y su carácter extratextual.

El argumento de la historia versa sobre los límites que el protagonista y su hermano viven en cercanía de la otredad, pues un día jugando a la pelota el mundo del que son parte, y a la vez ajenos, muestra la posibilidad de un cambio inminente, ya que lo que creían que era un convento se convierte en el deseo visceral de aniquilar.

Todo esto inicia un día en el que los niños juegan a la pelota y en este proceso, la lanzan accidentalmente al otro lado del muro, por lo cual deciden solicitar ayuda para que vuelva a ellos. Sin embargo, al no obtener respuesta uno de ellos decide saltar y recuperar su pertenencia, lo que trae como consecuencia su muerte. Su padre en consecuencia toma la decisión de hacer justicia por su propia mano y lamentablemente, termina igual que su hijo: siendo devorado por perros. El protagonista, quien es testigo de ambos eventos, uno de ellos con más claridad, decide prepararse y cobrar venganza.

Dulces de convento

LAS MONJAS TENÍAN PROHIBIDO escalar los muros del convento, porque al otro lado estaban sus perros guardianes que eran fieros y bravos como una manada de lobos hambrientos. Pero el huerto del convento era tan bello y sus frutas tan apetitosas; que todos los años surgía un imprudente que escalaba las paredes y moría a dentelladas. Una tarde se nos cayó la pelota dentro del convento y Ernesto y yo la divisamos desde lo alto del muro, al pie de una morera majestuosa. Gritamos, llamamos a las monjitas, silbamos a los perros y lanzamos piedras a través de los negros ventanucos sin cristales. Pero nada. Entonces Ernesto decidió bajar por la morera y me prometió que no tardaría, que lanzaría el balón sobre la muralla y volvería a trepar corriendo.

Yo le vi descender y patear la pelota, y también vi cómo salieron aullando desde una especie de claustro que más parecía una madriguera. Eran negros, crueles y veloces. Mientras corría a la casa para avisarle a papá, pude escuchar sus masticaciones, sus gruñidos como rezos y letanías bestiales. Según la policía las

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

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

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

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:33-34)

La historia estructura el lenguaje bajo la manifestación de un principio clave para la retroalimentación de la identidad: el miedo y la angustia. En ambas emociones, la comunicación es un componente activo dentro de cualquier grupo hablante, pues se fomenta el criterio para conciliar necesidades sensoriales, esto implica poder acercarse a los modelos funcionales de la lengua. Por tanto, el aspecto conceptual del signo refiere un acontecimiento que materializa formas, asociando la concepción del mundo a una singularidad.

Roas lo clasifica como sentido colectivo en las siguientes palabras:

[...] lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la desfamiliarización de lo real, encarnando, como decía antes, en monstruos horribles o en fenómenos imposibles. [...] Lo fantástico suscita la perplejidad tanto del personaje como del lector a los que obliga a buscar una explicación, un sentido a lo que ocurre. (Roas, 84-86)

Será preciso detallar los elementos fantásticos que constituyen la obra:

1. Imaginarios y cosmovisiones

El parámetro de realidad es fundamental en el desarrollo de la interpretación del mundo, cada individuo valida las proporciones estéticas según un marco de referencia lingüística, es por ello por lo que la enunciación se transforma en límites o indagaciones:

“LAS MONJAS TENÍAN PROHIBIDO escalar los muros del convento, porque al otro lado estaban sus perros guardianes que eran fieros y bravos como una manada de lobos hambrientos.”

(33) De manera convencional, las creencias que los personajes ponen sobre el lector son representaciones de una alteridad. Esta se manifiesta a través de lo ideal. Las funciones primigenias de una entidad están asignadas por su rol social, pero la singularidad de una forma puede afectar la percepción en ruptura de lo usual.

2. Los límites del espacio

El lenguaje crea, transforma y determina zonas de asignación dependiendo el contexto y el modo en el que se enuncian. El espacio se expresa como una medida de otredad y alteridad:

“El huerto del convento era tan bello y sus frutas tan apetitosas; que todos los años surgía un imprudente que escalaba las paredes y moría a dentelladas.” (Iwasaki, 33) La idea que ofrece la convencionalidad sobre un espacio, remite a un colectivo al uso y función sobre aquel lugar, pero cuando un lugar que mantiene cierta función cambia repentinamente; el espacio se convierte en contradicción a lo que creemos. La ruptura fantástica juega con el límite de la contradicción llevando nuestras creencias al replanteamiento.

3. Miedo y pertenencia

La base de la sensibilidad es una porción de recursos lingüísticos que pretenden validar o rechazar según la experiencia:

“Yo le vi descender y patear la pelota, y también vi cómo salieron aullando desde una especie de claustro que más parecía una madriguera. Eran negros, crueles y veloces.” (Iwasaki, 33) La inquietud que ofrece la angustia, agrupa los sentidos llevando la fe (suma de las representaciones sensoriales) a un círculo de amenaza física, lo tangible y lo intangible comprenden la impresión de la experiencia. La racionalidad del mundo que habitamos se dictamina de lo natural o lo innatural. La perplejidad que ofrece una acción construye una nueva forma de entender lo que somos.

4. Simulacro autorreferencial

La representación de la realidad fija estructuras de pensamiento que componen el entorno para la expresión de la existencia:

“Pero esta vez pude verles mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta acabar con esas alimañas. Especialmente con la más gorda, la que se santiguaba mientras comía.” (Iwasaki, 34) Además de mostrar la metamorfosis de las monjas en la entidad de perros y dar un giro escatológico de lo que ocurría del otro lado, el personaje expresa de forma simbólica la amenaza que supone la pérdida de realidad. La dimensión emocional que ha causado ambos eventos provoca la distinción de categoría estética sobre lo que es horrendo o perturbador. Encaminando la condición de incertidumbre a la aceptación. *Creo porque lo veo y existe porque lo siento.*

Roas atiende a este principio como afirmación de la verdad en ayuda de la ambigüedad irresoluble:

Lógicamente, para conseguir dicho efecto, debe establecerse primero una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual. Pero no se trata solo de reproducir en el texto el

funcionamiento físico de esta (condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico), sino que el espacio ficcional tiende a ser un duplicado del ámbito cotidiano en el que se mueve el receptor. En otras palabras, el lector reconoce y se reconoce en el espacio representado en el texto. (Roas, 112)

El mundo es ecuánime a la vitalidad de la existencia, la conservación de las cosas nos ayuda a sobrellevar la consistencia de los elementos que habitan en cada cuerpo, la manifestación y representación del sentido surge en el protagonista como una norma principal y exclusiva con la cual revela el fondo del espíritu.

Es un relato que pretende establecer un marco autorreferencial por medio del uso extratextual, sometiendo el símbolo de monjas a una construcción de alteridad. La narración busca crear un concilio con el lector y la representación del mundo. Al final, el conflicto revela la atipicidad de lo fantástico gracias a la transgresión y configuración de las proporciones estéticas. Es pertinente conversar sobre cómo toda la inferencia de la estética y la unidad de realidad va a convertirse en un agente definitivo en el sistema perceptual. Lo que llevará al receptor a conciliar un acuerdo de ficcionalidad.

3.4.9 Dulce compañía

Dulce compañía lleva el sistema de creencias a dos vertientes: la primera fundamentar la singularidad de un conjunto de acciones en algo sobrenatural y la segunda a través de la validación por recepción, es decir, la sensibilidad del personaje nos sujeta a instituir un parámetro de creencia, asociando nuestras percepciones a lo conocido.

La historia en cuestión se sitúa bajo un escenario de relación en donde la protagonista sostiene un vínculo un tanto hostil con aquello a lo que denomina “niño”. Esa aparente relación se

ve llena de complejos y zafiedades, tras un día llamarle la atención al “niño”, quien responde con una actitud agresiva, realizando actos atípicos. La historia culmina cuando la protagonista decide abrir la puerta.

Dulce compañía

NO QUERÍA CASTIGAR AL NIÑO, pero fue inevitable. No sólo mintió, sino que además me amenazó. Desde entonces es raro. No habla, no juega y no quiere que lo bese. Me da miedo cómo mira, la forma en que come, las cosas que canta. Esta mañana salí al jardín y en un paquetito que estaba junto a unas velas negras encontré uñas cortadas, sobras de comida y una foto carné mía. No he querido llamarle la atención de nuevo, pero lleva encerrado en su cuarto desde anoche. 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.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:37).

El análisis de este microrrelato arrojó los siguientes elementos:

1. Susurros de otra dimensión

La aceptación de los planos de realidad, son herramientas para la unidad fantástica, pues su ambigüedad propicia la recepción de una nueva sensibilidad:

“NO QUERÍA CASTIGAR AL NIÑO, pero fue inevitable. No sólo mintió, sino que además me amenazó.” (Iwasaki, 37) La protagonista narra desde su percepción y recepción la experiencia que posee sobre la relación que tiene con la entidad “niño” a lo que responde a una asignación ambigua, pues “niño” puede ser transformado como un símbolo en contraste de lo que

recibe sobre el entorno. Lo que lleva a entender de manera implícita el sentimiento de miedo que comparte con el lector. Las emociones y pensamientos buscan una manifestación en lo extratextual.

2. Configuraciones del espacio

El interior o exterior de la dimensión es importante porque ayuda al acuerdo de un nuevo marco de referencia, modificando un parámetro de experiencia:

“Esta mañana salí al jardín y en un paquetito que estaba junto a unas velas negras encontré uñas cortadas, sobras de comida y una foto carné mía.” (Iwasaki, 37) Las acciones de la protagonista y la entidad, se basan en un marco común que propicia la verosimilitud, pero al mismo tiempo conecta con rasgos de literalización, causando una apreciación ambigua de “Niño” en contraste con la función y lugar a la que estamos sometidos.

Ej. 2

“No he querido llamarle la atención de nuevo, pero lleva encerrado en su cuarto desde anoche.” (Iwasaki, 37) El uso del espacio intensifica la ambigüedad, completando lo que sucede en la atmósfera y predisponiendo las creencias en conclusiones sobre lo que acontece. Las acciones como el lugar tensan el vínculo de lo que es real.

3. Órdenes de significación

El intercambio de modelos de referencia, consolida el sistema de signos como moldes de pensamiento:

“El niño habla con alguien y sigue cantando esas canciones horribles. Le pido que me hable y me insulta y se ríe.” (Iwasaki, 37) La alteración del orden de realidad se utiliza dentro del microrrelato por medio de la asignación, la cual, bifurca lo aparente con la transgresión de lo atípico. Las acciones del “niño” se ven sometidas al carácter de imposibilidad gracias al referente

común (significante) lo que lleva al lector a disociar el significado. Lo que ocurre dentro del relato subvierte las concepciones de lo real.

4. Representación del portal

Las herramientas de fantasía muestran la entidad como articulación en la nueva dimensión: “No tengo más remedio que abrir la puerta.” (Iwasaki, 37) La transparencia de la tangibilidad e intangibilidad se somete a las asignaciones con las que se rodea la universalidad. Lo que creemos que es una entrada o salida es el continuo ciclo de la percepción. La naturaleza contenida en función es aquello que atraviesa lo que somos y no somos. Es decir, la sustancia de los objetos o entidades es la factibilidad de lo que podemos asignar.

La representación del portal es una herramienta para delimitar lo conocido de lo desconocido, pues hay un intercambio de experiencias que restituye el modelo de realidad. Este recurso es común para crear otredad en la narración, pues hay diversas maneras de asignar algo desconocido a una representación común. Por ello dentro del horror-terror es fundamental el portal, ya que este es el punto de conversión para la conciliación.

Ej. 2

“Me da miedo cómo mira, la forma en que come, las cosas que canta. Esta mañana salí al jardín y en un paquetito que estaba junto a unas velas negras encontré uñas cortadas, sobras de comida y una foto carné mía.” (Iwasaki, 37) En el microrrelato, el encadenamiento de las acciones se conjuga respecto a los modelos de creencias logrando una dualidad de dimensiones gracias a lo que se percibe

La idea que mantienen en común los relatos analizados hasta ahora es la transición del espacio. La configuración de la dimensión y el acceso a la posibilidad bifurcan formas

condensadas. La representación del mundo que propone el autor desarrolla en el lector una implicación sobre el molde de realidad e irrealidad. La expresión de los sentidos forja una crítica a la construcción del mundo ideal, por la del mundo funcional. Los elementos del relato nos mostraron que la estructura convencional no necesita contenerse en una proporción de belleza para no ser verdadera, sino que a través de la mera apreciación podemos establecer un vínculo emocional.

En conclusión, hemos de detallar la imagen del protagonista y su vínculo como un parámetro de transgresión, estimulando la comparación ambigua como una otredad, lo que crea una expectación y sorpresa. La alteridad que logra el relato con el espacio es fundamental para que se complete con la forma visual y conceptual de comprender y asimilar la idea de una realidad distinta. Los objetos abstractos como la dimensión son formas cruciales para lo fantástico, pues se pretende que se amplifique y simplifique la comprensión del todo (universo).

3.4.10 Los visitantes

Los visitantes, es una historia que delimita a la perfección el espacio, la realidad y el juego con el tiempo. Narra los acontecimientos que le ocurren al personaje principal, cuya posesión más valiosa es una vieja casona. El protagonista nos expresa su incomodidad y molestia al recibir la mayor parte del tiempo a los visitantes que van de paso, ya que estos hacen mal uso de las instalaciones y beben su whisky.

El protagonista como medida de prevención decide colocar un cartel que señala una serie de hechos macabros a manos de una secta satánica. Nos cuenta que al principio le pareció gracioso la disminución tan drástica de los visitantes, pero después siente tristeza. Posteriormente abandona

el lugar, pues el impacto simbólico de la placa es tan inquietante que todos huyen de la casona, incluyendo al protagonista.

Los visitantes

ENTERADOS DE QUE EN MI VIEJA CASONA tenía un cuarto de huéspedes, de todos lados del mundo llegaban gorriones para quedarse y disfrutar de las procesiones, verbenas, ferias y romerías de la ciudad. Y como estropeaban los muebles, saqueaban la despensa y se bebían mi whisky, un día mandé colocar un azulejo ténebre y barroco:

En esta habitación fueron degollados más de cien niños a manos de la secta de los Trajanos, adoradores del diablo que fueron enviados a la hoguera en el Auto de Fe de 1617. Los inquisidores de la ciudad mandaron grabar esta lápida para perpetua reprobación de sus crímenes. Lavs Deo

Al principio me divertí contemplando cómo huían despavoridos, pero tras ellos se fueron los criados, los amigos y hasta los vecinos. 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.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:38)

La historia anterior contiene elementos particulares de la voz del otro lado, la cual mantiene un conflicto resaltando el espacio. Roas (2011) nos comparte que la expresión de la materialidad establece un mundo variable, es decir, somete la progresión de las categorías estéticas por medio de la apreciación, creando un acto transitivo de manifestaciones culturales⁶⁵. Respecto a la cultura,

⁶⁵ Alberto Dallal en su obra: “Periodismo y literatura” define la realidad como un conjunto de hechos, acciones, actitudes, costumbres, símbolos, tradiciones, lenguajes, gustos o preferencias, principios, procedimientos.

hemos de tomar en cuenta que para atender a esta definición es importante determinar que la cultura es un sentimiento unívoco de la existencia.

Roas define la recepción del sentido de la voz del otro lado como un síntoma de exploración a nuevos caminos:

La historia fantástica siempre nos ha llegado desde la misma perspectiva: la voz humana, la del protagonista -víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca en un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio metafórico al que pertenece también el lector. La razón es muy sencilla: el ser fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro. (Roas, 169)

Esto simboliza que la voz del protagonista está produciendo una imagen finita de lo que acontece a su alrededor, incluyendo al lector como una posibilidad de confrontación a lo imposible. La apreciación de lo real va a transgredir el límite con el tiempo y el espacio en dependencia a las entidades, cuyas razones aparentes son las de coexistir con lo que ya se conoce.

Los elementos a continuación son el desglose de lo que hemos enunciado sobre la confrontación de lo imposible:

1. La alteridad como símbolo de creencia

El impacto que provoca el elemento fantástico restituye la convención con la que el receptor ha conciliado la experiencia de los objetos:

Simplificado en sentidos. Lo que lleva a preguntarnos si la singularidad es una experiencia caprichosa o una necesidad de la virtud humana.

Hemos decidido utilizar su concepto, porque es justo en la recepción lo que el lector va a desarrollar como representación de lo que es real. (Alberto Dallal. Libro: Periodismo y literatura. Capítulo: Una definición sobre cultura. Pág. 221-223)

“Y como estropeaban los muebles, saqueaban la despensa y se bebían mi whisky, un día mandé colocar un azulejo ténebre y barroco.” (Iwasaki, 38) En este apartado se evidencia cómo la idea de lo antiguo o del poder del tiempo, forma una idea confusa de lo que puede simbolizar un presente. La realidad extratextual se ve atacada para contener el mundo en proporción a las necesidades del protagonista. Lo que inquieta es la forma en la que una idea puede configurar la realidad a partir de la validación de un grupo.

2. El símbolo de la creencia

La enunciación se transforma y dirige el elemento de fantasía a la restitución del signo:

“Un día mandé colocar un azulejo ténebre y barroco: En esta habitación fueron degollados más de cien niños a manos de la secta de los Trajanos, adoradores del diablo que fueron enviados a la hoguera en el Auto de Fe de 1617.” (Iwasaki, 38) El efecto inquietante que provoca la placa es un símbolo de un evento verosímil en amplitud al principio moral de verdad. Esto significa que la placa es la articulación del lenguaje en vínculo con la confrontación. La voluntad transgresora del protagonista antepone la organización de percepción imponiendo el terror en el receptor.

3. La soledad y la entidad

El tiempo que predomina la entidad sobre el universo depende de su uso y difusión llevando la estructura de pensamiento a una vigencia social y singular:

“MI VIEJA CASONA tenía un cuarto de huéspedes, de todos lados del mundo llegaban gorriones para quedarse y disfrutar de las procesiones, verbenas, ferias y romerías de la ciudad.” (38) La particularidad del cambio de interés al inicio y al final del relato, revelan que la sensibilidad de la que es parte el protagonista es una atmósfera de representación del mundo. Nos habla desde el encuentro de una estética en cambio, pues al parecer la vieja casona simboliza lo horrendo de lo

antiguo y se gesta la idea de lo feo por rechazo. Entonces a través de esa proporción la idea fantástica surge como condena a la emoción. Nos aterra lo que se hace viejo, porque es importante para la sociedad establecer una proyección hacia el futuro, pero nos parece inquietante mantener la forma antigua como símbolo.

Ej. 2

“Al principio me divertí contemplando cómo huían despavoridos, pero tras ellos se fueron los criados, los amigos y hasta los vecinos.” (Iwasaki, 38) La idea del hombre solitario en el relato es el reflejo de los principios que definen el contexto. La imagen de los acontecimientos sorprende por su imitación y sometimiento a la ausencia de un peligro, pero este crea un placer al protagonista sucumbiendo ante la extrañeza, por momentos “los visitantes” se convierten en la imagen de un algo, pero en el caso de este fragmento la imagen de los visitantes está contenida en el protagonista, siendo una herramienta para ellos.

4. La continuidad de las acciones

La vigencia de las entidades propone el establecimiento de un código moral o se interpreta según la importancia que tenga para el receptor, por ejemplo:

“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, 38) El comportamiento de la realidad dentro del texto crea una transición delimitada por el complemento de la recepción. El lector construye la imagen visual de los visitantes gracias a que las acciones no terminan, sino que dejan la presencia de la incógnita como atmósfera de lo que sucederá. El elemento fantástico de inicio a fin es la maleabilidad de la observación.

Lada Ferreras (2001) en su obra, *La dimensión pragmática del signo literario* abre el camino a un tema que nos obliga a entender la forma como una construcción simbólica, particular del hombre, refiere lo siguiente:

Los signos tienen una indudable dimensión social, son usados por unos sujetos en un proceso semiótico, dentro de un contexto determinado, razón por la cual todos estos aspectos no pueden ser obviados a la hora de estudiar los signos. La pragmática se ocupa de las circunstancias en que se produce el proceso de expresión, comunicación e interpretación de los signos, en un tiempo, un espacio y una cultura determinados, trascendiendo, de esta forma, el propio texto, al contrario de la sintaxis y en menor grado la semántica, que son aspectos fundamentalmente inmanentes al texto. (Ferreras, 61-79)

Ferreras puntualiza la inmanencia del texto por contribución al contenido lingüístico que puede poseer, lo que nos lleva a comparar con las formas que se usan para establecer un nuevo orden de representación.

El relato pretende desde su introducción, encaminar al lector a la transgresión y la duda, para establecer mecanismos de incertidumbre a través de la ambigüedad. Al final podemos observar como el interés estético y la convención social, crean un paradigma contrario al discurso que se manifiesta de manera superficial. Las entidades como el protagonista desarrollan en el receptor la familiaridad del sentido, convirtiendo la imagen visual de los acontecimientos en un hecho inquietante.

Lo fantástico se ve inmiscuido en el surgimiento de una sensibilidad asequible en relación con la imagen indefinida del visitante y al mismo tiempo la incertidumbre del protagonista. Esta relación da lugar al sistema de creencias en complemento con la imaginación. Las entidades se

convierten en el miedo del receptor, siendo una ruta a la vulnerabilidad y a la composición de la realidad. El círculo de proporciones se transforma en la entidad que asumimos como próxima.

Este relato comparte similitudes con la entidad del microrrelato *W.C* al describir desde la sensibilidad la idea del monstruo. La vulnerabilidad y el miedo son participantes indirectos que gestan una imagen visual y social de lo que simboliza. También, en los microrrelatos *La cueva*, *Que nadie las despierte*, *Día de difuntos* y *Dulce compañía*, la sensibilidad de los personajes nos muestra una nueva representación de la vulnerabilidad y del cambio estético en acercamiento a una nueva idea de realidad. El sistema de creencias que delimita al humano da origen a la dependencia con la experiencia y razón. El conocimiento que se tiene del universo está contenido en el tiempo y espacio dentro de la narración.

3.4.11 La casa de muñecas

La singularidad del medio se manifiesta en la expresión del conocimiento, la posesión de éste deviene de la transición entre designaciones y validaciones. La realidad está en la conjetura del sentido y el sentido en la segmentación del significado. Las herramientas que contienen la sustancia mantienen las entidades y objetos como finalidad configurando las proporciones de la realidad. El espacio de desarrollo de los objetos está en sincronía con el movimiento que el receptor entiende por tiempo, por lo que el instante es comprimido.

La casa de muñecas es un texto que representa la finitud del espacio y la sincronía con lo que nos rodea. Es un texto que cuenta la historia de una persona que un día, pasa por una tienda de antigüedades y se le hace muy interesante comprar una casita de muñecas.

El protagonista analiza minuciosamente la casita y comienza a percatarse de varios recovecos peculiares, son tantos que sorprende al protagonista. Incluso se incomoda al percatarse

de las figuras humanas que expresan una sombría tristeza. El protagonista decide adquirir el objeto y lo lleva a su hogar.

Al llevar a su domicilio, el protagonista coloca su compra en la mesa principal y decide continuar con sus actividades. Llegada la noche lo despierta una incandescente luz. El protagonista va a revisar y de la diminuta casa corren pequeñas figuras hacia una habitación. El protagonista relata que la policía llegó para buscar el cadáver, pero nadie se ha percatado que él pertenece a un nuevo lugar.

La casa de muñecas

LA COMPRÉ EN UNA TIENDA DE ANTIGÜEDADES porque me fascinó su desmesurada ambición por la miniatura. Cada habitación era de una riqueza maniática, pues en los baños se veían los tubos abiertos de pasta de dientes, sobre las mesas se deshojaban cuadernos garabateados con letras minúsculas y en la cocina distinguí una alacena colmada de botes y conservas con etiquetas miniadas por un artista demente Pero lo más asombroso fue descubrir otra casa de muñecas dentro de la casa de muñecas, minuciosamente decorada como una pesadilla. Lo único que me chocaba era la infinita tristeza de las figuras que la habitaban. Me la llevé a casa y la instalé en mi dormitorio, sobre la mesa de caoba maciza.

Aquella noche me despertó una luz asmática y di un salto tremendo cuando advertí que el resplandor provenía de la casa de muñecas. Corrí hasta la mesa de caoba y contemplé aterrado cómo brillaba el interior de la diminuta casa de muñecas que estaba dentro de la casa de muñecas mientras todas las figuras de la casa corrían hacia la habitación maldita. No me di cuenta cuando entraron en mi cuarto. La policía ha levantado el cadáver y busca

en vano pistas por el suelo. Sin embargo, nadie ha reparado en la nueva habitación de la casa de muñecas. La figura no me hace justicia, pero la mesa de caoba es igualita.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:42-43).

La clasificación del esquema narrativo es clave para el funcionamiento de la recepción, la sensibilidad que evoca la inquietud, es parte de la fantasía. A menudo, se piensa que la ruptura de la tangibilidad o la transposición de los elementos son ajenos a la realidad por antonomasia, se designa en sustitución de lo que se aprehende, sin embargo, la aplicación de la sensibilidad en designación crea una convención errónea del objeto.

Roas (2011) declina por la yuxtaposición de la realidad como propuesta a las convenciones. Es decir, el acto fantástico está compuesto de alteridades con el cambio de interés del receptor. La transgresión del evento fantástico es la subversión del código ordinario:

En los relatos fantásticos actuales esta yuxtaposición suele ser planteada sin demasiadas estridencias: mínimas alteraciones en el orden de realidad en el que habita el protagonista terminan por revelar que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad, que el protagonista debe asumir. (Roas, 157)

Lo que simboliza el relato es la construcción de un efecto bucle:

1. Transformación del conflicto

La concatenación de las piezas léxicas a través del verbo, rigen la materialidad de las acciones según su efecto en los receptores:

“LA COMPRÉ EN UNA TIENDA DE ANTIGÜEDADES porque me fascinó su desmesurada ambición por la miniatura.” (Iwasaki, 42) El origen del conflicto proviene de la idea

del tiempo. Lo que me ofrece la transición de la realidad es una oportunidad para atender mis necesidades en lo evidente. En este caso la idea de lo antiguo va a generar la alteridad con la fantasía, pues la compra es la aceptación de la nueva dimensión y la miniatura la literalización con la posesión, para el protagonista la representación de lo pequeño simboliza un control superior sobre lo que se interpreta como objeto. La aparición de lo fantástico está presente en la aceptación de la alteridad y el interés estético por lo viejo.

2. Configuración del efecto interior

La posibilidad de enmarcar la referencia material por medio de las acciones atiende a una recepción particular del evento, validando su existencia mediante la experiencia:

“Cada habitación era de una riqueza maniática, pues en los baños se veían los tubos abiertos de pasta de dientes, sobre las mesas se deshojaban cuadernos garabateados con letras minúsculas y en la cocina distinguí una alacena colmada de botes y conservas con etiquetas miniadas por un artista demente.” (Iwasaki, 42) La unión de la temporalidad y la espacialidad, ofrecen la mecánica de una perspectiva circular, donde el antes, el ahora y el después se convierten en fuerzas que validan los sucesos, es importante que se atienda el paso de estos, como asimilaciones específicas de lo singular y lo social. La veracidad con la que es, son y serán las cosas están determinadas por la designación directa o indirecta de su función. En el caso de este ejemplo la consistencia de lo fantástico surge como la estática de un mundo dentro del universo, todo ocurre al mismo tiempo en proporción de su tamaño. El plano individual del objeto está detallado en el horizonte material o inmaterial de su esencia. Este ejemplo nos ayuda a reconocer que lo real es conveniente a su nivel de codificación.

3. La luz y su proximidad con el portal

Las herramientas para la incitación de lo fantástico son elementos que dependen del concilio del receptor:

“Aquella noche me despertó una luz asmática y di un salto tremendo cuando advertí que el resplandor provenía de la casa de muñecas” (Iwasaki, 42) Hemos mencionado que el portal es un concilio de creencias que convierte el código social en distinciones de aceptación. Esto quiere decir, que la imagen mental (significante) va a depender de la validación a través del sentido (significado). La construcción de sistemas dependientes o independientes son acercamientos a recepciones verosímiles, sin embargo, puede verse transgredida cuando un elemento ajeno (signo) se antepone a la materialidad del objeto. La existencia en proyección a su forma teleológica recuerda que el efecto de las cosas está determinado por su causa-consecuencia. Es por ello por lo que este ejemplo amplifica la convención de la unidad fantástica, es decir, la fuerza final del acontecimiento en desarrollo a la función con el protagonista.

4. Transfiguración de lo ordinario

La verosimilitud depende de la configuración del espacio interior y exterior respecto a la experiencia del receptor:

“No me di cuenta cuando entraron en mi cuarto. La policía ha levantado el cadáver y busca en vano pistas por el suelo. Sin embargo, nadie ha reparado en la nueva habitación de la casa de muñecas. La figura no me hace justicia, pero la mesa de caoba es igualita.” (Iwasaki, 42-43) La validación del contenido de temporalidad y la anunciación del cambio surge a través de la figura concebida. El ideal que sostiene el protagonista sobre lo que ocurre nos inquieta y genera una proclamación de su recepción, pero en simultaneidad las acciones que indica infieren en la sensibilidad extratextual para llenar con las creencias una verosimilitud de los eventos. Esto transforma en bucle

lo que vemos, asociamos y validamos. La emotividad de lo que ocurre trastoca nuestro paradigma de convencionalidad y crea valores o matices de confusión.

La construcción del espacio en paridad con la literalización y las acciones de temporalidad, crean una ruptura de posibilidad. La sobreposición de los objetos establece significaciones que manifiestan la inquietud a través de los códigos de realidad. La sensibilidad de la que es portador el protagonista modifica la construcción de materialidad y las convenciones devienen de una representación simbólica que da forma al tiempo. La existencia de la conciencia en bucle propone una suplantación de nuevos modos de recibir la dimensión.

Roas utiliza la posmodernidad, para darle construcción al sistema de nuevas percepciones. Utiliza el lenguaje como contenedor de la realidad, por lo que toda designación y asignación están explicadas de forma referencial. El objeto o entidad prevalece como una distinción entre lo material y lo esencial, dejando de lado su noción concreta. Todo se convierte en un movimiento de inestabilidad perpetua. El caos es la convención desordenada, pero asequible del multiverso.

La narrativa posmoderna supone una perfecta transposición de estas nuevas ideas, manifestadas en su cuestionamiento de la capacidad referencial del lenguaje y la literatura. [...] la realidad, resumida en la idea de que esta es una construcción artificial de la razón: en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable. (Roas, 29)

La exposición al signo crea una imagen delimitada del reflejo de las relaciones sociales. Los efectos de la unidad de fantasía afectan la comunicación, determinado el lenguaje como una edificación ideológica, capaz de contener un código ante la expresión individual. El texto se

asemeja a los microrrelatos analizados hasta ahora, por la transgresión al esquema de espacio-tiempo. Todo lo material e inmaterial proviene de la inestabilidad de su origen.

3.12 No hay que hablar con extraños

Las significaciones pueden tener capas, escondiendo su propósito dentro de la pluralidad y la semejanza explorando la recepción del relato. Usualmente construyen objetos poéticos enlazando las propiedades temáticas.

Todo pensamiento proviene de un razonamiento, pero no todo pensamiento puede ser un razonamiento, dado que la inclinación a la imagen mental que proporciona la experiencia-razón atiende a la permanencia de las acciones o eventos que rigen la estimulación. La factibilidad de la volición se convierte en un rol de ideales y la existencia humana depende del interés en las categorías estéticas para asignar un valor de uso y reiteración.

No hay que hablar con extraños es una historia que constantemente se aproxima a un juego incómodo. Narra los acontecimientos que vive una niña, quien refiere, siempre le han enseñado a no hablar con extraños, ella menciona a Agustín, una persona que le acompaña, le da dulces, le hace cariños y también le pone pañuelos en la boca para prepararse para un vuelo.

La madre de la niña le menciona que el motivo principal de esta prohibición es porque pueden llevarla las gitanas o que incluso puede ser el mismo hombre de la bolsa quien la tome prisionera. Ella menciona a Agustín como un conocido pues siempre la lleva a su taller y le hace toda clase de cosas. Sin embargo, un día su “amigo” le pone un pañuelo suscitando una serie de sensaciones atípicas como cortar, quemar y pinchar.

Ella refiere que su madre ya no debería tener miedo por lo que le pase, pues ya anda sola en la noche. A veces pasa por su antiguo hogar y se apena de su protectora, pues reconoce que si Agustín no fuera un extraño podría volver a verla.

No hay que hablar con extraños

ASÍ ME DECÍA SIEMPRE MAMÁ, pero Agustín no era un extraño porque todos los días me ofrecía caramelos a la salida del colegio. Además, cada vez que me llevaba a su taller me regalaba muñecas. Muy bueno era Agustín, me hacía cariñitos.

Mamá me contaba historias bien feas de niñas que se perdían porque se las robaban las gitanas o el hombre de la bolsa. Yo sabía que las gitanas se llevaban a las niñas para obligarlas a vender flores, pero nunca supe qué te hacía el hombre de la bolsa. Con Agustín yo juego a que me toca y yo lo toco, y siempre gano pues al final no se puede aguantar. Mamá es una miedosa porque dice que si hablo con extraños seguro que no me vuelve a ver.

En el taller de Agustín hay muchas cosas que cortan y queman y pinchan. También tiene un avión desarmado que un día servirá para volar e irnos de viaje. Por eso me puso el pañuelo mágico en la nariz porque los aviones marean y tengo que acostumbrarme. Después ya no me acuerdo de nada: una colonia bien fuerte, un sueño como regresando de la playa y muchas cosas que cortan y queman y pinchan.

A veces salgo del taller de Agustín y vuelvo al colegio porque ahora nadie me llama la atención. Me gusta hacer lo que quiero y caminar de noche, pero me da pena mamá, siempre mirando triste por la ventana. Le hablo y no me hace caso y entonces vuelvo al taller con mis juguetes de niebla. Seguro que si Agustín no fuera un extraño mamá me volvería a ver.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:44-45)

La construcción del miedo se edifica gracias al grado de proporciones (estética) con el que cada humano se sitúa. La mayor parte del tiempo el acuerdo que ofrece cada contexto influye en el modo para crear una atmósfera de incertidumbre y sobre todo para sentir la pérdida del control de escenarios específicos. No obstante, la universalidad de las emociones establece cierta recepción típica, pero dentro de ese margen existe un sinnúmero de variedades.

El relato que manifiesta Iwasaki es un cambio en la conciencia del receptor, pues el miedo ya no está presente como la voz del fantasma (protagonista) sino que el miedo está vivo gracias a la verosimilitud que este tiene con la materialidad. La presencia de un evento posible combina la imagen tangible con la posibilidad de una imagen intangible. Esta dicotomía fuerza a creer en el mal como algo presente, pues el tiempo y el espacio son escenarios reales.

Roas ha dividido las sensaciones en piezas individuales y colectivas, para formar la distinción del miedo como un agente real o imaginario, dependiendo de cómo el círculo de proporciones se adhiera al interés.

[...] el miedo (individual), en el sentido estricto y restringido del término, es una emoción, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación. Tomado en un sentido menos riguroso y más amplio que en las experiencias individuales -en un sentido colectivo, abarca una gama de emociones que van del temor y de la aprehensión a los terrores más vivos. El miedo es, en este caso, el hábito que se tiene, en un grupo humano, de temer a tal o cual amenaza (real o imaginaria). (Roas, 82)

La recepción por medio de la sensibilidad somete a la aprehensión del objeto de realidad, deformando su esencia, creando una imagen manipulada del signo. Lo que transforma la entidad u objeto como pieza vulnerable. La adherencia de los rasgos temáticos engloba lo que se acepta. Para prueba de ello vamos a analizar el microrrelato:

1. Principio de alteridad

La alteridad es la expresión del otro en reflejo a las convicciones propias:

“ASÍ ME DECÍA SIEMPRE MAMÁ, pero Agustín no era un extraño porque todos los días me ofrecía caramelos a la salida del colegio.” (Iwasaki, 44) La concepción que ofrece la madre desde el comienzo de la historia, contradice las acciones que lleva a cabo la protagonista, creando dos formas de decodificar el mensaje: el de la madre y el de la protagonista. Cada una de estas perspectivas se fundamenta en la experiencia sobre el mecanismo discursivo. En el caso de la madre, la experiencia está desarrollada por el tiempo y en el de la protagonista por el espacio. Ambos puntos concluyen cuando la realidad se ve sometida a un desgarre, por ello, la madre identifica lo ajeno como algo peligroso, mientras que para la protagonista, la misma entidad se vuelve un foco de interés.

Esto nos lleva a pensar ¿cuál de las perspectivas prepondera? A lo que tenemos como resultado la causalidad de las cosas. La protagonista es remitida a otro espacio para comprender que la familiaridad está presente en su recepción y no en el de la madre. Es ahí cuando el conflicto de creencias lleva a la unidad fantástica a revelarse como un elemento, pues dos dimensiones coexisten por semejanza.

2. Apuntes sobre el miedo

La emoción primaria e imprescindible del ser humano es la vulnerabilidad ante el universo que habita, sin embargo, los mecanismos que se han creado han modificado la recepción, por ello continuamente la vulnerabilidad se manifiesta en diferentes objetos o entidades, algunas producto de lo terrenal:

“Con Agustín yo juego a que me toca y yo lo toco, y siempre gano pues al final no se puede aguantar. Mamá es una miedosa porque dice que si hablo con extraños seguro que no me vuelve a ver.” (Iwasaki, 44) La idea de miedo que está presente en el relato, es consecuencia de las acciones y creencias de la protagonista. En el caso anterior, revelamos que la manera en la que se reciben las acciones puede contener una sustancia por su forma material. El miedo que surge a partir de la inquietud se manifiesta en la protagonista al responder a lo habitual, pero en el caso del lector hay incomodidad, pues el miedo tiene como base el suspenso y la pérdida de control consciente o inconsciente del yo. Gracias a este enunciado, justificamos que la transgresión de la realidad está enmarcada por la fantasía.

3. Representación de la verosimilitud

El pacto entre realidad y la fantasía separa la experiencia-razón como medios para la validación o el rechazo:

“En el taller de Agustín hay muchas cosas que cortan y quemar y pinchan. También tiene un avión desarmado que un día servirá para volar e irnos de viaje. Por eso me puso el pañuelo mágico en la nariz porque los aviones marean y tengo que acostumbrarme.” (Iwasaki, 44) La imagen del miedo puede tener varios rostros y vestimentas, si deseamos que este sea una personificación activa de lo que se vive día con día, pero por el contrario si el miedo se ve como una representación real de lo que pasa y puede pasar, simboliza algo común, ya que su balance

depende de la probabilidad trayendo consigo la supervivencia y la existencia. El enunciado anterior, demuestra que las acciones que están dentro del microrrelato tienen un vínculo con la verosimilitud, su materialidad se transgrede cuando el sistema de creencias se antepone y la mejor manera de argumentar es cuando la protagonista actúa como si no hubiese una consecuencia, aquello mismo puede ser visto como una ruptura, pero en el caso del relato la voz de la protagonista es esencial para validar la unidad fantástica.

4. Moralidad y el acto fantástico

Los sentidos usan el conocimiento como medio para el razonamiento cuando se edifica la expresión fantástica:

“Me gusta hacer lo que quiero y caminar de noche, pero me da pena mamá, siempre mirando triste por la ventana. Le hablo y no me hace caso y entonces vuelvo al taller con mis juguetes de niebla.” (Iwasaki, 45) La imagen que propone la enunciación asigna a las entidades un modelo de existencia, ya que precisa una captura de lo que simboliza el universo. En el caso de este ejemplo es interesante darle voz a una protagonista que no está viva dentro de una dimensión, pero lo inquietante del texto es la capacidad para mezclar el carácter extratextual con el hecho concreto, porque la diégesis lleva obliga a un efecto.

La realidad es maleable por la subjetividad de condiciones, el humano coexiste con piezas evidentes y no evidentes, asignando cualidades. Por ello, en la recreación de un espacio-tiempo la vinculación permanente del ahora, subyace a la reacción fantástica. Recordemos que lo no asignado puede ser material dentro del círculo de existencia, sin embargo la colectividad no lo determina de esa manera.

El relato anterior nos ha ejemplificado a la perfección cómo la vulnerabilidad es parte del miedo, ya que traza un vínculo de sensibilidad con la incomodidad, inquietud e incertidumbre que genera las aproximaciones que delimitan la realidad e irrealidad. El símbolo que matiza la convención, postula la experiencia y la razón como esquemas subyacentes ante todo lo que nos rodea. Eso crea en la idea de dimensión una forma diversa de recepción.

La historia comparte semejanzas con el microrrelato *W.C*, donde la imagen visual está determinada por las creencias que el receptor tiene sobre el universo. En el caso de *No hay que hablar con extraños*, las convenciones y asignaciones, son modelos verosímiles que suceden en cierto escenario, lo que lleva a ligar al receptor a forjar una imagen visual dentro de la obra.

En ambos casos la sensibilidad es parte fundamental de la unidad fantástica, pues desarrolla una ruptura con la realidad a partir de principios establecidos. Las perspectivas de los protagonistas someten al signo a una contractura con el símbolo, llevando al límite las convenciones singulares y plurales.

3.4.13 Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV, 1-3)

La inmanencia a través del sentido es conductora de la asignación del todo por la nada y la nada por el todo. Es en sí mismo un inicio y un final que asciende y desciende en cercanía de la materialidad. *Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV, 1-3)*, hay vicisitudes que exacerbaban la aventura de la composición y la transfiguración de las entidades. Sin embargo, en su enunciación universal la imagen de la entidad divina se ve inmersa en la asignación de la fe.

En consecuencia, la revisión de este microrrelato va a ser comparada con la enunciación universal de la biblia Latinoamérica⁶⁶, la cual presenta un contenido teológico inclinado a la fe

⁶⁶ Referencia de la biblia: Biblia latinoamericana. Verbo Divino, 2003 (225-226).

cristiana-católica. El argumento del evangelio se encuentra en Juan capítulo once, versículos primero al cuadragésimo cuarto. Este capítulo se titula: *La resurrección de Lázaro*.

En este pasaje bíblico la historia se centra en el regreso de Jesús (hijo de Dios) a la tierra de Betania, para atender al hermano de María y Marta (Lázaro), cuya enfermedad lo ha llevado a la muerte. Jesús regresa para anunciarse a través del milagro de la resurrección, en donde sostiene distintos diálogos con Marta, quien es exaltada por su fe ante el milagro del hijo de Dios. Lázaro es devuelto a la vida terrenal a través de la glorificación, en cuyo caso se ha desatado de las vendas y el sudario con el que se le postró.

Evangelio Juan 11 (1-44)

¹ había un hombre enfermo llamado Lázaro, que era de Betania, el pueblo de María y de su hermana Marta. ² Esta María era la misma que ungió al Señor con perfume y le secó los pies con sus cabellos. Su hermano Lázaro era el enfermo. ³ Las dos hermanas mandaron a decir a Jesús: «Señor, el que tú amas está enfermo.» ⁴ Al oírlo Jesús, dijo: «Esta enfermedad no terminará en muerte, sino que es para gloria de Dios, y el Hijo del Hombre será glorificado por ella.» ⁵ Jesús quería mucho a Marta, a su hermana y a Lázaro. ⁶ Sin embargo, cuando se enteró de que Lázaro estaba enfermo, permaneció aún dos días más en el lugar donde se encontraba. ⁷ Sólo después dijo a sus discípulos: «Volvamos de nuevo a Judea.» ⁸ Le replicaron: «Maestro, hace poco querían apedrearte los judíos, ¿y tú quieres volver allá?» ⁹ Jesús les contestó: «No tiene doce horas la jornada. El que camina de día no tropezará, porque ve la luz de este mundo; ¹⁰ pero el que camina de noche tropezará porque no posee la luz.» ¹¹ Después les dijo: «Nuestro amigo Lázaro se ha dormido y voy a despertarlo.» ¹² Los discípulos le dijeron: «Señor, si duerme, recuperará la salud.» ¹³ En realidad Jesús quería decirles que Lázaro estaba muerto, pero los discípulos entendieron

que se trataba del sueño natural. ¹⁴ Entonces Jesús les dijo claramente: «Lázaro ha muerto, ¹⁵ pero yo me alegro por ustedes de no haber estado allí, pues así ustedes creerán. Vamos a verlo.» ¹⁶ Entonces Tomás, apodado el Mellizo, dijo a los otros discípulos: «Vayamos también nosotros a morir con él.»

¹⁷ Cuando llegó Jesús, Lázaro llevaba ya cuatro días en el sepulcro. ¹⁸ Betania está a unos tres kilómetros de Jerusalén,¹⁹ y muchos judíos habían ido a la casa de Marta y de María para consolarlas por la muerte de su hermano.

²⁰ Apenas Marta supo que Jesús llegaba, salió a su encuentro, mientras María permanecía en casa. ²¹ Marta dijo a Jesús: Si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto. ²² Pero, aun así, yo sé que puedes pedir a Dios cualquier cosa, y Dios te la concederá.» ²³ Jesús le dijo: «Tu hermano resucitará.» ²⁴ Marta respondió: «Ya sé que será resucitado en la resurrección de los muertos, en el último día. ²⁵ Le dijo Jesús: «Yo soy la resurrección (y la vida). El que cree en mí, aunque muera, vivirá. ²⁶ El que vive, el que cree en mí, no morirá para siempre. ¿Crees esto?» ²⁷ Ella contestó: «Sí, Señor; yo creo que tú eres el Cristo, el Hijo de Dios, el que tenía que venir al mundo.»

²⁸ Después Marta fue a llamar a su hermana María y le dijo al oído: «El Maestro está aquí y te llama.» ²⁹ Apenas lo oyó, María se levantó rápidamente y fue a donde él. ³⁰ Jesús no había entrado aún en el pueblo, sino que seguía en el mismo lugar donde Marta lo había encontrado.

³¹ los judíos que estaban con María en la casa consolándola, al ver que se levantaba aprisa y salía, pensaron que iba a llorar al sepulcro y la siguieron.

³² Al llegar María a donde estaba Jesús, en cuanto lo vio, cayó a sus pies y le dijo: «Señor, si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto.» ³³ Al ver Jesús el llanto de María y

de todos los judíos que estaban con ella, su espíritu se conmovió profundamente y se turbó.

³⁴ Y preguntó: «¿Dónde lo han puesto?» Le contestaron: «Señor, ven a ver.» ³⁵ Y Jesús lloró.

³⁶ Los judíos decían: «¡Miren cómo lo amaba!» ³⁷ Pero algunos dijeron: «¿Si pudo abrir los ojos al ciego, no podía haber hecho algo para que éste no muriera?»

³⁸ Jesús, conmovido de nuevo en su interior, se acercó al sepulcro. Es una cueva cerrada con una piedra. ³⁹ Jesús ordenó: «Quiten la piedra.» Marta, hermana del muerto, le dijo «Señor, ya tiene mal olor, pues lleva cuatro días.» ⁴⁰ Jesús le respondió «¿No te he dicho que si crees verás gloria de Dios?» ⁴¹ Y quitaron la piedra.

Jesús levantó los ojos al cielo y exclamó: «Te doy gracias, Padre porque me has escuchado.

⁴² Yo sabía que siempre me escuchas; pero lo he dicho por esta gente, para que crean que tú me has enviado.» ⁴³ Al decir esto, gritó con fuerte voz: «¡Lázaro, sal fuera!»

⁴⁴ Y salió el muerto. Tenía las manos y los pies atados con vendas y la cabeza cubierta con un sudario. Jesús les dijo: «Desátenlo y déjenlo caminar.»

La enunciación del evangelio es muy concreta respecto a la representación de la realidad y la divinidad, pues ambas intervienen para establecer una concordancia con la fe. Es preciso mencionar como la virtud teológica de la omnipotencia está vinculada a las acciones, pues en ellas reside la creencia. La recepción de los eventos ejercidos por la divinidad transforma la materialidad, generando en la significación un vínculo de sentido plural.

Por otra parte, en el microrrelato, la idea de *Apócrifo* se establece desde el título para conciliar las medias de tiempo-espacio como un cuadro de posibilidades. La idea de descubrimiento está implícita gracias a la conjetura que se pretende en la codificación del signo. El argumento del microrrelato se basa en la historia de la resurrección de Lázaro, donde los cuatro días y cuatro

noches fueron importantes para el protagonista, pues después de ello, mandó a traer a Judas Iscariote dándole 30 monedas, para después partir a Jerusalén.

Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV, 1-3)

«SALIÓ DE BETANIA EL SEÑOR en dirección a Jerusalén, víspera de Pascua, mientras una multitud de judíos rodeaba la casa de Marta y María por ver a Lázaro, a quien Jesús resucitó de entre los muertos. Pero Lázaro sufría en silencio y nunca habló de lo que vio durante los cuatro días y cuatro noches que estuvo con Abraham en su seno, aunque sus hermanas sabían que no dormía ni comía. Y estando Judas Iscariote recogiendo la esencia de nardos que quedó después de ungir los pies del Señor, fue llamado por Lázaro, quien le dio treinta monedas de oro. Y entonces Judas partió a Jerusalén».

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004: 46).

La construcción de lo que se enuncia se puede entender a lo que Roas manifiesta como: *Lo maravilloso cristiano*. Idea que proviene de la esencia y el contenido en aproximación a niveles dentro del sistema. La forma que se utiliza para darle significación está condicionada a los matices del espíritu, ¿cómo podríamos entender el espíritu? Quizá, en balance con la conciencia y énfasis en la adquisición. Lo cual propone una idea sobre cómo la masa amorfa que se contiene en la razón apropia la materialidad.

Por maravilloso cristiano entiendo aquellas narraciones literarias-habitualmente en forma de leyenda- en las que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (ya sea por intervención de Dios, la Virgen, los ángeles o entidades parecidas). De ese modo, lo sobrenatural, al estar referido a un orden ya codificado (el religioso), deja de ser percibido

como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario. (Roas, 51)

Ambas enunciaciones responden a un medio casi injustificable, en primer término: la cronología de un tiempo recto, es decir acontecimientos ordenados y en el segundo término hablamos sobre el pasado en atención al futuro. Recordemos que lo fantástico crea una noción extratextual de la realidad en focalización a la perturbación o inquietud. La mirada de los dos sistemas es proporcional a la vinculación universal que se tiene respecto a los escenarios de materialidad.

Para ello, vamos a delimitar los elementos fantásticos:

1. Visión convencional del milagro

La reiteración del acto simbólico es proporcional a las necesidades del receptor. El evento que antecede o precede desarrolla en la codificación una representación distinta del universo:

“Una multitud de judíos rodeaba la casa de Marta y María por ver a Lázaro, a quien Jesús resucitó de entre los muertos.” (Iwasaki, 46) La definición conceptual de la resurrección está sometida a la fuerza que esta tiene para convertir el acto post mortem a un tópico de transfiguración tangible.

La acción es un sentido de recepción que fija un conjunto de expectativas respecto a lo que se atestigua. Este acto corresponde a lo imposible, pero recordemos lo evidente y lo no evidente como un tratamiento singular, podemos designar o no, pero la pieza u objeto seguirá en contacto con los demás, por lo que no significa que no exista, la aceptación es una interpretación del contacto que tenemos con las entidades, no necesariamente debe tener una representación para justificarse,

ya que la discontinuidad del evento crea la ruptura y da paso a entender que el funcionamiento de la realidad está vinculada al acto fantástico.

Por ello, la transfiguración del cuerpo físico en el ejemplo puede estar sujeto a las condiciones de concepción, porque el conflicto enuncia un acto sobrenatural y no se pretende que este se explique o comprenda, pues sucede y transforma.

Comparación con el evangelio:

“³⁶ Los judíos decían: «¡Miren cómo lo amaba!» ³⁷ Pero algunos dijeron: «¿Si pudo abrir los ojos al ciego, no podía haber hecho algo para que éste no muriera?»” (Biblia, 226) El sistema de creencias de los judíos, obliga a entender la recepción del evento imposible en transformación a la percepción que se tiene sobre la divinidad. La sensibilidad está presente en ellos para validar o rechazar el acontecimiento, pero no van a explicarlo y tampoco a comprenderlo, pues el dogma de fe responde al evento del que son parte. Ellos son testigos de la reconversión de las leyes naturales y el nacimiento de un evento en construcción.

2. Realidad enriquecida

Las proporciones estéticas de la materialidad componen una estructura social y particular de la aprehensión del conocimiento:

“Pero Lázaro sufría en silencio y nunca habló de lo que vio durante los cuatro días y cuatro noches que estuvo con Abraham en su seno, aunque sus hermanas sabían que no dormía ni comía.” (Iwasaki, 46) La ausencia del asombro en el acontecimiento referido en el ejemplo, es muestra de la naturalización, Roas afirma en lo maravilloso cristiano el orden codificado por el referente bíblico. El receptor y el narrador no muestran una recepción clara sobre lo que son testigos, sino

que centran el material narrativo a la convención singular, por ello, no hay una exageración o determinación individual. Únicamente centran los acontecimientos en el conflicto que se vive.

Comparación con el evangelio:

“Jesús levantó los ojos al cielo y exclamó: «Te doy gracias, Padre porque me has escuchado.
⁴² Yo sabía que siempre me escuchas; pero lo he dicho por esta gente, para que crean que tú me has enviado.» ⁴³ Al decir esto, gritó con fuerte voz: «¡Lázaro, sal fuera!»” (Biblia, 226) La intervención de la cualidad divina está referida como un mecanismo para demostrar que lo que ocurre en la realidad es un engranaje absoluto de la omnipotencia. El milagro de la fe está contenido en el concilio de una realidad inmediata. El verbo y la carne como se le asigna en la ideología católica está presente en la vulnerabilidad como un ejemplo de amor en esencia a una vida perpetua.

3. Fe y creencia

La fe es un símbolo social y singular que propone una expectativa sobre la materialidad. La creencia es la vigencia con la que se mantiene ese símbolo en la experiencia del receptor:

“Y estando Judas Iscariote recogiendo la esencia de nardos que quedó después de ungir los pies del Señor, fue llamado por Lázaro, quien le dio treinta monedas de oro. Y entonces Judas partió a Jerusalén.»” (Iwasaki, 46) La creencia universal que se tiene sobre la pasión de Cristo, marca un referente literario a través de la narración en la que los apóstoles viven su muerte, de ahí se comprende y se desglosa la representación de la divinidad. En el ejemplo retomado se juega con la transmutación de la muerte y la resurrección de Lázaro, como ejemplo del cambio de esencia y el efecto grotesco que se tiene, al no volver de manera total al cuerpo (recipiente), si deseamos entender la idea de alma tendremos que hacer una revisión sobre el componente metafísico que propone la fantasía, en donde la codificación de los signos devienen de un efecto de naturalidad;

es decir, la fantasía propone el margen del sentimiento mágico en relación con la realidad. La realidad está compuesta de los signos y símbolos de fe que el humano establece como asignaciones de valor verdadero, aunque hay que resaltar que no son valores absolutos y universales.

Comparación con el evangelio:

“Marta, hermana del muerto, le dijo «Señor, ya tiene mal olor, pues lleva cuatro días.»⁴⁰ Jesús le respondió «¿No te he dicho que si crees verás gloria de Dios?»⁴¹ Y quitaron la piedra.” (Biblia, 226) Se nos muestra la idea de fe como el milagro de la resurrección no como el acontecimiento de traer un hombre de la muerte a la vida, pues sería en vano dar un valor de sensibilidad a un acto que puede ser con cualquiera. El hecho de que sea Lázaro (amigo de Jesús) nos recuerda a través de la doctrina religiosa que el humano asigna valores por empatía, conjuntando el canon estético a la constitución de un principio moral. El modelo de transformación del sistema de creencias va a ser utilizado como referente de fe y sobre todo como ejemplo de la obra de salvación.

La muerte física es el anuncio de una vida inmortal en prolongación a la reconversión del alma. Es por este motivo que la presentación de Judas Iscariote, en el microrrelato vincula las creencias universales que tenemos sobre la religión para transgredir. La construcción del texto original se compondrá de la esencia de la fe y el microrrelato con la esencia de lo fantástico por medio de lo imposible.

Roas ha determinado la categoría de *lo maravilloso cristiano* como una vertiente de lo fantástico, inclusive recordando que los elementos de los que se hace valer están deformados y entran más en una categoría pseudofantástica, pero como hemos podido presenciar en este microrrelato el fundamento transgresor de la fe está contenido en las proporciones estéticas, así

como los valores y principios morales de las que es parte el receptor. Podríamos comparar *Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV, 1-3)* con la ausencia de la sorpresa, tal y como sucede en *Familia numerosa*, microrrelato posterior a este.

Las entidades que comparte el protagonista son actantes dentro de los eventos que vive, pero la inquietud viene cuando el trastocamiento moral sobre lo que aconteció es justificado por elementos colaterales a la realidad. A lo que me refiero con colateral es a la noción de espacio y modo en donde todo el evento de transgresión sucede, pues aparentemente no se es consciente porque la transición del elemento de realidad no es directa y, por tanto, no es una asignación inmediata, pero cuando se interioriza el elemento fantástico es lo principal.

En el caso del análisis anterior, hemos descubierto que la imagen de Lázaro está conciliada como un pacto, donde el trastocamiento lo ejerce la introducción de una idea universal (Judas Iscariote), que como hemos mencionado no es absoluto y aplicable (la resurrección) para toda atmósfera, pues la concepción de cada significado está contenida en la experiencia de cada humano, es quizá imprescindible no vincular lo imposible con lo fantástico.

3.4.14 Familia numerosa

La clave del supuesto fantástico conlleva a la edificación de un imaginario que trasciende las necesidades del carácter de asignación. Esto simboliza que el tópico en la unidad fantástica está

cubierto de capas de dimensión. La validación de los eventos de materialidad puede variar según la recepción.

Hemos explicado a lo largo de todo el capítulo lo fundamental de utilizar la sensibilidad para validar y conciliar, puesto que el receptor establece marcos de referencia que influyen en el simulacro de realidad. El constituyente primigenio de todo lo que nos rodea, es el sentido.

Familia numerosa es una historia que problematiza un acto verosímil llevando al límite la creencia, porque todo evento que se suscita dentro de la atmósfera está justificado. La narración comienza dando énfasis al sentir del protagonista, quien nos aclara que por regresar tarde de su trabajo en la oficina, le lleva un postre a su familia a modo de tregua. Explica que todo transcurre con normalidad cuando decide subir al elevador, hasta que en algún piso del edificio, sube una familia que tiene atuendos para dirigirse hacia la playa. El primer contacto con la familia es hostil, nos describe de manera general a los miembros, pero el conflicto se presenta cuando el mismo ascensor deja de funcionar.

Inmediatamente el protagonista busca soluciones, pero se enfada cuando el padre de la familia se pone a rezar y los infantes comienzan a vomitar, pues el olor, calor y todo el entorno se vuelven intolerables. Finalmente, el hombre pierde el conocimiento, pero es rescatado por su esposa quien de manera fortuita pregunta por él en la oficina del edificio, llamando a los bomberos. En el hospital, el protagonista escucha que al parecer el que siga con vida es un milagro, porque en el verano anterior una familia entera murió en el mismo ascensor.

Familia numerosa

EL VIERNES PASADO se me hizo tarde en la oficina y decidí comprar algo de postre para aplacar a la tribu, pues a mi familia siempre le revienta que llegué a almorzar después de

las tres. El edificio estaba prácticamente vacío, pero en la sexta planta subió una pareja con sus tres niños, todos muy veraniegos como si fueran a pasar el fin de semana en la playa. Les sonreí avergonzado, pensando en lo que me diría mi mujer si hubiera visto a ese padre abnegado y ejemplar que no era como yo. De pronto el ascensor se atascó. Primero apretamos la alarma. Nada. Luego probamos llamar a través de los móviles, pero no había cobertura. Cuando me puse a gritar pidiendo auxilio me di cuenta de que los niños lloraban. Eran casi las cuatro de un viernes de agosto. El conserje ya se había marchado y dentro del ascensor el calor era de una ferocidad africana.

Me irritaban esos padres más preocupados en rezar que en buscar soluciones prácticas. El tiempo transcurría espeso, el aire se volvía turbio y los niños comenzaron a vomitar en sus baldecitos de playa. Un olor a papillas fermentadas invadió el ascensor y empecé a sentir arcadas. «¿Tiene usted hijos?», me preguntó de pronto aquel hombre santurrón y silencioso. «Tengo tres como tú», respondí antipático. «Entonces también rezaremos por ellos», me prometió con una sonrisa que me sacó de quicio. «Tremendo huevón», pensé. Sus hijos estaban mal, con suerte podrían rescatarnos al día siguiente y en el peor de los casos a primera hora del lunes. Y el muy idiota sólo pensaba en rezar. Antes de perder el conocimiento aún alcancé a ver a aquel hombre rezando, abrazado a los cuerpos desvanecidos de su familia.

Recuperé la conciencia en un cuarto de hospital, enchufado a una botella de suero y recibiendo las reprimendas cariñosas de mi mujer, que se congratulaba de haber tenido la

ocurrencia de acercarse a la oficina y avisar así a los bomberos. «Ha sido un milagro -me pareció escuchar-, porque el verano pasado murió una familia entera en el mismo ascensor.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:60-61).

El texto tiene como función crear en el lector una idea sobre lo que ocurre en cierto lugar, la narración tanto vía oral como escrita, nos describe acontecimientos de los que podemos o no ser parte, pero siempre en función de comunicar y exponer lo que sucede. En el caso del relato, estamos ante la presencia del desglose del miedo que va directo al receptor, al dejar la inquietud sobre la idea del fantasma, pero ese recurso es gracias a lo que Roas denomina *Yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad*, pues la mezcla de alteraciones en el plano de dimensión se justifica en la relación directa o indirecta del cambio. Ese cambio está presente en el ascensor o elevador.

En los relatos fantásticos actuales esta yuxtaposición suele ser planteada sin demasiadas estridencias: mínimas alteraciones en el orden de realidad en el que habita el protagonista terminan por revelar que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad, que el protagonista debe asumir. En la mayoría de las ocasiones, el personaje lo hace dominado por la inquietud de saberse ante lo incomprensible, pero, sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás. (Roas, 157)

Recordemos que hemos insistido que la validación de los objetos de realidad se afirma en la sensibilidad del receptor. No siempre es aplicable la validación para un contexto singular, siempre hay formas diversas de aceptar o rechazar lo que percibimos gracias a la materialidad y condicionalidad de la estructura lingüística, pues el pensamiento radica en la experiencia que el humano, pone a través de los sentidos. De esta forma vamos a analizar el microrrelato:

1. ¿La presencia o el fantasma?

La idea del fantasma dispone de la significación para designar lo indescriptible:

“El edificio estaba prácticamente vacío, pero en la sexta planta subió una pareja con sus tres niños, todos muy veraniegos como si fueran a pasar el fin de semana en la playa.” (Iwasaki, 60)

Los objetos o entidades de la realidad son validaciones plurales que expresan la recepción de los sentidos y a su vez establecen una significación contextual. En el caso de este ejemplo, podemos notar que la idea del fantasma no surge como una transgresión porque dentro de los parámetros de materialidad, el contenido de las formas ya es una asignación de pensamiento a través de la experiencia. El reconocimiento de la otredad está clasificado sobre la base del discurso y el intercambio entre entidades u objetos resulta en el interés proporcional de su función. El elemento fantástico de este ejemplo es implícito, pues sirve como introducción para conciliar la nueva dimensión de la que es parte el protagonista.

1. Revelación del conflicto

Las dislocación irracional de las acciones, cohabitan en sugerencia al receptor:

“De pronto el ascensor se atascó. Primero apretamos la alarma. Nada. Luego probamos llamar a través de los móviles, pero no había cobertura.” (Iwasaki, 60)

En microrrelatos anteriores, hemos encontrado que la idea del portal es un rasgo fantástico muy común que ayuda al lector a dar paso a una nueva dimensión y que no necesariamente tiene que explicarse o entenderse para ser una asignación, pues basta con la recepción para saber que está presente. En el caso de la narración, el elemento del ascensor o elevador tiene una connotación universal que se aplica como ese concilio para formar parte de un mundo aparentemente ajeno, pero que a su vez tiende a demostrar que habita bajo la sensibilidad del protagonista. Por ello, el

símbolo de su función va a ser un agente que determine la orientación de lo que siente y percibe el personaje principal.

1. Acuerdos de la verosimilitud

La perspicacia de la ambigüedad crea relaciones significativas que utiliza el receptor para dar validez a la existencia:

“Eran casi las cuatro de un viernes de agosto. El conserje ya se había marchado y dentro del ascensor el calor era de una ferocidad africana.” (Iwasaki, 60)

El intercambio en la inquietud del protagonista y la serenidad del padre crea una atmósfera que tiene como resultado adherir el concilio de dos mundos, por su parte la recepción de la acción de incertidumbre nos habla del miedo y de la vulnerabilidad física, como eje para la focalización del conflicto y por otra parte la serenidad, que puede verse como la resignación al mundo al que ahora se pertenece. La lucha entre ambas fuerzas crea en la recepción una aceptación de ambas partes, porque una justifica a la otra.

2. El clímax

La expectación del conflicto bifurca con los órdenes de realidad:

“«Ha sido un milagro -me pareció escuchar-, porque el verano pasado murió una familia entera en el mismo ascensor».” (Iwasaki, 61) La impresión que causa el efecto de aprehensión sobre el nuevo plano de realidad, deja en duda la recepción del protagonista, ya que por concepción colectiva, el humano ve la realidad como una extensión de lo que puede hacer con ella, pero no como la realidad a la que es sometido puede ser un eje ideal sobre la cualidad de transformarse y existir, por este motivo, este ejemplo nos sirve para darnos cuenta que el trastocamiento de los eventos sigue siendo

un interés estético con el que le humano fundamenta la materialidad de las cosas, su desconocimiento por ellas no es más que la falta de experiencia sobre la asignación del universo. Lo fantástico no está en relación con el fantasma o la apariencia, sino con el cambio de atmósfera que determina gracias al portal y la creencia del protagonista en tiempo y espacio.

El relato anterior nos deja como conclusión que la imagen de las cosas puede ser una de tantas convenciones con las que se puede designar un objeto o entidad, pero la unidad fantástica siempre se va a determinar bajo un marco referencial construyendo un concilio de creencia. Es gracias a las posibilidades de recepción que la impresión y la sensibilidad son elementales para el intercambio con el horizonte de expectativa respecto a la aprehensión que se propone en el conflicto. Lo que tiene como herramienta es la validación de un nuevo paradigma de lo real a través de la voz del fantasma.

En semejanza con *Del apócrifo evangelio según San Pedro (IV-1-3)*, la ausencia de sorpresa inmediata está limitada a la colateralidad de los eventos. La realidad es muestra de una posibilidad de aprehensión infinita, es decir, las entidades que cohabitan entre la realidad e irrealidad son separadas por distinción de lo que significa. La transgresión de la materialidad sucede cuando no se es consciente de la reconversión de la dimensión, pero se acepta cuando la impresión de los eventos se justifica con la imposible.

Roas lo denomina miedo metafísico cuando el lector proyecta sus emociones y comparte la angustia de morir con las convicciones de existir, es por ello por lo que, en el relato, la esposa no da cuenta de la familia fantasma, sino es el protagonista quien entiende que la nueva dimensión de

la que fue o es parte sigue en un plano de interacción, por ello acepta que lo fantástico es un elemento en su realidad.

Con el término miedo metafísico (o intelectual) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar. (Roas, 96)

Concluimos que el microrrelato anterior mantiene la unidad fantástica en la aprehensión de un nuevo conocimiento y pensamiento, gracias a la aceptación.

3.4.15 La almohada

Las convenciones en torno a la materialidad son creaciones que asignan y designan una representación del universo. Las capas que delimitan la funcionalidad están sometidas a la validación de una colectividad, sin embargo, no siempre la colectividad va a atender a una recepción homogénea de las entidades, siempre habrá un discurso que intenta apearse a un modelo para explicar y justificar otro.

Las impresiones que tenemos sobre la realidad son frutos de una interacción y composición cotidiana que construyen o modifican la significación. Los sistemas que habitan en nosotros, para nosotros o fuera de nosotros, son codificaciones simbólicas que pretenden dar un valor a la existencia.

El microrrelato *La almohada*, es una narración que ahonda en los niveles de recepción y valida un evento gracias a la singularidad de éste. La historia se centra en los quehaceres del

personaje principal, cuando descubre que su almohada es un artefacto capaz de traer a la dimensión material, objetos, entidades, pensamientos y razonamientos de las que no se es parte.

Todo inicia cuando una noche el protagonista no podía dormir y gracias a que su madre le pone el libro de Julio Verne *Viaje al centro de la tierra*, puede soñar y recrear las aventuras que se describen en el libro.

Posteriormente, decide colocar todo tipo de material que le favorece. A medida que avanza el tiempo, el protagonista se vuelve importante para la sociedad, pues se convierte en una persona que logra tener todo lo que quiere, hasta que un día en su etapa de adultez, su esposa le menciona que le abandonará si no tira a la basura su vieja almohada. El protagonista consigue que su esposa duerma con su viejo cojín no sin antes poner debajo de ella algo que no se imagina.

La almohada

UNA NOCHE QUE NO PODÍA DORMIR mamá me puso *Viaje al centro de la Tierra* debajo de la almohada, y me dijo que si me dormía rápido soñaría con esas aventuras. Y como aquella noche soñé que descendí hasta el centro de la Tierra, desde entonces nunca dejé de colocar debajo de mi almohada los libros, cómics y revistas con los que deseaba soñar. Cuando entré en la universidad descubrí encantado que el truco también funcionaba con los apuntes, los videos y las fotos de mis compañeras. Así me gradué con honores, gané dinero y conseguí todo lo que me propuse, hasta esta noche en que mi esposa me ha amenazado con dejarme si no tiró a la basura mi vieja almohada de cuando era chico. 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 debajo.

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:124).

Las aproximaciones que en su gran mayoría se instauran como vertientes de lo imposible, suelen ser mezcladas, recordemos que el tópico del microrrelato es una combinación de categorías y funciones. Roas en el capítulo: *Lo fantástico en la posmodernidad*, nos explica y reafirma que la fantasía comparte rasgos con el miedo, lo maravilloso, lo grotesco, la ironía y parodia. En el caso de este microrrelato, el énfasis del conflicto viene de la incertidumbre, la sorpresa y la resistencia de las convenciones, pero de cierto modo, también atiende a una figura burlesca sobre la ilusión y el sueño.

Para ejemplificar lo que Roas nos aclara retomaremos como cita el subtema: *Lo fantástico y el humor*. Apartado que recurre a una imagen visual para confrontar paradigmas:

Como ya he señalado, lo fantástico se basa en la confrontación entre lo real y lo imposible, y para que ello se produzca, las historias se ambientan siempre en un mundo que funciona como el del lector. Porque su objetivo esencial es subvertir su concepción de lo real. [...] el humor descansa en un proceso inverso al descrito; el que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa para poder reír. Es decir, necesita que se atenúe o incluso desaparezca su adhesión emocional (su empatía) con el ser que es objeto de su risa. (Roas, 172)

El trastocamiento a las expectativas del lector, son bases ordenadas de la focalización de la experiencia y resistencia; con resistencia me refiero a la validación singular de lo que

aprehendemos de la realidad. Por este motivo es esencial darle un análisis a lo que ocurre en el relato:

1. La concepción y su validación

La aceptación o rechazo de una entidad, objeto o evento depende de la recepción y en gran parte de la decodificación del emisor:

“UNA NOCHE QUE NO PODÍA DORMIR mamá me puso Viaje al centro de la Tierra debajo de la almohada, y me dijo que si me dormía rápido soñaría con esas aventuras. Y como aquella noche soñé que descendí hasta el centro de la Tierra.” (Iwasaki, 124) El acontecimiento verosímil de las acciones del protagonista, confronta el plano de dimensión de la materialidad con la expectativa que se crea a través del sueño. La ensoñación es un grupo de imágenes que se codifican para aprehender los signos en favor de un uso particular. En el ejemplo el protagonista forja un vínculo con la almohada, este símbolo funge como entrada y salida a la materialidad. El mundo del sueño-deseo, está contenida en la nueva dimensión (la del personaje).

2. La almohada y lo fantástico

La adquisición del conocimiento es un balance entre experiencia y razón, algunos objetos o entidades transforman la manera en la que se consolida:

“Desde entonces nunca dejé de colocar debajo de mi almohada los libros, cómics y revistas con los que deseaba soñar.” (Iwasaki, 124) Como lo hemos mencionado en el ejemplo anterior el símbolo de la almohada es una herramienta que posibilita las entidades y objetos de la ensoñación, pues son piezas dentro de la dimensión, si comparamos el objeto con la determinación del lenguaje, vamos a darnos cuenta que el límite entre una realidad y otra está en la codificación de los signos, así como en su uso. Este ejemplo nos deja bien claro que el carácter imposible fue determinante

para propiciar lo fantástico y que no necesariamente tiene que habitar dentro de la asignación colectiva para ser validado. El protagonista utiliza su recepción para usar y manejar el carácter a su volición.

3. Recepción de la realidad

La aprehensión de la realidad deviene de cómo se entiende la materialidad y sobre todo como se permite diversificar su relación con lo percibido:

“Al menos he logrado que duerma con ella hasta mañana, para que descubra por qué me gusta tanto.” (Iwasaki, 124) La inquietud que ocasiona el símbolo y el signo dentro del relato, reincide en la realidad material para cuestionar al lector si la profundidad de la dimensión es actante en la participación de los eventos o es solo la imagen visual de lo que se entiende por existencia. La incertidumbre de las herramientas dentro del relato (almohada) fijan ese tono burlesco al denotar que cualquier objeto dentro de la asignación colectiva, puede ser un conductor para la imaginación, pero sobre todo para lo real.

Hemos revisado a lo largo de todo el análisis que la mezcla entre incertidumbre e ironía puede ser posible y crear en el receptor una ruptura de realidad. Todo gracias a que se utiliza un lenguaje que denota y connota, por ello es fundamental no olvidar las palabras de Ludwig Wittgenstein en su obra *Tractatus Logico-Philosophicus* “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”.

En comparación con otros análisis la clave para revelar los elementos fantásticos es focalizar el uso del cambio de dimensión a través de las herramientas de realidad (objetos, lugares o espacios). En el caso de *Familia numerosa*, *Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV 1-3)*, *La habitación maldita*, *Que nadie las despierte*, *W.C*, *La cueva*, *La casa de muñecas*, *Los visitantes*

son microrrelatos que tiene un elemento que propician el conflicto gracias al portal, al objeto o a la entidad. Estos tres agentes son necesarios para someter la recepción a la inquietud y la sorpresa.

Finalmente concluimos que el microrrelato *La almohada* tiene elementos que son indispensables para la ruptura de realidad. La unidad fantástica se utiliza a través de signos y símbolos que codifican la recepción. Los elementos que designan el lenguaje proponen la contención de algo en la intangibilidad o tangibilidad del espacio, pero esta necesidad surge de la convicción del humano por aprehender y dar significado. La conservación de los objetos nos ayuda a sobrellevar la consistencia de los elementos hacia cada singularidad. El relato establece un código que modifica la percepción del tiempo, modo y lugar.

3.4.16 El apócrifo Frankenstein

El círculo de fe en el sistema de creencias es vital para la continuidad de la existencia, pues el humano se ha establecido como un agente capaz de transformar los parámetros de tiempo y espacio.

En algunos casos es imprescindible la fe para conciliar mecanismos que ayudan a la validación y creación de nuevas estructuras. El génesis de las cosas está en constante transformación gracias a la diversidad de necesidades que el humano utiliza para designar y asignar.

El apócrifo Frankenstein narra la historia de un conflicto entre María y Jesús (hijo de Dios), quien en su infancia utilizaba su poder divino para dar vida a lo inanimado. Las primeras creaciones que consigue Jesús son la de unos pajarillos de barro que al soplarlos tienen vida. María se culpa pues no sabe qué podría hacer por el hijo de Dios. Por ello cuando le ve de nuevo jugando en el lodo, no le dice nada. Hasta que un día alguien entra encorvado a su hogar arrastrando los pies.

María le hace prometer que no sople más figuras de barro. A la entidad que ingresó a su hogar le llaman Judas.

El apócrifo Frankenstein

MARÍA SABÍA QUE ERA SU CULPA, que no tenía que haberlo reñido cuando echó a volar aquellos pajarillos de barro después de soplarlos. Por eso no quiso decirle nada cuando lo vio de nuevo jugando en el lodo. ¿Cómo podía saber lo que estaba haciendo, por Dios? ¿Qué le diría ahora a José? Cuando lo vio entrar -encorvado y arrastrando los pies- le hizo prometer a Jesús que nunca más jugaría de nuevo a soplar figuras de barro. Pobre José, un hijo más y siempre virgen.

Le llamaron Judas

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:126)

Los límites de la fe apoyan las expectativas de vida sobre lo que es posible o imposible. La brecha común para entender la religión es gracias a las convicciones que cada creyente posee sobre el acto divino. En el caso de esta historia, el uso del lenguaje va a determinar el mundo ficcional, pues la descripción de la narración implica la representación de un momento que valida una significación.

De igual manera, el tópico de la figura de barro y la vida se asemeja al tópico del Golem⁶⁷, entidad que se crea por medio del barro y genera una protección al creador. El microrrelato

⁶⁷ Golem, criatura creada a través de un acto mágico al pronunciar una combinación de letras y números que culminan en el Nombre Divino. Antigua leyenda judía que data de épocas medievales y que alcanza su cúspide legendaria —y posteriormente artística— en el relato sobre el Rabino Judah Loew ben Bezalel y su Golem de Praga. (Waldman, Gilda. "El Golem: una metáfora de los tiempos modernos." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 36.140 (1990): 95-98)

transgrede la idea de la infancia de Jesús en aproximación a las marcas textuales y el contexto sociocultural que utiliza para representar la enunciación.

Roas indica que este proceso de transgresión de la realidad comienza en el lenguaje, cuando el postulado de asignación atiende al sentido del receptor y reconvierte la idea de realidad en un modelo que ayuda a la validación del momento:

La concordancia establecida entre el mundo ficcional y el mundo extratextual se resquebraja en el momento en el que el lenguaje debe dar cuenta del fenómeno imposible.

La representación o, mejor dicho, el intento de representación de dicho fenómeno supone la crisis de esa ilusión de lo real de la que he hablado en el apartado anterior. (Roas, 129)

Hemos de recordar que en el microrrelato *Del apócrifo evangelio según San Pedro (IV 1-3)* el marco común de las acciones está constituido por la esencia y el contenido de la expresión de la fe. Gracias a ello el contexto de la enunciación original compara el sistema de lo maravilloso con base a la interpretación de la existencia. Por tal motivo, vamos a analizar los elementos que componen la idea sobre Jesús y la entidad de barro:

1. La codificación de lo sobrenatural

Los signos componen la materialidad para ejercer su significación en proporción del interés:

“MARÍA SABÍA QUE ERA SU CULPA, que no tenía que haberlo reñido cuando echó a volar aquellos pajarillos de barro después de soplarlos.” (Iwasaki, 126) La presencia del carácter imposible está presente en referencia a los personajes, pues entienden el valor de la divinidad como un principio de verdad material, por ello, María no establece una emoción de sorpresa o inquietud, sino de preocupación por el uso que el evento puede significar. Trayendo consigo la exaltación del milagro por encima del acto de verdad tangible. Es decir, María cree en todo lo que ve porque sabe

que la divinidad la acompaña, por lo que la acción fantástica, puede verse implícita. Hay que recordar que no siempre la validación singular y el fenómeno divino, pueden tener una aceptación, pues son actos de recepción singular.

2. La voz de la omnipotencia

La creencia y la fe son recipientes de una esencia inmaterial que propone la infinitud del universo en la designación de los objetos-entidades:

“¿Cómo podía saber lo que estaba haciendo, por Dios? ¿Qué le diría ahora a José? Cuando lo vio entrar -encorvado y arrastrando los pies- le hizo prometer a Jesús que nunca más jugaría de nuevo a soplar figuras de barro.” (Iwasaki, 126) El concilio entre el receptor y la validación de la acción imposible, confrontan lo fantástico a través de la impresión, pues la preocupación de María al tomar los eventos que lleva a cabo Jesús es prueba de la obra de la divinidad, por ello, el sistema de creencias de quien atestigua y valida la recepción no lo explica o comprende (emoción de María) únicamente recibe y acepta.

3. El universo y la ficcionalidad

El espacio y el tiempo son estímulos que categorizan las acciones en presencia de un sistema. La lengua funge como conductor para la asignación de lo que se percibe:

“Pobre José, un hijo más y siempre virgen. Le llamaron Judas.” (Iwasaki, 126) La irrupción a lo verdadero por principio moral siempre concilia actos de transgresión a quien valida la recepción de cierto evento. En el mundo la idea colectiva de verdad y mentira se basa en un código de principio por común acuerdo. Esto establece significaciones e interacciones de las que cada uno es imprescindible, ya que la validación corresponde a un pacto extratextual y ficcional. En este

ejemplo la enunciación es ejemplo de un marco ideológico de inquietud; lo que genera la unidad fantástica, pues el receptor no puede validar lo que el emisor codifica, pero sí puede establecer un principio en donde acepta y cree que lo que siente. Sin embargo, no puede ser absoluto ni universal, puesto que cada sentido es una experiencia y razón dentro de la dimensión.

En este relato hemos podido recordar e intensificar la recepción y validación en eventos remotos al interés, que en impresión momentánea crean desconcierto e inquietud, pero cuando se da cuenta de lo que se percibe, se puede llegar a crear un código de signos y símbolos, ya que, la extratextualidad y la unidad fantástica participan en todo el acontecimiento y queda a volición el poder compartir o guardar las proporciones estéticas en la transformación de lo imposible.

El uso del cuerpo es una herramienta de percepción que juega un rol en la comprensión del individuo, deformando la realidad y generando en el receptor una imagen dislocada del signo. La manipulación de la entidad genera vulnerabilidad al verse sometido ante la distinción ideológica con la que es creado y con la que es aceptado. Este microrrelato comparte similitudes con *Del apócrifo evangelio de San Pedro (IV 1-3)*, *La habitación maldita*, *Dulces de convento* y *Familia numerosa*, porque el evento imposible destaca sobre el tiempo y espacio, asume la dimensión de la que es parte el protagonista y reconvierte los signos en un campo de posibilidades que puede ser aprehendido o rechazado, siempre en concordancia con la experiencia y razón que el receptor y el emisor establecen.

Concluimos que el microrrelato anterior está en constante amplificación y simplificación de los caracteres de fantasía a través de la tradición cristiana-católica transgrediendo momentos de la obra divina en la búsqueda de un sentido simbólico y verdadero de los principios morales. El texto busca con intención la inquietud de la experiencia en oposición a la aceptación, pues el

conflicto que se desarrolla tiene que ser validado o rechazado, pero no se puede explicar por su codificación espacio-tiempo ni por la discontinuidad de un movimiento de recepción directo.

3.4.17 La novicia rebelde

La identidad del cuerpo y de la apariencia dentro de la realidad, fija la materialidad de los niveles de validación que cada receptor tiene para creer o determinar que las acciones están presentes dentro de un campo de dimensión concreto.

El lector atiende a la forma como construcción momentánea de un espacio-tiempo configurado (elemento fantástico) a lo cual el pensamiento establece una proyección de los principios y normas que le rigen. El mundo fantástico (imaginación, ensoñación, ilusión o expectativa) propone la ficcionalidad como un juego de rol constante. La validación de la sensibilidad dota al humano de transgresión, pues el diálogo con el mundo social crea otredades y alteridades.

La novicia rebelde cuenta la historia de un par de monjas que sostienen un diálogo. Una de ellas busca a toda costa comunicarse con feligreses dentro de una capilla, pero se le es prohibido,

debido a que viola el voto de silencio. La monja en su defensa le dice a la madre superiora que ellas están muertas y que la divinidad les ha olvidado. En respuesta le dicen que ellas no sirven a Dios.

La novicia rebelde

LA MADRE SUPERIORA MIRABA a la novicia con los ojos inyectados en sangre, porque había sido descubierta tratando de comunicarse con los fieles que rezaban en la capilla del convento.

-Usted ha violado su promesa de clausura, hermana.

- ¡Pero si estamos muertas, madre! ¡Dios nos ha olvidado!

- ¿Y quién le ha dicho que servimos a Dios, hermana?

Ajuar funerario: Fernando Iwasaki (2004:129)

El miedo y el plano de dimensión siempre son actantes dentro de la realidad, ya que en todo momento hay signos y símbolos que se utilizan para exaltar la vulnerabilidad del humano, pero la esencia cotidiana del día a día reprime el miedo y reconvierte las necesidades en estímulos de supervivencia. Los valores que el humano defiende son la arbitrariedad por encima de la factibilidad, pero en ningún momento el humano deja de ser parte de un sistema. Es el sistema y sus distintos niveles lo que llevan a la fractura de la materialidad.

Roas nos afirma que la composición de la fantasía está contenida en la validación del evento imposible y que el desarrollo de mecanismos de ruptura es un fenómeno imprescindible para la existencia.

La elección del camino de lo inquietante demuestra que los autores fantásticos contemporáneos se sitúan en una tradición bien definida, están empleando unas

convenciones formales y temáticas ya existentes, aunque, al mismo tiempo (y eso es casi una norma en la historia de esta categoría), están renovando algunos de esos recursos. Y en este tipo de relatos, como sucedía en los del siglo XIX, el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción, como algo más allá de la norma con la que percibimos y evaluamos la realidad. (Roas, 106)

Las propiedades de la realidad usan el signo para la determinación de una voz de intercambio para la concordancia material. La ruptura de la convención es similar a *Dulces de convento*, en dónde la representación de la imagen visual es alterada por el evento imposible. Creando inquietud en el receptor.

Los modos de validación del conflicto están contenidos en la voz de los personajes, buscando una separación de su función. Esto infiere en la interpretación del paradigma de realidad para dar un giro sobre los intereses estéticos que sostiene el receptor sobre la imagen de monja, cuyo valor es importante dentro de la pirámide religiosa. Por tal motivo analizaremos el cambio e intercambio de paradigmas:

1. Voces divinas

El elemento fantástico en la explicación de la materialidad deviene de la sustancia entre el interés y la asignación:

“Había sido descubierta tratando de comunicarse con los fieles que rezaban en la capilla del convento.” (Iwasaki, 129) La necesidad comunicativa del hablante, determina la codificación de un mensaje, mismo que responde ante la inquietud y extrañamiento de los factores metalingüísticos. El fenómeno de la voz del fantasma responde ante la reconversión de la idea de muerte y contradice las leyes naturales del plano de realidad material. La monja en cuyo caso ha

trascendido a un plano distinto, cohabita en relación con la expectativa que se tiene del feligrés. La fe corrompe las convicciones de la monja y nos deja ver su sentir hacia el nuevo plano. Los sentimientos validan la nueva dimensión como desconsuelo, mismo que ayuda al intercambio con el receptor (otredad). Por lo que este ejemplo nos ayuda a demostrar que el carácter fantástico transgrede el fenómeno del tiempo-espacio para reinterpretar las dimensiones

2. Aceptación de la nueva imagen

La representación e interpretación de la materialidad contiene en las fuerzas de acción un fenómeno de aceptación o de rechazo:

“Usted ha violado su promesa de clausura, hermana. - ¡Pero si estamos muertas, madre! ¡Dios nos ha olvidado!” (Iwasaki, 129) La acción de la fractura del voto de silencio, es la demostración clara de lo que sucede con el receptor-lector ante el cambio de la creencia sobre la identidad de la monja, estableciendo una transgresión al paradigma de realidad. El receptor responde ante la inquietud de la nueva dimensión, pero al mismo tiempo se desconcierta por no poder validar la nueva imagen-función de la monja dentro de un plano distinto al suyo. Este ejemplo nos demuestra que la transformación del significante está compuesta de una idea particular del significado, pero cuando

se ve modificada la fantasía surge como la posibilidad de justificar el acontecimiento, aunque los principios de verdad se vean cuestionados desde la enunciación.

3. Sistema de creencias

La creación de la forma pasa por distintos niveles de los cuales la realidad se fractura o se vincula según la asignación:

“- ¿Y quién le ha dicho que servimos a Dios, hermana?” (Iwasaki, 129) El fenómeno y alcance de la fe son apreciaciones consolidadas de la representación del universo. La validación de las piezas que agrupan la creencia está determinada por la experiencia en el sistema de materialidad. El ejemplo anterior desliza las acciones de un plano de dimensión convencional fracturando la idea típica sobre la función y apariencia de las monjas. Esto lleva a una ruptura de la creencia y fija la inquietud como un devenir justificado. El modelo que me propone la unidad fantástica es la exaltación de una nueva sensibilidad, por lo que la recepción puede validar o rechazar, sin embargo, la dimensión que se percibe ya atiende a un acuerdo.

La interpretación de lo que se concibe como realidad, infiere en los sistemas de validación y aceptación que nos rige en el universo. Las piezas que asignamos o designamos a través de su función o factibilidad para la singularidad forman parte de un conjunto de signos y símbolos que detallan y describen la existencia de cada individuo. La búsqueda de una razón a través de la existencia forma un pensamiento intrínseco a los propósitos que rigen al humano, la aceptación de un mundo alterno debe estar constituido por fuerzas, entidades y objetos.

El relato anterior se asemeja a todos aquellos relatos que nos han presentado la voz del otro lado como esencia de la nueva dimensión que se acepta gracias a la sensibilidad con la que es enunciada (*La habitación maldita*, *Que nadie las despierte*, *La cueva*, *Día de difuntos*, *Los*

visitantes, La casa de muñecas, No hay que hablar con extraños, Familia numerosa). Todos ellos comparten la similitud de transgredir el plano material, gracias a acciones o eventos, donde el personaje nos comparte que el plano que habitan tiende a ser un conjunto de emociones o pensamientos en contradicción a la convención típica.

Hemos de concluir que los elementos fantásticos involucrados en este microrrelato forman parte de un inventario que transgrede la realidad y delimita, reafirmamos que el cuerpo perceptivo es consistente a la aprehensión, pues el humano a través de su habilidad asociativa maneja la conservación de la identidad y la clasifica según su uso.

El receptor convierte la experiencia en una unidad estética que culmina en un momento de visión y reiteración por medio de los elementos de materialidad. Durante la creación del sistema el autor conjunta los rasgos discursivos como un sólido que personifica el espíritu. Las unidades se vinculan e intensifican a medida que la convicción comprueba la interacción entre sí.

3.4 Conclusiones del capítulo

A lo largo del capítulo hemos podido comprobar que la validación de la realidad depende de algunos factores, tales como la emisión y recepción de los signos, pero la fantasía estructura un modelo subyacente que se instaura como vigente gracias a la sensibilidad que posee cada receptor.

Hemos argumentado como: el miedo, el lenguaje, lo imposible y lo maravilloso, dependen de un intercambio para la validación o rechazo del evento que se enuncia.

En relatos como *La cueva*, se descubrió que existen objetos que pueden dar un giro a la materialidad a partir del uso, en la narración de *Dulces de convento* o *La novicia rebelde* el vínculo con el significante se fractura aun cuando el significado está reforzado en la convención social.

Por otra parte en historias como: *No hay que hablar con extraños*, *Los visitantes*, *Familia numerosa*, *Del apócrifo evangelio según San Pedro (IV 1-3)*, *Dulces de convento*, *Apócrifo Frankenstein* o *Día de difuntos* la reiteración del sistema lingüístico limita o expande la manera en la que los objetos y entidades se adaptan a la configuración de sentido del receptor, mientras el emisor establece una decodificación atípica de las acciones de un evento.

Este capítulo demuestra que la perceptibilidad del ser humano para recrear una atmósfera a partir de la expectación es común dentro del desarrollo social, entre tanto el modo singular atiende a la creación de espacios y formas que evolucionan en sistemas. La experiencia del individuo se convierte en el medio para conciliar la convencionalidad y la percepción se vuelve un campo maleable para la connotación de un sistema de unidades.

Finalmente la inmanencia entre la sustancia y contenido de materialidad van a simbolizar el carácter extratextual respecto a la verosimilitud. La mayoría de los relatos utilizan la unidad

fantástica para expresar y denotar que la nueva dimensión de la que se es parte es alterna pero posible, por lo que el manejo de la razón va en interpretación de un modelo de pensamiento.

La convención de la que se es parte se suma como doctrina de un capital de fuerzas internas y externas que determinan la fe y la creencia, de tal manera que la asignación y designación de un conjunto de acciones, pueden corresponder a una existencia determinada e indeterminada.

CONCLUSIONES

El estudio ha demostrado con reiteración la necesidad de lo sensorial como objeto del paradigma entre lo funcional y lo estructural, desarrollando locuciones significativas en referencia a las posibilidades de aceptación. Hemos utilizado la obra de Fernando Iwasaki (2004) para comprender la factibilidad de las piezas de enunciación en trastocamiento, pero para ello fue fundamental establecer los rasgos característicos del microrrelato y de lo fantástico.

La estructura del microrrelato ayudó a clarificar la diferencia con otras narraciones evidenciando lo temático y lo formal como dos variables en la distinción de la categoría. La concepción estética estuvo presente de inicio a fin para no olvidar que las piezas que rodean al humano están en constante intercambio y evolución, nada de lo aparente está por encima de lo aprehendido. No hay formas absolutas o aspectos que no bifurquen. La estructura breve es un objeto que conlleva a los estudios literarios a no olvidar la flexibilidad y la importancia entre lo evidente y lo no evidente.

Poéticas del microrrelato (2010) fue clave para esta investigación, pues apoyó en la consolidación de una definición, así como una caracterización concreta de los aspectos del microrrelato, logrando explicar los principales elementos que rodean el concepto. La transición de la unidad de efecto, en conjunto con la unidad de fantasía suscitó el manejo del sistema lingüístico, propiciando una claridad entre formas.

Este estudio hizo uso de una selección de 16 microrrelatos de la obra *Ajuar funerario (2004)*, encontrando en cada uno, configuraciones específicas de lo fantástico, la revisión de la obra tuvo especial atención en el diagnóstico y el enlace, pues la intertextualidad facilitó un eje cultural apropiado para cada análisis.

De igual manera, la riqueza de las diferentes tramas, fomentaron el reflejo de una problemática común: La existencia. A lo largo del primer capítulo, se demostró la afinidad por el desarrollo de una producción literaria constante, por lo que este estudio, busca que los lectores no olviden lo fundamental de los sistemas ideológicos y utilicen cada rasgo para expandir su apreciación estética.

De modo similar obras como *Tras los límites de lo fantástico (2011)*, *Los juegos fantásticos (1994)* e *Imágenes, Imágenes (1970)*, estipularon una teoría organizacional de la unidad de contenido, atribuyendo valores de esencia y sustancia a las entidades animadas e inanimadas y conjeturando el movimiento de lo sensorial como evidencia de lo tangible e intangible.

Con respecto a nuestra hipótesis inicial:

- La fantasía recurre a un tratamiento convencional sobre la aprehensión de las entidades, acreditando la apreciación estética por medio de las enunciaciones. El microrrelato cuya estructura focaliza la unidad de efecto, tiene como objetivo demostrar una dualidad entre: 1) El autor-lector, configurando un pacto y 2) Función y estructura, estableciendo modalidades estilísticas para generar una significación. La fantasía, como el microrrelato, son sustancias que asumen la experiencia-razón para remitir la voz narrativa a un conjunto de piezas materiales, es decir, hay una transgresión en las normas sociales, preponderando la singularidad y equilibrando la percepción.

Esta investigación afirma la importancia sensorial del sujeto como rasgo implícito dentro de la obra literaria. Queda comprobado con el análisis de las obras de Fernando Iwasaki al hacer uso del conocimiento del lector para constituir lo fantástico a través de la unidad de efecto. Por tal motivo, las piezas que construyen sus diferentes tramas involucran los sistemas de creencia. El

propósito de lo sensorial no es exponer la validación como un hecho aislado, sino como un tratamiento específico que nos ayuda a establecer relaciones, emociones y pensamientos sobre el contexto que nos rodea.

Los objetivos de esta investigación:

- Analizar la enunciación dentro de los microrrelatos, para acreditar el corpus como herramientas de apreciación estética respecto al pacto entre emisión y recepción de las cláusulas lingüísticas.
- Diagnosticar la unidad de significación en tratamiento a las categorías de lo fantástico, para dar prueba de una validación sobre lo tangible e intangible.
- Afirmar el pacto entre autor y lector para someter la posición de lo sensorial como prueba de un marco ideológico.

Fueron desarrollados y confirmados debido al enfoque del *Conflicto entre lo real y lo imposible* que llevamos a cabo con David Roas, complementando con las definiciones del apartado *El juego y sus manifestaciones* de Flora Botton y acentuando *Estructura y uso: elementos principales de lo fantástico* de Roger Caillois para abordar la mística en las historias de Fernando Iwasaki.

Finalmente se llegó a la siguiente conclusión:

- Lo sensorial es clave para lo fantástico, pues establece un pacto.

Pese a existir una serie de condiciones para el desarrollo de las experiencias, la comprensión del mundo se halla en las posibilidades de acción. Somos lo que un conjunto de razones nos hace diferir o afirmar, pero sobre todo, somos piezas que buscan otras piezas.

La presente investigación ha funcionado como ejemplo teórico y práctico sobre esta última premisa, pues si bien el mundo exalta y edifica nuevos símbolos con el paso del tiempo, la brevedad del momento nos obliga a explorar la sensatez.

La expresión y apreciación de cada signo contribuye a una voz sobre la naturaleza de los motivos. A pesar de la manifestación continua del letargo cotidiano, la definición parcial de espacio se convirtió en un nivel de consciencia para considerar los procesos intelectuales y emocionales como agentes activos para la construcción literaria.

La investigación finaliza con el descubrimiento de la percepción como instrumento de conocimiento, encadenando el significado a la esencia de la justificación. La idealización sobre el marco referencial de la realidad nos dirige a un horizonte común, el sujeto es activo en tanto que la recepción mantenga un pacto. Las recepciones y emisiones durante nuestro análisis nos han guiado a entender las proporciones estéticas como combinaciones.

La obra de Fernando Iwasaki se reconoce como un aporte valioso al estudio literario, mostrando habilidades excepcionales en la relación: imaginación y fantasía. Es una obra que de inicio a fin mantiene la expectativa al límite, logrando recuperar un imaginario vivencial para el lector. Considero que cada elemento en su obra me ayudó a entender el dualismo entre sujeto y objeto y a mantener como principal instrumento la percepción.

Me gustaría finalizar esta conclusión detallando el matiz que usa Iwasaki para convertir el conflicto de los microrrelatos en objetos vivos, es decir, en testimonios que murmuran, gritan y padecen una serie de eventos que nos llevan a transformar la perspectiva que tenemos sobre el universo en algo insólito.

BIBLIOGRAFÍA

Botton Burlá, Flora. "Los juegos fantásticos." México: UNAM. 1994.

Cabrera Sánchez, José. "Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis." Atenea (Concepción). 2020: 25-40.

Caillois, Roger, y Néstor Sánchez. Imágenes, imágenes...:(sobre los poderes de la imaginación). Edhasa, 1970.

Cecilia, Juan Herrero. Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector. Vol. 31. Universidad de Castilla La Mancha, 2000.

Cobo, Raquel Fernández. "Lo fantástico como relación entre lenguaje, mente y mundo: un enfoque cognitivista en los microrrelatos de Fernando Iwasaki." Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos.2012: 1-22.

Cohen, Jean, y Martín Blanco Álvarez. Estructura del lenguaje poético. Vol. 140. Gredos, 1970.

De Haro, Pedro Aullón. "Las categorizaciones estético-literarias de dimensión género/sistema de géneros y géneros breves/géneros extensos." Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. 2004: 23.

Denís Mellier, La literatura fantastique, París, Seuil, 2000: 42.

Díaz Ruiz, Fernando, y Lidia Morales Benito. "Fernando Iwasaki: ajuar narrativo." Cauce. 2016: 165-178.

Eco, Umberto. El nombre de la rosa. Lumen, 1983.

Ezama Gil, Ángeles. "El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900." (No Title).1992.

- Fiz, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto*. Vol. 4. Ediciones Akal, 1988.
- Hawthorne, Nathaniel. *Twice told tales. House of seven gables. Snow image*. Vol. 9. Houghton, Mifflin, 1842.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. routledge, 1988.
- Iwasaki, Fernando. *Ajuar funerario*. Vol. 38. Editorial Páginas de Espuma, 2004.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism." *Postmodernism*. Routledge, 1984.
- Jiménez, Francisca Noguero. "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio." *Poéticas del microrrelato*. Arco Libros, 2010.
- Joella, Ethan. "Contra las normas del cuento: rompiendo los límites de la ficción convencional." *Poéticas del microrrelato*. Arco Libros, 2010.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Editorial Nova, 1964.
- Lada Ferreras, Ulpiano. "La dimensión pragmática del signo literario." *Estudios filológicos*. 2001: 61-70.
- Lyotard, Jean-François. "The postmodern condition." *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory*, Cambridge University Press, Cambridge. England, 1994.
- Martín Sánchez, Irene. "SESGO DE CONFIRMACIÓN. Revisión Bibliográfica." 2020
- May, Charles E. "The nature of knowledge in short fiction." *Studies in Short Fiction* 21.4 (1984): 327-338.

- Merleau-Ponty, Maurice. "El mundo de la percepción." Siete conferencias. México DF: Fondo de Cultura Económica (2002).
- Moraga, Daniel. "LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA: APROXIMACIÓN A UNA TEORÍA INEXISTENTE." 2007.
- Pujante Cascales, Basilio. "Minificción y título." La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Palencia, Menoscuarto. 2008: 245-259.
- Rastier, Franco is, and A. J. Greimas. "Ensayos de semiótica poética." Compilador AJ Greimas. Barcelona: Planeta. 1976.
- Rastier, Franco is, and A. J. Greimas. "Ensayos de semiótica poética." Compilador AJ Greimas. Barcelona: Planeta. 1976.
- Risco, Antonio. Literatura y fantasía, Madrid, Taurus, 1982: 49-52.
- Roas, David, ed. Poéticas del microrrelato. Arco Libros, 2010.
- Roas, David. "Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato." Poéticas del microrrelato. Arco Libros, 2010.
- Roas, David. Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico. Vol. 161. Editorial Páginas de Espuma, 2011.
- Romero, Juan Luis Roldán. "Influencias temáticas y simbólicas de Borges en *Ajuar funerario* y otras obras de Fernando Iwasaki." Acta Philologica vol 59. 2022: 107-117.
- Shapard, Robert, James Thomas, and Charles Baxter. "Sudden fiction international: sixty short-short stories." (No Title). 1989: 18.

- Stevick, Philip, ed. *Anti-story: an anthology of experimental fiction*. Simon and Schuster, 1971.
- Suárez, Irene Andres. *El microrrelato: caracterización y limitación del género*. Arco Libros, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Difusión de medios, 2013.
- VELÁZQUEZ, R.: "Procedimientos de irrupción de lo fantástico en *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki", *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nº 10. 2012: 178-194.
- Warren, Robert Penn. *Understanding fiction*. 1979.
- Wright, Austin M. "On Defining the Short Story: The Genre Question." *Short Story Theory at a Crossroads*. 1989: 46-56.
- Zavala, Lauro. "Seis propuestas para la minificción." *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve 1*. 2000: 69-85.

ANEXOS

Tabla 1.1

Cuento-Autor	Categoría	Elementos fantásticos	Argumento-Diégesis	Interpretación
1. Habitación maldita- Fernando Iwasaki	Fantástico	<ol style="list-style-type: none"> 1) El espacio 2) Atipicidad y dimensión 3) Aceptación de la unidad fantástica y transgresión de la realidad 4) Designación de la unidad fantástica y clímax del relato 	<p>Un hombre que es cliente habitual de cierto hotel llega para hospedarse, pero se percata que ya no hay habitaciones. Al tener conocimiento del lugar por la frecuencia de sus vistas, decide pedir una habitación que no se la entregan a casi nadie. En la recepción le dan las llaves y cuando ingresa al cuarto nota anomalías. El hombre se recuesta y con el paso del tiempo una mujer se postra a su lado y le dice que ahí se quedará por siempre. El cliente se queda atrapado en la habitación, manteniéndose a la espera de la siguiente víctima.</p>	<p>El cuento mantiene una transgresión de las creencias, pero el conflicto se ve relativizado por la idea sobre la espera, es decir, la paciencia. Entonces se convierte en un cuento que moraliza sobre las consecuencias que tiene no esperar. El texto se hace valer del elemento del fantasma como vertiente para llevar a cabo el acto fantástico.</p>
1.1 Día de difuntos- Fernando Iwasaki	Fantástico	<ol style="list-style-type: none"> 1) Imaginario o cosmovisiones: representaciones del significado 2) La representación de las voces y la separación del espacio 3) Recepciones desde el cuerpo 	<p>Un hombre muere y ve a su madre. La madre le indica que la ve porque también está muerto.</p>	<p>El relato fija la realidad como un sueño en perspectiva de lo que convenimos como habitual, la narración trata de dar un giro pasando de una acción a otra en contenido de la vacilación que tiene un momento, pero en realidad todo lo culmina con una</p>

				idea de soñar y despertar; es la agobiante sensación de incomodidad o dolor (impresión).
2. Que nadie las despierte- Fernando Iwasaki	Fantástico	<p>1) La noche u oscuridad como elemento de una atmósfera fantástica</p> <p>2) La vialidad se asemeja a un laberinto u obstáculos que el personaje tiene que superar.</p> <p>3) La luz es la transgresión de la fantasía.</p> <p>4) El conflicto va a suscitar la creencia a través del tiempo.</p>	<p>Un padre que conduce a altas horas de la madrugada comienza a verse envuelto en una profunda somnolencia en medio de las luces de la vialidad. Hace un esfuerzo por mantenerse despierto con el mismo objetivo de todos los días: Llegar a casa. Sin embargo, el paso de los minutos se vuelve abrumador y la vialidad infinita. Continúa con su camino y llega con sus hijas, pero le sobresalta la idea de no haber llegado; entonces se percata que está soñando.</p>	<p>Es el relato de Iwasaki el que nos narra la condición presente de un continuo que sosiega la existencia humana y atiende a la división de los que conocemos por tiempo. La unidad fantástica ya no sobresale de una entidad ajena a nosotros, al contrario, la entidad fantástica subyace a la verosimilitud, para conciliar un trato con nosotros y recordarnos que no siempre lo tangible puede ser verdadero.</p>
3. W.C-Fernando Iwasaki	Fantástico	<p>1) La alternancia de los espacios como elementos de la unidad fantástica</p> <p>2) La representación de la criatura es la creencia del protagonista</p> <p>3) Proyección del tiempo</p>	<p>El protagonista llega a una gasolinera en algún lugar debido a una situación intestinal, dirigiéndose hacia lo que parecía el encargado, cuya apariencia era aterradora. Mientras él le señala el pasillo que conduce al W.C., el protagonista comienza a darse cuenta de varios elementos atípicos, mismos que decide pasar por alto, hasta que una vez dentro, comienza a notar cosas aún más extrañas. Todo se revela cuando una entidad sale del retrete y lo lanza al piso. La imagen de la criatura</p>	<p>El humano se sobrepone al miedo no por voluntad, sino por determinación e inclusive por acción, remitimos la idea del ser por la de poseer. Entonces el miedo se ve reflejado en las capacidades de verdad o mentira, pero si fuera de este modo, sería fácil saber cuándo el miedo se convierte en obsesión o cuando el miedo se vuelve una ruta de conocimiento, siendo esta última algo inquietante, porque suponemos de manera condicional que todo lo</p>

			es asignada por la proporción estética que recibe el lector a través de la inquietud.	que nos aterrera.
7. La cueva- Fernando Iwasaki	Fantástico	<ol style="list-style-type: none"> 1) Ruptura del tiempo 2) La voz del otro lado > El protagonista nos habla desde el origen del conflicto hasta el presente del conflicto 3) La atmósfera verosímil y el cambio de espacios 	El protagonista juega en la cama de sus padres imaginando que es una cueva, con el paso del tiempo decide explorar más a fondo lo que pasa en aquel lugar pero al explorarlo se pierde. Pasa el tiempo y descubre que su madre murió.	Es un texto que busca modificar el horizonte de expectativa respecto a la aprehensión que se propone en el conflicto. Lo que tiene como propósito es crear un nuevo paradigma de lo real a través de la voz del fantasma.
11. Peter Pan- Fernando Iwasaki	Fantástico	<ol style="list-style-type: none"> 1) Elementos ominosos en la construcción de historia 2) El conflicto atiende a la naturalización de lo extraño 3) Fuerzas significativas 4) Simulación del espacio 	Esta historia narrada por un niño que tiene amigos cuyos sus padres dicen ser héroes o villanos, se percata de que su padre no es ningún personaje famoso. Inmerso en la curiosidad y desesperación por encajar, una noche decide cortarle la mano, obligándolo a ser un personaje importante dentro de su mundo idílico.	El protagonista crea sus propios parámetros de fantástico, a partir de una separación de mundos, ésta a su vez se antepone por las creencias estéticas que posee el lector. La voz del protagonista estimula a través de lo ominoso, la expectación y la sorpresa como juego inverso de lo que conocemos como “normal”. Su mundo se compone de la convención y la expectativa como herramienta para lo ideal.

<p>16. Dulces de convento- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Imaginarios y cosmovisiones 2) Los límites del espacio 3) Miedo y pertenencia 4) Simulacro autorreferencial 	<p>Dulces de convento, es una historia referente a la representación de una cultura en el imaginario del autor. Es clave la metamorfosis y conjetura de las imágenes, para la transformación y estimulación del signo. La historia pretende dar un giro, detallando la conversión de las entidades. En momentos pone dudar sobre la sociedad y su carácter extratextual.</p>	<p>La narración busca crear un concilio con el lector y la representación del mundo. Al final el conflicto revela la atipicidad de lo fantástico gracias a la transgresión y configuración de las proporciones estéticas. Es pertinente conversar sobre cómo toda la inferencia de la estética y la unidad de realidad va a convertirse en un agente definitivo en el sistema perceptual. A lo que llevará al receptor a conciliar un acuerdo de ficcionalidad.</p>
<p>18. Dulce compañía- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Susurros de otra dimensión 2) Configuraciones del espacio 3) Órdenes de significación 4) Representación del portal 	<p>La historia en cuestión se sitúa bajo un escenario de relación en donde la protagonista sostiene un vínculo un tanto hostil con aquello a lo que denomina “niño”. Esa aparente relación se ve llena de complejos y zafiedades, tras un día llamarle la atención al “niño”, el cual responde con una actitud agresiva, realizando actos atípicos. La historia culmina cuando la protagonista decide abrir la puerta.</p>	<p>La alteridad que logra el relato con el espacio es fundamental para que se complete con la forma visual y conceptual de comprender y asimilar la idea de una realidad distinta. Los objetos abstractos como la dimensión son formas cruciales para lo fantástico, pues se pretende que se amplifique y simplifique la comprensión del todo (universo).</p>
<p>19. Los visitantes- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) La alteridad como símbolo de creencia. 2) El símbolo de la creencia. 3) La soledad y la 	<p>Los visitantes, es una historia que delimita a la perfección el espacio, la realidad y el juego con el tiempo. Narra los acontecimientos que le ocurren al personaje</p>	<p>Lo fantástico se ve inmiscuido en el surgimiento de una sensibilidad asequible en relación con la imagen indefinida del visitante y al</p>

		<p>entidad.</p> <p>4) La continuidad de las acciones</p>	<p>principal, cuya posesión más valiosa es una vieja casona. El protagonista nos expresa su incomodidad y molestia al recibir la mayor parte del tiempo a los visitantes que van de paso, ya que estos hacen mal uso de las instalaciones y beben su whisky.</p>	<p>mismo tiempo la incertidumbre del protagonista. Esta relación da lugar al sistema de creencias en complemento con la imaginación. Las entidades se convierten en el miedo del receptor, siendo una ruta a la vulnerabilidad y a la composición de realidad. El círculo de proporciones se transforma en la entidad que asumimos como próxima.</p>
<p>22. La casa de muñecas- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<p>1) Transformación del conflicto 2) Configuración del efecto interior 3) La luz y su proximidad con el portal 4) Transfiguración de lo ordinario</p>	<p>Narra la historia de una persona que compra una casa de muñecas en un lugar antiguo. Nos revela una serie de descripciones que conjeturamos para establecer lo real, pero cuestiona la forma cuando esta se ve fundamentada por elementos extraordinarios que suscitan lo fantástico. El protagonista se asombra una noche, cuando ve salir luces de la casa. Al poco tiempo descubre que forma parte de ella.</p>	<p>La clasificación del esquema narrativo es clave para el funcionamiento de la recepción, la sensibilidad que evoca la inquietud, es parte de la fantasía. A menudo, se piensa que la ruptura de la tangibilidad o la transposición de los elementos son ajenos a la realidad por antonomasia, se designa en sustitución de lo que se aprehende, sin embargo, la aplicación de la sensibilidad en designación crea una convención errónea de lo que ser un objeto</p>
<p>23.No hay que hablar con extraños- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<p>1) Principio de alteridad. 2) Apuntes sobre el miedo. 3) Representación de la verosimilitud.</p>	<p>Es una historia sobre una joven, la cual es advertida sobre los extraños. Seres que son semejantes pero que traen consecuencias importantes. Un día conoce a</p>	<p>El relato ejemplifica a la perfección cómo la vulnerabilidad es parte del miedo, ya que traza un vínculo de sensibilidad con la incomodidad, inquietud</p>

		4) Moralidad y el acto fantástico	Agustín, el creador de la atmósfera que lleva a la protagonista a una representación moralizante de lo que no se debe hacer. La joven al final se vuelve una entidad intangible.	e incertidumbre que genera las aproximaciones que delimitan la realidad e irrealdad. El símbolo que matiza la convención, postula la experiencia y la razón como esquemas subyacentes ante todo lo que nos rodea. Eso crea en la idea de dimensión una forma diversa de recepción.
24. Del apócrifo evangelio de San Pedro-Fernando Iwasaki	Fantástico	1) Visión convencional del milagro. 2) Realidad enriquecida 3) Fe y creencia.	En este relato hay vicisitudes que exacerbaban la aventura de la composición y la transfiguración de las entidades. Sin embargo, en su enunciación universal la imagen de la entidad divina se ve inmersa en la asignación de la fe. Por esto, es comparado con la enunciación universal de la biblia Latinoamérica, la cual presenta un contenido teológico inclinado a la fe cristiana-católica.	Las entidades y creaciones que vive y entiende el protagonista, son actantes dentro de los eventos que vive, pero la inquietud viene cuando el trastocamiento moral sobre lo que aconteció es justificado por elementos colaterales a la realidad.
36. Familia numerosa-Fernando Iwasaki	Fantástico	1) ¿La presencia o el fantasma? 2) Revelación del conflicto 3) Acuerdos de la verosimilitud 4) El clímax	Narra la historia de un hombre que al salir de su trabajo, va devuelta a su departamento para comer con su familia. Al llegar, sube al ascensor, mismo que le toca compartir con una familia que por su vestimenta, parece que se dirige a la playa. Todo sale mal cuando el ascensor se detiene y se desencadenan una serie de eventos causados por la preocupación	Es gracias a las posibilidades de recepción, que la impresión y la sensibilidad son elementales para el intercambio con el horizonte de expectativa respecto a la aprehensión que se propone en el conflicto. Lo que tiene como herramienta es la validación de un nuevo paradigma de lo real a

			<p>y el estrés del encierro. Finalmente, empeora cuando el protagonista se desmaya. Tiempo después, despierta en el hospital y su mujer le revela que afortunadamente, no murió como la familia en el verano anterior.</p>	<p>través de la voz del fantasma.</p>
<p>90.La almohada- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<p>1) La concepción y su validación. 2) La almohada y lo fantástico 3) Recepción de la realidad</p>	<p>El microrrelato La almohada, es una narración que ahonda en los niveles de recepción y valida un evento gracias a la singularidad de éste. La historia se centra en los quehaceres del personaje principal, cuando descubre que su almohada es un artefacto capaz de traer a la dimensión material, objetos, entidades, pensamientos y razonamientos de las que no se es parte.</p>	<p>Las convenciones en torno a la realidad son creaciones que asignan y designan una representación del universo. Las capas que delimitan la funcionalidad están sometidas a la validación de una colectividad, sin embargo, no siempre la colectividad va a atender a una recepción homogénea de las entidades, siempre habrá un discurso que intenta apegarse a un modelo para explicar y justificar otro.</p>
<p>92. El apócrifo Frankenstein- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<p>1) La codificación de lo sobrenatural. 2) La voz de la omnipotencia 3) El universo y la ficcionalidad</p>	<p>El apócrifo Frankenstein narra la historia de un conflicto entre María y Jesús (hijo de dios), quien en su infancia utilizaba su poder divino para dar vida a lo inanimado. Las primeras creaciones que consigue Jesús son la de unos pajarillos de barro que al soplarlos tienen vida. Más tarde María, le hace prometer que no sople más figuras de barro. Al final, terminaron llamándolo Judas.</p>	<p>El texto busca con intención la inquietud de la experiencia en oposición a la aceptación, pues el conflicto que se desarrolla tiene que ser validado o rechazado, pero no se puede explicar por su codificación espacio-tiempo ni por la discontinuidad de un movimiento de recepción directo.</p>

<p>93. La novicia rebelde- Fernando Iwasaki</p>	<p>Fantástico</p>	<p>1) Voces divinas 2) Aceptación de la nueva imagen 3) Sistema de creencias</p>	<p>La novicia rebelde cuenta la historia de un par de monjas que sostienen un diálogo. Una de ellas busca a toda costa comunicarse con feligreses dentro de una capilla, pero se le es prohibido, debido a que viola el voto de silencio. La monja en su defensa le dice a la madre superiora que ellas están muertas y que la divinidad les ha olvidado. En respuesta le dicen que ellas no sirven a Dios.</p>	<p>Los elementos fantásticos involucrados en este microrrelato forman parte de un inventario que transgrede la realidad y delimita, reafirmamos que el cuerpo perceptivo es consistente a la aprehensión, pues el humano a través de su habilidad asociativa maneja la conservación de la identidad y la clasifica según su uso</p>
---	-------------------	--	---	---