

ROBERTA PREVITERA
(UNIVERSITÉ DE LILLE, INSTITUT DES AMÉRIQUES)
ORCID: 0000-0002-3271-2753

DEL HUMOR AL HORROR: RETÓRICAS DEL MIEDO EN LA NARRATIVA DE FERNANDO IWASAKI

FROM HUMOR TO HORROR: THE RHETORIC OF FEAR IN FERNANDO IWASAKI'S NARRATIVE

RESUMEN

En su libro de 2004, *Ajuar funerario*, Fernando Iwasaki nos presenta un abanico de historias potencial o efectivamente terroríficas. En algunos casos el horror es el resultado del desfase que se produce entre lo terrible de la historia contada o sugerida por el cuento y el tono de la narración. Aunque la presencia de referencias intertextuales –directas o indirectas– a autores canónicos del género desemboca a menudo en parodia, en Iwasaki la risa, o la sonrisa, nunca duran mucho, pues muy pronto el lector se da cuenta de que el horror ha dejado de encarnarse en los motivos tradicionales del género pero sigue ahí, vivito y coleando, listo para poner en duda nuestras convicciones más certeras y regalarnos nuevos escalofríos.

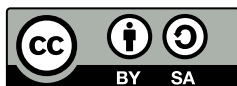
PALABRAS CLAVE: Iwasaki, humor, horror, parodia, género

ABSTRACT

In his book, *Ajuar funerario* (2004), Fernando Iwasaki presents a range of scary stories. In some cases, the horror results from the gap between the terrible story told or suggested and the tone of the narrator. Although the presence of intertextual references to canonical authors of the genre often leads to parody, laughter, or smile never last long in Iwasaki's literature. The reader soon realizes that even if horror has ceased to be embodied in the traditional motifs of the genre, it is still there, alive and kicking, ready to put our certainties in crisis and give us new chills.

KEYWORDS: Iwasaki, humor, horror, parody, genre

En su libro *Ajuar funerario* de 2004 Fernando Iwasaki nos presenta un abanico de historias potencial o efectivamente terroríficas. Muchos son los textos en que el autor dialoga con la tradición de la narrativa de terror, retomando personajes,



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

motivos y lugares tópicos del género. A lo largo de este artículo me propongo volver sobre algunos procedimientos retóricos utilizados por el autor para reflexionar acerca de la posibilidad de reactualizar los motivos tradicionales del género otorgándoles una nueva potencia terrorífica. Este estudio me llevará a analizar el papel del humor en el discurso fantástico de Iwasaki y, en particular, a explorar la íntima relación que vincula la risa y el terror en sus textos.

En algunos casos el horror es el resultado del desfase que se produce entre lo terrible de la historia contada o sugerida por el cuento y el tono de la narración. En «La cueva» el joven narrador acepta con naturalidad la infinitud de la cama de sus padres: «¡Qué grande era la cama de mis papás! Una vez cogí la linterna de la mesa de noche y le dije a mis hermanas que me iba a explorar el fondo de la cueva [...] La cueva era enorme y cuando se gastaron las pilas ya fue imposible volver» (Iwasaki 2004: 23).

Me parece que la clave del relato se halla en el desfase que existe entre lo fantástico de la historia (una cama infinita) y la absoluta seriedad del relato del niño para quien el mundo imaginado es tan auténtico como el real. «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» (Iwasaki 2004: 23). En las lógicas del juego infantil el «como si» tiene el poder de crear mundos cuya realidad es tan concreta como la del mundo real. Iwasaki lleva hasta el extremo esta lógica y nos propone un niño que acepta con serena resignación las reglas del juego que él mismo se ha inventado. «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» (Iwasaki 2004: 23). El «como si» se ha alargado hasta el punto de remplazar la realidad, sin embargo, a pesar del paso del tiempo, el niño queda fiel a las lógicas de los cuentos infantiles. Su madre ha muerto pero él se ha convertido en el héroe de la cueva.

El recurso a una voz infantil es frecuente en el *Ajuar*. En «No hay que hablar con extraños» Iwasaki cuenta la historia de una niña que se deja abordar a la salida de la escuela por un desconocido que tras torturarla la mata. «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» (Iwasaki 2004: 44–45). La elección de la voz infantil justifica la presencia de un discurso eufemístico que tiene un efecto particularmente inquietante en el lector ya que produce una serie de vacíos informativos que el lector tiende a llenar con sus propios miedos. Al final descubrimos que la joven narradora ha muerto y que su espíritu deambula por la ciudad: «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» (Iwasaki 2004: 45). El horror del relato es doble pues al lado de un horror que podríamos definir «sobrenatural» —el fantasma de la niña que se pasea por la ciudad— tenemos un horror «natural» —los sórdidos juegos de Agustín— que es mucho más espantoso que el primero.

Sin embargo, los niños no sólo son víctimas sino también verdugos. La voz infantil se vuelve terrorífica en el relato «Peter Pan» en que un niño termina amputando la mano de su padre con un cuchillo de cocina para que este se parezca a Capitán Garfio... Lo que nos estremece en este relato no es tanto lo que ocurre sino que quien perpetra la acción monstruosa es un niño desde su supuesta candidez infantil. Este cuento ilustra perfectamente la evolución del concepto de monstruosidad apuntada por Ana Casas: «[...] el monstruo en nuestra cultura tiene otras connotaciones más allá de las estrictamente naturales. De hecho, si sus figuraciones nos resultan tan inquietantes es porque, además de las normas físicas, violan las normas simbólicas que permiten categorizar los distintos elementos de la esfera social» (2012: 7). Aunque la literatura y el cine nos han regalado múltiples ejemplos de niños asesinos, las normas simbólicas de nuestra sociedad siguen asociando los niños a una idea de ingenuidad y pureza primigenia que desentona bastante con las sanguinarias amputaciones perpetradas por el protagonista del relato de Iwasaki. Ahora bien, me parece que en «Peter Pan» el horror no reemplaza a la ingenuidad sino que surge precisamente de ella y está íntimamente vinculado con la condición infantil cuyo rasgo más característico es tal vez la dificultad para distinguir entre juegos y realidad. En definitiva me parece que el poder terrorífico de la historia se halla en la posibilidad, barajada implícitamente por el relato, de que detrás de todo niño haya un potencial y cándido asesino. Esta posibilidad resulta particularmente inquietante porque no contradice de ninguna manera la idea de pureza infantil a la que estamos acostumbrados: el pequeño narrador del cuento de Iwasaki dista mucho de ser un malvado y quiere a su padre, su único problema es que se toma demasiado en serio sus juegos. Al mostrarnos la dimensión terrorífica que existe en todo juego, Iwasaki nos recuerda que amor y horror están más relacionados de lo que solemos pensar.

En otros cuentos los niños son testigos de las visitas de familiares muertos como en «Ya no quiero a mi hermano» o en «Abuelita está en el cielo». En todos los casos mencionados la condición de niños de los narradores se cuaja a nivel discursivo en un lenguaje que presenta todos los rasgos característicos del habla infantil (diminutivos, eufemismos, etc.). Iwasaki ha hablado en varias entrevistas de su preferencia por los narradores niños: «En cuanto a los niños, estoy persuadido de que la literatura de terror supone la infancia, pues si no hubiéramos sido niños sólo le tendríamos miedo a Hacienda y a los dentistas. Por lo tanto, la infancia nos preparó para ser aprensivos a la oscuridad, lo desconocido, la muerte, la soledad, lo sobrenatural, las pesadillas y sobre todo a las viejas, cuando están majaras y despeinadas» (Muñoz 2007). Más allá de los argumentos evocados por el autor, que ve en la infancia el origen de todos los miedos, me parece que la presencia de estas voces infantiles desempeña un papel importante en la pragmática del relato. El hecho de confiar la responsabilidad de la narración a unos niños tiene un efecto importante sobre la percepción del relato por parte del lector que tiende a conferir más credibilidad al testimonio infantil pues es sabido que en la boca de los niños siempre está la verdad.

Esta ingenuidad típica de la narración infantil se encuentra también en el relato de ciertos narradores adultos. Las causas sin embargo son inversas pues si para los niños la ingenuidad es el efecto de su aceptación total de las lógicas de lo fantástico para los adultos ésta es el resultado de su reticencia ante la posibilidad de un orden sobrenatural. En el relato «WC» Iwasaki nos cuenta la historia de un hombre que, al entrar al baño de una estación de servicio, es agredido por un monstruo que intenta devorarlo en cuanto se sienta en el inodoro. Si el monstruo de las cañerías podría arrancarnos una sonrisa, el relato no deja de producir escalofríos. El efecto de terror es preservado gracias a la presencia de un narrador «racional» que rechaza toda interpretación fantástica de los hechos que le ocurren. Su falta de preparación ante la emergencia de un universo de terror se manifiesta cuando en la oscuridad del baño tropieza con una calavera y piensa que se trata de un casco de moto abandonado por un viajero. Más adelante cuando, poco antes del ataque del monstruo, la puerta del baño se cierra con llave, su primer reflejo es pensar que el hombre de la gasolinera lo ha encerrado para atracar su coche. Creo que lo escalofriante del relato reside en el hecho de que las interpretaciones del narrador son absolutamente plausibles. El hombre del baño es un tipo normal que razona como lo haría cualquiera de nosotros en su situación y es justamente la posibilidad de una identificación con la voz narradora que nos produce horror. El cuento nos da miedo porque nos muestra que las leyes de la racionalidad que solemos utilizar para descifrar el mundo pueden dejar de funcionar cuando menos nos lo esperamos.

Como han subrayado muchos estudiosos de las modalidades discursivas de lo fantástico (Erdal Jordan 1998; Bozzetto 1998; Campa 2000) el juego entre mundo real y universo fantástico se da con frecuencia gracias a la polisemia léxica y al vaivén entre el valor literal de los adjetivos utilizados y su posible valor figurado. En «Qué nadie las despierte» son justamente estos procedimientos los que instauran en el lector la duda –esa famosa duda que para Todorov (1970) era la condición necesaria de lo fantástico– entre una explicación natural y otra sobrenatural. En este cuento Iwasaki relata el viaje nocturno de un hombre para regresar a su casa. La posibilidad de una lectura fantástica se perfila hacia la mitad del texto cuando el narrador afirma que el sueño «lo envuelve con redes sutiles» mientras conduce. La polisemia de la palabra «sueño» en español nos permite cruzar el umbral de lo fantástico. Asimismo la presencia de un lenguaje lírico –«bostezo como los túneles» o «cabeceo al viento como las soñolientas adelfas» (Iwasaki 2004: 15)–, al reforzar la dimensión onírica del relato, contribuye a crear una atmósfera inquietante ya que el lector intuye la inminencia de un desenlace trágico. Las dubitativas «Tal vez aún estoy en la autopista, acaso jamás llegué a casa» (Iwasaki 2004: 16) confirman nuestras dudas acerca de la identidad del narrador. La posibilidad de que éste haya muerto en un accidente se mantiene hasta el final del relato cuando el hombre llega a casa y estrecha el cuerpo de sus hijas mientras duermen: «demudado espero hasta el alba porque no quiero despertarlas y que descubran que quien las sueña soy yo» (Iwasaki 2004: 16). La presencia del adjetivo «demudado» que en español puede significar tanto «alterado» como «desfigurado» nos permite dos interpretaciones del

relato, una racional y la otra fantástica. Si optamos por el primer significado podemos pensar que el narrador tiene el rostro alterado a causa del sueño, si optamos por el segundo, tendremos que asumir en cambio que el narrador ha muerto en el accidente. ¿Estamos ante el sueño de un vivo o ante el presente de un muerto? El texto no lo aclara, sin embargo el hecho de que el narrador se retire antes del amanecer inclina la balanza hacia una lectura fantástica.

En «Dulces de convento» la transformación de las monjas en perros asesinos es posible gracias al recurso a una serie de comparaciones con valor adjetival: los gruñidos de los perros «son como rezos y letanías bestiales», sus ladridos son como «carcajadas» (Iwasaki 2004: 33–34). La llave para decodificar en el texto se halla en el plano metafórico. Pero también encontramos el procedimiento inverso. Como han subrayado Edmundo Paz Soldán (2009) y Ana Casas (2010), con frecuencia Iwasaki construye el efecto fantástico a base de literalizaciones. De hecho, unas líneas más tarde, en el mismo relato, descubrimos que las monjas tienen la boca «ensangrentada por culpa de las moras» (Iwasaki 2004: 34). Aunque el contexto de la frase nos llevaría a otorgar un valor metafórico al adjetivo «ensangrentado», su polisemia sugiere la posibilidad de una interpretación literal que nos lleva a una realidad mucho menos tranquilizadora. Pero la ambigüedad semántica no sólo se debe a elecciones léxicas sino también a ciertos usos sintácticos como el léismo al que el autor recurre en este relato. Al final del texto el narrador, sediento de venganza, afirma: «Pero esta vez pude verles mejor desde lo alto del muro y no descansaré hasta acabar con esas alimañas» (Iwasaki 2004: 34). Un uso estándar de los pronombres personales lo habría obligado a elegir entre un COD masculino «verlos» (los perros) y un COD femenino «verlas» (las monjas), el recurso al léismo, en cambio, le permite guardar intacta la ambigüedad del relato.

La animalización es también el motivo central de «La ratonera». Una mujer se sube a un autobús de noche y se da cuenta progresivamente de que los otros pasajeros comparten todos un mismo aire de familia: «todos tenían la nariz húmeda de sudor, los pómulos hinchados, la cabeza más bien redonda y unos dientes preparados para roer y destrozar» (Iwasaki 2004: 81–82). Todo el texto podría interpretarse como una fantasía discursiva de la mujer que usa metáforas animalescas para describir a sus compañeros de viaje, pero el excipit del cuento «la puerta no se abre» (82) nos invita a releer el microrrelato atribuyendo a los adjetivos utilizados su valor más literal¹.

En numerosos cuentos Iwasaki se nutre de la tradición del relato de terror tradicional subvirtiendo sus códigos desde el interior. En «Monsieur le revenant» el narrador cuenta las etapas de su conversión en vampiro, sin embargo antes de llegar

¹ Ana Casas (2010) habla de «resignificación» para definir la asignación de un nuevo significado a un objeto que previamente carecía de él. Esta idea es retomada también por Raquel Velázquez Velázquez que habla de «diseminación/ recolección» para nombrar aquel recurso—extremadamente usado por Iwasaki— que consiste en diseminar al principio del relato una serie de elementos que cobrarán su significado completo, o uno nuevo, en las líneas finales (2012: 191).

a las últimas líneas del relato, no hay ningún dato que autorice una interpretación fantástica de los hechos. Como en el caso del protagonista de «WC», el narrador aparece a los ojos del lector como un hombre común que a causa de sus problemas de insomnios va a desarrollar una serie de adicciones (la tele, el alcohol) que lo llevan a convertirse en un sujeto marginal que vive de noche y se acuesta con el despuntar del sol. Habrá que esperar el final para que el narrador, otorgándose el estatuto de testigo, y jugando con nuestro conocimiento de los códigos de la ficción de terror, anuncie: «Lo del espejo es mentira. Lo de los crucifijos también» (Iwasaki 2004: 32). Antes de estas últimas líneas no hay ningún elemento que deje pensar que la decadencia física del narrador se debe a una vampirización. Más allá del efecto sorpresa, recurso frecuente en la microficción, lo que consigue Iwasaki aquí es revitalizar un tópico del género. Si la frase final nos arranca una sonrisa, porque el vampiro ya ha perdido toda su potencia terrorífica para un lector contemporáneo, el cuento no deja de ser inquietante pues la vampirización se presenta como una consecuencia natural de la decadencia moral de la sociedad contemporánea. Iwasaki no renuncia a la dimensión moral, desde siempre presente en las historias de vampiros, pero al hablar de «aquella mafia de hombres decadentes y mujeres fatales» (Iwasaki 2004: 32), sugiere, con una lógica casi determinista, que los nuevos vampiros no son sino las víctimas indefensas de un sistema que marginaliza a los más débiles. De acuerdo con Casas la literatura fantástica contemporánea es con frecuencia poblada por monstruos que «al contrario que en las representaciones clásicas de vampiros, fantasmas o zombis, aparecen totalmente naturalizados en el mundo de la ficción, llegando a pasar incluso desapercibidos para los demás» (Casas 2012: 7).

También en «Antigüedades» Iwasaki retoma un ingrediente tópico del género – los fantasmas – pero los vacía de su mítico poder terrorífico. Los fantasmas se vuelven así inocuas reliquias de otro tiempo que los frikis del género coleccionan como si se tratara de mariposas disecadas: «Yo los busco por las tiendas de antigüedades» (Iwasaki 2004: 86), nos dice el narrador. Las líneas que siguen «los traigo a esta casa para escuchar cómo lloran de noche. Para reírme de su soledad infinita» (86) nos muestran que la carga terrorífica se conserva pero que la monstruosidad se ha desplazado del fantasma al hombre. Lo que nos da miedo en el relato no son los espíritus errantes sino el sádico coleccionista que goza escuchando fúnebres lamentaciones nocturnas.

El mismo procedimiento se utiliza en «Papillas»: la existencia de fantasmas se afirma desde la primera línea del texto como una evidencia perfectamente integrada en la vida diaria de la narradora que nos dice: «Detesto los fantasmas de los niños. Asustados, insomnes, hambrientos. El de casa llora desconsolado y se da de porrazos contra las paredes» (Iwasaki 2004: 91). Este incipit no sólo revela que la mujer, en una clave postkafkiana, acepta naturalmente la presencia de fantasmas sino también que estos últimos ya han perdido todo su carácter glamuroso pues se dedican a darse cabezazos contra la pared. A partir de aquí todo el texto se podría leer como una rescritura paródica de un motivo clásico de la literatura de terror, una

rescritura en la que los fantasmas se han convertido en una especie de mascotas a quienes los vivos ofrecen succulentas comiditas. Sin embargo, una vez más, la vuelta de tuerca llega al final e Iwasaki nos sorprende con un final escalofriante: «¡Angelito! —exclama la mujer— si hubiera comido así desde el principio nunca lo hubiera estrangulado» (Iwasaki 2004: 91). El parricidio inesperado del final vuelve a inyectar en el relato su dosis de terror pero invierte la perspectiva de las historias de fantasmas tradicionales pues los verdaderos monstruos no son los fantasmas sino los humanos. En «Father and son» pasa algo parecido y nos quedamos helados no tanto por el descubrimiento de que quien cuenta la historia es un muerto sino por el odio que el narrador siente hacia su padre antes y después de morir.

En todos los cuentos mencionados el horror se encuentra del lado de los humanos más que del de los fantasmas. Podríamos decir entonces que Iwasaki, al recuperar los motivos tradicionales de la literatura de terror, no se limita a parodiarlos. Si bien me parece innegable la dimensión humorística del libro, no comparto la opinión de José María Areta cuando afirma «no hay nada de terrorífico en el libro, que provoca muchas más sonrisas que escalofríos» (2008: 15). Creo, en cambio, que en los textos de Iwasaki, como en muchos relatos fantásticos contemporáneos «el humor no anula el sentido ominoso de los textos, pues convive sin estridencias con lo siniestro, acaso enriqueciéndolo» (Casas 2012: 12). Esta riqueza es para mí semántica y ontológica. De hecho me parece que en el *Ajuar* el humor no es un fin en sí sino una puerta de acceso a otras interpretaciones del relato. Al retomar temas y motivos tópicos del género, Iwasaki construye una relación de complicidad con el lector que sonríe ante estos viejos monstruos que ya han perdido toda su potencia terrorífica. Sin embargo, pronto la sonrisa cede el paso al escalofrío ya que los cuentos nos refuerzan la idea de que el verdadero monstruo es y ha sido siempre el hombre. Si en la literatura clásica de terror el monstruo era el depositario de lo más aberrante de la condición humana, Iwasaki vacía de esta significación al monstruo y le devuelve al ser humano su verdadera potencia terrorífica. La lectura de los microrrelatos de Iwasaki se configura así como un camino de idas y vueltas en el que el humor permite acceder al horror, y el verdadero monstruo aparece cuando el primero ha desaparecido.

Ante la pregunta que encontramos en la contraportada del libro «¿es posible que los fantasmas, las pesadillas, los ritos y las supersticiones nos puedan seguir asustando en pleno siglo XXI?» Iwasaki lo hace construyendo un universo literario nuevo donde el mundo supuestamente espeluznante de las historias de terror nos resulta más tranquilizador que el real. Las historias de vampiros y de fantasmas enmarcan un horror mucho más inquietante, del que solo son capaces los seres humanos. En este sentido podríamos afirmar que Iwasaki se inscribe plenamente en las líneas de la narrativa fantástica actual en la que —como lo recuerda Roas— «se está produciendo una sorprendente fusión de lo fantástico con la ironía y la parodia en la que, significativamente, lo humorístico nunca se impone a lo inquietante, sino que se convierte en una inteligente y provocadora forma de potenciarlo» (2011: 74).

Para concluir quisiera volver al prólogo a menudo comentado por la crítica. Iwasaki se propone crear «Un ajuar funerario de negras y lóbregas bagatelas que brillan oscuras sobre los desechos que roen los gusanos de la imaginación» (Iwasaki, 2004: 12). El ajuar del título es el ajuar mortuario con que se acostumbra a llenar las tumbas de los difuntos en la tradición funeraria peruana pero es también un conjunto de temas y motivos tópicos del género de terror. Terminado el velorio, como cuenta el mismo Iwasaki, «discretos monosabios recogen la bisutería de la muerte para invertir y vestir a otros cadáveres» (2004: 11–12). Tras leer los microrrelatos, estamos tentados de dar un paso más en la propuesta metafórica de Iwasaki. Si los microrrelatos son como «negras y lóbregas bagatelas», la labor de «robo» y «reciclaje» de esos discretos monosabios de las funerarias se emparenta mucho a la del propio autor que se dedica a saquear las tumbas del género para conferir nuevo brillo a los motivos tradicionales de la literatura de terror.

BIBLIOGRAFÍA

- ARETA J. M. (2008): «Claves de *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki», en *Sincronía*, 2, disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/Aretasummer08.htm> [29/11/2017].
- BOZZETTO R. (1998): *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence.
- CAMPRA R. (2000): *Territori della finzione*, Carocci, Roma.
- CASAS A. (2010): «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico», *Lo fantástico en España (1980–2010)*, *Ínsula*, núm. 765 (Septiembre 2010), 10–13.
- CASAS A. (2012): «Prólogo», en Ana Casas (ed.), *Las mil caras del monstruo*, Bracket Cultura, Sevilla, 5–15.
- ERDAL JORDAN M. (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main – Madrid.
- IWASAKI F. (2008): *Ajuar funerario*, Páginas de Espuma, Madrid.
- MUÑOZ M. Á. (2007): «El síndrome de Chéjov. Entrevista a Fernando Iwasaki» disponible en URL: <http://elsindromechejov.blogspot.com/2007/11/fernando-iwasaki-quiero-que-mis-cuentos.html>><http://elsindromechejov.blogspot.com/2007/11/fernando-iwasaki-quiero-que-mis-cuentos.html>>URL:<http://elsindromechejov.blogspot.com/2007/11/fernando-iwasaki-quiero-que-mis-cuentos.html> [29/11/2017].
- PAZ SOLDÁN E. (2010): «Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-lenguaje-figurado-al-literal-ajuar-funerario-de-fernando-iwasaki/> [29/11/2017].
- ROAS D. (2011): *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid.
- TODOROV TZ. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.
- VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ R. (2012): «Procedimientos de irrupción de lo fantástico en *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki», *Cartaphilus*, núm. 10 (2012), 178–194.