

Lo fantástico siniestro en la narrativa breve de Ignacio Martínez de Pisón

ANA CASAS
(Universidad de Alcalá)

Résumé. C'est à la lumière de la production fantastique d'Ignacio Martínez de Pisón que le présent article examine la narration brève de l'auteur. « Otra vez la noche » (1985), « Alguien te observa en secreto » (1985) et « Siempre hay un perro al acecho » (1994) sont analysés sous la perspective du concept freudien « sinistre » (« das unheimliche ») ; à ce propos les notions qu'il nous intéresse souligner sont « la répétition non délibérée », « le fantastique intérieur » et « l'abjection ». Après quoi, l'article présente une réflexion autour de la narration « El enemigo interior » (1998) et des récits inclus dans *El tesoro de los hermanos Bravo* (1996). Ces derniers sont construits sur des motifs classiques du genre (les êtres fantastiques, l'animation des objets, l'altération des coordonnées spatiales et temporelles), bien que réélaborés grâce à la distance et l'ironie.

Mots-clés

Ignacio Martínez de Pisón, narration brève, fantastique, sinistre, abjection

Abstract. The present article examines the short stories of Ignacio Martínez de Pisón with particular focus on his fantastic production. « Otra vez la noche » (1985), « Alguien te observa en secreto » (1985) and « Siempre hay un perro al acecho » (1994) are analyzed from the Freudian concept of « the uncanny » (« das unheimliche ») concerning the notions of « non deliberate repetition », « interior fantastic » and « abjection ». The work completes its reflection with an analysis of « El enemigo interior » (1998) as well as the stories from *El tesoro de los hermanos Bravo* (1996). They are constructed on classic motives of fantastic literature (impossible beings, animation of inanimate objects, alteration of the spatial and temporary coordinates), but re-elaborated through the use of distance and irony.

Key Words

Ignacio Martínez de Pisón, Short Story, Fantastic, Uncanny, Abjection

La particular configuración del canon literario español –desde sus textos fundacionales, como el *Lazarillo*, la *Celestina* o el *Quijote*– ha privilegiado durante varios siglos la vertiente realista de nuestra narrativa. La fantástica, en cambio, ha discurrido paralela en una especie de zona de sombra que sólo ha empezado a abandonar en época muy reciente. Con respecto a lo fantástico contemporáneo, no ha sido hasta principios de los años 80 del siglo XX cuando el género –muy denostado en las décadas inmediatamente anteriores– experimenta una progresiva normalización y un auge que, por diversas razones, continúan hasta hoy¹. Durante los 80 y 90 contamos, pues, con importantes cultivadores de lo fantástico como Cristina Fernández Cubas, Ricardo Doménech, José María Merino, José Ferrer-Bermejo, Juan Eduardo Zúñiga, Juan José Millás o Pilar Pedraza. A éstos hay que añadir otros narradores cuya novelística en ningún momento se aleja de los cauces realistas, pero que, en cambio, abordan lo fantástico cuando escriben cuentos; un fenómeno del que no es ajena la creciente dignificación del cuento como género, una de cuyas manifestaciones de mayor vitalidad es precisamente, como afirma Martín Nogales, la fantástica². De igual modo, en estos procesos interviene el empeño innovador de los autores, caracterizado, al parecer de Ramón Acín, por el

rechazo frente a los moldes realistas, por la búsqueda de adecuados modelos extranjeros y/o extraliterarios (música, cine...) y, sobre todo, por la intensificación del placer narrativo, de la libertad imaginativa y, entre otros elementos, por la asunción y la constatación de la realidad literaria como algo existente junto a los otros planos y formas de la realidad³.

La asimilación posmoderna que conjuga, por un lado, preocupación estética y experimentación formal y, por el otro, el interés por seguir contando historias y también por seguir narrando lo real –aunque sea de manera fragmentaria y centrándose en los aspectos menos convencionales de la realidad retratada– favorece el cultivo de lo insólito y lo fantástico⁴.

Uno de esos escritores que, aunque realista en sus novelas, se inclina hacia lo fantástico (o cuanto menos lo raro) cuando se trata de su narrativa breve es Ignacio Martínez de Pisón. Especialmente en sus primeras colecciones de relatos, determinadas constantes de

¹ Nos ocupamos de esta cuestión David ROAS y Ana CASAS, «Prólogo», *In*: David Roas y Ana Casas (eds.), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia, Menoscuarto, 2008, p. 41-52.

² José Luis MARTÍN NOGALES, «El cuento español actual. Autores y Tendencias», *Lucanor*, nº 11 (1994), p. 65.

³ Ramón ACÍN, «Problemas de identidad y crueldad en la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón», *In*: Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (eds.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 126-127.

⁴ Puede consultarse a propósito el artículo de Catherine ORSINI-SAILLET, «Visée référentielle et préoccupations esthétiques: le cas d'Ignacio Martínez de Pisón», *Hispanística XX*, nº 13 (1996), p. 205-218.

su novelística derivan en formulaciones alejadas en mayor o menor grado del realismo mimético. Así, la presencia de personajes solitarios, que a duras penas logran comunicarse con los demás, o las difíciles relaciones familiares a menudo organizadas sobre la base del dominio y la sumisión se decantan hacia lo que Todorov denomina «lo extraño puro»⁵ (cuando los hechos resultan improbables o extraordinarios, pero pueden ser explicados racionalmente), y en algunos casos también se decantan hacia lo fantástico.

Encontraríamos ejemplos de lo primero en dos de los cuatro relatos de *Alguien te observa en secreto* (1985), el primer libro de cuentos del autor: los ejercicios de crueldad mental de los personajes, en «El filo de unos ojos» y sobre todo su naturaleza contagiosa (el protagonista no puede evitar adoptar la técnica manipuladora de su primo, experto en llevar a la desesperación a vendedores ambulantes y comerciales, tras someterlos a varias horas de tortura psicológica). O el suicidio del dogo negro, en «Alusión al tiempo», cuando éste se tira por el balcón después de haber mordido a su dueña. Son acontecimientos chocantes, pero que no constituyen imposibles de la historia a pesar de trascender los límites de la normalidad o, como apunta Robert C. Spires, «las fronteras de lo racional»⁶.

Donde sí cabe hablar de fantástico es en los otros dos relatos que integran el volumen: «Otra vez la noche» y «Alguien te observa en secreto», a los que habría que añadir «Siempre hay un perro al acecho», de *El fin de los buenos tiempos* (1994). En ellos se hace patente la noción de «siniestro» u «ominoso» conceptualizada por Freud en 1919, al presentar, antes que acontecimientos fácilmente catalogables como imposibles, más bien atmósferas enrarecidas y presencias insólitas en las que el azar esconde oscuros mensajes. De este modo, lo familiar deviene extraño y hasta terrorífico sin que intercedan seres de otro mundo o hechos sobrenaturales. Lo fantástico –como es habitual en muchos textos de esta época– surge, pues, de lo cotidiano. Por ejemplo a partir del motivo de la «repetición no deliberada» que, en palabras de Freud, «vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de “casualidad”»⁷.

En «Otra la vez la noche» esta repetición no deliberada se expresa a través de la inusitada correspondencia entre la aparición de los murciélagos en la vida de Silvia y los sentimientos de ésta. Todo empieza cuando la protagonista recoge de la calle un

⁵ Tzvetan TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1981, p. 40.

⁶ Robert C. SPIRES, «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC (1998), vol. 13, nº 1-2, p. 26.

⁷ Sigmund FREUD, «Lo ominoso» («Das Unheimliche»), *In: Obras completas, vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1988 p. 237.

murciélago herido y le busca cobijo en su propia habitación, en el piso que comparte con otros estudiantes. Poco a poco irán llegando más murciélagos, coincidiendo con los prolegómenos de la relación sentimental que la joven entabla con Francesc, un compañero de su clase de música. No obstante, a medida que las cosas con Francesc se estancan (por desinterés de él) y Silvia cede a las proposiciones de Alfonso (su compañero de piso por el que en realidad no siente ninguna atracción), el comportamiento de los murciélagos empieza a variar llamativamente: crecen de manera anormal, salen de la habitación para seguir a Silvia a todas partes, se agitan y pelean entre ellos, algunos se escapan de la casa, otros mueren en terribles reyertas e incluso uno de ellos se suicida.

En «Siempre hay un perro al acecho» la casualidad también acaba cediendo a la causalidad en el momento en que el narrador decide dejar a Gandul, el perro de la familia, en una residencia canina. El motivo es emprender un viaje a Lisboa junto a Giovanna, su mujer, y Marta, su hija de ocho años, que recientemente ha sido dada de alta después de haber padecido una gravísima enfermedad. En el camino, se suceden los perros atropellados en número extraordinario, hasta llegar a la penúltima parada, una gasolinera, en cuya salida un enorme perro gris se abalanza contra el turismo «con el extraño e inaplazable entusiasmo de los suicidas»⁸. La familia nunca llegará a Lisboa, pues una vez en el hotel de Coimbra, donde pasan la noche, la niña vuelve a caer enferma. Ya en el domicilio familiar, y a punto de confirmarse el terrible diagnóstico, el narrador descubre que Gandul murió en la perrera el mismo día que ellos salían de viaje. Los cuidadores desconocen las causas del fallecimiento del animal; sólo saben que éste entró en una especie de estado febril y que dejó de tener apetito (los mismos síntomas, por otra parte, que empezó a presentar Marta en el hotel de Coimbra). Tras una agonía de dos días, la niña sufre una serie de convulsiones, adopta la misma postura que el perro atropellado en la gasolinera, y finalmente muere.

La vinculación entre unos acontecimientos y otros (murciélagos y psique de Silvia; perros y enfermedad de Marta), a pesar de que a simple vista no guardan ninguna relación entre ellos, acaba por hacerse obvia (lo que invita a hacer una lectura fantástica de los relatos). La repetición de la imagen del perro atropellado, la conexión de ésta con la muerte de Gandul y, luego, con la de la niña no se oculta a los personajes. Así pues, a medida que aparecen los cadáveres de los perros, el narrador se siente víctima del destino o de la fatalidad, algo que reiterará en diversos momentos. Por ello, decide desandar el camino

⁸ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Siempre hay un perro al acecho», *In: El fin de los buenos tiempos*, Barcelona, Anagrama (Compactos), 2003, p. 24.

desde Coimbra evitando repetir las mismas paradas que en el viaje de ida, con la esperanza de poder revertir su mala suerte: «acaso porque *necesitaba rehuir la certeza* de que los acontecimientos se regían por un orden enigmático que nos era adverso o porque *intuía* que realizar las mismas etapas que en el viaje de ida sería como aceptar el yugo de ese orden»⁹. Luego va a buscar a Gandul «*con la certeza* de que todo empezaría a arreglarse, en el instante en que el perro estuviera otra vez entre nosotros»¹⁰. Aunque, para cuando le anuncian la muerte de Gandul, «*Había comprendido* que ya nada ni nadie podría salvar a mi hija»¹¹. El sentimiento de culpa del personaje lo lleva a convencerse de que ha sido él quien ha provocado la muerte de Gandul con su actitud negligente (nunca debería haberlo dejado en la perrera, se reprocha a sí mismo), así como (por una extraña relación de causa-efecto) la recaída de su hija y el posterior desenlace. Impresión que corroboran la propia Marta cuando, en su lecho de muerte, lo acusa de haber matado al perro, y Giovanna, cuando, después del sepelio, lo acusa de haber matado a la niña.

También en «Otra vez la noche» hay sucesos en apariencia fortuitos que generan efectos insólitos que no pasan del todo desapercibidos a la protagonista del relato. En varios momentos, el narrador –focalizado en Silvia– da cuenta de lo extraordinario del caso (la acumulación de los murciélagos, así como su extraño comportamiento) y más veladamente de la relación entre este hecho y el mundo interior de la protagonista. A medida que los murciélagos van instalándose en la habitación, el narrador entiende que éstos entran y salen «sin previo aviso y de forma inexplicable, *casi mágica*»¹²; ante su visión, Silvia cree que «sus dimensiones rozaban la *anormalidad*»¹³; y, a medida que sustituye sus sentimientos verdaderos (el amor no correspondido por Francesc) por el fingimiento y la simulación al escoger a Alfonso, acepta resignadamente que los murciélagos desaparezcan o mueran («*Naturalmente*, cuando entró en la habitación, ya sólo cuatro de los ocho murciélagos que había contabilizado por la mañana seguían vivos»¹⁴).

No obstante, el índice de ambigüedad en estos relatos resulta bastante acusado. Además de la acumulación de extrañas coincidencias (aceptando el azar como base de una posible explicación racionalista de los sucesos), hay que tener en cuenta la propensión de los

⁹ *Ibid.*, p. 34-35. Las cursivas son mías; también en adelante.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Otra vez la noche», *In: Alguien te observa en secreto*, Barcelona, Anagrama 1985, p. 90.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

personajes a la locura o, cuando menos, al desequilibrio mental. Silvia vive en una especie de noche constante: literalmente porque pasa mucho tiempo en su oscura y mal ventilada habitación, y metafóricamente porque apenas se comunica con nadie (por eso el título «Otra vez la noche»). Su fascinación por los secretos, el refugiarse en su mundo interior, el optar por la mentira y la simulación como únicas estrategias comunicativas configuran una personalidad solitaria, introvertida y propensa a la ensoñación. De ahí su curiosa afición a los murciélagos, a través de los cuales, como anota Blanco Arnejo, «establece contacto con su mundo interior, con sus propios sentimientos, aunque no de una forma enteramente positiva»¹⁵.

No menos extraño es el comportamiento de los personajes de «Alguien te observa en secreto», Manuel y Bárbara, dos parientes (primos tal vez) reunidos en la vetusta y solitaria casa familiar de ella. El excentricismo de Bárbara, hija díscola de una familia acaudalada y convencional, se manifiesta en su intenso y sensual amor por los objetos, parejo a la insensibilidad hacia todo lo vivo (por ejemplo, su indiferencia hacia la perra preñada a punto de morir). Su irracionalismo contrasta en un primer momento con el racionalismo de Manuel: entomólogo de profesión, un científico por lo tanto, que no sabe cómo reaccionar ante los embates de ella, tan pronto lo asalta sexualmente como lo desprecia con duras palabras. Sin embargo, es Manuel quien acaba «enloqueciendo» y asesinando a Bárbara, tras entender que ésta acaudilla una rebelión de los objetos y debe ser inmolada para que las cosas cobren vida¹⁶. Muestra, de este modo, un rasgo obsesivo de su carácter que probablemente había pasado desapercibido al lector: además de obsesionarse con Bárbara, se obsesiona con la idea de que la casa está viva (siente su latido, sus jadeos al otro lado del teléfono averiado) y se convence de que es ella (la casa) quien lo observa en secreto. Igualmente muestra también la vertiente más sádica de su personalidad, hasta entonces sublimada a través de su profesión (ensarta insectos para su estudio) y desplazada en la narración por el sadismo de Bárbara, que en principio resulta más elocuente: además de mostrarse agresiva verbalmente, llega a golpear a Manuel en una ocasión y lo somete durante sus relaciones sexuales: «agredía, hostilizaba aquellos miembros masculinos y los mordía, los dañaba rabiosa»¹⁷. Sin embargo, el cambio fundamental se opera en él, víctima

¹⁵ María Dolores BLANCO ARNEJO, «Las influencias cortecianas [sic] en la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón», *Hispanófila*, nº 142 (2004), p. 82.

¹⁶ Véase desde esta perspectiva el certero análisis de Robert C. SPIRES en «La estética posmodernista...», *op. cit.*, p. 30.

¹⁷ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Alguien te observa en secreto», *In: Alguien te observa en secreto*, Barcelona, Anagrama 1985, p. 128. Este tipo de escena también puede leerse como la expresión de lo teatral en el modo de comportarse de los protagonistas. Como observa Ramón Acín («Problemas de identidad y

bien del hechizo de la casa, bien de su propia locura. Ya se lo había advertido Bárbara una vez («Pocos días antes le había recomendado que abandonara por un tiempo los insectos: un entomólogo tiene más probabilidades de volverse loco que una persona normal...»¹⁸), además de confesarle que no le gustaba como él la observaba de noche, pues percibía en sus ojos crueldad y angustia. Lo que hace que nos preguntemos quién es ese alguien que observa en secreto del título y, en consecuencia, quién es el objeto observado (si es la casa la que espía a Manuel o si es Manuel quien espía a Bárbara). Pero no es hasta el desenlace cuando el protagonista descubre una suave capa de vello en los muebles y objetos, y «comprende» que tiene que officiar un sacrificio de sangre¹⁹. Entonces se instala de nuevo la duda en el lector: el ruido del coche que Manuel «oye» desde la sala y que él identifica con el del Volkswagen –también en rebelión– de su joven pariente, tal vez pertenezca al coche de Henri, el amante francés de Bárbara, que llega para quedarse unos días; y, lo que es más llamativo, la escena del sofá tragándose a Manuel, una vez consumado el sacrificio, se ofrece desde la perspectiva (¿perturbada?) del protagonista: «En ese momento *sintió* una presencia tibia, unos dientes inmensos que nacían del sofá y le atrapaban por la nuca y por las corvas, unos labios que se cerraban sobre él y le sumían en una oscuridad húmeda y total»²⁰. Sólo sabemos, por lo tanto, lo que el personaje «oyó» y «sintió», y no lo que ocurrió realmente.

Incluso en «Siempre hay un perro al acecho» la convicción del narrador de que la recaída de su hija depende de un acto suyo (dejar a Gandul en la perrera) puede interpretarse en base a su personalidad sugestionable: la visión de los cadáveres de los perros trae a su memoria un recuerdo traumático de infancia (él acuchillando un centollo para proteger a su hermano pequeño), que hace que crezca su ansiedad y que ésta condicione sus razonamientos.

De nuevo resultan apropiadas las reflexiones de Freud en torno a lo siniestro: «esto ominoso –dice– no es [...] algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida

crueldad...», *op. cit.*, p. 135), los personajes de Martínez de Pisón «poseen algo de comediantes y se exhiben ante el público reducido conformado por el resto de los personajes secundarios y, sobre todo, ante el lector. Ese saberse actores proviene también de los elementos puramente teatrales que subyacen, cuando menos embrionarios, a lo largo de toda su obra narrativa, gracias a dialécticas muy queridas por el autor como amo/esclavo, dominador/humillado o similares. La oposición o lucha de dos personajes antagónicos y enfrentados, muy habitual en la narrativa de Martínez de Pisón, permite esa actuación, teatralización o dramatización».

¹⁸ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Alguien te observa en secreto», *op. cit.*, p. 139.

¹⁹ La animación de lo inanimado es otro de los motivos clásicos que, según Freud, provoca el efecto ominoso («Lo ominoso», *op. cit.*, p. 245).

²⁰ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Alguien te observa en secreto», *op. cit.*, p. 142.

anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión»²¹. Ese algo oculto, esa «inquietante extranjería» de la que habla Freud, que sale a la luz en muchos textos donde domina lo extraño o lo fantástico, pone en escena aspectos reprimidos de la psique de los personajes. Se da entonces, citando a Kristeva en *Extranjeros para nosotros mismos*,

un primer paso que desaloja la inquietante extranjería de la exterioridad a la que la fija el miedo, para sustituirla en el interior no de lo familiar en tanto que propio, sino de un familiar potencialmente tachado de extraño y reenviado (más allá de su origen imaginario) a un pasado impropio. El otro es mi («propio») inconsciente²².

En los cuentos de Ignacio Martínez de Pisón el « otro » que habita en los personajes revela experiencias traumáticas experimentadas por éstos a través, por ejemplo, del deseo frustrado de maternidad en Silvia, el miedo a la castración en Manuel o el rechazo de la paternidad en el narrador de «Siempre hay un perro al acecho».

Por eso el peculiar vínculo entre Silvia y los murciélagos, criaturas nocturnas con las que se identifica. Al murciélago herido lo protege «amorosamente [...] con su gabardina, al calor de su pecho» y, mientras lo cura ya en casa, lo oye lloriquear «casi como un niño»²³. El suyo es, en efecto, un «cariño maternal»²⁴, como el narrador corrobora un poco más adelante. Y, si en un primer momento, los murciélagos tienen que ver con la promesa de una relación fructífera desde el punto de vista emocional con Francesc –y quién sabe si en el futuro podría ser fructífera en otro sentido–, la conducta descontrolada de los animales coincide con la llegada de Alfonso y con el hecho de que Silvia opte finalmente por una relación afectivamente estéril, que ni tan siquiera la satisface sexualmente.

Manuel, por su parte, en ese vaivén entre la atracción y el rechazo que siente por Bárbara, manifiesta un miedo larvado hacia la mujer entrevista como mujer devoradora. Él disecciona insectos pero se maneja mal con la carne viva y caliente que le ofrece ella. Todo en Bárbara –fiel a su nombre– resulta amenazante, animal: su mirada con «esa hostilidad latente de tigre en la jaula»²⁵, las «propiedades felinas de aquel cuerpo»²⁶ o «sus ojos de serpiente ante la presa»²⁷. Recuerda por sus rasgos a la mantis religiosa que devora al macho mientras copula con él; lo que no deja de ser irónico teniendo en cuenta cuál es la profesión del protagonista. Por otro lado, el deseo inconsciente de Manuel es convertir a Bárbara en un ser pasivo, «disecarla», como finalmente hace cuando, aprovechando el

²¹ Sigmund FREUD, «Lo ominoso», *op. cit.*, p. 241.

²² Julia KRISTEVA, *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1991, p. 222.

²³ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Otra vez la noche», *op. cit.*, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁵ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Alguien te observa en secreto», *op. cit.*, p. 113.

²⁶ *Ibid.*, p. 127.

²⁷ *Ibid.*, p. 128-129.

estatismo perfecto de su cuerpo mientras practica yoga, le clava en el vientre la lanza de la armadura –objeto masculino y hasta fálico– ante la mirada del retrato de don Cayetano, el autoritario padre de Bárbara ya fallecido y presencia patriarcal de la casa. Queda así transformada en naturaleza muerta, belleza eterna e ideal, como la de las tres diosas que, en el tapiz de la pared, esperan el juicio de Paris.

Por último, el narrador de «Siempre hay un perro al acecho» parece añorar –aunque no sea consciente de ello– su vida antes de su hija o sin su hija (por ella la pareja abandona el piso napolitano que tanto les gustaba, se trasladan a «esta aburrida ciudad castellana», donde el narrador gana una plaza de funcionario, y se quedan con el perrito que Giovanna un día encontró abandonado). Pero sobre todo se siente excluido del núcleo familiar y suplantado por su hija en los afectos de su mujer. Así, en el relato abundan las consideraciones en torno a la relación entre Giovanna y Marta, de la que el narrador es cada vez más ajeno. No sólo es la niña la que lo mira «desconcertada» cuando le anuncia que Gandul no hará el viaje con ellos; también en la mirada de Giovanna hay «una leve huella de perplejidad»²⁸. Una «falta de solidaridad» que resulta al narrador irritante; del mismo modo, reconoce en el abrazo de madre e hija, cuando las observa a la mañana siguiente durmiendo juntas, «el siniestro anuncio de una callada conspiración entre mujeres»²⁹. El viaje a Lisboa, la ciudad donde había pasado algunos de los mejores días de su juventud y a la que siempre quiso llevar a Giovanna, quedará ya indefinidamente aplazado tras la muerte de la niña. Con toda probabilidad también se romperá la pareja.

En estos tres relatos, lo fantástico presenta importantes dosis de ambigüedad, genera significados complejos y en ningún caso unívocos. Se configura como una suerte de «fantástico interior», pues su alcance depende en gran medida de los personajes, de su percepción de los acontecimientos³⁰. De igual modo, desvela aspectos recónditos de la intimidad de los protagonistas, iluminando zonas oscuras que la mirada convencional trata de mantener ocultas. Por ello, no es azarosa la presencia recurrente de animales, ya que murciélagos, perros, insectos, en distintos grados y maneras, simbolizan la parte instintiva de los personajes, los impulsos que se ocultan bajo la razón. Dan la medida de la angustia

²⁸ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Siempre hay un perro al acecho», *op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ Louis VAX, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980, p. 13. Para Herrera Cecilia, ésta es una de las variantes más importantes de lo fantástico contemporáneo: «Como los seres y los acontecimientos extraños, inexplicables y misteriosos a los que alude el discurso del narrador, sólo son pensamientos a través de la conciencia, la imaginación o el inconsciente del personaje, nos encontramos entonces ante un relato configurado según la estética de lo fantástico interior» (Juan HERRERO CECILIA, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2000, p. 239-240).

de quienes, tras el encuentro con lo fantástico (tras el encuentro con ellos mismos), quedan confinados a la soledad, la desolación o la muerte³¹. En este sentido, lo ominoso –o lo abyecto, en la terminología de Kristeva³²– provoca emociones de rechazo en los personajes cuando sienten repugnancia o asco ante la visión de los cadáveres de los perros, los murciélagos durante sus reyertas o ante la felina Bárbara. Tienen lugar entonces asociaciones elocuentes de lo abyecto como el temor a la naturaleza o la animalidad humana porque, en palabras de Figari, éstas implican «incivilización» y «el fin de la sociedad»³³. Una turba de sentimientos no procesados por la razón que encaja con los fines de lo fantástico, una literatura que escenifica lo inconsciente, el deseo reprimido, y que, por ello precisamente, da voz a lo marginal. A propósito anota Rosemary Jackson lo siguiente:

Los temas de la literatura fantástica giran en torno de este problema: hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice. El *fantasy* [este término la autora lo entiende en su sentido restringido: lo fantástico] establece, o descubre, la ausencia de distinciones divisorias, violando la perspectiva «normal», la del sentido común, que representa la realidad constituida por unidades discretas pero conectadas. El *fantasy* se interesa en los límites, en las categorías limitadoras, y en el proyecto de su disolución. Subvierte de este modo los supuestos filosóficos dominantes que entienden la «realidad» como una entidad coherente y simplista...³⁴

Y un poco más adelante añade: «Como literatura de las ausencias, el *fantasy* arroja sobre la cultura dominante un constante recordatorio de “otra” cosa [...]. Se opone al orden institucional»³⁵. Dicho de otro modo: el acontecimiento insólito provoca una interrogación sobre la validez de la ley; supone un desafío a la razón, en la medida en que la irrupción de lo imposible introduce brechas en la visión homogeneizadora del mundo.

No obstante el interés de estas propuestas, Ignacio Martínez de Pisón abandona pronto esta veta de su narrativa. Lo fantástico decae ya en *El fin de los buenos tiempos* (1994) –de los tres cuentos largos que lo componen sólo «Siempre hay un perro al acecho» puede considerarse fantástico– y es residual en *Foto de familia* (1998), donde únicamente uno de

³¹ Por otra parte, el irreductible aislamiento del individuo es una de las temáticas recurrentes en la obra de Ignacio Martínez de Pisón, proclive a adoptar diversas formulaciones (Ana CASAS, «De la fábula a la Historia: la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n° 783, marzo de 2012, p. 5-9).

³² La emoción de lo abyecto es «el surgimiento masivo y abrupto de una *extrañeza* que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura» (Julia KRISTEVA, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1998, p. 8).

³³ Carlos FIGARI, «Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación», In: Carlos Figari y Adrián Scribano (eds.), *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires, Ciccus-CLACSO, 2009, p. 135.

³⁴ Rosemary JACKSON, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, p. 45.

³⁵ *Ibid.*, p. 70.

sus once relatos es de naturaleza no realista. Se trata de «El enemigo interior», una historia de fantasmas, en la que, como en las anteriores, se aprecian ecos cortazarianos: un narrador en primera persona recuerda un episodio de su servicio militar protagonizado por la Bella Marlene. Ésta (¿fantasma? ¿visión?), tras aparecerse en las noches de guardia y llevar a cabo el mismo ritual una y otra vez (quitarse la ropa con indolencia), conduce a la locura al soldado Molina –compañero de promoción del narrador–, que, incapaz de dominar su obsesión por la joven, acaba disparando contra ella (contra el vacío, en realidad) en un intento por poseerla.

Aunque sin la misma hondura y complejidad de los anteriores relatos, en éste se reiteran algunos de los motivos ya examinados: la frágil frontera entre lo patológico y lo fantástico, pues lo insólito funciona como una suerte de proyección de la psique de los personajes; los frecuentes vacíos de información con respecto al acontecimiento fantástico (no sólo carecemos de datos relativos a la Bella Marlene, cuyo nombre, por otro lado, inventa el narrador de la historia, sino que, además, apenas sabemos nada de dicho narrador al presentarse como espectador de los hechos antes que como protagonista); y, por último, la presencia de lo cotidiano a pesar del carácter abiertamente sobrenatural del tópico del fantasma: el narrador recuerda a propósito «haber sido en todo momento consciente de la escasa belleza de su cuerpo, de la vulgaridad de sus ropas y de la total falta de gracia con que aquella mujer se desnudaba como podría hacerlo cualquier persona a solas en una habitación sin espejos»³⁶. Pese a ello, el lector intuye la obsesión del narrador, pareja probablemente a la de Molina: cómo entender, si no, que mantuviera, como el resto de sus compañeros, un pertinaz silencio acerca de las apariciones de la Bella Marlene, o que calificara éstas de « experiencia singular para cada uno de esos soldados » y de «insólita historia de amor que por fuerza tenía que quedar incorporada a nuestras vidas»³⁷. Podría tratarse de una cuestión de grado: a diferencia del narrador, Molina sucumbe a la locura, incapaz de hacer frente a ese «enemigo interior» que la Bella Marlene parece encarnar.

Mención aparte merece *El tesoro de los hermanos Bravo* (1996), dirigido, en principio, a un público juvenil (aparece en la colección «Alba joven»). El volumen se divide en dos partes: la novela corta homónima (de aventuras y aprendizaje) y la sección titulada «Mujeres tan altas» que parece apelar a otro tipo de receptor, pues reúne diecisiete relatos

³⁶ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «El enemigo interior», *In: Foto de familia*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 101.

³⁷ *Id.*

muy breves (algunos brevísimos) en la línea de los cuentos de Cortázar, Arreola o, en España, Juan José Millás³⁸. Ocho de ellos son fantásticos y, aunque poco tienen que ver (por los temas abordados y por las técnicas empleadas) con los relatos a los que nos hemos referido hasta ahora, sí exploran algunos tópicos del género: reelaboran motivos clásicos, como el doble y otros seres imposibles o monstruosos («Yo tengo un doble en Sevilla», «Mujeres tan altas», «La noche sin sueño»), la alteración de las coordenadas espaciales y/o temporales («El segundero», «Túnel de lavado»), la vulneración de las leyes físicas («Fruta del tiempo») o la animación de lo inanimado («La vida secreta de las cosas», «Todo va mal»). Lo hacen al modo contemporáneo, es decir, revelando la anormalidad del mundo a través de alteraciones mínimas que provocan que lo familiar derive hacia una inestabilidad inquietante. Un simple elemento, casi imperceptible, un mínimo cambio en las regularidades que rigen el mundo representado (idéntico al nuestro) hacen que éste derive en lo fantástico³⁹: en «Fruta del tiempo» las briznas de hierba en el pelo de Galo, el perro de la familia, se convierten en los primeros indicios de lo que está por llegar (durante ese verano, los personajes cosechan, sin saber cómo ni por qué, frutas que maduran entre sus cabellos); en «El segundero» un reloj que atrasa da pie a que el tiempo retroceda y el narrador recorra toda su vida hacia atrás; en «Túnel de lavado» una acción tan cotidiana como lavar el coche propicia el surgimiento de una realidad alternativa aunque tan insatisfactoria como la primera; etc.

Todos estos cuentos extreman los efectos de realidad –imprescindibles en cualquier caso, pues sólo construyendo un mundo parecido al nuestro puede tener lugar la transgresión fantástica⁴⁰– y lo hacen planteando situaciones que al lector resultan muy familiares. Pero, a diferencia de lo que ocurría en épocas anteriores, aquí los personajes asumen sin aspavientos la presencia de fenómenos imposibles y se adaptan al nuevo orden de realidad que conlleva la irrupción de lo fantástico: los de «Fruta del tiempo» no cuestionan el prodigio; tampoco el narrador de «El segundero», que acepta, incluso con alegría, retroceder en su existencia (se muda a su anterior piso, más pequeño y con un vecindario menos distinguido, pero donde se siente más a gusto, recupera a los viejos amigos y relee antiguas novelas); y, cuando el Seat Ibiza sale del túnel de lavado

³⁸ Carmelo FERNÁNDEZ GUZMÁN, «Apéndice», *In: Ignacio Martínez de Pisón, El tesoro de los hermanos Bravo*, Barcelona, Alba (Joven), 1996, p. 145.

³⁹ Para estas cuestiones, puede consultarse el capítulo «Lo fantástico en la Posmodernidad», en David ROAS, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 143-177.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

transformado en un Mercedes, su propietario se deja llevar hacia su nueva e insípida vida de lujo...

Sin embargo, la actitud acomodaticia de los personajes no hace que desaparezca el efecto ominoso inherente a lo fantástico: el pobre Galo, del que al principio el narrador había dicho que «nunca parecía divertirse tanto como cuando perseguía liebres y conejos y cuando hozaba en las bocas de las madrigueras»⁴¹, pasa todo el verano «encerrado en una habitación en la que nunca daba el sol» para acabar finalmente siendo sacrificado⁴²; el protagonista de «El segundero» terminará a todas luces desapareciendo en la nada; el de «Túnel de lavado», aunque consigue regresar a su antigua vida, sufre el rechazo de su mujer en pago a su ausencia.

En casi todos ellos, se aprecia un evidente distanciamiento con respecto al motivo fantástico, así como un tratamiento irónico de los asuntos. Como advierte David Roas con relación a la nueva narrativa fantástica,

la ironía y la parodia son [...] dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantásticos. De ese modo, motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que [...] ello implique la pérdida de su dimensión inquietante⁴³.

«Yo tengo un doble en Sevilla» es otro de los relatos que rompe con las expectativas del lector: tras el encuentro con su doble en una fiesta, el narrador de la historia acepta sin demasiados traumas el acontecimiento fantástico, también el resto de los asistentes, dando lugar «a multitud de chistes y observaciones ingeniosas»⁴⁴; el personaje, no obstante, acaba siendo objeto de la burla de su antagonista cuando éste le hace llegar sus facturas impagadas y le manda, finalmente, un retrato de sí mismo.

De igual modo, desde el punto de vista estructural, llama la atención la irrupción de lo fantástico desde las primeras líneas. A los relatos comentados hasta ahora, habría que añadir «La vida secreta de las cosas» y «La noche sin sueño», el primero de ellos sobre la animación de objetos cotidianos como el fregadero, la nevera o el horno, y el segundo sobre el asedio al protagonista de unos extraños y nunca descritos animales que recuerdan a las manuscipias del cortazariano «Cefalea». En otros casos, sin embargo, la hiperbrevedad condiciona el tratamiento de lo fantástico privilegiando la postergación del desenlace

⁴¹ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Fruta del tiempo», *In: El tesoro de los hermanos Bravo, op. cit.*, p. 79.

⁴² *Ibid.*, p. 91.

⁴³ David ROAS, *Tras los límites de lo real...*, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁴ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Yo tengo un doble en Sevilla», *In: El tesoro de los hermanos Bravo, op. cit.*, p. 119.

gracias al uso de estructuras dilatorias combinadas con la elipsis y el juego intertextual⁴⁵. La intención, una vez más, es desautomatizar motivos de la tradición y ofrecer una perspectiva inédita sobre éstos. Así, por ejemplo, «Mujeres tan altas», en torno a las hadas (aunque nunca se nombran de ese modo), se inicia con una primorosa descripción de estos seres («Todo en ellas era leve: las sedas y plumas con que se cubrían, las luces y sombras en que se escondían, las lágrimas y la risa»⁴⁶), seguida de los modos de cazarlas, formulados todavía en términos positivos:

Para cazarlas hacían falta tres cosas: un poema en inglés, una cámara fotográfica y paciencia.

Había que cerrar los ojos y esperar una, dos horas, quizá más. Decir por ejemplo: *Now the last day of many days...* Y seguirlas después, seguirlas con la cámara por todos los salones del mundo, adorarlas en silencio junto a los espejos⁴⁷.

Por último, llega el desenlace inesperado por cruel:

Les gustaba posar. Mostraban primero un perfil y luego otro. Pero nunca miraban de frente a la cámara. Un primer plano era lo único que podía matarlas.

Todos nosotros lo sabíamos y por eso les decíamos que no fueran esquivas y que se volvieran un segundo, sólo un segundo. Les jurábamos que se nos había acabado el carrete y ellas acababan creyendonos⁴⁸.

Por sus características, los relatos cortos de *El tesoro de los hermanos Bravo* se distancian de las narraciones más largas; no obstante, comparten el gusto por la crueldad y la atracción por lo siniestro: crueldad en forma de destino inaplazable, de fatalidad (la del narrador de «Siempre hay un perro al acecho» o la del soldado Molina en «El enemigo interior», pero también la de los narradores de «El segundero» y «Túnel de lavado», condenados a unas existencias sobre las que no tienen ningún control); crueldad también la que ejercen determinados personajes sobre otros, pues en estos textos se reitera la dialéctica amo/esclavo (o dominante/sumiso) que recorre relatos como «Alguien te observa en secreto» o incluso «Otra vez la noche»: así, la caza y asesinato de las hadas en «Mujeres tan altas», la broma de mal gusto de Javier en «La noche sin sueño» al dejarle a su amigo una caja con las voraces (e innominadas) alimañas que con toda seguridad causarán su muerte, etc. Lo siniestro planea en todos ellos como el recuerdo de lo no dicho, lo oculto o lo reprimido.

⁴⁵ Ana CASAS, «Transgresión lingüística y microrrelato fantástico», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 765 (septiembre de 2010), p. 10-13.

⁴⁶ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Mujeres tan altas», *In: El tesoro de los hermanos Bravo, op. cit.*, p. 87.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

Ignacio Martínez de Pisón demuestra, de esta manera, una evidente solvencia a la hora de explorar las posibilidades que ofrece el cuento fantástico en sus diversas modalidades. Sin embargo, sobre todo a lo largo de esta última década, su narrativa discurre por cauces enteramente miméticos. Su interés cada vez más acusado por reflexionar en cómo la Historia –en mayúsculas– influye en las historias particulares, y en cómo no es posible desgajar los destinos individuales del destino colectivo, parece haber desplazado definitivamente otras temáticas sin vínculo explícito con la realidad española.

Con la antología *Aeropuerto de Funchal* (2009) –que incluye cuatro narraciones inéditas y otras cuatro ya publicadas, entre las que sólo rescata una fantástica, «Siempre hay un perro al acecho»– Ignacio Martínez de Pisón clausura una etapa de su producción caracterizada por la «tendencia a la fantasía y el suspense»⁴⁹, que desde entonces ya no ha vuelto a cultivar.

⁴⁹ Ignacio MARTÍNEZ DE PISÓN, «Nota del autor», *In: Aeropuerto de Funchal*, Barcelona, Seix Barral (Booket), 2010, p. 185.