

TEATRALIDAD, SUSPENSO Y CRUELDAD EN «EL FILO DE UNOS OJOS» DE IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

Theatricality, Suspense, and Cruelty
in Ignacio Martínez de Pisón's «El filo de unos ojos»

Vilma Navarro-Daniels, Ph. D.
Washington State University
Correo electrónico: navarro@wsu.edu

Resumen

Propongo que en «El filo de unos ojos» (1985) –cuento que representa muy bien la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón– el autor hace uso del suspenso y de elementos teatrales para explorar tanto las relaciones de dominio como la crueldad, esta última como un elemento que permanece en estado de latencia en cada ser humano, pero que puede ser activada cuando los individuos se encuentran desvinculados de referentes sociales y políticos. De este modo, un relato que parece evitar todo comentario social deviene una crítica indirecta y sutil hacia la apatía política que caracterizó la sociedad española de la transición a la democracia.

Palabras clave: primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón, suspenso, teatro de la crueldad, relaciones de dominio, transición española a la democracia

Abstract

I propose that in «El filo de unos ojos» (1985) –a story that represents the first narrative of Ignacio Martínez de Pisón very well– the author resorts to suspense and theatrical elements to explore both dominance-based relationships and cruelty, the latter as an element that remains latent in every human being, but that can be activated when individuals are detached from social and political referents. In this way, a story that seems to avoid any social comment becomes an indirect and subtle criti-

cism toward the political apathy that characterized Spanish society during the transition to democracy.

Keywords: Ignacio Martínez de Pisón's first narrative, suspense, theatre of cruelty, dominance-based relationships, Spanish transition to democracy

Recibido: 26 de junio de 2021. *Aceptado:* 7 de mayo de 2022.

«El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu»

(Antonin Artaud, *El teatro y su doble*)

Entre los rasgos que Ramón Acín destaca en la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960)¹, sobresale la presencia de «[l]a intensidad psicológica y la perversión mental centradas en unas relaciones establecidas sobre la dominación donde asoma la perspectiva agria del sadismo» (108). Lo dicho se aprecia de manera eminente en «El filo de unos ojos», historia que abre la colección de cuentos *Alguien te observa en secreto*, publicada en 1985. La adaptación teatral del relato –llevada a cabo por su propio autor– fue estrenada el 28 de abril de 1990 en la Sala Margarita Xirgu del teatro María Guerrero, en Madrid. A pesar de que la crítica celebró este hecho proclamando que la narración indudablemente se presta para una versión dramática (Acín 135-136), no se ha realizado una lectura de la misma que destaque cuáles son las características que

¹ Sobre las características que marcaron los inicios de la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón, véase el capítulo «Ignacio Martínez de Pisón» del libro *Los dedos de la mano*, de Ramón Acín, el artículo «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón», de Robert C. Spires, y la tesis doctoral *The Self in Other Worlds: The Short Fiction of Cristina Fernández Cubas and Ignacio Martínez de Pisón*, de Julie Lynn Gleue. Sobre la decisiva influencia que la obra de Julio Cortázar ha tenido en el autor, el artículo «Las influencias cortazianas en la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón», escrito por María D. Blanco-Arnejo, es indispensable.

permiten sostener su puesta en escena ni menos aún se ha considerado su clasificación en algún tipo específico de teatro.

Quisiera, por lo tanto, ofrecer una lectura de «El filo de unos ojos» centrada en los rasgos dramáticos del cuento, pero ligándolos a la atmósfera de suspenso que el autor crea en el relato y al *leitmotiv* de la mirada como símbolo del control ejercido despóticamente sobre los demás. Al unir estos componentes, surge un género definido de teatro: el teatro de la crueldad. A través de la confluencia de los factores mencionados, Martínez de Pisón explora el tema de la dominación como una «dialéctica del amo y del esclavo, del vencedor y el humillado» (Acín 125), examinando posibles variantes de las relaciones humanas que hacen que unos sujetos se dobleguen ante otros. Considerando que este cuento fue publicado poco después de finalizada la transición española a la democracia, la dialéctica amo-esclavo podría sugerir los profundos y persistentes efectos del autoritarismo que prevaleció en el país durante el régimen de Francisco Franco (1939-1975) así como una crítica a la gradual apatía política que fue instalándose en la sociedad española de la transición.

En «El filo de unos ojos», la crueldad se relaciona con la inhumanidad y el desprecio hacia quienes son considerados inferiores en términos sociales y económicos, lo que cuestiona el individualismo extremo que incita a cortar vínculos con asuntos que vayan más allá del sujeto considerado aisladamente. Siendo esto así, la crueldad aparece como un elemento que permanece en estado de latencia en cada ser humano, pero que puede ser activado cuando los individuos se encuentran desvinculados de su entorno social y político. En efecto, la pérdida de referentes colectivos que singulariza a los personajes de Martínez de Pisón los conduce a una suerte de absurdo —e incluso a la desintegración mental— dado que los límites entre realidad y fantasía comienzan a volverse borrosos. Esta nota distintiva de la narrativa del autor ha sido entendida como un signo que revela la presencia de elementos fantásticos (Acín; Spires). Sin embargo, en este estudio se verá que, sin negar lo sostenido por los críticos, el aire ilusorio y de suspenso que envuelve la ficción creada por Martínez de Pisón guarda una estrecha relación con la apoliticidad y la reclusión individualista que arrastra a los personajes hacia la insensatez y a realizar conductas inadmisibles, disparatadas o ilógicas. Es necesario, entonces, examinar el contexto político-social en el que se concibe y publica «El filo de unos ojos».

La primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón se produce justamente cuando España se encontraba finalizando un proceso de transición que condujo al país de un régimen autoritario a un sistema democrático². En esos años, la literatura se caracterizó por dejar de lado el supuesto de que había una realidad extratextual de la cual todos los ciudadanos tenían una vivencia más o menos similar. En palabras de José Carlos Mainer, en este período abunda una literatura que «se ha transformado a menudo en una búsqueda de la identidad perdida del sujeto narrador o en una pesquisa en pos del propio relato: metanovela e introspección que nos han restituido también las briznas de un realismo perdido» (41). Como consecuencia de lo dicho, la preocupación de índole política deja de ser el eje de la actividad literaria —como sí lo había sido en las décadas precedentes a la muerte del dictador, en particular a partir de los años cincuenta. Como observa Samuel Amell, la «sombra del franquismo» ya no es el centro gravitatorio de la narrativa escrita desde mediados de los ochenta: «Los escritores de hoy parecen más libres, menos atados a su pasado socio-histórico, que, si bien todavía está presente en sus obras, rara vez ocupa el lugar predominante que en aquellos años solía desempeñar» (Amell 13).

Lo descrito refleja lo que en España estaba aconteciendo en términos políticos, esto es, una transición que abrazó acriticamente los supuestos de la posmodernidad. Como Teresa Vilarós aclara,

Aun aislada, la España de los años franquistas compartía la visión unitaria de la historia, creía en el progreso y construyó un pensamiento utópico. El colapso español es precisamente el de un pensamiento fuertemente fundacional estructurado en modelos de izquierda y derecha arrastrado a lo largo del período franquista y no sería, no es, en principio distinto del proceso general de descentralización seguido por el pensamiento occidental en el fin de la modernidad. (15)

Por su parte, Gregorio Morán juzga con dureza la búsqueda de un consenso político basado, a su vez, en un consenso histórico, vale decir,

² Para un estudio detallado de las diversas etapas de la transición española a la democracia, recomiendo *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, de Teresa Vilarós.

en un asentimiento general sobre el pasado, lo cual promovió el silencio sobre lo acontecido durante la guerra civil y la dictadura que la siguió. De este modo, se llevó adelante una «transición pactada» que socavó las expectativas que habían animado a la disidencia política durante la dictadura, sin considerar que «[e]l consenso, en su sentido amplio, histórico o coyuntural, partía y se cebaba con la memoria escamoteada a la ciudadanía» (Morán 88). Este proceso dio como resultado una transición que algunos consideran «[u]na derrota de todo aquello que era para muchos antifranquistas objetivos ineludibles del futuro: la libertad sin oligarquías que la limiten, la transformación social y política como actividad abierta de la ciudadanía. Eso que no debe interpretarse de otra manera que como el patrimonio de la izquierda dilapidado durante ese período» (Morán 31).

Otros, todavía más críticos, ven la transición como «la consolidación de las posiciones de la burguesía heredera del franquismo con la legitimación que le prestó la izquierda» (Aróstegui 47). Para Julio Aróstegui, es evidente que para liderar la transición se debía contar con la ocupación del poder, lo cual habría sido impensable si los partidos de izquierda hubieran persistido en su identidad claramente marxista y en un programa que buscara dismantelar por completo la institucionalidad vigente. Fueron los mismos partidos políticos de izquierda quienes renunciaron al marxismo, siendo emblemático el caso del Partido Socialista Obrero Español, PSOE.

Como muestra de lo dicho, el propio Felipe González optó por lograr un amplio apoyo electoral en las elecciones gubernamentales de 1982, sabiendo que los votos aumentarían solo si el PSOE era capaz de convocar a una mayoría identificada con posiciones de centro. Como lo relata Santos Juliá, Felipe González «[e]mbistió, pues, por derecho contra el núcleo de la identidad socialista establecida en el 27º congreso y declaró, en una reunión con periodistas y con objeto de que se enterara todo el país a la vez que su propio partido, que había sido un error definir como marxista al partido socialista» (409). De esta suerte, el PSOE se convirtió en «un conglomerado ideológico destinado a llevar la tranquilidad a las clases medias urbanas con objeto de consolidar la democracia» (411). Dejando atrás el ideario de transitar hacia el socialismo que lo mantuvo en pie durante los casi cuarenta años de dictadura, el PSOE se presentó al país «como partido ‘vertebrador’ de España sobre cuyas espaldas recaería la tarea de ‘racionalizar’ la economía y ‘modernizar’ la sociedad» (412), objetivos fácilmente identificables con un discurso neoliberal.

Como consecuencia de lo descrito, se inició una paulatina despolitización de la población española reforzada por la incompetencia de la clase dirigente para satisfacer las expectativas de la sociedad ante algunos de sus problemas más acuciantes. Según el sociólogo Salustiano del Campo, los políticos «hicieron promesas en la campaña de 1982, que no sólo fueron incapaces de cumplir, sino que intentaron que se olvidaran» (120). Del Campo cita dos reportes publicados por INCIPE que recopilan las opiniones de la ciudadanía en torno a diversos temas de índole social, económica y política que marcaron la década de los ochenta. Concluye que el parecer mayoritario es que los gobernantes no mostraron la idoneidad requerida para resolver los contratiempos creados por la crisis general de la economía, lo cual se acentuó ante el incremento del costo de la vida (Del Campo 120-121). Esto fomentó el que la gente se preocupara más por los asuntos relativos a la economía que por los relacionados con los problemas políticos, institucionales y sociales. Una de las consecuencias más graves de esto fue «la ausencia de solidaridad social en todos los ámbitos y la falta de un pacto social de futuro y de concertación económica, así como la carencia de un proyecto que permita [permitiera] definir para el futuro, de una manera clara y solidaria, unos objetivos nacionales comunes» (Del Campo 121).

Como José Carlos Mainer sostuvo en su momento, en la sociedad española «se ha producido [...] una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición de dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud, que encandilan a amplios sectores del país y que asientan, como ninguna otra cosa, un horizonte moral de insolidaridad e individualismo que se da de bofetadas con cualquier voluntad de Estado» (17-18). Este contexto –caracterizado por la atomización de los sujetos y por su atrofia para construir lazos sociales y políticos– es sutilmente cuestionado en el cuento de Ignacio Martínez de Pisón que aquí nos ocupa.

En «El filo de unos ojos», el lector se encuentra con un protagonista y narrador en primera persona que regresa a Barcelona después de varios años de residir en Madrid. Su viaje obedece a razones laborales: debe lograr un artículo inédito por parte de un escritor sudamericano para la revista cultural en la que trabaja. Volver a Barcelona es, de alguna manera, retornar a un tiempo pasado. Se aloja en la casa que había sido de su tío, escenario de sus juegos infantiles, y que ahora pertenece a su primo. Al fracasar en la consecución del artículo, el narrador –que permanece inno-

minado, al igual que su primo— recibe instrucciones telefónicas de Julio —director de la revista— para que aproveche algunos eventos culturales que van a tener lugar en la ciudad y, de esta manera, logre un buen reportaje. Por otra parte, Guillem —amigo de antaño y su colaborador en Barcelona— consigue contactarlo con un crítico de cine dispuesto a contribuir con la publicación.

Sin embargo, el narrador va siendo invadido paulatinamente por una inercia que le impide realizar su trabajo. Este desgano parece ir en estrecha relación con ciertos eventos de los que es testigo: el primo cita en su casa a vendedores de diversos bienes y servicios y, luego de aparentar interés en sus productos, los despide no sin antes haberse ensañado con ellos. Estos incidentes —que suman un total de seis— marcan el ritmo del cuento al imprimirle un sentido de recurrencia y, a la vez, de suspenso ascendente basado en el nivel de involucramiento del narrador en estos episodios de creciente crueldad. Por su parte, el lector comienza a sentirse atraído por estos sucesos pues se establece un patrón narrativo que lo lleva a esperar el próximo encuentro entre el primo y el vendedor. El lector —tanto como el narrador de la historia— es seducido por el misterio que parece encerrar la secuencia de estos eventos, como si hubiera un enigma que debiera ser desentrañado.

Lo dicho puede entenderse a partir de la noción de «código hermenéutico» acuñada por Roland Barthes para significar que un relato incluye componentes que no son explicados y que, por lo mismo, implican que el lector se plantee preguntas al respecto. En *S/Z*, el filósofo francés señala que en una narración ha de distinguirse de qué manera «se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma» (14). De este modo, se produce en el lector la percepción de que, a medida que avanza en la trama, se aproxima a una revelación. Con todo, en «El filo de unos ojos», Martínez de Pisón pospone la resolución del enigma dado que, como se ha especificado, son seis los episodios en que el narrador es testigo cada vez más cercano de las expresiones de sadismo por parte de su primo. Como lectores, tratamos de vislumbrar el posible propósito de los acontecimientos referidos. Sin embargo, nos enfrentamos con «[l]os blancos y los puntos borrosos» de la narración que operan como verdaderas «huellas que señalan la fuga del texto» (Barthes 15), ese tejido hecho de palabras «que asegura a la vez la imbricación y la pérdida de los mensajes» (Barthes 15). De esta forma, la inquietud que horada al narrador es

transferida al lector, quien continúa sin hallar una respuesta a la incógnita que permea el relato hasta el final.

Además de la tensión e intriga indicadas, «El filo de unos ojos» se enmarca en el género de suspenso porque tanto el narrador como el lector *se anticipan* a las situaciones de despotismo a las que serán expuestos los vendedores que acuden a la casa del primo. Aunque Charles Derry sostiene que los estudios sobre el suspenso se basan mayoritariamente en el análisis de obras cinematográficas, las características del género también pueden ser observadas en obras literarias. Para Derry, el suspenso de una obra se relaciona, en parte, con la estructura de la misma: “specifically, a narrative construction whereby the spectator is apprised of certain facts of the plot before the work’s protagonists are, thus allowing the spectator to anticipate plot developments (especially of the threatening variety) before the protagonists themselves” (7). De esta suerte, el narrador de «El filo de unos ojos» —espectador privilegiado de los despiadados episodios desplegados por su primo— posee una información que otros personajes —los vendedores— no tienen y, por lo mismo, sufre al anticipar el maltrato al que serán expuestos. Y el lector —dado el orden cronológico en que se desarrolla la trama— experimenta un sentimiento similar.

El mecanismo descrito hace que el tiempo se dilate porque quien observa —en este caso, el narrador del cuento y los lectores— puede prever ciertos desenlaces y experimentar angustia cuando una situación degradante se cierne sobre los personajes. Siguiendo a Derry, habría que decir que “[d]uring those moments that suspense is operative, time seems to extend itself, and each second provides a kind of torture for a spectator who is anxious to have his or her anticipations foiled or fulfilled” (31). Tanto el narrador como los lectores quisieran poder advertirles a los vendedores que, detrás de un inicial recibimiento amable por parte del primo, se avecina una apabulladora demostración de brutal desprecio. El suspenso opera precisamente como un dispositivo estructural y un mecanismo psicológico que envuelve al lector al provocarle ansiedad y poner en movimiento complejos engranajes subconscientes. A la vez, se apela a la emoción a través de la representación de amenaza y violencia, y también como una experiencia psicológica de naturaleza vicaria, la que provee al espectador/lector de la posibilidad de una catarsis (Derry 19). De hecho, el cuento parece promover la empatía hacia los vendedores para que el lector, por medio de esos personajes secundarios, experimente el malestar y la zozo-

bra causados por el escarnio al que son sometidos, se horrorice ante la inhumanidad y el ensañamiento del primo, y se compadezca de las víctimas de semejante perversidad.

Junto con estos aspectos de corte estructural, la elección del género permite incluir consideraciones de corte ético en tanto que la lucha entre el bien y el mal es un asunto primordial en muchas obras de suspenso. Como Derry aclara, que el género de suspenso sea popular y proporcione entretenimiento no significa que no lleve al espectador/lector a cuestionarse éticamente sobre las situaciones que observa. Derry cita a Patricia Highsmith, quien es categórica acerca de la inherente carga ética que el género implica: “If a suspense writer is going to write about murders and victims [...] he should be interested in justice or the absence of it in the world we live in; he should be interested in the morality, good and bad, that exists today; he should be interested in human cowardice or courage, and not merely as forces to push his plot this way and that” (citada en Derry 19).

Al final del relato, lo que ha permanecido como una incógnita parece disiparse. La llegada de un vendedor que el primo se niega a atender bajo la disculpa de que debe tomar un baño obliga a que el narrador lo reciba y lleve a cabo una práctica tan sádica como la de su pariente. Una vez terminada su tarea, piensa que no lo ha hecho mal si se considera que es su primera vez. No obstante, cuando su primo regresa a la sala, le dirige una mirada en donde lee el descontento e inconformidad.

¿Cómo explicar este cambio en el protagonista, quien va a una ciudad por motivos profesionales y termina entregándose a la más completa abulia y a los retorcidos pasatiempos de su anfitrión? Hay muchísimos elementos en el texto que permiten construir el recorrido del personaje central. De entrada, en el primer párrafo, el narrador dice que el edificio donde vivía su primo tenía «aspecto de castillo hechizado» (Martínez de Pisón 9), con lo que puede explicarse el carácter de irrealidad de los episodios de los que será testigo y esa especie de despojamiento de la propia voluntad que empieza a operarse en él desde el comienzo y que lo hace aparecer como cautivo de un encantamiento. Sin embargo, no hay en el relato elementos sobrenaturales que nos inclinen a sostener esto. Solo el término «hechizado» aplicado al edificio y, más adelante, «hechizo», a la mirada del primo.

El hablante asegura que le habría sido imposible reconocer a su primo si se hubiera cruzado con él por la calle, agregando que eso debe ser

recíproco, pues hay una enorme distancia entre los niños que fueron y los adultos que ahora son. Lo importante de esta comparación doble –pues no solo se refiere al presente, sino que se extiende también al pasado– es que en uno y otro caso la descripción proporcionada por el narrador muestra a su primo como audaz y transgresor mientras que a él lo hace parecer inferior, físicamente débil y propenso a ser obediente. Puede conjeturarse, entonces, que el tipo de relación que se desarrollará entre ambos posee una historia o, por lo menos, algunos antecedentes.

Una vez en el inmueble que fuera de su tío, al narrador le basta solo un vistazo para comprobar que «nada pervivía ya de aquella casa magnífica y misteriosa que yo [él] recordaba» (Martínez de Pisón 10). Ese misterio ha sido relegado por una decoración impersonal y de una modernidad convencional, en donde prevalece la «pulcritud» y el «perfeccionismo» (Martínez de Pisón 11). El personaje siente que se halla en un ambiente de un «racionalismo casi opresivo» (Martínez de Pisón 11), siendo esto lo que habría eliminado la magia de ese lugar tal y como él lo recordaba. Desde su llegada, el narrador comienza a manifestar los síntomas de una desidia extrema. Estando recostado en su cama decide «con frivolidad dedicar un par de días al ocio y al esparcimiento, antes de poner[se] en contacto con Guillem y emprender la tarea que [le] había asignado Julio, el director de la revista» (Martínez de Pisón 12). Recorre sus lugares favoritos de la ciudad no sin sentirse ajeno a ellos, a pesar de lo cual experimenta una abúlica alegría que caracteriza como «extensa y desmayada, cercana a la pereza» (Martínez de Pisón 12-13). Reconoce que esta sensación «participaba más de molicie o de dulce cansancio que de gozo o de recreación nostálgica» (Martínez de Pisón 13), agregando que ya era habitual en él justificar fácilmente su propia indolencia, lo que viene apoyado por el hecho de que decide retrasar dos días más el inicio de su trabajo.

Así como emplea sus días paseando por Barcelona, dedica las noches a charlar con su primo sobre los más diversos temas. En cada una de estas pláticas, el dueño de casa se declara terminantemente en contra de los juicios y valoraciones de su huésped, no dejando ni siquiera una brecha para considerar los pareceres del otro. Por el contrario, busca que su invitado renuncie a sus ideas y proyectos. A partir de la primera conversación, el protagonista siente el peso de la mirada de su primo: «Él algunas veces admitía con un leve movimiento de cabeza, pero generalmente rechazaba con aquella mirada suya, tan dura e inquebrantable, que me hacía sentir como

un estúpido» (Martínez de Pisón 13-14). Más tarde durante esa misma velada, al querer mostrar su desacuerdo con la excesiva grandeza inmortal que su interlocutor veía en la música de Wagner, el narrador declara: «Yo negué con la cabeza, pero la frialdad de su mirada me hizo sospechar otra vez que estaba diciendo demasiadas tonterías» (Martínez de Pisón 15). El peso de la mirada caracterizado de esta forma concuerda con lo que W. J. T. Mitchell ha llamado “Medussa effect” (78-80), en el sentido de que, tal como sucedía con la mítica gorgona que convertía en piedra a quien observaba, el protagonista de «El filo de unos ojos» experimenta emociones contradictorias ante la mirada de su primo, pasando de la aversión a la seducción y del enfado a la atracción, todo lo cual lo hace mantenerse supeditado al objeto que lo intimida. A diferencia de Perseo –el semidios de la mitología griega antigua que fue tras Medusa para matarla– el narrador de nuestra historia sucumbe ante el filo de los ojos de su anfitrión.

En efecto, el personaje central comienza a practicar la autocensura. Aunque tiene muy claras sus ideas y proporciona argumentos contundentes para fundamentarlas, hay algo en la mirada de su primo que le resulta insostenible y hace tambalear sus certezas. Desde el inicio, repara en ese poder y lo percibe como una instancia superior desde donde se sabe sojuzgado. Sentirse ante una mirada es, de alguna manera, percibirse actuando ante un espectador cuyas expectativas y exigencias moldean el propio comportamiento. La mirada posee un poder que estructura el modo de ser de quien es observado. Como Esther Díaz explica, «[e]l poder incita, induce, facilita o dificulta, permite o limita. Conduce. Hace andar por un camino pre-construido o, al menos, pre-imaginado. Estructura un campo de acción virtual» (26). Precisamente, el miedo que el narrador experimenta ante la mirada de su primo lo lleva a abdicar de su derecho a disentir, esto es, el «derecho de situarse en otra parte» (Morey 119), quedando constreñido su campo de experiencias posibles dado que renuncia a «un decir que busca su posibilidad en el ‘otro modo’ de la doxa» (Morey 117); en este caso, de lo que su primo dictamina como aceptable.

Es solo después de varios días de su llegada a Barcelona que el narrador emprende la realización de su trabajo. Para esto se vale de Guillem, quien lo lleva a visitar al escritor sudamericano. A partir de este instante, el relato intercala los momentos en que el personaje se dedica a sus labores profesionales, las conversaciones que sostiene con su primo y las interacciones de este último con los vendedores. El lector, entonces, puede

apreciar cómo el trato entre los dos parientes va afectando el desempeño de uno de ellos —el del protagonista— y su manera de relacionarse con los demás, aspectos que van sufriendo un gradual deterioro en la medida en que se va involucrando más y más con las actuaciones de su anfitrión.

El narrador se reúne con Guillem para entrevistar al escritor de quien espera obtener un artículo inédito. Lo destacable de este y otros encuentros con diversos personajes es la capacidad de simulación que todos despliegan. De Guillem, por ejemplo, se dice que actúa «fingiendo estupefacción» o que expresa un «falso pesar» (Martínez de Pisón 15). Al escritor, por su parte, lo encuentran en su biblioteca donde había un «desorden deliberado», lugar en que «representó [...] con encomiable perfección los papeles de genio-neurótico-distraído y de intelectual-exiliado-con-dolor-de-patria» (Martínez de Pisón 16).

El juego de actuar frente a otros como *leitmotiv* que atraviesa el cuento alcanza su máxima expresión en el vínculo que se establece entre el narrador y su primo, pero no excluye a los otros personajes ni tampoco los exime de un afán manipulador a fin de lograr algún beneficio personal. Por lo tanto, el relato de Martínez de Pisón muestra que el poder y el modo como este moldea a los individuos es una red que involucra a todos o, como señala Esther Díaz, «[l]a circulación del poder se extiende por toda la superficie social» (18). Aunque Díaz reconoce que hay regiones de este entramado donde se producen concentraciones de poder, no es menos cierto que este se encuentra en todas las relaciones humanas no siendo unidireccional, puesto que cabe la posibilidad de reaccionar y contraatacar. Por lo tanto, el poder no es algo que un sujeto tenga en detrimento de todos los demás, sino que —y en este punto Díaz usa una terminología muy *ad hoc* con la teatralidad que notamos en el cuento— más bien hay «actores que ponen en acto al poder» (18). En este relato, todos los personajes fingen en diferentes ocasiones y con distintos propósitos: a veces, queriendo granjearse a los que suponen detentando un poder —lo que conduce a actitudes serviles— y otras, siendo moldeados o instados a actuar de un modo determinando —forjando así una manera de ser.

En sintonía con lo dicho, el protagonista comienza a mentirle a Julio cada vez que se comunican telefónicamente. Al perder el artículo del escritor sudamericano, urde una situación para sus colegas de Madrid: «les aseguré que estaba en el camino de lograr una entrevista con un escritor mucho más importante, cuyo nombre prefería mantener en secreto por

el momento» (Martínez de Pisón 19). Incluso a solas, en su habitación, continúa planificando su actuación, decidiendo quién podría ser el escritor ignoto de la supuesta entrevista. Sin embargo, es el mismo Julio quien le sugiere encontrarse con un importante crítico de cine, logrando una cita a la que también concurre Guillem. A pesar de haber quedado en llamarlo a los dos días, nuestro personaje deja esperando al crítico, quien le hace saber la situación a Guillem. Fácil es adivinar que el narrador se excusa ante su amigo inventando haberse sentido mal y aseverándole que pronto cumpliría con su llamada, cosa que nuevamente no hace, perdiendo esta oportunidad. Le miente también a Julio, a quien le asegura estar ya en posesión del artículo sobre cine. Del mismo modo, desecha la posibilidad de hacer un reportaje sobre una banda de músicos *new wave* y el contacto que Guillem le consigue con un escritor argentino. Si a Julio le miente, a Guillem lo maltrata, insultándolo y agrediendo verbalmente. Aunque posteriormente se disculpa, la seguidilla de engaños no se detiene.

Esta abulia se entiende desde la estructura del relato ya mencionada, vale decir, la intercalación de las actuaciones del primo y la vida profesional del narrador. En sus conversaciones, los dos personajes van perfilando una relación de poder en donde uno de ellos siempre es contrariado por el otro, quien busca forzarlo a cambiar su punto de vista. La mirada del primo se constituye en un factor de vigilancia y control sobre el narrador, quien comienza a sentir que *debería* pensar y decir de otro modo.

El proceso es, entonces, el de la configuración de la subjetividad del protagonista *a partir de* la mirada de su primo. Esa mirada le fija las pautas de un deber ser, y esto indica que el primo se encuentra en una posición privilegiada en donde, más que ejercer un poder, está en posesión del *dominio* de la situación. Según Esther Díaz, el dominio se diferencia del poder porque una de las partes intervinientes concentra toda la fuerza, generándose un tipo de relación amo-esclavo en la que no hay juegos de poder, ya que la alternativa es obedecer o ser castigado. En semejante contexto, es imperativo comportarse como lo exige la fuerza dominante, la que se ejerce de modo directo o indirecto sobre el otro, cuyo proceder es forzado externamente, anulando su capacidad para replicar o cuestionar desde posiciones alternativas, inhabilitando su competencia crítica, llegando a convertirlo en un ser más bien pasivo (Díaz 22-23). Esto describe la creciente indolencia que va experimentando el protagonista de «El filo

de unos ojos». Aun cuando el dominador encuentre resistencia, sabrá implementar los mecanismos pertinentes para someterla.

El dominio que el primo ejerce sobre los demás puede apreciarse de modo eminente en las citas con los vendedores. En ellas se ponen en juego diversas estrategias de subyugación y diferentes grados de crueldad. A medida que estos encuentros van desarrollándose, el lector va descubriendo que cada uno de ellos es una suerte de pequeña representación teatral que tiene como destinatario al protagonista. El narrador asiste muy externamente al primer caso, el del vendedor de la *Historia del Cristianismo*, puesto que llega a casa cuando este se marcha indignado, momento en que su primo expresa, a través de la risa, el placer que le ha producido la situación.

El segundo episodio hace evidente una mayor participación por parte del narrador en cuanto espectador. Si en el primero solo fue testigo del final, ahora percibe auditivamente las discusiones entre su primo y el decorador que supuestamente remodelaría la pieza de alojados. Oír los gritos y la pelea logra turbar al protagonista, quien ve al interiorista enfurecido y a su primo en absoluta calma, disfrutando de su victoria: «Mi primo regresó y se sentó en uno de los módulos del sofá. Yo no me decidía a poner otro disco ni a hacer ningún comentario por temor a contrariarle, pero él, inexplicablemente, emitió una ruidosa carcajada y, con alegría en los ojos, me preguntó: ¿Has visto cómo se ha ido? ¿Has visto el miedo que me tenía?» (Martínez de Pisón 21). Risa y serenidad aparecen como manifestaciones de un dominio absoluto.

Cuando la tercera víctima acude a la casa, el narrador ve la escena completa, refiriendo su experiencia en los siguientes términos: «Aquel mismo día fui testigo de un suceso inquietante» (Martínez de Pisón 21). Cabe destacar el modo como adjetiva el espectáculo que le toca presenciar. No dice que vio algo que juzgó reprochable o bajo, sino que le pareció «inquietante», dando cuenta de su desasosiego interior. Luego señala: «Me senté en el sofá y noté que mi primo me miraba como si mi presencia le incomodara. Pronto pasó a ignorarme y yo, por mi parte, me fingí abstraído en la lectura del diario» (Martínez de Pisón 21). Este breve pasaje hace evidente que el primo es un actor que no se intimida por la presencia cercana del público; la mirada de los demás no tiene sobre él el influjo que su propia mirada ejerce sobre el resto de la gente, haciéndose ostensible su posición de dominio. Por otra parte, las líneas transcritas muestran que

el protagonista también está actuando, ya que representa estar distraído, aun cuando no cabe duda de que ha tomado el mejor asiento para ver la función. En este caso, el primo trata con un joven que ofrece un curso de inglés. La estrategia del dominador es estimular y acrecentar el deseo del vendedor, asintiendo e incluso agregando argumentos en cuanto a las ventajas del aprendizaje de dicho idioma. El protagonista, a veces, nota que su primo está actuando, pues describe su conducta usando verbos que denotan fingimiento, pero igualmente se da cuenta de que el comerciante hace otro tanto a fin de conseguir la venta.

En el cuarto episodio, el primo recibe en casa a un joven vendedor de enciclopedias. En esta ocasión, el narrador tiene plena conciencia de la teatralidad de estos eventos. En efecto, refiriéndose a su primo, advierte: «parecía gozar representando ante mí su papel» (Martínez de Pisón 28), aludiendo después a su «gesto histriónico». Una vez más, el dueño de casa simula ante el vendedor mostrando, alternadamente, desgano e interés, con lo que incentiva al comerciante haciéndolo pensar en una venta segura. Sin embargo, solo se trata de un juego de sadismo pues, aludiendo a los múltiples defectos del producto, se niega a comprarlo. Observando a la descorazonada víctima, el narrador señala: «Sufrió por él cuando la mirada incisiva, insostenible, de mi primo se clavó en su rostro y lo perforó, lo deshizo» (Martínez de Pisón 29).

A estas alturas del relato, puede decirse que están dadas las características más relevantes del *teatro de la crueldad* establecidas por Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (1938). En esta obra, Artaud afirma que el teatro impulsa a los seres humanos «a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo» (34). El teatro «es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu» (32). La obra es el doble de una «realidad peligrosa o arquetípica» (53), en el sentido de que todos los seres humanos pueden ser capaces de la crueldad. De allí que, a veces, se presente a dos personajes en los papeles de dominador y dominado, pero mostrados en su complementariedad. Este tipo de teatro se dirige a sacudir la sensibilidad del espectador, «perturba[r] el reposo de sus sentidos» (29-30), ya que se trata de un teatro visceral, es decir, produce impotencia en el público, deseos de intervenir al ver escenas en donde se oprime o se humilla a otros. Para lograr estos efectos, el especta-

dor debe estar en el centro y el espectáculo a su alrededor, no debe haber una distancia espacial de separación, sino una implicación mutua (Artaud 91, 109).

En el cuento, los dos últimos encuentros entre los vendedores y el primo despliegan una crueldad cuya sofisticación y magnitud exceden lo imaginable. En el primero de ellos, llega a la casa un hombre ya mayor y de aspecto empobrecido que está allí para tomar las medidas de unas paredes que debe insonorizar. El anfitrión, viendo la precariedad económica de su víctima, le ofrece una copa y un cigarro. Su estrategia consiste en hacerlo sentir como un igual para luego enrostrarle el abismo de clase que hay entre ambos. El hombre cae en la trampa sin desconfiar. Se ofrece incluso para otros trabajos dado que se encuentra sin empleo, debiendo alimentar una familia numerosa. Basta, entonces, con que el primo le pregunte si recibe subsidio de cesantía para acusarlo de ser un ciudadano deshonesto que le roba al Estado.

Mientras este cuadro se representa ante sus ojos, el narrador, haciendo uso de una estructura anafórica, relata sus procesos internos que denotan la visceralidad y la impotencia referidas por Artaud:

No debía dar tiempo a que mi primo simulara escandalizarse, a que declarara que no estaba dispuesto a ser cómplice en un delito, a que asegurara con firmeza que no otra cosa que un delito, un fraude a la sociedad y a la nación, era trabajar mientras se estaba cobrando el subsidio del paro. No debía darle tiempo, tenía que levantarme y humillarme en presencia de aquel pobre infeliz antes de que éste fuera el humillado, era necesario escarnecerle, desenmascararle, truncar definitivamente esa horrible sucesión de pasatiempos siniestros, inhumanos. Inicé el movimiento de levantarme, pero, en ese momento exacto, noté que mi primo me observaba con dureza implacable, como si hubiera adivinado mis pensamientos. Intenté sostener su mirada, aquella mirada fría y tenaz, metálica, pero fue imposible y pronto mis ojos esquivaron cobardes su filo. Mi cuerpo me desobedeció recostándose de nuevo en el sofá. (Martínez de Pisón 32)

El protagonista, ubicado espacialmente en el centro de los acontecimientos y con el espectáculo a su alrededor (Artaud 91), siente indignación ante el proceder de su primo. No obstante, es incapaz de actuar, se siente inmovilizado por su mirada y, más todavía, hacia el final del pasaje transcrito, es indiscutible que ya no tiene completo dominio de sí, lo que concuerda con el efecto hipnótico que Artaud formula como rasgo fundamental del teatro de la crueldad: «Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores» (92). En este estado de trance, el narrador no logra sobreponerse a la resistencia de su propio cuerpo, revelando una escisión en su ser que será resuelta cuando él pase a ser participante activo de estas macabras diversiones.

La sexta escena tiene como blanco un hombre con una abultada anomalía en su columna vertebral, quien hace manifiesto su estado de nerviosismo y su complejo de inferioridad. Se trata de un vendedor de electrodomésticos que está allí porque, según el dueño de casa, su madre —obviamente inexistente— desea hacer cambios en la cocina. Este contexto le permite desdeñar cada alternativa que el vendedor le ofrece, haciendo uso de la proximidad física para humillarlo en grado extremo. De lo dicho se desprende que no solo el lenguaje hablado sino también el lenguaje corporal cobra relevancia en estas representaciones, aportando la eficacia de los gestos concretos: «el teatro es una cierta manera de amueblar y de animar el ámbito de la escena, una conflagración de sentimientos, de sensaciones humanas, en un punto dado, y que crean situaciones en suspenso, pero expresadas en gestos concretos» (Artaud 122). Al sumar el lenguaje físico al hablado, se le devuelve a este último «su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento, pues sus misteriosas posibilidades han sido olvidadas» (Artaud 126). Y este es precisamente el encantamiento ante el cual va sucumbiendo paulatinamente el protagonista de «El filo de unos ojos».

El lenguaje gestual unido a la crueldad llega a tal límite que el primo logra que el avergonzado vendedor se hinque, le implore, llore, se quite la camisa y muestre su defecto. La culminación de este cuadro es descrita por el narrador en los siguientes términos: «Y fue entonces, en medio de la patética suciedad de ese instante, cuando [el primo] emitió aquella risa victoriosa y cruel y cuando el filo brillante de sus ojos atravesó mi carne con suavidad de pluma y me redujo hasta hacerme sentir despojo apenas

de mí mismo» (Martínez de Pisón 37). En esta última escena representada por el anfitrión, resuena especialmente la crítica de Artaud en contra de una idea desinteresada del teatro, vale decir «una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable» (86). Muy por el contrario, las actuaciones del primo se hallan en una línea completamente acorde al manifiesto artaudiano: «Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance» (90).

Como se ha apuntado, «El filo de unos ojos» termina cuando, habiéndose excusado el primo de no poder atender a nadie, el narrador recibe a su primera víctima. La noche antes de esta visita, los dos hombres charlan y, casi al final del coloquio, el primo le menciona a su huésped los cambios que quiere hacer en la decoración de la cocina, siendo la primera vez que el tema de los vendedores es incorporado en la conversación. La extrañeza del protagonista se esfuma al día siguiente cuando debe atender él mismo a uno de ellos. Solo entonces comprende que lo que habían hablado la noche previa eran instrucciones para su primera actuación: su debut en el teatro de la crueldad.

A modo de consideraciones finales, quisiera subrayar que la presencia reiterada de elementos teatrales en este cuento saca a la luz algunos conflictos de los que los personajes, quizás, no son del todo conscientes. El narrador de «El filo de unos ojos» se halla en un momento de inflexión en el que su profesión, sus actividades intelectuales y sus convicciones en relación con diversas materias parecen perder firmeza. Ahora bien, Martínez de Pisón sitúa a su personaje en un contexto social, económico y cultural que también es cuestionado a través del uso de la teatralidad. Los personajes actúan y, al asumir papeles, quedan en evidencia facetas de la propia identidad que mantenían ocultas o que simplemente desconocían. Como señala Ramón Acín, cada uno de estos personajes crea «su propia máscara» (110) a través de la cual intenta forjar su propia identidad o moldear la de los otros. El relato se concentra en personajes que no dejan traslucir ninguna preocupación de índole sociopolítica, personajes que tienen una visión de la realidad basada en la exacerbación de las diferencias de clases o que reducen su diario quehacer a actividades ligadas a lo laboral, aunque estas se desenvuelvan en el ámbito de lo artístico-cultural. Semejante ruptura con el entorno solo puede conducir a la propia disolución y a la pérdida de la propia humanidad al negarse a ser sujeto social.

El fuerte individualismo y la indiferencia política que caracterizaron la sociedad española de fines de la transición a la democracia bien pueden verse reflejados en la desintegración ética del narrador de «El filo de unos ojos». Martínez de Pisón nos adentra en la paulatina pérdida de la propia voluntad por parte del personaje central y en su abandono hasta llegar a ser un «despojo de sí mismo», resultando irresistiblemente atraído por los juegos de crueldad que su primo se empeña en practicar con personas de una precaria situación económica. Al no tener algo de qué asirse y que lo proyecte más allá de sí mismo, se aferra a lo único que tiene por más sólido dentro de la opresiva reclusión en la que habita, capitulando ante el dominio ejercido por su primo.

Quisiera también matizar lo propuesto en algunos estudios sobre la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón que sostienen que el autor utiliza ciertos géneros con el fin de subvertir los preceptos que los rigen. Los análisis de «El filo de unos ojos» insertan el relato en los cánones de la ficción psicológica ya que hay una influencia de un personaje sobre otro; pero también advierten que esos cánones son socavados, puesto que, al final, lejos de afirmarse la imitación del modelo, se la niega, faltando además el impacto de un gran crimen o de un acto apasionado (Spires 27-28). Sin embargo, a partir de la lectura propuesta en este ensayo, lo planteado por la crítica no parece tan claro y definitivo. Si nos detenemos en la conversación sobre jazz que tiene lugar la noche anterior a que el protagonista tome el papel de actor por primera vez, el primo confiesa tener en poca estima a Miles Davis debido a que este fue «sólo el alumno aventajado de Bird y de Gillespie» (Martínez de Pisón 38). De igual manera, el protagonista de «El filo de unos ojos» es *el alumno aventajado* de su primo, al que nunca igualará por más que se esmere en imitarlo. Asimismo, el que no haya *un* gran crimen –uno solo– tiene pleno sentido si, como se ha presentado en esta interpretación del cuento, Martínez de Pisón esboza un panorama donde todos los personajes están teatralizando –a través de fingimientos, invenciones, falsas coartadas, mentiras, etc.– y todos persiguen disuadir o persuadir a algún otro. Esto es apreciable incluso en algunos de los vendedores que visitan al primo, y este, percatándose de la avidez que los mueve, potencia ese deseo para luego humillarlos al máximo. No hay *una* gran pasión, sino una red de poderes que se ejercen para manipular a otros en la consecución de ciertos objetivos.

Por otra parte, la transgresión de los cánones de un género literario descansa, más bien, en el teatro de la crueldad, cuyas características –establecidas por Antonin Artaud– están ampliamente presentes en los momentos en que el primo recibe a los vendedores en su casa. No obstante, hay una convención del género que es conculcada: aquella que establece que la acción que se representa debe instar al espectador a no imitar lo que ha presenciado en escena. Según Artaud, la acción violenta no persigue crear un ejemplo a ser emulado, pues «el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse» (92). Este atributo básico del teatro de la crueldad es pasado a llevar por el personaje protagónico, quien, por mucho que sienta indignación visceral y deseos de intervenir en la situación que ocurre ante sus ojos –lo que sí responde muy bien a la caracterización artaudiana– finalmente sucumbe y termina siendo no solo el protagonista de «El filo de unos ojos», sino también de las crueles prácticas de su primo. De este modo, el final del relato ofrece una resolución para el suspenso *in crescendo* que alienta y empuja la historia: el narrador cede a la seducción del poder, no logrando transitar hacia relaciones basadas en la solidaridad en lugar de aquellas fundadas en la dinámica de la subordinación.

OBRAS CITADAS

- Acín, Ramón. «Ignacio Martínez de Pisón». *Los dedos de la mano*. Mira Editores, 1992, pp. 106-131.
- Amell, Samuel. «Introducción». *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Editado por Samuel Amell, Ediciones Cátedra, 1992, pp. 11-14.
- Aróstegui, Julio. «La memoria de la Guerra Civil en la sociedad española de la Transición». *De la Guerra Civil a la Transición: memoria histórica, cambio de valores y conciencia colectiva*. Editado por Walther L. Bernecker, Institut für Spanien und Lateinamerikastudien (ISLA), 1997, pp. 38-69.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Editorial Sudamericana, 1983.
- Barthes, Roland. *S / Z*. Traducido por Nicolás Rosa, Siglo XXI Editores, 2004.

- Blanco-Arnejo, María D. «Las influencias cortecianas en la primera narrativa de Ignacio Martínez de Pisón». *Hispanófila*, vol. 142, 2004, pp. 73-87.
- Campo, Salustiano del. «Los valores de los españoles». *De la Guerra Civil a la Transición: memoria histórica, cambio de valores y conciencia colectiva*. Editado por Walther L. Bernecker, Institut für Spanien und Lateinamerikastudien (ISLA), 1997, pp. 115-141.
- Derry, Charles. *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. McFarland & Company, Inc. Publishers, 1988.
- Díaz, Esther. «¿Qué es el poder?» *La sexualidad y el poder*. Almagesto/Rescate, 1993, pp. 17-54.
- Gleue, Julie Lynn. *The Self in Other Worlds: The Short Fiction of Cristina Fernández Cubas and Ignacio Martínez de Pisón*. 1994. University of Kansas, PhD dissertation.
- Juliá, Santos. «La renuncia al marxismo». *Memoria de la Transición*. Editado por Santos Juliá, Javier Pradera y Joaquín Prieto, Taurus, 1996, pp. 408-412.
- Mainer, José Carlos. «1985-1990: Cinco años más». *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Editado por Samuel Amell, Ediciones Cátedra, 1992, pp. 15-49.
- Martínez de Pisón, Ignacio. «El filo de unos ojos». *Alguien te observa en secreto*. Anagrama, 1985, pp. 7-40.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago University Press, 1994.
- Moral, Félix. *Veinticinco años después. La memoria del franquismo y de la transición a la democracia en los españoles del año 2000*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2001.
- Morán, Gregorio. *El precio de la transición*. Planeta, 1992.
- Morey, Miguel, et al. *Michel Foucault, filósofo*. Ed. Gedisa, 1990.
- Spires, Robert. «La estética posmodernista de Ignacio Martínez de Pisón». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 12, no. 1-2, 1988, pp. 25-35.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo Veintiuno, 1998.