



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ELEMENTOS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA EN LA OBRA
EL CABALLO ASESINADO DE FRANCISCO TARIO

TESINA QUE PRESENTA
DAVID JIMÉNEZ SÁNCHEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

ASESORA
MTRA. ESPERANZA YOALLI MALPICA LÓPEZ

SINODALES
OSCAR MARTÍNEZ AGÍSS
ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ
EDGAR GABRIEL CHÍAS OROZCO
CECILIA XIMENA SÁNCHEZ DE LA CRUZ

MÉXICO, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Sinceros agradecimientos

A Sergio y Julio Peláez, por compartir los textos , el cariño y la vida de su padre.

A Yoalli, por su infinita paciencia y guía inigualable.

A Ángeles y Marcelino, por velar mis sueños y ayudarme a alcanzarlos (bis).

A Yareni, porque todo lo que hago lo hacemos juntos.

A mis hermanos y sobrinos, por la esperanza.

A Alvéolo Teatro.

A Aldo González, por su confabulación a ultranza.

A Agíss, por extraviarnos en un bosque suizo.

A Araceli, por jugar fútbol y teatro.

A Chías, por los años de conchabanza.

A Ximena, por su crítica y apoyo.

A Francisco Peláez Vega.

A Francisco Tario.

A su alvéolo.

| | |
|--|-----|
| Índice | |
| Introducción | 1 |
| Capítulo I | 3 |
| Tario, Francisco | 3 |
| 1.1 Tario, el fantasma. | 3 |
| 1.2 Tario, el autor. | 6 |
| 1.2.1. Tario, el autor. Cronología..... | 10 |
| 1.2.2 Tario, el autor. Personajes. | 21 |
| 1.2.3 Tario, el autor. Atmósferas. | 25 |
| Capítulo II | 29 |
| Lo fantástico | 29 |
| 2.1 Lo fantástico. Definición. | 29 |
| 2.2 Lo fantástico. Tzvetan Todorov..... | 30 |
| 2.3 Lo fantástico. Ana María Barrenechea..... | 35 |
| 2.4 Lo fantástico. Susana Reisz..... | 38 |
| 2.5 Lo fantástico. José María Martínez..... | 41 |
| Capítulo III | 48 |
| Lo fantástico en <i>El caballo asesinado</i> | 48 |
| 3.1 Tario, el dramaturgo..... | 48 |
| 3.2 <i>El caballo asesinado</i> . Revisión general. | 51 |
| 3.3 <i>El caballo asesinado</i> y su vínculo con la realidad..... | 54 |
| 3.4 Elementos de la literatura fantástica en <i>El caballo asesinado</i> según los postulados de Todorov..... | 56 |
| 3.5 Elementos de la literatura fantástica en <i>El caballo asesinado</i> según los postulados de Barrenechea | 71 |
| 3.6 Elementos de la literatura fantástica en <i>El caballo asesinado</i> según los postulados de Susana Reisz..... | 82 |
| 3.7 Elementos de la literatura fantástica en <i>El caballo asesinado</i> según los postulados de José María Martínez | 84 |
| Capítulo IV | 91 |
| Tario, director..... | 91 |
| Directrices escénicas de <i>El caballo asesinado</i> | 91 |
| Conclusiones | 116 |
| Bibliografía..... | 120 |

Introducción

A cien años del nacimiento de Francisco Peláez Vega. A más de 50 años de la aparición de Francisco Tario. A 25 años de la única publicación de *El caballo asesinado*. Poco o nada se ha dicho de la obra dramática de uno de los mejores escritores mexicanos.

Este documento pretende, entre otras cosas, ofrecer una revisión sobre la obra completa de Francisco Tario. Novela, cuento, aforismo y pieza dramática como prueba de la versatilidad de nuestro autor. Un panorama cronológico sobre las características de los textos, sus personajes, sus atmósferas, pero sobre todo, la relación de sus escritos con lo que llamamos realidad.

Los sucesos en la escritura de Tario pueden ser considerados, en su mayoría, como extraordinarios, pero siempre con un vínculo cercano a la realidad intratextual construida por el autor, a lo cotidiano, a lo conocido. Los procesos donde un hecho extraordinario irrumpe la realidad conocida son característicos de la literatura fantástica.

Tomando en cuenta que Tario utiliza estos mecanismos en su prosa, y que indudablemente sus piezas dramáticas permean estos dispositivos, es que realizamos en el segundo capítulo de este trabajo una revisión sobre cuatro posturas sobre los procedimientos en la literatura fantástica.

Las reflexiones que Todorov, Barrenechea, Reisz y Martínez realizan nos muestran que la definición de lo fantástico es poco menos que evanescente. Cada teórico propone un sistema de clasificación propio, con puntos de encuentro y desacuerdos con los demás. Categorizar la literatura fantástica, al igual que a Tario, dista mucho de crear consensos pero es, al igual que Tario, un ejercicio seductor.

El tercer capítulo de este documento confronta el texto de *El caballo asesinado* con los postulados de cada teórico de la literatura fantástica. El análisis de los tres capítulos de la pieza dramática de Tario permite identificar puntos de encuentro con las directrices de lo fantástico.

El último capítulo expone los lineamientos escénicos que Tario proporciona a través de la obra dramática con sus notas y acotaciones para realizar la atmósfera de lo fantástico en la tridimensionalidad de la puesta en escena catapultando las aportaciones que nuestro autor brinda, además de la dramaturgia, al teatro en su ejercicio escénico.

Por todo lo anterior, este trabajo pretende aportar nociones específicas sobre la obra de Francisco Tario. Nociones que colaboren al estudio y difusión de uno de los creadores de atmósferas más potentes de las letras mexicanas.

Capítulo I Tario, Francisco.

-¿Qué es un hombre vulgar?

-Aquél que jamás será un fantasma.

Francisco Tario

1.1 Tario, el fantasma.

Para hablar de Tario hay que hablar de su literatura, parece lógica la sentencia anterior, pero en el caso de nuestro autor es la única opción que tenemos; Francisco Tario dio dos entrevistas en toda su vida y no hablaba de sí mismo ni de su obra si no era con un reducido grupo de amigos muy cercanos. La mayor parte de lo que en la actualidad se conoce de Tario es por testimonio de amigos y familiares quienes brindan a los estudiosos de la biografía datos que podrían parecer excéntricos y hasta exagerados. Tario no fue, por consenso general, un tipo común.

Ni su infancia, llevada en México y España, ni su vida de adulto, llena de diversas profesiones, es el ejemplo de la persona “normal”, todo en Tario parece extraordinario; su familia originaria de Llanes, un pueblo al norte de España, llega a México por los tiempos de la Revolución mexicana, Tario nace en pleno movimiento armado en 1911, a partir de ello la familia decide regresar a Llanes donde Francisco pasa algunos años de su infancia para luego instalarse nuevamente en la ciudad de México y después en Acapulco. Rosenda Monteros habla de la familia de Tario en entrevista con González Dueñas “Toda su familia está compuesta por personajes de trazo peculiar. La historia de la familia no era algo común, sino compuesta por marcados claroscuros, incluso situaciones de humor extraordinario.”¹

Mucho se ha dicho del significado de la palabra Tario, seudónimo de Francisco Peláez, el mismo autor nos dice que Tario es una voz tarasca que

¹ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, *Aperturas sobre el extrañamiento*, p 58

significa “lugar de ídolos”, González Suárez comenta en su prólogo a la edición de *cuentos completos* “Hasta donde yo he podido indagar, dicha palabra no figura en el vocabulario de esa lengua indígena. Tengo la impresión de que “Tario” es el hipocorístico de *solitario*, como Paco de Francisco. Francisco Peláez abdicó para convertirse en monarca de sí mismo”.² Al insistir en el propósito del nombre Tario responde “me gusta la sonoridad de esa palabra tan metálica unida a mi nombre Francisco, y eso es todo”.³

Amén del origen de su nombre, Tario, como decíamos antes, fue todo un personaje, en el prólogo de *algunas noches, algunos fantasmas* se comenta “En la mejor acepción del término, Francisco Tario es un escritor raro. Su biografía merece una novela y su literatura, la lectura constante que no ha tenido”.⁴ Antonio Peláez, hermano de Tario, en una entrevista dada a González Dueñas nos dice “De joven mostraba un *glamour* que no permitía pensar en que más tarde iba a convertirse en escritor. Era un hombre apuesto, y le entusiasaban los deportes”.⁵ En esa misma entrevista Antonio Peláez comenta “La ocurrencia de raparse la cabeza simbolizaba la tensión entre los dos polos que marcaron su vida: el deseo de aislamiento y su atrayente presencia física”⁶

Además de su rara personalidad, Francisco Tario deambuló por diversas profesiones, estudió música, pintura, propietario de tres salas cinematográficas en Acapulco, fue portero del equipo Asturias en la primera división mexicana, incluso su fotografía era parte de la publicidad de la marca de cigarros “campeones”; su vida fue, en breves palabras, polifacética y sorprendente.

Para Tario, así lo demuestran muchos de sus cuentos tales como *El éxodo*, *La noche de Margarte Rose*, *Aureola o Alvéolo*, todo hombre es un virtual fantasma, pero no cualquiera puede llegar a serlo, para ello es necesario

² González Suárez, Mario, “En compañía de un solitario” en *Francisco Tario cuentos completos*, p 16

³ Chiverto, José Luis, entrevista publicada en el diario *El oriente de Asturias*, 1969

⁴ “Prólogo” en *algunas noches, algunos fantasmas*, p 5

⁵ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 62

⁶ *Ibíd.* p 65

considerar el comportamiento en vida, sus habilidades y defectos, sus acciones. O en palabras de González Suárez cuando dice “el arquetipo del fantasma es acaso el elemento unificador de toda la obra de Tario, el actor de su cosmogonía, el beneficiario de su poética. [...] es la cifra de uno mismo, es el YO profundo que trasciende los avatares de la carne”.⁷ Para González Suárez el fantasma en Tario va mucho mas allá de una forma extracorpórea del ser humano “Él no habla de almas sino de fantasmas porque éstos tienen vicios e historia y no saben cómo dejar de ser quienes son”.⁸ Espinasa también habla de la visión y tratamiento que Tario tiene en sus obras “Tario les da materialidad al acercarlos al pobredablismo, fantasmas sórdidos y cotidianos, ataúdes hablantes o caníbales siempre posibles”.⁹

En la obra de teatro *El caballo asesinado* Tario hace referencia al tema de manera directa a través de una conversación entre Joergensen y Hardy

Joergensen: Trate de seguirme, si le es posible. Como usted debe recordar, la existencia física del fantasma es en todos sus órdenes geométrica; o lo que es lo mismo, que hay productos triangulares, cuadrangulares, heptagonales, etcétera. Debe entenderse, en consecuencia, que todo fantasma se exhibe y abstiene periódicamente de acuerdo a su naturaleza. El triangular, por ejemplo, se abstiene durante tres días, tres meses o tres años, depende, y se exhibe un solo día, un mes o un año, correlativamente a sus abstenciones.¹⁰

Pero Tario fue siempre un fantasma, en vida decidió alejarse de los grandes círculos de escritores y de la sociedad en su conjunto, aunque su familia lo describe como una persona cálida y amorosa su comportamiento fue la mayoría de las veces huraño ante los demás, Alejandro Toledo lo describe perfectamente

⁷ González Suárez, Mario, op.cit, p 23

⁸ Ídem

⁹ Espinasa, José María, “La literatura como una mansión para fantasmas” en *El tiempo escrito* p 29

¹⁰ Tario, Francisco, *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, p 50

al decir que Tario “no se esforzó por aparecer en la fotografía junto a sus contemporáneos. Si está ahí es como un fantasma, es decir, como un ser invisible. Está pero no se ve”.¹¹ Espíritu libre, sin ataduras al protocolo social ni a las ceremonias de los intelectuales y editores de su tiempo, Tario se preocupó por hacer los meritos suficientes en el difícil juego de vivir. En *algunas noches, algunos fantasmas* se expone “Hablamos entonces de un fantasma por voluntad propia, más interesado en la rica diversidad de la vida privada que en la exposición incesante de la vida pública”.¹²

1.2 Tario, el autor.

En el panorama de las letras mexicanas Francisco Tario puede ser considerado un autor desconocido, pocas antologías hablan de su obra, pocos autores hacen referencia a su trabajo, sin embargo, este reducido número de personas que conocen sus textos hacen un análisis profundo en el material literario del autor.

Encontramos a un Tario cuya fase de mayor esplendor es en la década de los 40, durante tal tiempo fue aclamado por varios de los intelectuales de la época, lo anterior podemos reforzarlo con lo dicho por José María Espinasa “[...] algún crítico o historiador debía terminar por inventarse un escritor como Tario, de no haber sido porque él ya se había inventado a sí mismo”,¹³ podemos también decir que su primer obra causó interés por parte de los críticos como lo podemos ver en las líneas de José Luis Martínez “Nadie tiene noticia de Francisco Tario; ninguna obra anterior había llevado esa extraña rúbrica”¹⁴ no obstante sus obras no fueron divulgadas con la fuerza necesario para hacer de Tario un autor reconocido.

Al respecto Alberto Paredes comenta “Francisco Tario es uno de los magistrales narradores sorprendentemente olvidados por el consenso lector.

¹¹ “Prólogo” en *algunas noches, algunos fantasmas*, p 6

¹² Ídem

¹³ Espinasa, José María, op.cit. p 19

¹⁴ Martínez, José Luis, “Dos notas sobre Francisco Tario” en *Literatura mexicana del siglo XX* p 227

Tanto el crítico profesional como el lector gozoso han desatendido a uno de los cuentistas de mayor fuerza imaginativa de la literatura mexicana”.¹⁵ Aunado al comentario anterior tenemos también lo que González Suárez relata “Si Francisco Tario no hubiera nacido en México hoy lo veríamos incluido en el canon de la literatura hispanoamericana”.¹⁶

Existen, entre muchas otras, dos posibles explicaciones por las cuales Tario no tuvo el reconocimiento de sus contemporáneos; la primera parece apuntar a una literatura mexicana que impedía ver como una opción tangible las propuestas e innovaciones que Tario hacía a las letras nacionales, la segunda causa tentativa, muy ligada a la primera, es que el estilo de Tario no era de fácil comprensión para el lector promedio de la época. En cuanto a la primer causa González Suárez dice “Veremos que la marginalidad de Tario dice más de nuestro medio literario que de su obra, leída hasta ahora por una secta de devotos”.¹⁷

González Suárez es el principal defensor de la explicación de una situación adversa para la obra de Tario en la sociedad de su tiempo, así lo muestra cuando dice “Parece que Francisco Tario sembró en seco, y lleva muchas estaciones aguardando el temporal. Lo digo porque Tario, generacionalmente, es muy próximo a Arreola y Rulfo, y aunque no lo parezca, literariamente también con ellos está hermanado”¹⁸, en el listado de similitudes entre los tres escritores continúa diciendo “Tario, Rulfo y Arreola tienen en común que se atrevieron a crear un universo personal. No es cierto que el carácter huraño de Tario impidiera su reconocimiento; recordemos que Rulfo no era muy sociable”¹⁹.

En un momento literario en donde el estado mexicano necesitaba reforzar la identidad, Rulfo y Arreola se convirtieron por los temas de sus obras en estandartes de la “mexicanidad”, fueron destinados a ser leídos sólo dentro del

¹⁵ Paredes, Alberto, “Francisco Tario” en *Las figuras de la letra*, p 173

¹⁶ González Suárez, Mario, op.cit. p 9

¹⁷ Ídem

¹⁸ González Suárez, Mario, op.cit. p 13

¹⁹ Ídem

contexto nacionalista. Los temas y el estilo de Tario no figuran en ese caso, sus formas no fueron “interesantes” para que la colectividad viera en ellas las características de la sociedad mexicana. Al respecto González Suárez dice de Tario “Su regodeo en lo esperpéntico y el humor macabro configuran su sello característico, cualidades ambas que parecieron inapropiadas para el “gusto” literario nacional”²⁰, no es difícil entender que el momento de Tario no coincidía con las necesidades sociales de su época, nuestro autor no escribía basándose en las “necesidades” de su comunidad. Espinasa comenta

“Lo heterodoxo y anticipatorio de sus propuestas – su humor y su crueldad– en una literatura monocorde, lo diferenciaban del costumbrismo reinante a fines de los cuarenta y los cincuenta. Si bien no fue el único empeñado en esa lucha, sí lo hizo desde una posición solitaria, su tremendismo goyesco lo hacía de mal gusto, y su oscuridad fue rechazada incluso por los que se sentían atraídos por su sentido del humor y su carisma hiperliterario”²¹

En párrafos anteriores hablamos de que Tario no escribía para el editor y mucho menos para comercializar su trabajo, fue honesto con su escritura y aportó, tal vez sin planearlo, una opción a las letras mexicanas que no fue tomada por la sociedad, Martínez dice al respecto “La contribución que Francisco Tario aporta a nuestras letras era sin duda adecuada para completar un panorama excesivamente monótono y tradicional”²²

Dentro del juego de escribir sin anhelos comerciales Tario facilitó la segunda teoría del por qué su obra no tuvo el reconocimiento en su tiempo; el estilo de Tario comprendía elementos de difícil entendimiento para una sociedad que no tenía intención de adentrarse en su temática y en la “rareza” del autor. Espinasa contribuye diciendo “Es extraño desde los mismos datos: siete libros entre 1943 y 1952, y después quince años de silencio. [...] una mirada muy radical

²⁰ González Suárez, Mario, op.cit. p 17

²¹ Espinasa, José María, op.cit. p 31

²² Martínez, José Luis, op.cit. p 230

sobre el hecho de escribir que también nos habla de su no menos radical silencio”²³ En otro apartado continúa Espinasa “Que no haya llamado la atención de la crítica y el lector de su tiempo es, hasta cierto punto, natural y explicable. El valor de sus textos no surge a la primera, se encuentra en un segundo o tercer nivel de lectura, valor que al no presentarse de inmediato se mimetiza a otras texturas”²⁴

Tario escribe de manera única, su estilo no compagina con el resto de la producción literaria de su época, pero ¿cuál es ese modo en que Tario escribe? Es justo que en este momento nos detengamos a hablar un poco de las características de la escritura de nuestro autor y de los principios que se permitió utilizar en sus escritos. Sin entrar todavía en aspectos individuales de cada uno de sus libros encontramos en Tario elementos generales. Espinasa comenta “No fue un estilista, aunque se percibe un constante trabajo sobre la frase y sus ritmos. Quiso ser, y lo fue, pero no de la manera que quería, un escritor fantástico”.²⁵ Martínez también nos habla de los elementos en la obra de Tario “Extravagancia, misterio, curiosidad, pero también calidad con vigorosos y originales aciertos al lado de repeticiones y notables desmayos”.²⁶

De la misma forma en que el estilo de Tario tiene un lugar común a través de toda su producción literaria, también el manejo que da a las historias es un aspecto que, a pesar de sus etapas, puede llegar a describirse, en palabras de Alberto Paredes “Tario sabe que un autor de alegorías fantásticas hechiza a su lector en la medida en que no pretenda convencerlo del suceso que está exponiendo. Tario no se detiene a mostrar y menos a demostrar la verosimilitud de sus anécdotas”.²⁷ Más adelante continúa hablando de las formas de Tario al escribir “A él no le interesa contar nada que no sea una excepción de la regularidad humana. Sólo actos “fuera de programa”, y con ellos conforma una

²³ Espinasa, José María, op.cit. p 20

²⁴ *Ibid.* p 21

²⁵ *Ídem*

²⁶ Martínez, José Luis, op.cit. p 227

²⁷ Paredes, Alberto, op.cit. p 173

galería de nítidas figuras que interpelan las zonas atávicas y profundas del lector”.²⁸

Otro elemento que se conservó a través de las obras de Tario fue el uso de la imaginación, llevada de manera particular como lo señala Espinasa “Nunca pudo (ni consideró tener que) renunciar a los brillos de su imaginación, pero a la vez no le bastaba imaginar, sino que se complacía en imaginar la impotencia imaginativa”.²⁹

Al mismo tiempo que Tario trabaja con la imaginación también lo hace con la estructuración de ella, en la mayoría de sus escritos nuestro autor juega con una construcción muy delineada y concreta, Martínez nos dice “Cierta eficaz adjetivación, perceptible aquí y allá en sus cuentos, y caracterizada por el uso de un adjetivo de naturaleza contraria a su correspondiente sustantivo [...]”³⁰

1.2.1. Tario, el autor. Cronología.

Una vez vistos los elementos característicos de toda la producción de Tario, desglosemos sus obras mientras detallamos sus etapas. Iremos en orden cronológico, tratando con ello de dar datos puntuales de las aportaciones que dio en cada obra. Creo importante iniciar estos párrafos con el comentario de Alberto Paredes “Desde el primero hasta el último libro es diferente; diferentes a las escuelas realistas, por supuesto, pero también a las diversas modalidades de narrativa introspectiva, intelectualizada o fantástica”.³¹

González Suárez divide la producción de Tario en tres períodos, dichas etapas son marcadas por el tiempo en que fueron escritas así como por el tratamiento de los temas. La evolución en la literatura de Tario no fue ni

²⁸ Ibíd. p 174

²⁹ Espinasa, José María, op.cit. p 22

³⁰ Martínez, José Luis, op.cit. p 229

³¹ Paredes, Alberto, op.cit. p 174

ascendente ni descendente, simplemente trabajó sus textos con diferentes acabados.

Vayamos a la primera etapa, González Suárez escribe

La noche, Aquí abajo, La puerta en el muro y Equinoccio conforman lo que me parece la primera y mejor época de la obra de Tario, que está a la altura de la literatura europea de su tiempo, es universal, hermana del existencialismo, aunque no es nihilista ni atea. No es nihilista porque cree en una existencia mejor cuyo punto focal son la dicha y la conciencia. No es ateo porque requiere la presencia de Dios para dirigir contra ella sus imprecaciones; esta ingente figura es más bien un vacío que el hombre debe llenar, ser él mismo la divinidad”.³²

La noche fue escrita en 1943, después tuvo una reedición donde se tituló *La noche del féretro y otros cuentos*, en opinión de los críticos es un libro de cuentos donde Tario demuestra su potencial y permite pensar en un futuro esperanzador como cuentista. Martínez comenta respecto al libro “El autor ha urdido para cada uno de los cuentos un pequeño drama casi siempre doloroso, fatal, grotesco, nunca feliz ni gracioso, y lo cuenta, en la mayoría de los casos, desde dentro de ellos”.³³

Cuentos como *La noche del féretro, La noche del indio, La noche de la gallina* muestran al lector la visión de personajes inanimados que ofrecen su enfoque de la historia o acontecimiento, Martínez continúa “Los relatos conservan, en su mayoría, esta original perspectiva desde dentro del mismo personaje y, como en las viejas fábulas, asistimos a la intimidad de criaturas cuyo lenguaje solemos ignorar”.³⁴ Asimismo González Suárez dice del mismo libro “Varios cuentos de *La noche* parecen la transcripción de signos que se leen en una

³² González Suárez, Mario, op.cit. p 21

³³ Martínez, José Luis, op.cit. p 228

³⁴ Ídem

pesadilla, por eso resultan inquietantes, ominosos y hasta insanos, como quien se burla de un muerto”.³⁵

Aún para sus allegados el libro *La noche* causó asombro, no sólo era la primer publicación de Tario, también era la develación de un espíritu a través de sus líneas, en entrevista Antonio Peláez comenta “*La noche* es un libro que aún ahora me sorprende; yo no reconocía a Paco en esas historias”.³⁶ Humberto Rivas nos dice “*La noche* tuvo que haber sido un suceso; parece que no fue así”.³⁷

Tario refleja gran parte de su personalidad en los textos de *La noche*, sus personajes conviven con temas atrayentes para Tario y nuestro autor los llena de una especie de cinismo ante situaciones poco comunes, González Suárez dice “Tario está solo en sus imprecaciones, pero no es un amargado, se le nota que está muerto de risa, de una risa seria que se divierte asustando a los lectores de la novela de la revolución mexicana”.³⁸

En el mismo año de 1943 Tario ve publicado un nuevo libro, se trata de una novela cuyo título es *Aquí abajo*, la historia gira en torno a Antonino, hombre de clase humilde. En palabras de Antonio Peláez “Luego de *La noche* publicó una novela, *Aquí abajo*, de tono y estilo muy diversos[...]La ubicó en el barrio de Tepito y es tan extrañamente sórdida...”³⁹

Con respecto a dicha novela González Suárez comenta “En la superficie, *Aquí abajo*, es la historia de un adulterio que se cumple con delirante sordidez. Lo más penoso para el lector es que tras la naturaleza insignificante, casi vulgar de los personajes se asoma una calamidad existencial de proporciones cósmicas”⁴⁰

³⁵ González Suárez, Mario, op.cit. p 17

³⁶ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 66

³⁷ *Ibíd.* p 67

³⁸ González Suárez, Mario, op.cit. p 20

³⁹ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 68

⁴⁰ González Suárez, Mario, op.cit. p 18

Espinasa nos dice de la novela "*Aquí abajo* tiene cosas muy obvias (desde el título mismo), pero eso no le resta calidad: el infierno es la vida cotidiana, pero una historia de adulterio convencional (y nada apasionada) alcanza tintes de aguafuerte goyesco".⁴¹

Un elemento que se suponía desde los cuentos de *La noche* y que se confirma en la novela *Aquí abajo* es el tratamiento que Tario da a los finales, siempre busca ese momento para dar un giro a la historia, ya de por sí poco convencional, para sorprender al lector. Espinasa comenta "Digamos que la convención impuesta por Tario será la de un final triste, incluso helado, cuya única emoción real es la ironía en medio de un hieratismo[...]Esa sonrisa burlona replantea toda historia, y así sucederá en casi todos sus cuentos" Más adelante Espinasa continúa con el tema pero apunta que este placer que Tario encuentra en trabajar sus finales hacen que pierda fuerza "Tario es un narrador sin piedad. Y es precisamente ese ajuste de cuentas en los últimos capítulos lo que le impide ser despiadado"⁴²

En 1946 vuelve a publicar dos libros: *La puerta en el muro* y *Equinoccio*, en palabras de González Suárez "El primero es un libro inclasificable, de alucinaciones coherentes, poesía que se manifiesta en prosa [...] *La puerta en el muro* tiene la estructura de un poema, y aunque relata varias historias no es un libro de cuentos de los que suelen estar confeccionados por un amontonamiento de textos atados a un título".⁴³

Equinoccio es el libro donde la mayoría de los críticos se detienen a plantear una opinión de Tario, son textos comprometidos, incoherentes, con el toque amargo del autor sin perder nunca el cinismo y la burla de la crítica. Antonio Peláez nos dice "De este tiempo es también *Equinoccio*, en el que se muestra una

⁴¹ Espinasa, José María, op.cit. p 22

⁴² Ibíd. p 24

⁴³ González Suárez, Mario, op.cit. p 20

mirada ácida, crítica; y una muy fuerte necesidad de protestar por todo”.⁴⁴ Dando un seguimiento a la evolución de Tario, Espinasa comenta de *Equinoccio* “Esa precisión y esa imaginación lo llevaría de forma inevitable a la práctica de la nota, el apunte, el aforismo, en suma, a una escritura hecha de fragmentos”.⁴⁵

En opinión de González Suárez “Por lúcido y audaz, *Equinoccio* es un libro único en la literatura mexicana e incluso en la literatura hispanoamericana de esa década. Clasificarlo como un libro de aforismos lo merma, decir que es una obra filosófica lo tergiversa. Me parece que es un prontuario de maldades muy necesarias para nuestra salud mental”⁴⁶

La aparición de *Equinoccio* en el panorama de la literatura mexicana también llama la atención de Espinasa quien comenta “*Equinoccio* es un libro con bastantes desigualdades, y un distinto ordenamiento lo habría mejorado, pero los aciertos son muchos más que los tropiezos. Es, además, un libro extraño a nuestra literatura”.⁴⁷ De igual forma Humberto Rivas dice “*Equinoccio* está hecho de certeras sentencias cargadas de humor, crítica, poesía...De algún modo, son las “iluminaciones” de la literatura mexicana de los años cuarenta”.⁴⁸

Cerremos los comentarios de *Equinoccio* con una reflexión de Espinasa “Pero si es cierto que en esa época no se practicaba el aforismo en esa forma, menos se hacía con una voluntad hiriente y desesperanzada. Su principal blanco, la cotidianidad y el lenguaje común y corriente de los hombres, en cuyas expresiones veía oculto el horror de vivir”.⁴⁹

⁴⁴ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 68

⁴⁵ Espinasa, José María, op.cit. p 25

⁴⁶ González Suárez, Mario, op.cit. p 21

⁴⁷ Espinasa, José María, op.cit. p 25

⁴⁸ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 69

⁴⁹ Espinasa, José María, op.cit. p 26

Como ya mencionamos, a la par de la aparición de *Equinoccio* encontramos *La puerta en el muro*, libro que conlleva también una difícil clasificación, González Suárez comenta

“*La puerta en el muro* es la continuación del discurso donde le recrimina a los hombres su cobardía ante el hecho de vivir. Ni siquiera se detiene a argumentar que las prioridades humanas no coinciden con los intereses de la patria. Sugiere que hace falta mucha pusilanimidad para no asombrarnos de este mundo que vemos y aún más de que podamos verlo. Una vez asumidos como seres conscientes es obligado el compromiso con la conciencia, con nuestra desnudez sin certezas ni dioses y rodeada de misterio”⁵⁰

El mismo González Suárez más adelante dice “Tario anhela la destrucción del mundo en que vivimos y sueña con fundar otro a la medida del alma humana, por eso no es un amargado.”⁵¹ Vemos entonces la visión de Tario de alentar el cambio en la naturaleza humana, un cambio que propone al ser humano como elemento condensador de posibilidades.

Para concluir el desarrollo del primer período en la escritura de Tario tenemos nuevamente a González Suárez “A las obras de Tario de esta primera época no las sostiene sólo la imaginación alucinada, su auténtico punto se halla en su parte reflexiva, que supo plantear que los verdaderos dramas humanos no radican en la clase social, la raza o la nacionalidad, que las explosiones de la historia distraen a los hombres de su tragedia inmanente”.⁵²

En 1950 comienza lo que para González Suárez comprende la segunda etapa de Tario como autor, cuatro títulos que conservan las características generales de Tario pero que muestran diferencias con el período anterior “A principios de los cincuenta apareció lo que yo considero la segunda época de la

⁵⁰ González Suárez, Mario, op.cit. p 20

⁵¹ Ídem

⁵² Ibíd. p 18

obra de Tario: *Yo de amores qué sabía, Breve diario de un amor perdido, Acapulco en el sueño y Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*". [...] cuando se permitió un cierto roce social aunque no en ambiente literarios"⁵³

El mismo crítico dice después "*Yo de amores qué sabía y Breve diario de un amor perdido* nada tienen que ver con lo fantástico porque son el testimonio de la confrontación de un alucinado con la realidad de la pasión"⁵⁴, para explicar mejor las tesituras de estos libros Espinasa dice "Pero si bien la escritura fragmentaria no volvería a darse en forma de libro, sí aparecería de nuevo en una extraña y brillante unión con lo narrativo, en el cuento *Breve diario de un amor perdido*".⁵⁵

Para Espinasa *Breve diario de un amor perdido* no es sólo un cuento extraordinario, es además la mejor pieza de Tario en toda su carrera como escritor "Se pensará, con razón, que es un cuento donde la personalidad de Tario antes descrita no se encuentra de cuerpo entero, pero es sólo en apariencia. En ese texto consigue la difícil mirada lírica, sin melodrama y sin resentimiento, sobre la derrota amorosa"⁵⁶, más adelante continúa con los elogios al texto diciendo "Alcanza en ese cuento un rango poético desprovisto de desplantes visuales; la anécdota, tan importante para él, se relega a la pura continuidad de los días, esa numeración que establece el correr del tiempo"⁵⁷

Uno de los mayores logros de Tario en este cuento es la forma en que utiliza el recurso del tiempo, es dentro de estas líneas que encontramos a un autor sereno que entiende y desglosa las posibilidades del transcurrir del tiempo "En la frase corta, impresionista, que da por sentada una visión del mundo sin necesidad

⁵³ Ibíd. p 21

⁵⁴ Ibíd. p 22

⁵⁵ Espinasa, José María, op.cit. p 27

⁵⁶ Ídem

⁵⁷ Ibíd. p 28

de hacerla explícita, Tario aprehende la unidad más allá de la estructura, recupera en el instante un absoluto que en la totalidad es imposible”⁵⁸

Otro elemento que se aprecia más claramente en este cuento pero que Tario utiliza en el transcurso de toda su obra es la temática de los muertos, el mismo crítico Espinasa comenta “En Tario la muerte (los muertos) son la ausencia de tiempo, la interrupción de la anécdota, del devenir, y por ello la imposibilidad del mito. Son lo contrario a la tradición. No fundan, retiran cualquier posibilidad de fundación [...]El más allá, lugar de paraíso o del infierno, es para Tario poco posible y, sobre todo, poco deseable”.⁵⁹

En 1951 aparece *Acapulco en el sueño* que parece ser la obra más intimista de Tario, aquella donde refleja el cariño al puerto en el cual vivió durante muchos años, en este libro a la par de la escritura de Tario conviven fotografías realizadas por Lola Álvarez Bravo, también participó Carlos Mérida en la publicación realizando la camisa del libro en edición en cartóné. González Suárez comenta “Si la intención de Tario era hablar de Acapulco como un sitio turístico, su percepción del puerto sólo podía atraer a los viajeros más excéntricos o disipados. Y eso es lo mejor del libro, haber hecho de Acapulco la bahía donde encallan hasta los barcos piratas.”⁶⁰

Espinasa refiere “Los textos de Tario, de una ligereza y sutilidad admirables, más que acompañar o hacerse acompañar por las fotos, buscaban recrear un género híbrido, establecer una conexión descriptiva. [...] es el libro más lírico de Tario, en donde su obligación de imaginar se relaja en aras de una visión del paisaje y de las cosas”.⁶¹ Más adelante continúa “Es evidente que Tario utiliza un mecanismo antiteórico, impide en sus formulaciones cualquier definición, no hay manera de explicar nada y nada funciona si no se comparte primero un

⁵⁸ Ídem

⁵⁹ Ídem

⁶⁰ González Suárez, Mario, op.cit. p 23

⁶¹ Espinasa, José María, op.cit. p 40

sobrentendido o una complicidad. Y eso se prolonga en *Acapulco en el sueño*, muy distinto de un texto para atraer turistas”.⁶²

Como último libro de la segunda época de Tario como escritor encontramos publicado el libro de cuentos *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, en donde el autor juega con sus cuentos en una mayor extensión de la acostumbrada anteriormente, el libro tiene un apartado llamado *Música de cabaret* donde retoma los aforismos, González Suárez dice “Es un libro voluntarioso que sin dejar de ser original tiene algo de estrafalario y mucho de fallido. En el mejor de los casos podemos considerarlo el borrador de *Una violeta de más*. Cada uno de los nueve cuentos que reúne el volumen son demasiado largos, se les nota el esfuerzo del autor en cumplir lo que el título prometía”.⁶³

Al respecto de este libro Espinasa comenta “Presentar la anormalidad como absoluta normalidad y obedeciendo a las normas de lo cotidiano no deja de ser fascinante, pero acaba en tortura”.⁶⁴

Es justo en este libro donde se incluye el cuento *Aureola o alvéolo* el cual parece ser la base donde Tario sustentará después el tema y personajes de la pieza teatral que nos convoca: *El caballo asesinado*; es en este cuento donde encontramos por primera vez a Joergensen, protagonista de la obra dramática. En su texto teatral Tario conserva mucho de los lineamientos de la historia y personajes que utiliza en el cuento.

Llegamos ahora a la tercer y última etapa de Tario como escritor, encontramos tres textos dentro de dicha época: *Una violeta de más*, *El caballo asesinado* y *otras piezas teatrales* y *Jardín secreto*, no se tiene fecha exacta del año en que fueron escritas las dos últimas obras porque no fueron editadas en vida de Tario; González Suárez comenta “Tario vio editado sólo *Una violeta de más*, su libro famoso y al cual pertenece “Entre tus dedos helados”, el cuento que

⁶² Ibíd. p 41

⁶³ González Suárez, Mario, op.cit. p 23

⁶⁴ Espinasa, José María, op.cit. p 23

lo ungió como autor “fantástico”, lo cual ha contribuido a moldear ese halo exótico que nimba su obra y personalidad”.⁶⁵

Antonio Peláez comenta al respecto del cuento *Entre tus dedos helados* “Es éste un relato muy difícil: conforme avanza uno en su lectura no puede sino imaginar que la narración terminará literariamente mal, que el propio escritor ha cerrado todos los caminos. Y sin embargo, los giros de sus relatos son siempre inusitados”.⁶⁶

Es importante señalar que la tercer etapa de Tario es donde los críticos y estudiosos de la literatura han realizado menos análisis; si encontrar reseñas de los escritos de Tario es en general difícil la tarea se complica más al llegar al último período. Sobre todo en lo que respecta a sus textos dramáticos los estudios se vuelven nulos. Nosotros hablaremos más de la dramaturgia de Tario en el tercer capítulo de este trabajo.

Amen de los contratiempos, hablemos de los datos que sí encontramos, González Suárez nos dice “*Una violeta de más* está dedicado a la ya entonces difunta Carmen Farrell, esposa de Tario, “Para ti, mágico fantasma, las que fueron tus últimas lecturas”. Son cuentos de fantasmas tarianos, no de aparecidos o espectros chocarreros, tienen la virtud de permear nuestro estado de ánimo con una dulce melancolía atemperada con humor negro”.⁶⁷

Respecto al último período Espinasa comenta

“Pero esos libros de los años cincuenta no establecen sus coordenadas literarias, es la aparición de *Una violeta de más* (1967) lo que marca la aparición de un eje ordenador de su obra; a partir de allí hay que orientar su lectura, establecer el punto de vista analítico,

⁶⁵ González Suárez, Mario, op.cit. p 24

⁶⁶ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 86

⁶⁷ González Suárez, Mario, op.cit. p 24

relacionarlo (aunque sea mayor en edad y sus primeros libros los antecedan en una década) con la narrativa surgida en los años sesenta. Allí ya no está solo: su soledad es elegida (y no impuesta)".⁶⁸

Aparece en 1993 *Jardín secreto*, la segunda y última novela de Tario, la novela que Tario aplazó durante muchos años para darle punto final, incluso podemos decir que Tario falleció (dejó su cuerpo para convertirse en fantasma) antes de dar el visto final a la obra, González Suárez dice "En 1993 la editorial Joaquín Mortiz publicó *Jardín secreto*, la alucinante novela que escribió en Madrid para luego destruirla. Llegó a nosotros gracias a que Antonio Peláez guardó el ejemplar mecanografiado que Francisco le había enviado a México para someterlo a su opinión"⁶⁹

Reforzando las líneas de González Suárez tenemos el testimonio de Antonio Peláez "[...] Tuvieron que pasar cuatro meses hasta una nueva carta suya; en ella explicaba que había releído la novela para luego destruirla. Me pidió hacer lo mismo con mi original. Lo que hice fue envolver bien esas páginas y guardarlas en un baúl. Tiempo después Paco me preguntó: "¿La quemaste?" "No, pero la tengo enclaustrada."⁷⁰

Al hablar de *Jardín secreto* Espinasa dice "Su narrativa, tanto en *Jardín secreto* como los libros anteriores, tiene algo de fotografía que envejece, por la que pasa el tiempo al igual que por nosotros, pero no de manera idéntica, sin saber qué es lo más real o lo más verosímil".⁷¹

Más adelante continúa "Pesimista radical, en esta novela ha dejado de lado y para bien, la voluntad iconoclasta, el afán sardónico e hiriente, porque

⁶⁸ Espinasa, José María, op.cit. p 31

⁶⁹ González Suárez, Mario, op.cit. p 25

⁷⁰ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 86

⁷¹ Espinasa, José María, op.cit. p 33

comprendió que eso admite, así sea de manera disimulada, un principio de esperanza”.⁷²

Como decíamos antes, Tario no dio en vida punto final a la novela, Espinasa comenta “Creo que Tario no publicó *Jardín secreto* en vida porque no la consideraba terminada, y que en cierta manera era interminable...sólo su muerte. Al escribir el libro prolongaba su existencia, ponerle punto final era aceptar la derrota, dejarla ir de sí mismo para que fuera propiedad de todos. Eso no lo podía entender, era un libro que le interesaba demasiado para “acabarlo””.⁷³

Para terminar con la cronología de Tario, me gustaría resumir sus épocas en palabras de González Suárez

“De su primera época son las audaces obras del compromiso con la conciencia, las del poseído que entiende lo que dice, inteligente y burlón. En la segunda época, que coincide con una felicidad familiar y personal, produjo obras divertidas, no tan concentradas aunque originales. La última época, que se suscitó en España, es la de la alucinación y la melancolía; tan rica y compleja como la primera pero se yergue aligerada de preocupaciones existenciales. No se interroga ya por el sentido de la vida, responde: la vida es una narración que no ha de repetirse, y nos sostiene sólo su eco. No somos el pie ni somos la arena sino apenas la huella que espera la ola”.⁷⁴

1.2.2 Tario, el autor. Personajes.

Clasificar al personaje que Tario utiliza en sus textos parece un ejercicio complicado. Amén de que cada una de sus épocas utilizó materiales distintos para la escritura, encontramos que el personaje de Tario no tiene un límite claro. Para

⁷² *Ibíd.* p 39

⁷³ *Ibíd.* p 37

⁷⁴ González Suárez, Mario, *op.cit.* p 24

explicarnos mejor diremos que el personaje en los textos de nuestro autor va desde un traje gris, una gallina, un perro, un buque, un vals y un nocturno etc. (todos ellos dentro de un solo libro de cuentos) hasta un vecino de un barrio humilde en la ciudad de México, como lo podemos ver en *Aquí abajo*.

Desde mi punto de vista, la construcción del personaje no es la plataforma de los textos de Tario, me atrevería a decir que son el elemento principal para contar la historia. Nuestro autor se vale, la mayoría de las veces, de un personaje bien construido y detallado para narrar el hecho fantástico. Las historias de Tario nos atrapan, pero más allá del juego que se tiene con el personaje es la historia la que nos embriaga.

Respecto a los personajes de Tario Paredes comenta “El personaje – tipo de Tario acata con los ojos abiertos eso que ha sucedido. Sabe que le corresponde. Puede ser terrible o banal: porque es su destino vuelto fantasma en el mundo sabe que está eximido de la angustia y del terror. El personaje de Tario sabe que vive lo que le corresponde, lo que profundamente ilustra su identidad psíquica”.⁷⁵

Es importante insistir que el hecho de que la historia sea el elemento principal no propicia que el personaje en Tario sea un componente abandonado, por el contrario, una vez definida la historia el siguiente paso del autor es delinear perfectamente al individuo (u objeto) que afrontará el suceso.

Tomemos de ejemplo el inicio del cuento “Ciclopropano” ubicado dentro de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* “Como todo hombre anémico, imaginativo y nervioso, era un ser excesivamente aprensivo e impertinente. En lo general había sido una persona sana, excepción hecha de aquella violenta apendicitis que se le declaró intempestivamente a la terminación de un banquete.”⁷⁶ Bastaron unas

⁷⁵ Paredes, Alberto, op.cit. p 175

⁷⁶ Tario, Francisco, “Ciclopropano” en *Cuentos completos Tomo I*, p 316

cuantas líneas para presentar de manera clara al personaje del cuento. Más allá de la historia que envuelve a tal personaje.

Anteriormente hablábamos que una de las características de Tario como autor es dar vida y opinión a seres inanimados, un ejemplo lo encontramos en “La noche del traje gris”, cuento que pertenece al libro *La noche* “Gran parte de estos pormenores lo he observado por mí mismo; otros, en cambio, los aprendí de labios de mis compañeros. ¡Ah! Prisioneros en el armario, cuando todo calla en la residencia, dialogamos los trajes sabrosamente, mas con cautela, cuidando de no ser sorprendidos”.⁷⁷

Vayamos ahora el cuento “El éxodo” que pertenece al libro *Una violeta de más*, en donde una familia de fantasmas narran sus dificultades para encontrar un nuevo hogar “Fue durante la célebre redada de fantasmas efectuada en Inglaterra en 1928 cuando mi familia y yo, como tantos otros miles de camaradas, tuvimos que abandonar nuestra patria en busca de territorios más propicios”⁷⁸, durante el transcurso del cuento nos enteramos de toda una serie de elementos que la sociedad de fantasmas necesita para su estadía en la tierra. El personaje, un fantasma, es el ser que enfrentará el éxodo político de su comunidad.

Es aquí donde Espinasa, al respecto de los personajes de Tario, comenta “Para exaltarse recurriré a la mesura de los fantasmas. Esa actitud que permanece ignorando la (im) piedad hace que sus personajes crezcan en su trazo pero que pierdan carne.”⁷⁹

Una vez hablado, de manera genérica, el personaje en algunos de sus cuentos, vayamos ahora al comentario de sus personajes dentro de la novela; comencemos con *Aquí abajo*, primer novela de Tario que se desarrolla en un barrio humilde de la ciudad de México. En palabras de González Suárez tenemos

⁷⁷ Ibíd. p 111

⁷⁸ Tario, Francisco, “El éxodo” en *Cuentos completos Tomo II*, p 228

⁷⁹ Espinasa, José María, op.cit. p 24

“A Antonino, el protagonista, la vida no le sabe amarga, pues ha encontrado en ella algunos placeres, tiene una mujer sensual y dos hijos. Su dolor, al principio confuso, innombrable, absurdo, parece el fruto de una mórbida sensibilidad”.⁸⁰

Más adelante continúa el comentario con respecto al personaje de la novela “no vibra en el resentimiento social alguno, carece de convicciones políticas, no posee aguijón moral y ni siquiera es ateo. Va a misa y se esfuerza en creer en la divinidad porque le resulta aniquilador sospechar que no existe ningún dios”.⁸¹

Espinasa nos comenta de los personajes de *Aquí abajo* “Antonino, el protagonista, que está muy cerca de los personajes existencialistas, pero lo diferencia el rango de su sentimiento, precisamente lo imperdonable y más frecuente en el pobredablismo; y Elvira, su mujer, personaje muy logrado, que llega a animalizarse de una manera muy sensual más allá de la sordidez”.⁸²

Más adelante Espinasa refuerza la idea de que Tario utiliza al personaje como elemento de la historia, aunque tal personaje no tenga elementos fuera de lo común a primera vista “Absolutamente seguro de sí mismo, con un impulso memorioso, nostálgico y afirmativo a un tiempo, con descripciones de personajes mil veces retratados por la literatura – la tía solterona, la madre, el paisaje de la hacienda – y que se nos presentan con la fuerza de la primera vez.”⁸³

En lo que toca a la novela *Jardín secreto*, Espinasa habla de la mirada tan personal que Tario brinda a sus personajes de este texto “El dolor ya se ha ensimismado, el horror lo provoca el propio ser humano, ese personaje universal que se esconde bajo la palabra “yo”. Un “sí mismo” que es a la vez la voz narrativa y la voz del autor”.⁸⁴

⁸⁰ González Suárez, Mario, op.cit. p 18

⁸¹ Ídem

⁸² Espinasa, José María, op.cit. p 23

⁸³ Ibíd. p 32

⁸⁴ Ibíd. p 35

Esa voz de Tario dentro de todos sus textos y en especial dentro de *Jardín secreto* nos confronta con una realidad en donde no hay otra opción que enfrentar la vida y sus problemas. Espinasa comenta “Los hechos narrados, las reacciones de los personajes, el lugar de las cosas, todo parece obedecer a un destino al que no se quiere ni puede combatir, sino al contrario, ir hacia él lo más pronto posible”.⁸⁵ Los personajes de Tario se desarrollan bajo la anterior premisa, su destino no es opcional, pero si es opcional, hasta cierto punto, enfrentarlo.

Resumimos pues, que el personaje en la obra de Tario es esencial, pero vive al servicio de la historia y de su desarrollo, cada personaje aporta a la historia y no a sí mismo. La diversidad de personajes (humanos o no) de sus textos contribuye a la atmósfera que Tario imprime a todas sus obras. Terminemos este apartado con unas líneas de nuestro autor “Mis personajes forman una compleja y nutrida familia cuyos miembros oscilan entre la locura, el candor, el espanto, la fatalidad y lo puramente ridículo. Seres que, por una u otra razón, nos ponen en comunicación con lo insólito”.⁸⁶

1.2.3 Tario, el autor. Atmósferas.

Podemos decir que todos los elementos que hemos descrito anteriormente no servirían de mucho al mantenerse separados, sólo al conjuntarse y trabajar como una unidad total dentro de los textos de Tario provocan lo que desde mi punto de vista es el logro máximo de nuestro autor: la creación de atmósferas.

Personaje, historia, relación de lugar cotidiano con hecho irreal, todo busca llegar a esa atmósfera donde el autor nos atrapa y nos permite ser cómplices de lo que acontece. Todo lo que Tario narra y propone a través de sus textos conjuga esa dosis de trabajo racional con la carga de lo sensitivo, es decir, nos presenta una situación que nuestra lógica encuadra perfectamente al mismo tiempo que

⁸⁵ *Ibíd.* p 37

⁸⁶ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, *op.cit.*, p 74

percibimos que algo puede ocurrir. En Tario siempre tendremos la sensación de que cualquier cosa puede suceder, cualquier cosa: lo más estúpido o lo más fenomenal.

No es sencillo explicar las características de las atmósferas de Tario, una atmósfera por sí misma tiene un fragmento inexplicable, la mayor parte del conocimiento que podemos adquirir es mediante un proceso sensible. Sin embargo diremos que en Tario siempre existirá la semilla de lo fantástico dentro del lugar conocido.

Al respecto del mecanismo sensible al que Tario somete su obra, Paredes comenta “los sucesos fantásticos – lo sabemos – tienen la condición necesaria de no sucederle a las multitudes ni a cualquiera. Son experiencias que eligen a sus receptores y, por el carácter intimista, no sólo dejan de ser públicas sino que son intransferibles”.⁸⁷

Espinasa comenta con respecto a la atmósfera de nuestro autor “Tario, se ha dicho en numerosas ocasiones, fue un escritor hiperliterario, deudor voluntario de todas las tradiciones e irónico pergeñador de patishes poco respetuosos. De ahí le viene su atmósfera pesimista, de allí también sus anécdotas fríamente circunspectas ante las atrocidades que refieren”.⁸⁸

Espinasa también comenta “Corrijo: esa oscuridad no carece de luz, pero ésta siempre es lunar. Esa capacidad verbal a oscuras se dejó fertilizar por una ironía malévola”.⁸⁹ Encontramos pues, que dentro de un todo perfectamente visible se encuentra, por lo menos en potencia, el hecho fantástico.

Cada texto es diferente, cada historia es contada de forma distinta a través de personajes heterogéneos, pero siempre tendremos esa construcción de la

⁸⁷ Paredes, Alberto, op.cit. p 175

⁸⁸ Espinasa, José María, op.cit. p 32

⁸⁹ Ibíd. p 25

atmósfera *Tariana*, Martínez comenta “las diferentes formas narrativas se mezclan libremente; narración, diálogo, soliloquio y quizá memorias del protagonista se entrecruzan en una sinuosa corriente cuyo propósito más claro es la creación de una atmósfera espiritual y el asedio a la psicología de un personaje”.⁹⁰

Paredes nos dice “Relato a relato el autor produce las coordenadas de sensualidad, fantasía plena, filiación gótica y alegoría”.⁹¹ Todos los elementos convergen para crear la atmósfera, su obra busca fusionar todos los componentes llenándolos de posibilidades fantásticas; Espinasa añade “Su atmósfera literaria oscila entre la evocación y la fantasmagoría, y el desasosiego permea toda su obra”.⁹²

Las historias de Tario suceden en lugares usuales. Los giros que sus relatos causan parten de esos terrenos habituales pero siempre con la posibilidad de que algo puede suceder; Espinasa nos dice “La limpieza de la sala, rito anual, o la velada con música de piano, ya no tendrán nunca más la atmósfera tranquila y pacífica que algún día tuvieron, el esplendor está corroído por la lepra del tiempo, en ruinas. La locura, a través del alcohol o la fantasía literaria, la perversión o el deseo, los cromosomas o la muerte, está presente de manera obsesiva en Tario”.⁹³

Para concluir este apartado utilizaremos las palabras de Paredes, quien nos habla de la generalidad en las atmósferas de Tario. Atmósferas que, como ya hemos dicho, producen el verdadero logro de los textos de nuestro autor y con ello lo poderoso de sus escritos

“No hay angustia en las atmósferas de Tario. Y cuando la hay, no es eso lo principal en el relato. La presencia extraña (el amor o el deseo sombrío e inaplazable, el animal macabro, el monstruo, o el sueño

⁹⁰ Martínez, José Luis, op.cit. p 232

⁹¹ Paredes, Alberto, op.cit. p 174

⁹² Espinasa, José María, op.cit. p 35

⁹³ Espinasa, José María, op.cit. p 35

revelatorio, etc.) ocupa su lugar en la existencia del protagonista y en la mente del lector con naturalidad. Es sobrecogedor pero no provoca la ansiedad de tenérselo que explicar. Ni siquiera se trata del gran desconcierto de ahora qué hacer si “esto monstruoso” ha aparecido como un manotazo sobre la vida cotidiana. Los fantasmas (como las pesadillas y los amores irreales y los monstruos de natura) son cosas que pasan en la vida”.⁹⁴

⁹⁴ Paredes, Alberto, op.cit. p 174

Capítulo II Lo fantástico

*Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, esa es la tarea.
Francisco Tario*

2.1 Lo fantástico. Definición.

En el capítulo anterior hemos dado un panorama de la personalidad de Tario y su producción literaria. En el presente apartado delimitaremos con mayor precisión nuestro objeto de estudio: entender los mecanismos de “lo fantástico” así como las características necesarias para el desarrollo de la literatura fantástica.

La definición de fantástico, al igual que Tario, dista mucho de ser un enunciado acabado e inmodificable. El término fantástico es usado para clasificar un abanico muy amplio de obras, cada teórico propone una *delimitación* al vocablo que se contrapone necesariamente con la siguiente definición. En palabras de Ana María Morales “Lo fantástico, ese ente evanescente, inasible e indefinible, a veces género, a veces categoría, otras subgénero o especie, parece mutar en las manos de críticos y escritores para obligarlos a elaborar teorías que se vuelven inexactas justo después de revisadas”⁹⁵. El único punto común para la clasificación de lo fantástico es que se aleja de una escritura de tipo realista, es decir, no hace una mimesis de la realidad, aunque debe estar construida sobre una sólida realidad intratextual.

A pesar de los referentes más antiguos la mayor parte de los críticos consideran que tanto la verdadera literatura fantástica como la teoría de lo fantástico nacen en el siglo XIX. Y son los propios escritores de literatura fantástica los que inician el análisis sobre lo fantástico. Parece ser que el primer intento profundo con respecto a lo fantástico lo realiza Charles Nodier que en 1830 publicó *Du Fantastique en Littérature*, donde prepondera la libre imaginación como creadora fundamental de lo fantástico, mostrándolo como un grado superior de

⁹⁵ Morales, Ana María, *Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas*, p 23

evolución mental originado en la sensación que produce lo desconocido. Nodier, sin embargo, justifica y relaciona su modelo con su propia obra.

Es George Castex quien al publicar su libro sobre el cuento fantástico en Francia ofreció una teoría psicologista, con categorías mentales en la que lo fantástico es fruto del pensamiento ilógico, producto de los sueños y las supersticiones. Más tarde, Caillois en *Anthologie du fantastique* inicia una clasificación completa de los temas fantásticos a los que considera finitos, y posibles de englobar en un solo catálogo. Callois define, por primera vez, al hecho fantástico como una violación a las leyes naturales que rigen la materia y la existencia.

2.2 Lo fantástico. Tzvetan Todorov.

Tzvetan Todorov, verdadero parteaguas del análisis de lo fantástico, publica en 1970 *Introduction à la Littérature Fantastique*, apoyándose en la lingüística. Con este estudio Todorov propone un sistema de clasificación y determinación de lo fantástico en las obras literarias. Aunque las posturas de Todorov serían cuestionadas por los nuevos teóricos con interesantes y contundentes afirmaciones es importante para nuestro estudio detenernos en las proposiciones del escritor francés.

A reserva de desglosar más adelante, diremos que para Todorov lo fantástico es *una percepción particular de acontecimientos extraños*, esta irrupción en la realidad debe estar regida por tres características para que pueda darse el hecho fantástico:

- 1.- Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales.
- 2.- Vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados.
- 3.- El lector debe tomar una actitud hacia el texto, rechazando tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”.

En la primera condición encontramos la ironía fundamental de la literatura fantástica; debe necesariamente tener un vínculo estrecho y coherente con la realidad intratextual. El acontecimiento extraordinario debe irrumpir en la realidad conocida para que cobre el efecto fantástico y se logre la contundencia.

Tenemos entonces un acontecimiento extraordinario que irrumpe la realidad intratextual, en la percepción de este acontecimiento encontramos el segundo filtro de lo fantástico. En palabras de Todorov

“Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una solución saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso”⁹⁶

Para Todorov lo fantástico sólo puede existir en el instante de vacilación, cuando el lector ha dado una explicación al fenómeno, sea con leyes naturales o sobrenaturales, lo fantástico deja de existir; “lo fantástico es la vacilación de un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”⁹⁷. Bajo este enfoque el tema de lo fantástico se convierte en un problema de debate entre la verdad de los sentidos y la verdad de la naturaleza. Tal vez sea por eso que los primeros cuentos fantásticos clásicos se dan a finales del siglo XVIII y a la par de la revolución iluminista de la Ilustración, etapa de la historia donde el ser humano se cree capaz de conocer las causas de todo lo que le rodea y de establecer límites claros de la realidad.

⁹⁶ Todorov Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, p 37

⁹⁷ *Ibíd.* p 39

Los autores de esa época crearon, en sus cuentos juegos literarios sin solución, en los cuales se sugiere lo sobrenatural sólo para acotarlo con cualquiera de las posibles explicaciones racionales: primero, la duda entre si el fenómeno fantástico sucedió realmente o sólo fue producto del azar, en segundo lugar, en el caso de que lo que se percibe como sobrenatural “exista realmente”, procurar que aun quede la posibilidad de una inexactitud en la percepción. Todorov cita en su libro una metáfora del escritor inglés, creador de historias de fantasmas, M. R. James, muy clara a este respecto: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural. Pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada.”⁹⁸

Hablemos ahora de la tercer condición para que el hecho fantástico exista; el rechazo del lector a una interpretación alegórica o poética del texto. Para Todorov además del peligro latente que tiene lo fantástico de caer en lo extraño o en lo maravilloso existe el peligro de la interpretación no literal o no ficcional a causa de una interpretación alegórica o poética respectivamente.

“Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer ni exigir una reacción frente a los acontecimientos tal como se producen en el mundo evocado. Por esta razón, lo fantástico sólo puede subsistir en la ficción; la poesía no puede ser fantástica. En una palabra, lo fantástico implica ficción”⁹⁹.

Para Todorov el discurso poético cuenta con propiedades secundarias que alejan al lector de la búsqueda de lo fantástico dentro del texto, dichas propiedades pueden ser las rimas, el metro regular, el discurso emotivo. Las frases citadas de manera poética requieren una lectura poética, no tienden a describir un mundo evocado. Del mismo modo que debe evitarse una lectura poética es necesario prescindir de una lectura de sentido alegórico.

⁹⁸ *Ibíd.* p 40

⁹⁹ *Ibíd.* p 53

Todorov emplea en su texto la definición de alegoría dada por Angus Fletcher en su libro *Allegory* “Dicho en términos sencillos, la alegoría expresa una cosa y significa otra”. Cuando el texto es leído de manera alegórica se evita el sentido literal que detona la irrupción del hecho extraordinario en la realidad, elemento básico de lo fantástico. La alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos de las mismas palabras; ya sea que el primer sentido deba desaparecer o ser tomado junto con el segundo o tercer sentido, ambas opciones eliminan el sentido literal.

“Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en el sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico. Existe, pues, una gama de subgéneros literarios entre lo fantástico y la alegoría, que sólo conserva el sentido segundo, alegórico. Esta gama habrá de constituirse en función de dos factores: el carácter explícito de la indicación, y la desaparición del sentido primero”¹⁰⁰

Estas reflexiones sobre la interpretación alegórica y poética serán base para los contra-postulados que Ana María Barrenechea enunciará dos años después de la publicación de Todorov, las cuales desglosaremos más adelante. Mientras, es necesario citar otros elementos característicos de la literatura fantástica según Todorov, que no entran directamente en las tres condiciones esenciales pero que suelen encontrarse en los textos.

Uno de estos elementos es el uso de formulas modalizantes que introducen descripciones de acontecimientos o personajes, formulas como “se diría”, “se hubiera dicho”, “como si”, etc. Todas ellas buscan provocar el efecto de hesitación con respecto al hecho extraordinario, no deja claro si el fenómeno es sobrenatural

¹⁰⁰ *Ibíd.* p 55

o sólo es una mala percepción de la realidad cotidiana, son formas que nos sugieren la interpretación sobrenatural.

Asimismo Todorov habla de los grados de confianza que el lector puede otorgar al relato, en general podemos encontrar dos tipos; cuando el narrador es exterior y cuando es uno de los personajes principales del acontecimiento. Recordemos que para que el hecho fantástico tenga contundencia es necesario construir sólidamente los vínculos con la realidad intratextual y otorgar un alto grado de confianza entre el lector y lo narrado. Desde el punto de vista de nuestro crítico el narrador externo resulta ser más convincente, “el personaje puede mentir, el narrador no debería hacerlo.”¹⁰¹

Otra característica que el relato fantástico tiene, esta vez compartido con el género policíaco, es la temporalidad irreversible. El verdadero y genuino efecto fantástico sólo puede darse en la primer lectura, donde el hecho extraordinario va desarrollándose mientras el espectador vacila entre lo natural y lo sobrenatural. Recordemos que la vacilación es elemento inherente a la literatura fantástica, aún después de haber cerrado el libro, pero en el caso de una segunda o tercer lectura los acontecimientos ya han sido “vistos” por el lector disminuyendo el efecto contundente del texto.

Una de las grandes contribuciones que Todorov aporta al estudio de la literatura fantástica, y también una de las más impugnadas, es la clasificación de los contenidos fantásticos en “Los temas del YO” y “Los temas del TÚ”. Todorov nos dice, refiriéndose a “los temas del yo”

“El principio que hemos descubierto puede designarse como el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu. Este principio engendra diferentes temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura

¹⁰¹ Ibid. p 70

del límite entre sujeto y objeto, y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio”¹⁰²

De tal manera que podemos interpretar “los temas del yo” como prácticas de la relación entre el hombre y el mundo, dicho de otro modo, del sistema percepción-conciencia. En cuanto a “los temas del tú” Todorov nos dice

“El punto de partida de esta segunda red es el deseo sexual. La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones. La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte, aun cuando su relación con el deseo esté fuera de toda duda. De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor.”¹⁰³

Podemos, entonces, interpretar “los temas del tú” como una relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. Están definidos las dos grandes categorías de los temas de lo fantástico, del mismo modo hemos dado una revisión rápida a los elementos indispensables para que un texto pueda ser considerado fantástico, según el criterio de Todorov claro.

2.3 Lo fantástico. Ana María Barrenechea.

Ana María Barrenechea, importante estudiosa del género fantástico en latinoamérica, quien en 1957 realizó unas conferencias en la UNAM a propósito de la publicación de *La literatura fantástica en Argentina*, no pudo menos que encontrar restrictivos los postulados de Todorov, y los impugna directamente en su texto de 1972: *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, aquí Barrenechea propone nuevos y más abiertos parámetros para la clasificación de

¹⁰² Ibid. p 96

¹⁰³ Ibid. p 110

un texto fantástico, los cuales podemos resumir en el siguiente cuadro¹⁰⁴, donde la literatura fantástica se sustenta en la confrontación problematizada de dos órdenes contrarios y coexistentes entre ellos.

| Contraste de lo A-Normal / lo Normal | | Sólo lo No A- Normal |
|--------------------------------------|----------------|----------------------|
| Como Problema | Sin Problema | |
| Lo fantástico | Lo maravilloso | Lo posible |

La primer gran oposición al sistema de Todorov se centra en el uso de la poética y la alegoría, recordemos que para Todorov ambos son enemigos mortales de lo fantástico al no permitir la ficción y la literalidad respectivamente. Para Barrenechea estas categorías no son excluyentes del hecho fantástico sino cruzadas

“Esta rigidez de exclusiones genéricas, buena para ciertas épocas de clases literarias muy definidas, no resulta aplicable a la literatura contemporánea que construye géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes. Por eso nos parece más apropiada una metodología que establezca oposiciones de rasgos nítidos pero que permita cruzarlos.”¹⁰⁵

Como ya vimos, para Todorov la vacilación es el elemento fundamental de la literatura fantástica, al disiparse la duda entramos al terreno de lo maravilloso o lo extraño, para Barrenechea la hesitación no es fundamental en el hecho fantástico, al referirse a la clasificación de Todorov dice

“le encontramos el inconveniente menor de no ser exhaustiva (lo cual podía obviarse), porque no menciona una categoría que pueda incluir los relatos de lo normal, lo real, lo natural. Pero sobre todo resulta

¹⁰⁴ Barrenechea Ana María, *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, p 393

¹⁰⁵ Ídem

insatisfactoria por estar basada en los rasgos DUDA / DISIPACIÓN DE LA DUDA, que los mismos cultores del género no encuentran esencial. Un gran sector de obras contemporáneas no se plantea siquiera la duda y ellos admiten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que se las clasifique como maravillosas”¹⁰⁶

Al eliminar la exigencia de mantener dudosa la explicación, Barrenechea amplía el cuadro de lo fantástico a obras marginadas por la anterior teoría pero que cumplen con el requisito de la violación del orden racional con sentido problemático. Es necesario, entonces, hablar de los tres tipos de órdenes en que puede desarrollarse el hecho fantástico

- a) Todo lo narrado entra en el orden de lo natural.
- b) Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural.
- c) Hay mezcla de ambos órdenes

Recordemos que la simple coexistencia de dos órdenes no es suficiente para que se obtenga el efecto fantástico, es necesaria la problematización de convivencia de órdenes. Así los cuentos de hadas, monstruos, enanos, ogros caen en el terreno de lo maravilloso, primer coincidencia entre Todorov y Barrenechea, coincidencia fortuita por cierto, porque se basan en distintos criterios; para Todorov es maravilloso por no dejar duda de que se trata de un mundo sobrenatural mientras que para Barrenechea es maravilloso porque no plantea un conflicto entre ese orden y el orden natural.

Respecto a la clasificación de los temas fantásticos hecha por Todorov de los temas del YO y los temas del TÚ, Barrenechea propone también nuevos parámetros. Para ella la categorización Todoroviana puede emplearse a cualquier clase de literatura y no solamente a la fantástica, además de considerarlas

¹⁰⁶ Ibid. p 395

generales para el análisis literario. Se proponen nuevas categorías del género en el nivel semántico¹⁰⁷

a) Nivel semántico de los componentes del texto

1.-Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos y benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida.

2.- Relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden conocido: tiempos, espacios, causalidad, distinción sujeto-objeto. En la última distinción entran los sueños, los espejos y reflejos, los dobles, la rebelión de la materia.

b) Semántica global del texto

1.- La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo.

2.- Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real.

Concluimos pues, la segunda propuesta de clasificación del género fantástico, en breves palabras el hecho fantástico se da en *la problematización de convivencia de dos órdenes distintos y coexistentes*.

2.4 Lo fantástico. Susana Reisz.

En 1989 la argentina Susana Reisz publica *Teoría y análisis del texto literario*, en donde dedica un capítulo al estudio de la literatura fantástica titulado *Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales*. Dentro de

¹⁰⁷ Ibid. p 400

este estudio Reisz analiza postulados de Todorov y de Barrenechea al mismo tiempo que propone nuevos caminos para la categorización de lo fantástico.

La primer gran coincidencia de Reisz con los anteriores teóricos es que la irrupción de lo fantástico debe estar fuertemente ligado a la realidad intratextual, es decir, el hecho extraño debe aparecer en un mundo cotidiano, en palabras de Reisz “Suele admitirse que lo fantástico presupone la imagen de un mundo en el que no hay cabida para portentos, donde todo se produce conforme a un estricto causalismo natural y en donde lo sobrenatural se acepta como otra forma de legalidad”.¹⁰⁸ Recordemos que la confrontación de mundos es el principio de la vacilación en Todorov y el inicio del conflicto de órdenes para Barrenechea. Para Reisz la aparición de lo fantástico también nace de la convivencia de dos *realidades*

“Lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinominia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: *natural – sobrenatural* (Todorov), *normal – anormal* (Barrenechea), *real – imaginario* (Vax y Lenne), *orden – desorden* (Lennen) *leyes de la naturaleza – asaltos del caos* (Lovecraft), *real – maravilloso improbable* (Bessière), todo lo cual se traduciría, dentro de un sistema de modalidades propuesto por mí, en la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*”¹⁰⁹

Reisz determina que lo fantástico aparece cuando lo posible y lo imposible conviven en un mismo plano, es importante ahora hacer delimitar la definición de *imposible*, Reisz basa su estudio en la definición de Bessière de que lo imposible se ubica “fuera de las leyes y las convenciones de los intercambios real – suprarreal específicos de la mitología, de la religión y de los relatos populares”¹¹⁰,

¹⁰⁸ Reisz, Susana, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales” en *Teorías de lo fantástico*, p 195

¹⁰⁹ Ídem

¹¹⁰ Bessière Irene, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, p 60.

con ello, entendemos que para que lo imposible suceda el acontecimiento debe situarse en la realidad intratextual y estar en contradicción de cualquier ley social, natural o lógica en que se fundan los códigos de causalidad de una comunidad cultural determinada. No puede existir lo fantástico universal, cada comunidad entenderá sus mecanismos de causalidad según los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes de su territorio y época. El mismo acontecimiento puede ser apreciado como fantástico en cierta comunidad y pasar inadvertido en la cotidianidad de otra. Reisz explica que los cuentos de hadas reúnen la característica de ser esferas fuera de las leyes de causalidad pero su existencia sobrenatural no es suficiente para ser consideradas fantásticas, lo sobrenatural total cuenta con sus propias leyes y no modifica o transgrede la realidad.

“Los imposibles no se dejan encasillar dentro de las formas de manifestación de lo sobrenatural aceptadas por la mentalidad comunitaria, pero, además, conviven de un modo inexplicable, explícita o implícitamente tematizado como tal, con posibles que sí se integran en el espectro de posibilidades que forman parte de la noción de la realidad, históricamente determinada, del productor y sus receptores”¹¹¹

Siguiendo las reflexiones de Reisz entre las diferencias entre los imposibles feéricos y los fantásticos, encontramos que el cuento de hadas busca restaurar el marco de normalidad cotidiana cuando el hecho sobrenatural altera el orden y la justicia dentro de su universo. El orden ideal y el final feliz son característicos de esta literatura. En cambio los imposibles fantásticos irrumpen en el orden establecido para atacarlo o ponerlo en crisis, la aparición del acontecimiento imposible fantástico amenaza el orden y los contextos de causalidad pero siempre cercanos a los límites del universo conocido “es por ello que tienen la función de introducir a lo *absolutamente nuevo*, que no tiene ninguna relación con lo

¹¹¹ Ibid. p 205

cotidiano. Lo sobrenatural encuadra y designa lo otro a lo que se opone y no explica”.¹¹²

Reisz señala, coincidiendo con Todorov, que no existe la temática fantástica por sí misma, es decir, no existen los temas que posean la simiente de lo imposible fantástico, y mucho menos que el terror o el miedo sean sentimientos que den prueba de que nos encontramos frente a un relato fantástico, lo fantástico radica en el tratamiento no en el tema. Lo imposible modificado en posible.

“No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que puedan producir es sólo una consecuencia de esa irreductibilidad: es un sentimiento que se deriva de la incapacidad de concebir – aceptar – la coexistencia de lo posible con un imposible”¹¹³

Todorov señala, como hemos visto, que el relato fantástico cuenta con mayor contundencia cuando el narrador se encuentra fuera del acontecimiento extraño, la percepción que el personaje tiene del suceso resta objetividad y puede justificar la ambigüedad o la vacilación. Reisz confronta a Todorov argumentando que lo determinante en el hecho fantástico no es la voz sino el *modo* narrativo “la visión ambigua no depende necesariamente del hecho de que el narrador esté presente o ausente de la historia sino del hecho de que la fuente ficticia del discurso adopte o no el *punto de vista* correspondiente al personaje.”¹¹⁴

2.5 Lo fantástico. José María Martínez.

José María Martínez, incansable participante de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, publica en 2007, *La mirada del fantasma:*

¹¹² Ibid. p 207

¹¹³ Ibid. p 197

¹¹⁴ Ibid. p 214

Isotopía visual de la literatura fantástica. Este artículo, editado dentro del compendio del Coloquio 2005, presenta una postura innovadora con respecto a los elementos constituyentes del discurso fantástico. Haciendo énfasis en la exigencia de transformar un discurso formulado en anécdotas a componentes de la percepción sensible, enaltece la percepción visual – temática o figurativa – como camino a la representación mental. “Lo propio del fenómeno fantástico sería su textualización para ser visualizado o percibido sensorial o imaginativamente por uno o varios testigos participantes en esa anécdota”¹¹⁵

Consideramos una percepción visual temática cuando el elemento fantástico, detonador de la anécdota, recae directamente en la apreciación visual de un objeto o una situación. El hecho extraordinario debe ser percibido por el lector o los personajes. “La valencia temática se da porque el componente mimético del relato fantástico conlleva explícita o implícitamente la constatación visual o imaginada de un hecho extraordinario”¹¹⁶. Bajo este comentario enfatizamos la opción que propone el autor de una reivindicación de la *imagen mental*, es decir, no queda cerrada la percepción del acontecimiento sobrenatural al estricto estado del sentido físico. Los contenidos imaginados operan de igual forma que los contenidos visibles.

La percepción figurativa es el verdadero centro de estudio de Martínez en la literatura fantástica. Comenzaremos por decir que la percepción figurativa de lo fantástico se da “porque ese contenido se concreta diegéticamente en una serie recurrente e iterativa de acciones, lugares y objetos específicos que caben considerarse como materializaciones de lo óptico”¹¹⁷. Con ello, lo visual fantástico no se encuentra sólo en el instante climático de la visión sino que se presenta como una opción que puede darse a lo largo de todo el relato.

¹¹⁵ Martínez José María, “La mirada del fantasma: Isotopía visual y literatura fantástica” en *Rumbos fantásticos*, p 182

¹¹⁶ *Ibid.* p 180

¹¹⁷ *Ídem*

Encontramos que el autor propone tres grandes categorías en la percepción visual del hecho extraordinario, el primero de ellos es el referido al hecho mismo, es decir, la *visión*; el segundo grupo queda comprendido por los personajes y sus órganos visuales y el tercer grupo corresponde a los objetos y lugares que insisten en esa actividad visual o la canalizan. Para Martínez esta clasificación involucra los distintos niveles en el desarrollo de la anécdota.

“Queda claro desde ahora que la posibilidad de esta distribución muestra a su vez que la visualidad se da en todos los niveles actanciales de la anécdota, sean éstos el del evento, el de los actantes o el del ámbito de sus acciones, y que por ello, serán contenidos de necesaria aparición en algún momento de la sintaxis narrativa”¹¹⁸

Cuando la experiencia visual es el detonador de la anécdota y el desarrollo de la historia, nos encontramos dentro de la primera clasificación. A este grupo pertenecen los relatos donde la percepción visual resulta al menos uno de los momentos climáticos del relato, la revelación del hecho extraordinario ocurre directa y claramente a partir de una apreciación visual. La mayoría de estas historias comienzan planteando un universo intratextual *conocido* para después ir, paulatinamente, introduciendo primero las alusiones y finalmente las revelaciones del evento extraordinario. La reacción de los personajes o incluso del lector, dueño de sus propios referentes, no obstaculiza el uso del evento visual como plataforma del relato.

“De todas formas, la necesidad de la visión en el relato fantástico se ratifica desde el momento en que los contemporáneos pueden ocultar o disminuir la carga de asombro y extrañamiento pero no pueden evitar que la revelación deje de funcionar como el clímax estructural de la anécdota”¹¹⁹

¹¹⁸ *Ibíd.* p 184

¹¹⁹ *Ibíd.* p 186

En cuanto a los personajes, encontramos el primer caso donde los protagonistas juegan un rol de videntes o espectadores del hecho extraordinario. Mientras se desarrolla el relato, el protagonista testigo del acontecimiento se mantiene como espectador asistiendo a los distintos momentos en donde la anécdota se despliega hacia el clímax. “La vista resulta la principal y única forma de acceso a la reelaboración del mundo exterior del sujeto, y el total de la anécdota, un acontecimiento primordialmente visual”.¹²⁰ Dentro de la categoría podemos encontrar algunas variantes; los relatos con anécdotas desencadenadas a partir de un objeto o elemento percibido por la isotopía visual, las historias que se denotan de una experiencia visual, normalmente ordinaria, del protagonista, la cual después dará lugar a que el hecho extraordinario ocurra. En ambos casos, tanto el objeto como la experiencia visual se mantienen a través de todo el relato como puntos de referencia o garantía material de lo extraordinario en potencia.

Continuando con la experiencia visual de los personajes, Martínez propone un apartado para los órganos visuales de los participantes del relato. Dentro de este grupo encontramos las frecuentes atenciones que se ofrecen a la descripción detallada de los rasgos físicos. Los ojos son definidos por su condición de frontera entre el mundo interno y externo del sujeto, delimitando claramente las consecuencias que el evento fantástico ofrece psicológica y emocionalmente. Otra variante de proceso visual es aquella en donde el paso de un universo a otro, mundos evocados o reales, se asocia al movimiento de cierre y apertura de los ojos del personaje, asociando los cambios de percepción de los mundos con el órgano visual. Una tercera variación ocurre cuando la percepción visual es provocada por el cruce de miradas de los actantes, a través de la mirada de los personajes los límites de la realidad y el evento extraordinario son borrados.

Otro *tópos* muy frecuente es el cruce de miradas entre los actantes, que casi siempre equivale a decir el cruce de mirada entre el

¹²⁰ *Ibíd.* p 188

protagonista – normalmente narrador y testigo – y el fantasma. Estos cruces de miradas suelen formar parte o ser ellos mismos el clímax de la narración. Por ello, en ese cruce de miradas, se da también una comunicación entre ambos órdenes ontológicos, el mimético del protagonista y el sobrenatural del fantasma. La vista, esta mirada, es el modo de borrar sus fronteras.¹²¹

El momento del cruce de mirada está rodeado, por lo regular, por una atmósfera de tensión, es aquí donde los personajes intercambian sus ansiedades y vacilaciones mientras se contemplan a solas. La mirada se convierte en la acción principal del momento, envuelta por un silencio y gran expectación. Este enfrentamiento de planos necesita a los personajes en el mismo espacio físico.

“Una de las situaciones en que el ejercicio y cruce de miradas es más frecuente es también otro de los *tópoi* más habituales en estos relatos, el de la visita, es decir, el momento en que se produce el encuentro de dos personajes, bien sea planteado, buscado intencionalmente o dentro del plano mimético o bien involuntario, inesperado y más cercano o coincidente con el momento de la visión”¹²²

Siguiendo la clasificación general de Martínez, encontramos el tercer grupo de la percepción visual; los objetos y lugares que canalizan la experiencia. La mayor parte de estos objetos son usados como referencias o elementos de concatenación *lógica* del evento extraordinario con la realidad intratextual. Estos objetos *ópticos* pueden encontrarse en cualquier sitio de la anécdota, actuando como pistas de enlace entre los planos sin tener, necesariamente, un gran peso dentro de la anécdota. Objetos como pinturas, retratos, fotografías operan como puentes de la realidad hacia el plano sobrenatural del relato. Con ello, se garantiza la viabilidad, mínima, del evento extraordinario en el plano real. El uso de objetos y espacios neutros es una variante de esta categoría, dentro de los relatos

¹²¹ *Ibid.* p 191

¹²² *Idem*

fantásticos se encuentran artefactos y espacios que no se asocian al evento principal o al clímax de la anécdota pero que funcionan ligados a la percepción visual; salas de cine, espejos, ojos de cerradura son ejemplos de esta variante. Los objetos y lugares cobran importancia a partir de la mirada del personaje

“La contemplación de estos objetos o momentos visualmente confirmatorios suelen acompañarse del tono de estupefacción propio de las visiones y semejantemente pueden o suelen formar parte del momento de clímax por tratarse de una versión de la anagnórisis clásica. Es solamente en el momento de recibir las miradas e inspecciones cuando pasan a ocupar un primer plano y consecuentemente a confirmar el poder estructurador de la mirada.”¹²³

Con todo lo anterior, basándonos en la postura de Martínez, acotamos que la experiencia visual es una herramienta en la estructura de lo fantástico. La aparición de elementos que problematizan el orden establecido en la realidad intratextual se da, en muchas ocasiones, a partir de la experiencia visual entre el personaje y hecho extraordinario, sirviendo de puente entre los dos órdenes contrarios. Encontramos la mirada como posible detonante de la problematización del universo construido como realidad.

“El hecho de que se manifieste o se necesite en los momentos claves de la sintaxis narrativa (el evento, los actantes y el espacio ambital) nos confirma que forma parte intrínseca del relato fantástico. Lo fantástico es visual, y la visualidad en el relato se impondría al escritor como la mirada del fantasma se impone al protagonista o al lector”¹²⁴

Con esto concluimos la cuarta postura teórica de los elementos necesarios para que el hecho fantástico ocurra. La seriedad y profundidad que Todorov,

¹²³ *Ibíd.* p 193

¹²⁴ *Ibíd.* p 195

Barrenechea, Reisz y Martínez imprimen a sus estudios serán base en el siguiente capítulo para comparar y confrontar la obra *EL CABALLO ASESINADO* con los postulados dados por nuestros teóricos. Es importante concluir este capítulo citando al mismo Francisco Tario en la *definición* con la cual trabajó y dio guía a sus escritos en el terreno de lo fantástico, principios en los cuales fundamentó la escritura de su obra dramática y la mayoría de sus cuentos y novelas.

“Ante todo convendría hacer notar que lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil. Por tanto, hacer un texto fantástico es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco. No se trata aquí de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de reyes, sino porque su padre – un hombre perfectamente honorable- quedó convertido en una seta mientras regaba el jardín de su casa. Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, esa es la tarea. Y a mayor simplicidad y audacia, mayor mérito.”¹²⁵

¹²⁵ González Dueñas Daniel y Toledo Alejandro, op.cit, p 76

Capítulo III Lo fantástico en *El caballo asesinado*

Joergensen: ¿Y qué...qué puede ocurrirme, Mr. Holmes?
Holmes: Lo más estúpido...o lo más fenomenal.

3.1 Tario, el dramaturgo.

En 1988, once años después de la muerte de Tario, la colección *Molinos de Viento* en el número 51 publica por primera y única vez, *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*. Sin prólogo, sin biografía del autor y con un tiraje de 2000 ejemplares esta edición nos presenta los tres ejercicios de literatura dramática que Francisco Tario realizó en su vida. No tenemos conocimiento del año exacto en que fueron escritas pero contamos, en lo que respecta a *El caballo asesinado*, con una carta de José Luis Martínez dirigida a Tario con fecha del 14 de agosto de 1964 que nos da pistas de los tiempos de escritura:

“En El Caballo... reconozco en general la línea que quieres seguir, en conjunto las piezas que has escrito recientemente y en aquel mundo de los cuentos de La noche y en los aforismos de Equinoccio previsiblemente debiera surgir ahora –veinte años después- una visión suficientemente avinagrada y corroída del mundo, muy al gusto de la época pero ha salido menos ácido un poco más tolerante y sonriente, de todas maneras la pieza con que reaparezcas o que estrenes en el teatro tendrá que ser un poco una nueva marca. [...] Quisiera añadir, que los tres actos me parecen bien balanceados. El primero y el segundo están casi sin movimiento, todo ocurre a través del diálogo, y el último bien logrado y bien rematado, en conjunto la pieza tiene siempre una agilidad y una velocidad que sin duda se multiplicarán con una adecuada representación.”¹²⁶

¹²⁶ Material epistolar de José Luis Martínez consultado en la tesis *Aquí abajo (1943), novela de Francisco Tario, uno de los escritores pioneros de la literatura fantástica en México en la década de los cuarenta* escrita en el 2000 por Mariana Pineda Maldonado.

El caballo asesinado, *Terraza con jardín infernal* y *Una sogá para Winnie* representan nuestro único legado dramático a manos de uno de los mejores escritores mexicanos. Sus piezas teatrales son una variación del tratamiento que Tario brindó en sus cuentos y novelas a los personajes, atmósferas y elementos de la literatura fantástica.

Como hemos visto, encontrar análisis y artículos sobre el trabajo de Tario es difícil, tema casi imposible en lo que respecta a sus obras dramáticas. González Suárez aporta en un solitario comentario “El caballo asesinado, que recoge tres obras de teatro que necesitan un director dramático que además sea psiquiatra. No se le ha puesto a la dramaturgia de Tario la atención que merece”.¹²⁷

Antes de iniciar el análisis extenso de *El caballo asesinado* y los elementos de la literatura fantástica que en él se encuentran, creemos importante hacer un breve comentario acerca de las otras piezas teatrales encontradas en la publicación de 1988. Advertimos, que lo que adelante se escribe es sólo una rápida sinopsis del texto, tratamos simplemente de presentar un panorama general de la obra.

Terraza con jardín infernal, está ubicada años después de la hecatombe atómica y se desarrolla en *La lata de arenques ahumados*, pequeño hotel a 1900 metros de altitud cuya propietaria es la señora Stephen. Entre los excéntricos inquilinos del hotel encontramos a Mr. Leopardi, único sobreviviente a la hecatombe y ser humano constituido normalmente, sin prótesis plásticas como el resto de los habitantes. Dichas prótesis son fabricadas por la compañía industrial de El millonario, inquilino del hotel cuya mayor preocupación es el supuesto nacimiento de un niño en parto natural y no armado artificialmente; este niño es producto de la pareja de Enamorados que también habita el hotel. La vida de los muchos ocupantes del hotel se desarrolla sin sobresaltos hasta que está a punto de darse el nacimiento del niño, situación única desde la hecatombe. Así, después

¹²⁷ González Suárez, Mario, op.cit. p 25

del asesinato de El Enamorado aparece el recién nacido Basilio Vasilievich, hombre de 40 años quien conoce a todos los habitantes pero nadie le conoce a él

Basilio: ¡Todos aquí reunidos! ¿Quién lo hubiera dicho? Pero, francamente, díganme, ¿ninguno de ustedes me recuerda? (silencio) ¿Ninguno? (se miran unos a otros) Es natural, debe ser natural, después de todo. ¿Por qué habrían de recordarme? Yo les conocí en sueños, viví largas horas con ustedes en sueños; pero ustedes... ¡no, tal vez ustedes no tengan por qué recordarme! ¿Cómo podrían recordar a cada uno de los infinitos seres que sueñan con ustedes a diario?¹²⁸

A partir de este encuentro, los personajes de la obra descubren la desaparición de algunos inquilinos, supuestamente convertidos en objetos o animales, e inicia la pugna entre el Millonario y sus allegados contra una nueva industria creadora de seres vivos constituidos por hormonas y no por plásticos. Dejando siempre abierta la percepción de pertenecer a un mundo donde se encuentran los seres soñados por los humanos durante su vida, otorgando el principio de duda propuesto por Todorov para lo fantástico. *Terraza con jardín infernal* plantea la relación problematizada de dos órdenes contrarios y coexistentes entre ellos, principio de lo fantástico para Barrenechea.

Una sogá para Winnie está ubicada en una vieja casa de campo cerca de Londres en la época actual. La casa ha pertenecido a la familia de Robert y desde hace 6 meses viven ahí su esposa Marjorie y el personal de servicio. Esta obra es, entre la producción teatral de Tario, definitivamente la más realista en tratamiento del tema, atmósferas y personajes. La vida de los personajes se modifica en el momento en el que Marjorie se entera de que su esposo había amado intensamente en su niñez a Winnie, prima de Robert quién ha muerto suicidándose en el río.

¹²⁸ Tario Francisco, "Terraza con jardín infernal" en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, p 146

Marjorie: He empezado a dudar de mis sueños... (Interrumpiéndose y como hablando a alguien al otro lado del cristal) Todo era otra vez muy misterioso, pero tan real... Otra vez se trataba de ti y de tu infancia en esta casa. Sí, éramos los dos pequeños... y otra vez yo no era yo, sino ella: Winnie. Volvía a ser aquella primita tuya que vivió aquí contigo. (Sonríe amargamente) ¡Winnie!... ¡Tu primer amor! Te veía tan claramente... Llovía.¹²⁹

La percepción de que el fantasma de Winnie está presente tanto en la casa y los jardines así como en el corazón de Robert ha deteriorado el ánimo y la salud de Marjorie. Llevando a todos los habitantes de la casa vivir en un estado de ansiedad tratando de explicar los extraños fenómenos que ocurren y que la señora dice ver. Durante el transcurso de la obra, se abren los caminos de la verdadera existencia de Winnie y se presume que todo ha sido una invención de Robert para orillar al suicidio a su esposa.

A raíz del asesinato de Gladys, criada de la casa, ocurrido en Londres, parece desenmascarse la culpabilidad de Robert, quién está a punto de ser arrestado por la policía mientras se confiesa con el doctor en la sala de su casa de campo. Pero una carta de una tal Peggy Parker dará el giro característico de los textos de Tario, dejando abierta la duda de la verdadera existencia de Winnie. Está presente en el texto lo fantástico, según la percepción visual referida por Martínez en objetos; como una fotografía de Winnie encontrada en el desván así como un encuentro que sostienen Marjorie y Winnie.

3.2 *El caballo asesinado*. Revisión general.

El caballo asesinado, pieza teatral que nos compete profundamente, está dividida en tres actos y ubicada en la época actual. Dado la importancia de la anécdota y los acontecimientos, describiremos uno por uno los actos de la pieza.

¹²⁹ Tario Francisco, “Una sogá para Winnie” en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, p 198

El primer acto se desarrolla en la casa de los Joergensen en donde viven Joergensen y Margaret, esposos y padres de Johnny y Kitty, quienes además comparten vivienda con la abuela. El inicio de la obra se da en el momento en donde Johnny tiene una rara enfermedad la cual hace que disminuya su estatura, después de haber reducido 30 cm, la familia está a la espera de la visita de los médicos, mientras Joergensen está fuera de la ciudad en un congreso.

Durante todo el inicio se describen personajes excéntricos quienes se relacionan con poca escucha así como diálogos, en ocasiones, carentes de lógica pero tomados de manera literal. Durante la poca convencional revisión de los médicos hacia el enfermo, Johnny se convierte en un ser cuadrúpedo el cual sólo puede ladrar. Los doctores se van dejando a la familia con el nuevo desaguisado mientras Kitty sólo puede reconocer en su antiguo hermano a un perro verdadero, el cual, podrá cuidar la casa durante las noches.

Justo en ese momento se da el regreso de Joergensen a casa, en medio de gaitas y dos acompañantes escoceses, quienes regresan de un congreso en Glasgow. Los acompañantes se retiran y dejan a Joergensen con su familia, en la cual ya figura un verdadero foxterrier como hijo. Margaret comienza a reprochar a Joergensen ciertas actitudes sospechosas sobre las intenciones del esposo para dañar a la familia. Los esposos se reconcilian justo en el momento en donde Kitty regresa a escena con la abuela, convertida en una sombrilla, entre las manos. Este hecho devuelve a Margaret la desconfianza en la personalidad de Joergensen quien contempla asombrado la sombrilla entreviendo el éxito de alguno de sus experimentos al mismo tiempo que su esposa llama a la policía y termina el primer acto.

El segundo acto de *El caballo asesinado* se desarrolla en el salón de un viejo chalet de campo. En él habitan dos buscadores de fantasmas, nuestro conocido Mr. Joergensen y Mr. Hardy quienes buscan un alvéolo, es decir, la manifestación física de un fantasma. Joergensen y Hardy buscan el alvéolo de Mr.

Thompson, antiguo propietario del chalet y quien fue asesinado, la noche del 16 de diciembre de 1912, a manos de Mr. Parkington en ese lugar. Durante la espera de la aparición del alvéolo los buscadores de fantasmas dan a conocer las propiedades geométricas que los fantasmas tiene en relación con la vida de quienes fueron.

Cuando el solitario Joergensen confiesa a Hardy que ha tenido sueños en donde se ve envuelto por una encantadora familia, haciendo mención del primer acto, aparece Mr. Holmes quien da pistas de ser el alvéolo y quien informará a los presentes que Mr. Joergensen es el desdoblamiento de Mr. Thompson al mismo tiempo que Mr. Hardy es el desdoblamiento de Mr. Parkington. Al transitar por un camino de sueños y desdoblamientos Mr. Hardy reconoce a Mr. Holmes como el ejecutor de muchos asesinatos, incluyendo el de Thompson, lo cual causará la muerte de Mr. Hardy a manos de Holmes.

El tercer acto de nuestra pieza se desarrolla en el mismo chalet del acto segundo pero con los personajes y situación del primer acto. La familia de los Joergensen, con el hijo convertido en perro y la abuela en sombrilla, recién se muda al viejo chalet en donde Joergensen realiza sus experimentos. Durante este acto Joergensen se ha vuelto un hombre taciturno quien intenta, disfrazándose torpemente de fantasma, evitar que su familia se entere de que está convirtiéndose en un hombre. Durante este acto Joergensen descansa de su enfermedad paseando por el viejo estanque y pintando, como lo hacía anteriormente Thompson, al mismo tiempo que Mr. Holmes aparece como un caballero que invita a bailar a Margaret sobre la cubierta de un barco.

Los fémures de caballo que Johnny ha desenterrado del jardín y la conversión de Joergensen en un hombre, visto como un caballo por los demás, dan final al texto al mismo tiempo que el personaje de La enlutada nos indica que el chalet se encuentra en el viejo cementerio de Wicklow.

Ahora que tenemos una visión general de la anécdota y acontecimientos de nuestra pieza teatral, iniciaremos el enfoque hacia los elementos de la literatura fantástica que en el texto se reflejan, siguiendo los lineamientos de los cuatro teóricos señalados en el segundo capítulo de este trabajo.

3.3 *El caballo asesinado* y su vínculo con la realidad.

Sabemos que una de las coincidencias, tal vez la única, de los estudiosos de la literatura fantástica es el hecho de que el relato debe estar firmemente anclado a la realidad intratextual, es necesario establecer un mundo con leyes lógicas antes de la intrusión de los fenómenos extraordinarios. Francisco Tario realiza esa tarea al describir detalladamente tanto de los lugares como de los personajes en sus acotaciones. De esta forma, encontramos en el acto primero:

Es la casa de los Joergensen. Un salón más o menos íntimo, en el cual todo es alegre, luminoso y sencillo. La luz de la tarde azul; la tapicería también azul; las cortinas, ligeras y blancas [...] Destaca un canapé blanco, junto a él, una mesita con un teléfono también blanco. Algunas docenas de libros. Un bello reloj dorado, como un dorado sol en un espejo. Puerta lateral que lleva al interior de la casa y un amplio ventanal sobre el jardín invisible. Al fondo, un gracioso recibidor.¹³⁰

Continuando con la detallada descripción de lugares, elemento básico para la creación de atmósferas, Tario propone en el segundo acto un espacio concreto:

Salón de un viejo chalet de campo. Al fondo, la puerta de entrada. En el muro de la izquierda, una importante ventana. A la derecha, escalera de madera, alfombrada, que conduce a la planta alta. Hay profusión de muebles y otros elementos siempre indispensables en una tarde de lluvia o una incursión a lo inexcrutable. Entre ellos, algún desvaído tapiz, un diván desvencijado, mesitas de diversos tamaños, butacones de alto

¹³⁰ Tario Francisco, “El caballo asesinado” en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, p 13

respaldo, lámparas, una pesada cómoda, chimenea sin fuego y un ostentoso reloj presidiendo la estancia.¹³¹

No debemos perder de vista que el mismo Tario en sus acotaciones ya planea el espacio como una simiente de lo fantástico, al utilizar la frase *una incursión a lo inexcrutable* prepara al director o espectador a una atmósfera donde el hecho extraordinario puede darse.

La descripción de personajes opera bajo el mismo mecanismo de anclaje a la realidad intratextual, si bien toca personajes excéntricos, éstos ofrecen un vínculo con lo real tanto en forma como en carácter. Así, al definir a la esposa “Aparece Margaret sobre el canapé, como una espumosa ola, ensimismada en alguna dulce idea. Viste ropas de casa también azules y ligeras y, cuando ha sonado ya un buen rato el teléfono, extiende sin interés el brazo y lo toma. Todo en ella es fácil, musical, inesperado y fresco.”¹³² O más adelante cuando describe al buscador de fantasmas “Mr. Joergensen viste una larga gabardina de comerciante, un pequeño hongo gris y porta en la mano una curiosa jaula con un pajarito. Es un hombre menudo, nervioso e insignificante.”¹³³ Las características físicas, de carácter y sobre todo de la relación del personaje con su entorno son descritas claramente por el autor, como se demuestra nuevamente al describir al hijo “Entra Johnny: dos metros de estatura, macilento, despeinado, con un traje visiblemente holgado y escandalosas gafas de miope. Trae en la mano un minúsculo librito y se sienta con timidez a leer.”¹³⁴

Una vez definidas las formas en que el autor realiza el primer elemento de la literatura fantástica, es decir, construye una realidad intratextual, daremos revisión a los distintos parámetros que cada teórico tiene con respecto a lo fantástico. La intención es relacionar las teorías de Todorov, Barrenechea, Reisz y Martínez con el texto escrito por Tario.

¹³¹ Ibid. p 47

¹³² Ibid. p 13

¹³³ Ibid. p 32

¹³⁴ Ibid. p 15

3.4 Elementos de la literatura fantástica en *El caballo asesinado* según los postulados de Todorov.

Además de la construcción de realidad, anteriormente descrito, Todorov señala como segundo punto de estudio la hesitación entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Durante el transcurso del texto, Tario deja muchos puntos abiertos que trabajan en ese sentido. El mayor de ellos se relaciona con la vida de Joergensen, el cual, *oscila entre dos realidades como si fuera el péndulo de un reloj*, durante toda la obra se hace referencia al mundo de los sueños como un mundo real, al mismo tiempo que se abre la ambigüedad sobre la estadía en el mundo de los hombres o el mundo de los fantasmas.

Un primer ejemplo de elementos que se mencionan en una *realidad* de Joergensen y después aparece en el mundo de los *sueños* es el de las hojas secas. En el acto primero, durante una charla, Margaret hace referencia a una fiesta en casa del Kaiser

Joergensen: Fue entonces cuando se desató el vendaval y, a través de los balcones abiertos, los salones se llenaron de hojas.

Margaret: (Riendo) Nunca vi más hojas secas en mi vida

Joergensen: Todo cuanto alcanzaba la vista, y algo más, se hallaba cubierto de hojas.

Margaret: Después aparecieron los jardineros...

Joergensen: Pero el Gran Duque fue terminante. "Dejad en paz a las hojas, que aún no ha comenzado la guerra."

Margaret: Y todo el mundo bailó la noche entera sobre las hojas.

Joergensen: Hasta que en un momento dado cesó de pronto la música.

Margaret: Amanecía. Y sonaban únicamente las hojas secas. ¡Ras, ras, ras! Como en los sueños.¹³⁵

¹³⁵ Ibíd. p 40

Durante el segundo acto, Tario hace dos pequeños guiños en relación de las hojas secas, el primero lo encontramos en una charla con Mr. Hardy

Joergensen: (Desencantado con las fotografías) Noto con desconsuelo que está usted equivocando los términos; esto es, convirtiendo nuestra profesión en una novela. Le sugiero, en cambio, prestar mayor atención a los números. Tenga usted presente que el éxito, si llega, será a través de los signos, nunca de las hojas secas. (Devolviéndoselas) Por esta vez, se lo aseguro, no hay tal alvéolo. Y créame, lo siento.¹³⁶

Más adelante Mr. Holmes narra a Joergensen, desdoblamiento de Mr. Thompson la noche de su asesinato

Holmes: Disipada la duda, esto es, perpetrado el crimen, usted fue muy bien arropado en una manta, trasladado al jardín y arrojado al estanque. El estanque que –dicho sea de paso- se hallaba cubierto de hojas.¹³⁷

Durante esa misma conversación, Joergensen hace referencia a la noche de fiesta en casa del Kaiser, noche en la cual el salón de fiestas se cubrió de hojas secas tras abrirse intempestivamente una ventana.

Holmes: Ni más ni menos. Y usted volvió a la cama y se durmió. El desconocido se introdujo aquí, subió las escaleras, cruzó el pasillo, penetró en su habitación y, a oscuras, como usted ha dicho, lo estranguló. ¡Y muy certeramente, por cierto! Aunque un poco antes de hacerlo, dijo “Discúlpeme, Mr. Thompson. Es sólo un experimento”. Pero usted no oyó su voz.

Joergensen: Perdóneme, no la oí. (Ríe nerviosamente) Bailaba en esos momentos con mi mujer durante una recepción que ofrecía el Kaiser.¹³⁸

¹³⁶ *Ibíd.* p 50

¹³⁷ *Ibíd.* p 62

¹³⁸ *Ibíd.* p 61

Bajo el mismo funcionamiento tenemos la relación entre lo sucedido en el acto primero durante una conversación con Margaret y las señales antes de descubrir el alvéolo junto a Mr. Hardy en el segundo acto

Margaret: ¿Nunca la habías visto antes, querida?

Kitty: No, nunca

Margaret: (Culpando a Joergensen con la mirada) Extraño. Muchos pájaros han huido...¹³⁹

Más adelante, en voz de Mr. Hardy ante la posible presencia del alvéolo

Hardy: [...] Es un delicioso amanecer, sin duda. Empiezan a florecer los cerezos, profesor. Muy pronto el campo se verá invadido por una singular nevada. (Dando a entender algo importante) Durante la mayor parte de la noche no han cesado de volar en torno a la casa bandadas de pájaros negros. Graznaban. Algunos de ellos incluso se posaron sobre los aleros. (Apagando las velas) Un poco antes de clarear el día... un poco antes de clarear el día los pájaros desaparecieron y descendió sobre el jardín una delicadísima niebla.¹⁴⁰

De igual forma encontramos textos en común de las dos realidades de Joergensen, en donde se habla sobre los congresos, en especial del congreso de Edimburgo

Joergensen: (Todavía con la jaula en la mano) Caballeros, mi esposa. (Reverencias) Mi bella hija Kitty. (Más reverencias) Doktor Lichtenberg, de Liechtenstein. (Reverencias de ellas) Doktor Gómez, de Puerto Rico. (Nuevas reverencias) ¡Delegados ambos en el Congreso Anual de Edimburgo! (A los escoceses) ¿Un Whisky? (Los escoceses rehusan)¹⁴¹

¹³⁹ Ibid. p 38

¹⁴⁰ Ibid. p 48

¹⁴¹ Ibid. p 33

En el segundo acto, durante una discusión con Mr. Hardy

Joergensen: (Echando humo) ¡Justo! Y en esa arcaica diferencia – que nadie ha explicado todavía- radica la clave del excepcional teorema. (Fumando exageradamente) ¿Ocurre, como se planteó en el último congreso de Edimburgo, que se efectúa una selección minuciosísima, o bien, como me temo, un vulgar escamoteo de trastienda?¹⁴²

Al realizar una primer lectura del texto, Tario parece sugerir que la vida de Joergensen durante el acto primero es un sueño que el personaje tiene durante el segundo acto, pero conforme entramos en el último acto esto parece invertirse, incluso, llegado el final de la obra se abre la duda de qué realidad es producto de la anterior o si ambas son una misma con la mezcla de elementos. Este hecho, abre el camino propuesto por Todorov para la vacilación entre las explicaciones naturales o sobrenaturales. Vayamos cronológicamente. En el segundo acto, durante una charla con Mr. Hardy

Joergensen: Yo, en cambio, vivo solo. Llevo la soledad conmigo como una horrible dentadura postiza. (Sonríe) ¡Salvo en sueños!

Hardy: ¿Decía usted, profesor?

Joergensen: Tengo sueños extraños, Mr. Hardy. Hoy mismo he tenido uno muy curioso. No logro liberarme de él, me atormenta. Durante este sueño, por cierto, me vi rodeado de una familia encantadora como un manojito de cascabeles. Especialmente Margaret, mi esposa, era fascinante. ¡Imagínese que me acusaba de homicidio y se disponía a entregarme a la policía! Por fortuna llegó usted y me despertó. Francamente, lo reconozco: le debo a usted la vida.¹⁴³

¹⁴² Ibid. p 51

¹⁴³ Ibid. p 55

Más adelante, durante la conversación con Mr. Holmes con respecto al asesinato de Thompson a manos de Parkington, se duda de la realidad de los sueños

Joergensen: (Como dando de pronto en el blanco) ¡Ah, ya caigo! (Ríe)
¡Mi familia!... Se refiere usted probablemente a mis sueños.

Holmes: ¿A sus sueños?

Joergensen: Sí, casualmente durante estos sueños me he visto rodeado de una encantadora familia...

Holmes: (Con aspereza) No son sueños, profesor. Son realidades tangibles y comprobables bajo cualquier punto de vista. Si me autoriza, tendré mucho gusto en visitarle en su hogar algún día.¹⁴⁴

Hacia el final de la obra, estando en el tercer acto, mientras parece que Joergensen deja poco a poco de ser un fantasma para convertirse en un hombre, pueden leerse textos en donde se habla como verdades los distintos acontecimientos de ambas realidades del personaje. Así, al hablar del cadáver del estanque en el viejo chalet de Wicklow con su hija, mientras Margaret se viste para salir a bailar con Holmes

Joergensen: (Tras un lúgubre silencio) La verdad es que no hay ningún cadáver, Kitty.

Kitty: ¡Bromeas!

Joergensen: Ningún cadáver, hija mía.

Kitty: (Perpleja) ¡Me engañaste!

Joergensen: Sí, pero prométeme que nunca lo sabrá tu madre. Sería, para mí, una vergüenza. ¡Como sé, además, que tampoco hay elefantes!

Kitty: (Estupefacta) ¡Papaíto!

Joergensen: (Con desencanto creciente) Y que Johnny no es ningún perrito, sino que se halla internado en un costosísimo colegio estudiando ingeniería.

Kitty: (De pie) ¡Calla! ¡Calla! Me asustas.

¹⁴⁴ Ibid. p 66

Joergensen: Y que tu abuela falleció hace tiempo, y que para que yo me ilusionara un poco, tu madre y tú inventásteis lo de la sombrilla.

Kitty:(Tratando de huir) ¡Creo que voy a buscar al médico!

Joergensen: Puedes llamar a quien quieras. Llama también a Sherlock Holmes. Llámalos a todos. Entre todos ellos no harían sino agravar mi desventura. (Cruel) ¡Tampoco pienses que tu madre se va a Jamaica! Lo sé de muy buena tinta.

Kitty: (Herida) ¡Mamaíta se está vistiendo! ¡Cenará esta noche a bordo con un importante caballero!

Joergensen: (Riendo trágicamente) Eso supone ella; pero es mentira. Todo ha sido una estúpida mentira. (Kitty da un paso atrás, contemplando con horror a Joergensen) Perdóname Kitty, no me hagas caso. Me siento enfermo; estoy envejeciendo mucho. Comienza a fallarme la vista.¹⁴⁵

Más adelante en esta misma conversación con su hija Joergensen muestra a Kitty la conversión de fantasma a hombre. A partir de este momento las personas que le rodean no pueden verlo a él, sino a un caballo

Joergensen: (Poniéndose de pie solemnemente y con voz quebrada por la emoción) Pues bien, hija mía, escucha. La horrenda verdad es ésta: ¡que he dejado de ser un fantasma y soy solamente un hombre! ¡Un hombre! ¿Sabes lo que es eso? (Kitty niega con la cabeza) ¡De ningún modo soy ya uno de vosotros, sino un miserable hombre de carne y hueso!

Kitty: (Con ademán nervioso) ¿Crees que deba llamar a mamita?

Joergensen: ¡Desde hace meses no soy en esta casa más que un intruso! ¡Mira! (Descorre dramáticamente la cremallera de su indumentaria de fantasma y queda ante su hija vestido de hombre. Largo silencio. Se oye aullar a Johnny doloridamente)

Kitty: (Buscando con la mirada a todas partes) ¡Papaíto! ¿Por qué te has ido?

¹⁴⁵ Ibid. p 86

Joergensen: Estoy aquí, pequeña, y te ruego que no te ofusques.

Kitty: (Aturdida) Papaíto, ¿dónde?... ¡Papaíto!

Joergensen: No, no, a tu derecha. Aquí... junto a la mesa.

Kitty: Otro día jugamos, ¿quieres?... ¡Sal! Ya basta. (Kitty, al fin, parece haber descubierto a su padre y deja escapar un imprevisto grito. Johnny continúa aullando. Entra la doncella presa del pánico)

Doncella: Señorita, señorita... ¡Tengo miedo! ¡Mucho miedo! ¡El señorito Johnny está aullando y trata de entrar a la cocina! ¡Tiene una cara muy rara! (Reparando) ¿Pero qué mira usted, señorita? ¿Por qué se ha puesto tan pálida? (Va mirando alrededor suyo hasta que descubre a Joergensen y lanza también un grito) (Señalando históricamente a Joergensen) ¡Un caballo! ¡Un caballo! (Kitty vuelve a gritar. Se abrazan. Joergensen se mantendrá inmóvil y cabizbajo)¹⁴⁶

Después de esta escena Joergensen sube a su habitación, en donde al parecer ha roto algunos vidrios y salido por la ventana, elevándose en el aire, con ello viola las leyes de lo que aparentemente era la realidad pero ninguno de sus familiares se asombra ante el hecho, incluso, se alegran de ver como el padre parece convertirse nuevamente en fantasma. Más aún, Tario nombra en una acotación fantasma al personaje que vuela cerca de la luna

Margaret: No quisiera hacerme demasiadas ilusiones, pero creo que al fin hemos recuperado a tu padre.

Kitty: (Ante una grave duda) ¿Los caballos vuelan, mamita?

Margaret: Eso creen ellos. Aunque, según habrás podido darte cuenta, Joergensen no es nada de eso.

Kitty: (Dando vueltas nerviosamente) ¡Qué alegría mamita! ¡Qué locura! (Le tira besos al fantasma) ¿Será el experimento?

Margaret: Lo ignoro.

Kitty: ¿Le grito? (Formando una bocina con las manos) ¡Papaítooo!
¡Papaítooo! ¡Baja un momento y llévame contigo!¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ibid. p 89

¹⁴⁷ Ibid. p 93

A través de las líneas anteriores, que condensan los acontecimientos de la obra dramática, Tario ha construido dos realidades intratextuales. Cada una de ellas con sus propios sistemas. La vacilación de cuál universo se transgrede con la aparición del nuevo provoca el estado de hesitación.

Para dar un nuevo vistazo al tratamiento abierto que da el autor, escribiremos los finales de cada acto, en donde, sin lugar a dudas, se complica tomar una decisión como lectores hacia el mundo de lo extraordinario o de lo maravilloso según los parámetros de Todorov. Como final del primer acto, tenemos justo el momento en donde la abuela ha sido transformada en sombrilla. Joergensen nombra a Mr. Hardy como cómplice en la búsqueda del alvéolo dejando abierta por primera vez la ambigüedad entre sueño y realidad de los dos universos del personaje

Joergensen: (En el colmo del asombro, con la sombrilla en la mano) ¡Es ella! ¡Ella misma, en efecto! Y todavía respira. (Iniciando una desaforada carrera hacia el teléfono) ¡Mr. Hardy! ¡Mr. Hardy! ¡Creo que al fin lo hemos encontrado!

Margaret: (Reteniéndolo con un gesto) Hoy no, pequeño. Por esta vez la comunicación con Escocia está interrumpida. (Hace sonar con majestad el timbre. Aparece la doncella)

Margaret: (Amenazadora y dulce, con el auricular en la mano) Té para dos, querida. (Kitty se arroja llorando en un sillón y la doncella sale. A poco comienza a sonar muy dulcemente "Té para dos", en tanto Margaret va señalando un número en el teléfono)

Telón¹⁴⁸

Como final del segundo acto, después de que el autor ha desarrollado la teoría del comportamiento geométrico del alvéolo así como los desdoblamientos

¹⁴⁸ Ibid. p 44

que los personajes tienen como seres surgidos de los sueños, Mr. Holmes ha asesinado a Mr. Hardy y amenaza con matar a Joergensen. Aquí se desarrolla un final abierto en donde se abre la posibilidad de un nuevo desdoblamiento al mismo tiempo que vacila entre el mundo de los sueños y la realidad

Joergensen: Gracias. Muchas gracias. (Con una breve risita, refiriéndose al cadáver) ¡También los fantasmas mueren, por lo visto!

Holmes: A su modo. Cuando menos, pierden dignidad y transparencia. (Ofreciéndole un vaso) Este es el suyo profesor.

Joergensen: (Aceptándolo) ¡Oh, perdón!

Holmes: (Teatral) ¡Salud!

Joergensen: ¡Buen provecho, Mr. Holmes!

Holmes: No, Mr. Holmes, ya no. No tiene caso.

Joergensen: ¡Es verdad! Buen provecho Mr. Hardy.

Holmes: Le costaría muy caro. ¡Mr. Wise, si tiene la bondad!

Joergensen: ¡Buen provecho entonces, Mr. Wise! (Tras una duda) ¿Y quién es Mr. Wise, Mr. Holmes?

Holmes: ¡Buena suerte, profesor!

Joergensen: (Reconociéndolo con asombro) ¡Lucifer!

Holmes: ¡Shhhhhhhhhh!

Telón¹⁴⁹

Como últimos textos de la obra, encontramos también, el último giro de Tario en el texto, abre la posibilidad de que Joergensen se ha convertido en un hombre. Aquí, junto a la aparición de un nuevo personaje, Joergensen camina entre el salón del viejo chalet el cual toma un nuevo sentido de espacio

Margaret: (Con sobresalto creciente en su soledad) ¡Joergensen!...
¡Joergensen! (Silencio. La música continúa sonando) ¡Joergensen, escucha!... (Rompe en débiles sollozos y se deja caer en un sillón, ocultando el rostro con el abanico) ¡Joergensen, caballo mío!

¹⁴⁹ Ibid. p 69

(A su debido tiempo se verá bajar por la escalera a Joergensen con su larga gabardina de comerciante y el hongo puesto. Ha dejado de ser definitivamente un fantasma y es posible que sea ya un hombre de provecho. Desciende con lentitud y lo va observando todo con melancolía. Su alma está conmovida. Margaret presiente algo alrededor suyo y se incorpora. Pero son ya mutuamente invisibles. Suena insistentemente el teléfono. Nadie lo toma. El teléfono deja de sonar. Cesa también la música. Es un silencio nada familiar, como si la vida se hubiera suspendido de pronto. Joergensen va cruzando el salón cuando entra del jardín una mujer enlutada, oculta hasta los pies por tupido velos. Lleva en el brazo un gran ramo de flores blancas. Avanza hasta el centro del salón, cruzando ante la figura invisible de Margaret, y se vuelve para mirar a Joergensen. El hace lo mismo. Titubean)

Enlutada: (Aproximándosele, con voz tierna) Perdón, caballero; soy forastera. ¿Podría usted informarme si éste es el viejo cementerio de Wicklow? (Joergensen permanece un instante pensativo y al fin asiente tristemente con la cabeza)

Joergensen: El mismo. (La enlutada hace un gesto de gratitud, y Joergensen se quita el hongo con respeto. Continúa ella hacia el interior de la casa. Cuando Joergensen va a salir, se apagan las luces y cae lentamente el Telón final)¹⁵⁰

Hasta aquí, hemos dado pautas para cubrir el segundo punto en los postulados de Todorov para considerar un texto como fantástico. Al final de la obra, al transitar por los distintos acontecimientos propuestos por Tario, es complicado referirnos a este universo como uno en donde las leyes de la realidad construida pueden aplicarse (extraordinario) o uno que tiene y debe aplicar sus propias leyes (maravilloso). A continuación, daremos ejemplos del siguiente punto necesario para Todorov en la literatura fantástica: El sentido literal del texto.

Hemos dicho anteriormente, que el lector debe tener una postura de rechazo ante la interpretación alegórica o poética del texto. Debemos tener, según

¹⁵⁰ Ibid. p 97

el teórico francés, una lectura en sentido literal. Durante el curso de la obra, Tario ofrece pistas para recurrir a este tipo de lectura, tomando al pie de la letra lo escrito como simiente de lo fantástico. Así en el primer acto, durante la revisión médica de Johnny al apagar la luz

Doctor I: (Alarmado) ¿Nada?... Tranquilícese, se lo ruego. Le aseguro que no tenemos ninguna prisa en obtener su testimonio. (Pausa) Está bien, le ayudaré yo entonces. (Con voz de merolico) Supongamos, por ejemplo, que nos hallamos en alta mar durante una triste tarde de otoño. El mar está en calma, por supuesto, aunque extrañamente oscuro. De pronto... (Se oye, atronando el espacio, la sirena de un buque)

Margaret: (Sobresaltada) ¡Cuidado, Johnny!

Doctor I: (Haciendo caso omiso) Conveníamos hace un momento en que el mar estaba oscuro en la triste noche de otoño. Sin embargo, se vislumbra allá en el horizonte un débil resplandor violeta...

Margaret: Doctor, yo creo que todo esto es una imprudencia. Johnny no sabe nadar y...

Doctor I: (Cada vez más dramático)... aunque no es un fulgor común y corriente, sino lívido y en cierta forma siniestro. Y cuando menos se espera de la oscuridad nocturna, tal vez entre el ir y venir de las olas...

Margaret: (Gritando aterrada) ¡Socorro! ¡Auxilio!... ¡Naufragamos!

Abuela: ¡Sí, sí, auxilio!

Johnny: Mamá, ¿dónde andas?

Margaret: En cubierta, hijo mío. ¿Dónde quieres que andemos? Date prisa

Voz lejana: ¡Socorro! ¡Auxilio!

Margaret: ¡Capitán! ¡Doctor!... ¡Me asfixio!

Voces: ¡Naufragamos! (Suena la sirena nuevamente)

Doctor I: (Golpeando como un juez) ¡Basta! ¡Basta! ¿Qué desorden es éste? Haré despejar inmediatamente la sala.

Johnny: (Extenuado) ¡Malditos viajes!

Voces: ¡Naufragamos!

(Doctor I da la luz. Margaret y Johnny aparecen con salvavidas puestos. Gran silencio. Todos se miran un poco atónitos. Empieza a sonar

insistentemente el teléfono. Doctor I se adelanta con gravedad y deposita el auricular sobre la mesa)¹⁵¹

Otro ejemplo de este postulado de Todorov lo encontramos cuando la abuela se convierte en sombrilla. Aparece materialmente trasformada, no existe sentido metafórico ni poético al respecto. Iniciamos con un pequeño antecedente en la conversación entre la abuela y Johnny al inicio del primer acto

Abuela: (Dando unos pasos) Y recuerdo algo más todavía: una sombrilla blanca de encaje que me compró en los boulevards tu abuelo. ¡Pues verás! Cuando salía yo al jardín por las tardes, la sombrilla se me llenaba de mariposas. ¡Piensa Johnny! El jardín, a la hora del té, lleno de azúcar, lagartijas y mariposas. [...]¹⁵²

En el mismo primer acto, la abuela, justo después del supuesto naufragio, llama desde fuera de escena a Kitty con la sospecha de que algo está sucediéndole

Voz de la abuela: ¡Kitty, estúpida! ¿No oyes que te estoy llamando? Dile a tu madre que venga. ¡Creo que estoy desapareciendo!¹⁵³

Para concluir la imagen del sentido literal de la conversión, encontramos al final del primer acto a Kitty mostrándole a su madre la sombrilla

Margaret: (Reparando en algo inconfesable) ¿Y de dónde sacaste tú esto? ¿Qué especie de instrumento macabro es éste? (Cierra y examina la sombrilla) No reconozco el encaje. ¿A qué huele? ¿Está envenenada? (Mirando con recelo a Kitty) Kitty: sospecho que hay algo perfectamente nocivo en todo ello. (Se dispone a dejar caer la sombrilla con repugnancia)

¹⁵¹ Ibid. p 25

¹⁵² Ibid. p 19

¹⁵³ Ibid. p 35

Kitty: (Anhelante, tratando de evitar que la sombrilla caiga) ¡Cuidado, mamita!

Margaret: (Con zozobra) ¿Cuidado?

Kitty: (Trabajosamente) ¡Si es la abuela!... ¡La abuela! (Joergensen se pone de pie trémulo)

Margaret: (Dando un paso atrás, pero sin dejar de contemplar la sombrilla en el suelo) ¿La abuela? ¡Repugnante! Como una pobre contorsionista.¹⁵⁴

En el tercer acto encontramos otro referente de la lectura literal, durante una conversación entre Margaret y su hija se habla acerca de una posible conversión de la madre en flor

Kitty: ¿Sabes qué me gustaría realmente? Me gustaría, por ejemplo... ¡ya sé! Que te transformaras en flor.

Margaret: ¿No crees, hija mía, que ya hubo suficiente de todo eso?

Kitty: (Tendiéndose sobre el sofá y apoyando la cabeza en Margaret) Entonces me levantaría muy temprano, por las mañanas, y te regaría diariamente.

Margaret: (Ilusionada) ¡Qué tontería, querida! ¿Por qué siempre hablas tonterías?

Kitty: Me sentaría así, junto al estanque, mirando cómo te daba el sol. Y pienso que serías azul, como una copa de vino.

Margaret: (Riendo embelesada) ¿Como una copa de vino? ¡Qué locura!

Kitty: Y las visitas dirían al verte que qué flores tan sentimentales teníamos, y pretenderían cortarte y llevarse la flor consigo. Tal vez algún caballero, con el puño de su bastón, alcanzara a robarte. Te prendería a su solapa. Y al tropezármelo yo en la calle le preguntaría: “¿Por qué es usted tan malvado y ha hecho eso con mi madre?” Y él se quitaría el sombrero de paja, me pediría mil disculpas y me devolvería la flor. Y yo me traería la flor para casa, escondida entre las manos y...¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ibid. p 44

¹⁵⁵ Ibid. p 77

En otro de los postulados de Todorov para la clasificación de la literatura fantástica encontramos el punto referente a las formulas modalizantes que introducen descripciones de acontecimientos y personajes, a través del texto de *El caballo asesinado* encontramos algunos ejemplos. Al final de la obra, en el ya citado momento del personaje de la enlutada Tario escribe

(A su debido tiempo se verá bajar por la escalera a Joergensen con su larga gabardina de comerciante y el hongo puesto. Ha dejado de ser definitivamente un fantasma y es posible que sea ya un hombre de provecho. Desciende con lentitud y lo va observando todo con melancolía. Su alma está conmovida)¹⁵⁶

Del mismo modo que en el párrafo anterior el autor deja abierto el enunciado con la frase y *es posible*, en otro lugar de la obra encontramos

Holmes: Parece ser que durante cierta merienda campestre lo había sorprendido a usted cruzando a muy buen paso... ¡sobre las aguas de un río!¹⁵⁷

Siguiendo con las fórmulas modalizantes, encontramos tres ejemplos más en las acotaciones de la pieza dramática. Encontramos durante el acto primero

Kitty: (Lloriqueando) ¡Mamita, voy a buscar mi abrigo! (Va a salir precipitadamente, pero se detiene de súbito como escuchando algo inerrable)¹⁵⁸

Más adelante, durante la entrada de Kitty con la abuela convertida en sombrilla

¹⁵⁶ Ibid. p 97

¹⁵⁷ Ibid. p 61

¹⁵⁸ Ibid. p 38

(Aparece, Kitty, como sonámbula, ya en ropas de cama, y sosteniendo en la punta de los dedos una larga y fina sombrilla blanca)¹⁵⁹

En el acto segundo, mientras Mr. Joergensen y Mr. Hardy refieren la búsqueda del alvéolo, encontramos la acotación

Joergensen: Del alvéolo, al menos. ¿Una omisión? ¡Imposible! ¿Una trastada? (Mirando sombríamente a Hardy como quien acaba de descubrir algo ruin e inconfesable) ¡Calle! Sospecho que hay algo aquí demasiado burdo que no me gusta. (Inesperadamente le da la espalda y permanece mirando al jardín)¹⁶⁰

En *El caballo asesinado* encontramos la temporalidad irreversible de la que nos habla Todorov. Recordemos que para nuestro teórico francés la literatura fantástica, junto con el género policíaco, cuentan con dicha característica. Encontramos el verdadero efecto de lo fantástico a la luz de la primera lectura. Con lo anterior no negamos los grandes descubrimientos que se tienen con las relecturas subsecuentes, pero la línea de los acontecimientos, giros tonales y de situación encontrada en nuestro texto evocan, en la primera lectura, el estado de vacilación que tanto importa para Todorov. De la misma forma opera lo que hemos llamado atmósfera de lo fantástico, la primera sensación de incertidumbre se desarrolla de manera más potente con la lectura inicial.

Como ejemplo de la temporalidad irreversible están acontecimientos como:

- La posible estadía en el mundo de los fantasmas.
- Los desdoblamientos de Thompson y Parkington en los cuerpos de Joergensen y Hardy respectivamente.
- La aparición del personaje de La enlutada y el dato de encontramos en el viejo cementerio de Wicklow.

¹⁵⁹ *Ibíd.* p 43

¹⁶⁰ *Ibíd.* p 54

- La conciencia de que Holmes perpetró los asesinatos como desdoblamiento de Hardy.
- La posible transformación de Joergensen en un hombre de provecho, dejando de ser un fantasma.

Como último elemento a tratar con respecto a los postulados de Todorov y las características de un texto para ser considerado fantástico, tenemos las definiciones de “Los temas del Yo” y “Los temas del TÚ”. Hemos hablado que los primeros responden a la relación del hombre y su mundo, es decir, la percepción-conciencia del ser humano con la materia. Temas como la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto son rubros reflejados en el texto de Tario. Dado que para Barrenechea son considerados también como particularidades de la literatura fantástica los analizaremos más adelante a profundidad.

3.5 Elementos de la literatura fantástica en *El caballo asesinado* según los postulados de Barrenechea

Para Barrenechea la simiente de lo fantástico se sustenta en la problematización de convivencia de dos órdenes distintos y coexistentes. Iniciaremos, entonces, por definir los órdenes encontrados en el texto.

Identificamos el primer orden como la realidad planteada durante el primer acto para el personaje de Joergensen. En donde el personaje tiene una familia y es un exitoso participante de congresos. Vive con sus investigaciones, con su esposa, dos hijos y una suegra. El planteamiento de este universo se da detalladamente a través de las líneas del primer acto. En este orden, Joergensen se ausenta constantemente para participar en congresos relacionados a su profesión. Los planteamientos de ese orden los tenemos en Margaret: [...] Mi pobre Daisy, ¡cómo quieres que estemos! Bastante deprimidos, por cierto... No, Joergensen no está ahora con nosotros; anda en Escocia... ¡Un congreso, ya sabes!... Sí, me telegrafió desde Glasgow y les esperamos para el té

de las cinco... ¿Dices que son las seis? ¡Qué espanto, cómo nos vamos haciendo viejos! [...]¹⁶¹

Más adelante, durante una conversación con Kitty

Margaret: Deberías guardarnos más respeto, Kitty, pues hemos sufrido mucho durante los últimos treinta años. En un tiempo os amamanté a los dos. Dormía mal, estaba débil. Tu padre andaba siempre en esos Congresos y volvía extenuado, con los nervios desechos y unas espantosas ojeras azules que me daban miedo. Por las noches, él me miraba y yo me cubría con las sábanas. Pasábamos las noches en vela, él mirándome sin cesar, y yo mirando el reloj, esperando que amaneciera. (Risueña) Tú y Johnny dormías en la habitación de al lado. ¡No sospechábais nada, benditos! Eráis los dos sonrosados y pedíais leche a toda hora. ¡Leche! ¡Lechita!... Fue entonces cuando tu padre, de regreso de un Congreso, decidió traernos una vaca, ¡una enorme vaca negra y blanca como una hermosa noche de luna! Pero murió. No resistió en el jardín la melancolía de los sauces. Después crecisteis, tu padre se hizo famoso y todo continuó siendo para mi muy triste. (Silencio) Kitty, ¿qué escribes? ¿Una receta? (Kitty cambia de postura) Aunque, al fin de cuentas, ¿podrías tú dictaminar si Johnny es o no un perro, o convendría más bien esperar a tu padre?¹⁶²

Encontramos como segundo orden la vida del personaje de Joergensen durante el segundo acto. A través de estas líneas encontramos a un solitario personaje, viviendo junto a su colega buscador de fantasma, en un viejo chalet en medio del bosque. Joergensen no tiene familia y se ha consagrado totalmente a la búsqueda del Alvéolo. El segundo acto inicia con una charla con Mr. Hardy en donde se dan algunos detalles de la vida de los personajes

¹⁶¹ Ibid. p 14

¹⁶² Ibid. p 30

Hardy: (Depositando suavemente el candelabro) La jornada, por otra parte, promete ser espléndida. Esta vez sí creo que vamos por muy buen camino.

Joergensen: (Todavía confuso) ¿Qué día es hoy Mr. Hardy?

Hardy: Jueves. Jueves 29 de abril. Primavera en el condado de Wicklow.¹⁶³

En esa misma conversación encontramos más adelante

Joergensen: (Afectadamente desde su sillón) Desde que iniciamos juntos este trabajo en Wicklow, tuve la sospecha de que nos hallábamos ante un casa específico de lo que pudiera llamarse “un producto octogonal de primer grado”.¹⁶⁴

Continuando con la descripción de los órdenes de nuestro personaje, encontramos también en el segundo acto

Joergensen: (Reanudando el paseo) Debe ser usted un hombre muy feliz, estoy seguro.

Hardy: Razonablemente.

Joergensen: Es audaz, le gustan las truchas y, sobre todo, posee una familia que lo ama.

Hardy: ¡Oh, sin lugar a dudas!

Joergensen: Yo, en cambio, vivo solo. Llevo la soledad conmigo como una horrible dentadura postiza.¹⁶⁵

Hasta ahora tenemos definidos los dos órdenes que se presentan en la obra, sabemos, según los postulados de Barrenechea, que esto no es suficiente para que un texto sea considerado como fantástico. Hace falta que estos dos órdenes impliquen una problematización al coexistir. Sabemos también que para

¹⁶³ Ibid. p 48

¹⁶⁴ Ibid. p 50

¹⁶⁵ Ibid. p 55

Barrenechea dicha problematización de órdenes puede darse de tres formas para desarrollar el hecho fantástico

- d) Todo lo narrado entra en el orden de lo natural.
- e) Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural.
- f) Hay mezcla de ambos órdenes

En el caso de *El caballo asesinado* nos encontramos en la tercera opción, dado que existe la mezcla entre las realidades intratextuales de Joergensen.

Con los siguientes textos daremos detalle a la problematización de esta mezcla de realidades.

La primera referencia a la problematización de realidades se da durante el primer capítulo donde la familia de Joergensen, en especial su esposa, desconfían, refiriéndose a él como un ser ajeno e incluso acusándolo de ser un asesino

Margaret: (Avanzando misteriosamente) Sí, Joergensen; Caperucita tiene razón. ¿Por qué tienes esa cara? ¿Qué horrenda maldad tramas contra toda tu familia, en el propio corazón de tu casa? ¿Qué fama es la tuya?

Joergensen: (Turbado) Margaret, escucha...

Margaret: Hace bastante tiempo que escucho y nunca lograrás decir nada. ¿Eres por ventura un facineroso? ¿Un desalmado?... ¿Y esos dos peregrinos quiénes eran? ¿Carboneros? ¿Espías? [...] Responde: ¿Eres, en realidad, quien pretendes, el presidente de un importante Congreso o el evadido de algún penal? Porque empiezo a no reconocerte del todo, Joergensen.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Ibid. p 35

Más adelante, ya en el segundo acto, durante la aparición de Mr. Holmes, al mismo tiempo que se hace referencia a un mundo de sueños o de fantasmas se habla de los acontecimientos de la otra realidad de Joergensen

Holmes: (Riendo piadosamente) Scotland Yard, mi querido amigo, ya no tiene nada que ver con nosotros. Es una institución banal; una etapa superada que pertenece al recuerdo. ¡Hoy nos hallamos ya fuera de la jurisdicción de los hombres! (Reparando de pronto) Aunque esto me hace recordar... (Extrae su cuaderno de notas que examina con interés) ¡En efecto! (Observando risueñamente a Joergensen) Tengo aquí una pequeña acusación contra usted, a mi juicio un tanto aventurada. Sí, una llamada urgente de su esposa con motivo de la desaparición sistemática de varios miembros de su familia.

Joergensen: (Mirando a todos lados) ¿De qué familia?

Holmes: De una encantadora familia de la cual usted, tengo entendido, estaba a punto de deshacerse mediante ciertos juegos de ilusionismo.¹⁶⁷

Estando en el último acto, encontramos el cruce de realidades, de forma más concreta, en donde comienza a problematizarse las realidades de Joergensen, en especial la que incluye a su esposa e hijos. Como primer ejemplo tenemos la aparición del supuesto Mr. Holmes quien invade la realidad de Margaret para invitarla a bailar esa noche

Holmes: (Aproximándose a Margaret con suavidad mientras ella mira por la ventana) ¿No es ciertamente un mar enternecedor, señora? (Margaret altiva, pero sin disgusto, se vuelve para mirarle) Estamos cruzando el ecuador... ¡Singular suceso!

Margaret: (Con displicencia) ¿Es usted pasajero?

Holmes: Voy a Jamaica. ¿Y usted?

Margaret: Viajo con mi marido, caballero. Tengo también una hija. (Suspira) Y un hijo.

Holmes: ¡Huyamos!

¹⁶⁷ Ibid. p 65

Margaret: Preferiría antes llegar a mi destino.
Holmes: (Con una mano sobre el corazón) ¡La amo!
Margaret: ¿Es usted un seductor profesional de transatlánticos?
Holmes: Soy solamente un enigma.
Margaret: (Confiada) Comprendo: una ilusión.
Holmes: ¡Todo en nuestra existencia es mentira!
Margaret: Soy muy feliz, se lo aseguro.
Holmes: Concédame un baile, al menos.¹⁶⁸

Bajo el mismo tratamiento encontramos a Joergensen durante el tercer acto mientras habla con su hija

Joergensen: ¡Y cuídate de Sherlock Holmes, hija mía! ¡Sherlock Holmes es un traidor! ¡Una atroz ave nocturna! ¿Sabes lo que pretendía el miserable? Que Jonathan Joergensen, tu pobre padre, había sido asesinado.¹⁶⁹

Hablemos ahora de los postulados de Barrenechea respecto a las categorías de lo fantástico a nivel semántico, recordemos que para nuestra teórica argentina es necesario un análisis en este nivel. Así encontramos el nivel semántico de los componentes del texto en donde pueden darse la existencia de otros mundos o las relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden conocido. En el caso de *El caballo asesinado* nos encontramos en la segunda opción, encontramos durante el texto desdoblamiento, relación con el mundo de los sueños y modificación de la materia como veremos a continuación.

La descripción pendiente de Los temas del YO de Todorov coinciden con el primer ejemplo del tratamiento de las alteraciones *entre los elementos de este mundo*. Tenemos durante el acto segundo al descubrir el desdoblamiento de Mr.

¹⁶⁸ Ibid. p 82

¹⁶⁹ Ibid. p 89

Thompson y Mr. Parkington en los cuerpos de Mr. Joergensen y Mr. Hardy, así, durante la conversación con Mr. Holmes

Holmes: (Un poco vacilante) Es una romántica historia y, en lo que cabe, extraordinaria. Mr. James Parkington –aquí presente- fue dueño desde su primera juventud de una imaginación poderosa y en cierta forma extraviada. Sí, uno de esos perversos seres, parecidos a los gatos, que dialogan con la luna. Cenaba fuerte y soñaba mucho. Eran sueños desesperados, casi siempre trágicos. Cierta vez soñó que se extraviaba en un bosque. El bosque estaba cubierto de barro y a la mitad de él se cruzó con una joven –una maestra de escuela de la localidad-, a quien asesinó. La mujer, en efecto, fue encontrada muerta bajo un árbol a los pocos días. El suceso apareció en los periódicos. Mr. Parkington, sin embargo, al despertar de su sueño, no llegó a reparar en que tenía huellas de sangre en sus botas; mucho menos, es claro, en que era, por decirlo así, un presunto delincuente.

Joergensen: (Muy excitado) ¡Un sonámbulo, querrá usted decir!

Holmes: (Riendo de buena gana) ¡Oh, no! Su observación es demasiado raquítica. Mr. Parkington nunca fue un hombre vulgar. Mientras actuaba... ¡él permanecía siempre en su cama!

Joergensen: (Examinando a Hardy) ¿En su cama? ¡Inadmisible!

Holmes: Otros crímenes, cada vez más sorprendentes, conmovieron a la nación. Diez o doce, si mal no recuerdo. La policía investigaba; se ofrecieron fuertes recompensas; pero el asesino no aparecía. Y aquí viene lo interesante para nosotros: que el asesino, en sueños, empleaba siempre el mismo nombre. Arthur Hardy. ¡Y Mr. Arthur Hardy, con el tiempo, llegó a existir!

Joergensen: (Alargando el brazo) Permítame...

Holmes: A finales de 1912, Mr. Arthur Hardy decidió darse una vuelta por aquí. Iniciábase en el estudio de la ciencia de la Aureola y el Alvéolo. (Sonríe) Había oído hablar de Wicklow y su viejo chalet. Lo habitaba entonces... ¡un tal Frederick Thompson! de quien se sirvió para sus primeros experimentos y al que, como hemos visto, asesinó. Mas esta vez Mr. Parkington, al despertar de su sueño, resolvió entregarse a la

policía. El peso de sus involuntarios delitos perturbó su razón y prefirió morir. De hecho, él no era culpable, ¡qué duda cabe! Aunque logró exhibir pruebas muy convincentes y fue ahorcado.

Joergensen: (Con los ojos fuera de las órbitas) Luego entonces Mr. Hardy nunca supo...

Holmes: ... ¿que Mr. Hardy llegó a existir? No, es evidente que no.

Hardy: (Con malicia oriental) ¿Y cómo sabe hoy Mr. Holmes lo que Mr. Parkington sabía?

Holmes: Serénese. Cumplo adecuadamente con mi deber. También conservo en mi mesita de noche su estimable Diario de sueños. (Prosiguiendo) Ejecutado Mr. Parkington, los crímenes continuaron, por supuesto. El asesino Hardy era ya un ser independiente y libre y prosiguió su labor. Hoy sé de muy buena tinta que se ha refugiado en esta región.¹⁷⁰

Respecto al desdoblamiento de Thompson, el mismo Holmes comenta más adelante

Holmes: [...] Su caso es muy lamentable, lo reconozco, casi casi una excepción. Porque, a diferencia del asesino Hardy, se da en usted la circunstancia peculiarísima de que su progenitor –Mr. Thompson- fue asesinado mientras dormía, lo que determinó que Mr. Joergensen –o sea, la criatura de sus sueños- no lograra desvincularse enteramente de él, quedando así adherido, superpuesto a la otra forma -¿me explico bien?- y apresado por dos realidades distintas entre las cuales oscila como el péndulo de un reloj. Mr. Joergensen, en consecuencia, no constituye todavía lo que se dice propiamente un ser. Es lo que ustedes llaman “una difusa sombra sin posibilidades geométricas”, o dicho de otro modo, una larva secuestrada, un embrión.

Joergensen: (Muerto de vergüenza) ¿Un embrión, Mr. Holmes?

Holmes: Sí, algo inacabado, incierto, circunstancial. (Joergensen deja escapar un suspiro profundo) Lo establecido en estos casos es que la

¹⁷⁰ Ibid. p 63

larva se hubiese al fin desvanecido y pasado a ser una ilusión; pero no ocurrió así. Es más, Mr. Joergensen, demasiado audaz, se extralimitó: contrajo nupcias y procreó. El resultado final, por tanto, es todavía inseguro y presenta infinidad de riesgos. Lo aconsejable sería esperar.¹⁷¹

Hablemos ahora de elementos del texto en donde se trabaje la modificación de la materia. Esta característica también es enunciada por Barrenechea para que un texto sea considerado como fantástico. A través del texto de Tario encontramos algunos ejemplos como el descrito anteriormente sobre la conversión de la abuela en una sombrilla. A continuación daremos otras muestras sobre este punto, iniciando con el *sustento teórico* que el mismo autor da en voz de Joergensen, el buscador de fantasmas

Hardy: (Interrumpiéndole) Una pregunta, profesor. ¿Y si de acuerdo con tan apasionante teoría resultase que nuestro presunto fantasma, abandonando ya por saturación la línea recta, se decidiera más bien por los intrincados laberintos del círculo?

Joergensen: (Sonriendo y ofreciéndole un habano, que Hardy acepta, poniéndose a jugar con él) No lo espero, ¡Ni lo deseo ciertamente! Esos productos circulares –que son los que más guerra han dado siempre– son los más complejos de todos y, aunque rara vez se presentan bajo su antigua apariencia humana, sino como simples e inmutables objetos –un espejo, una sombrilla, un piano–, es de suponerse que también ellos se hallen sujetos a ciertas leyes biológicas de las que jamás lograrán evadirse.¹⁷²

Encontramos en el acto primero la conversión de Johnny en un perro, como resultado de la revisión que hacen sobre él los doctores al tratarlo por su enfermedad de mermar en estatura

¹⁷¹ Ibid. p 66

¹⁷² Ibid. p 50

Doctor I: (Adelantándose con valentía) Será nuestra última oportunidad, señora. Veamos. (Se aproxima a Johnny, quien permanece en el suelo. Lo observa, calcula, le rodea. De pronto, como si escupiera) ¡Ladre!

Johnny: (Suplicante) ¡Mamaíta!

Doctor I: ¡Que ladre, le he dicho!

Margaret: Obedece, hijo mío. Tal vez eso te cure. Por otra parte, ¿qué dificultad hay en ello? (Ensayando unos débiles ladridos)

Doctor I: Adelante, caballero. Le escucho.

Johnny: Guau, guau, guau...

Doctor I: ¡Soberbio! Gracias. Levántese.

Johnny: Guau, guau, guau...

Doctor I: ¡Sí, sí, perfecto! Ya lo he visto. Debe usted sentirse satisfecho.

Johnny: Guau, guau, guau...

Margaret: Doctor, ¿No cree usted que ya sea suficiente?

Doctor I: (Pesimista) ¡Naturalmente! Caballero... (Persiguiendo a Johnny, que ha empezado a merodear a cuatro patas) ¿Canciones predilectas?... ¿Le complace escuchar Voces de Primavera? ¿Torna a Sorrento? (Johnny se detiene para olfatear al doctor, quien prueba a hacerle unas breves señas con los dedos) ¿Ven ustedes? ¡Excelente! Exactamente igual que un perro.¹⁷³

Más adelante, al regresar Joergensen de un congreso encontramos la conversión total del sujeto en perro

(Suenan unos breves ladridos y entra Margaret, ya con un auténtico foxterrier sujeto a una cadena)

Margaret: (Solemne, desde la puerta) Señores: ¡mi hijo!

Joergensen: (Todavía de espaldas) ¡Estudiante de ingeniería!

(Joergensen se ha quedado al verle un tanto perplejo, aunque no demasiado. De pronto, él y los escoceses rompen a reír exageradamente celebrando lo que consideran una ingeniosa broma. Margaret los observa con recelo cuando acuden y examinan con alegría a Johnny,

¹⁷³ Ibid. p 50

que escapa corriendo hacia el jardín. Los delegados aplauden. Rompen a sonar de nuevo las gaitas y los escoceses se van despidiendo inacabablemente. Después salen)¹⁷⁴

Hablemos ahora de la *Semántica global del texto*, recordemos que para Barrenechea existen dos alternativas para abordar este punto desde la literatura fantástica. La primera consiste en la amenaza de destrucción de la realidad conocida y la segunda, en la que se encuentra el texto de Tario, refiere a la realidad de lo que creíamos imaginario y a la irrealidad de lo que creíamos real.

Nos encontramos dentro de la segunda opción por el hecho de confrontar y poner en duda los límites construidos entre la realidad intratextual y los sueños. Es por eso que a través de la obra completa de nuestro autor encontramos vínculos y cruces de realidades, dejando al lector con un panorama desdibujado del fin de una realidad y el inicio de otra. Incluso, al llegar al tercer acto, Tario propone textos en donde las leyes de ambos mundos pueden tener un cruce. Mientras Joergensen vuela por el firmamento atravesando la luna

Doncella: (Anhelante) ¡Ya baja!

Margaret: No baja; sube, querida. Son acrobacias.

Kitty: ¿Tú podrías hacer eso, mamita?

Margaret: Yo no; pero solían hacerlo nuestros antepasados.¹⁷⁵

Concluido el desglose de los postulados de Barrenechea con respecto a los elementos de un texto para ser considerado fantástico, daremos seguimiento a nuestro tercer teórico.

¹⁷⁴ Ibid. p 34

¹⁷⁵ Ibid. p 94

3.6 Elementos de la literatura fantástica en *El caballo asesinado* según los postulados de Susana Reisz

Susana Reisz define lo fantástico, como vimos en el capítulo anterior de este trabajo, como la convivencia conflictiva de dos esferas mutuamente excluyentes, las cuales ella define como lo *posible* y lo *imposible*. Recordemos también que Reisz coincide con Bessière de que lo imposible es el acontecimiento que se sitúa en la realidad y está en contradicción de cualquier ley social, natural o lógica de una comunidad cultural determinada.

Los planteamientos de vínculo con la realidad, que hemos revisado anteriormente, propuestos por Tario, nos indican un mundo en donde no hay cabida para fenómenos extraños, incluso la muy exótica profesión de Joergensen es la de encontrarlos.

Se plantea en el mundo de Joergensen descrito tanto para su familia como para su convivencia con Hardy, un universo en donde se definen los parámetros de lo posible. Una familia que habita una casa que contiene un salón con tapicería sencilla, un canapé blanco, un teléfono, una mesita, un reloj, un ventanal, un recibidor, etc. Al mismo tiempo que se plantea un viejo chalet en medio el bosque en donde existen ventanas, alfombras, mesas, butacones, lámparas, chimeneas entre otros. Estos dos espacios inician la definición de posible que tendremos durante el curso del texto. Al mismo tiempo Tario plantea, como hemos detallado al inicio de este capítulo, personajes con características claras y con ello da lineamientos de lo que entenderemos, según este universo, como lo posible.

Una vez definido en el universo de *El caballo asesinado* la plataforma de lo *posible* es necesario definir los elementos *imposibles* que causan la relación conflictiva para que lo fantástico aparezca según los postulados de Reisz. Dado que los hemos detallado anteriormente, en este mismo capítulo, sólo daremos un listado de dichos acontecimientos *imposibles* que causan relación conflictiva

- La conversión de la abuela en sombrilla.
- La conversión de Johnny en un perro.
- El cruce de realidades de Joergensen a partir de sus supuestos sueños.
- La aparición del alvéolo y sus leyes geométricas.
- El desdoblamiento, a través de los sueños, de Joergensen a partir de Thompson.
- El desdoblamiento, a través de los sueños, de Hardy a partir de Parkington.
- El vuelo de Joergensen por el cielo.
- La supuesta transformación de Joergensen de un fantasma a un hombre de provecho.
- La mirada de los personajes ante Joergensen en donde sólo ven a un caballo.

Como describimos antes, todos estos elementos *imposibles* ponen en crisis la esfera de realidad entendida como *posible* en nuestro texto. Los acontecimientos de esta relación conflictiva de esferas repercuten en Joergensen y su familia, provocando un ataque a su realidad conocida así como a la relación que los vincula entre ellos y con ésta.

Susana Reisz sostiene que no existe un tema fantástico por definición. La simiente de lo fantástico se desarrolla a partir del tratamiento de la confrontación de las esferas antes señaladas. Hemos visto a través de este trabajo que Tario proporciona un tratamiento en donde los acontecimientos descritos en él se inclinan hacia el conflicto entre estos dos órdenes. Los sueños, los desdoblamientos, el cruce de realidades, la aparición del alvéolo son ejemplos contundentes.

Como último punto sobre las notas de Reisz, encontramos el elemento del modo narrativo del hecho fantástico. Recordemos que para nuestra teórica argentina la presencia o ausencia del narrador es intrascendente, lo que importa es que la fuente ficticia del discurso adopte o no el punto de vista correspondiente

al personaje. Entendemos que al ser un texto dramático y dialogado responde a parámetros distintos al de un narrador en la prosa de un cuento o una novela, pero distinguimos ese elemento narrador en las acotaciones que el autor da a través de su obra. Acotaciones como *conteniendo el miedo, enderezándose atónito, contemplándose con curiosidad las manos, como acomodándose en la butaca de un teatro*, entre otras, nos da la guía de la narración mientras fungimos como lectores. Sumando lo anterior a la forma en que se desarrollan los acontecimientos a través de los diálogos de los personajes, encontramos el modo narrativo propuesto por Reisz en donde se adopta el punto de vista correspondiente al personaje y sus afectaciones.

3.7 Elementos de la literatura fantástica en *El caballo asesinado* según los postulados de José María Martínez

José María Martínez propone un discurso basado en componentes de la percepción sensible, en especial la percepción visual. Distingue, como hemos revisado anteriormente, dos grandes clasificaciones sobre esta percepción: la temática y la figurativa. A través de las líneas de *El caballo asesinado* encontramos ejemplos sobre estos postulados. Recordemos que la percepción temática puede darse como una constatación visual o imaginada ante un hecho extraordinario. Los contenidos imaginados, según Martínez, son igual de poderosos que los contenidos visibles.

Como ejemplos de la percepción temática, encontramos, durante el tercer acto, la charla de Holmes con Margaret en un supuesto barco

Margaret: (Encaminándose hacia la ventana) Me parece bien. ¿Habría algún mal en ello si aceptara?

Holmes: Le quedaría eternamente agradecido.

Margaret: (Con un gesto de la mano) ¡Calle!... ¡El mar! Me gusta mucho escuchar su ruido.

Holmes: No es el mar, señora. Es el tiempo.

Margaret: Muy espiritual, de veras.

Holmes: (Exageradamente) ¡Apiádese! Mi soledad es infinita.

Margaret: No sé si deba.

Holmes: Está oscureciendo.

Margaret: ¡Me siento tan confusa! Debería reflexionar a solas.

Holmes: (Señalando con el bastón) De un momento a otro aparecerá la luna.

Margaret: (Tras una duda) Está bien, en principio acepto, pero no se lo prometo. (Se miran) ¿A que hora?

Holmes: Usted elige.

Margaret: (Soñando) Cuando empiece a sonar la música.

Holmes: (Triunfal) ¡Cuando empiece a sonar la música!

Margaret: ¿En cubierta?

Holmes: (Al oído) En el espejo. ¡En el gran espejo de su alcoba!¹⁷⁶

En relación a la percepción visual figurativa Martínez nos habla de tres posibilidades: el de la visión del hecho fantástico, el de los personajes y sus órganos visuales y el de los objetos que canalizan la actividad visual. Con respecto a la visión del hecho fantástico, encontramos como ejemplo la búsqueda y, sobre todo, el descubrimiento del alvéolo durante el segundo acto.

Hardy: [...] Es un delicioso amanecer, sin duda. Empiezan a florecer los cerezos, profesor. Muy pronto el campo se verá invadido por la singular nevada. (Dando a entender algo importante) Durante la mayor parte de la noche no han cesado de volar en torno a la casa bandadas de pájaros negros. Graznaban. Algunos de ellos incluso se posaron sobre los aleros. (Apagando las velas) Un poco antes de clarear el día... un poco antes de clarear el día los pájaros desaparecieron y descendió sobre el jardín una delicadísima niebla. La niebla pareció disiparse de pronto y temí que la jornada se hubiera estropeado de nuevo. ¡Pero no!

Joergensen: Prosiga. (Se sientan)

¹⁷⁶ Ibid. p 84

Hardy: En efecto, un suave viento en dirección noroeste arrastró la niebla consigo y la depositó en un rincón del jardín. ¡Junto al viejo estanque, para ser más preciso!

Joergensen: (Con visible interés) ¡Adelante!

Hardy: Algún pájaro volvió, aunque eran pájaros menores, sin importancia. ¡Todo, pues, parecía dispuesto!

Joergensen: Siga, siga.

Hardy: En un momento pensé bajar al jardín y cerciorarme, pero comprendí que habría sido una imprudencia. Y permanecí a la ventana.

Joergensen: Muy bien hecho. ¿Y después?

Hardy: La niebla permaneció también. Tomó forma, se hizo compacta... como un hermoso bloque de hielo.

Joergensen: (Reprimiéndose) ¡El alvéolo!

Hardy: Por lo menos la aureola. Eso creo.¹⁷⁷

Más adelante encontramos el encuentro con la visión del alvéolo, representado por Holmes

Hardy: (Un poco trémulo) ¿Oyó usted profesor?

Joergensen: Perfectamente. (Pausa. Ambos escuchan)

Hardy: (Conteniendo el miedo) ¿Será el viento?

Joergensen: (Altivo, pero con miedo) No, pequeño. Sospecho que en esta ocasión no sea nada de eso. (Silencio. Vuelve a escucharse el gemido de la puerta)

Hardy: (Anhelante) ¡Profesor!...

Joergensen: ¡Shhhhhh! (Miran a un lado y a otro)

Hardy: ¡Ya baja!

Joergensen: (Como obedeciendo a un rito y con majestad grotesca) ¡Alvéolo! ¡Percusiones! ¡Presencia! He aquí los tres tiempos de nuestra Monumental Sinfonía. ¡Animo, Mr. Hardy! Dispongámonos a escuchar con atención el Allegretto.

¹⁷⁷ Ibíd. p 48

(Súbitamente, en el lugar más inesperado y a espaldas de ellos, aparece la figura de un caballero alto, fino y pálido, con la indumentaria de Sherlock Holmes)¹⁷⁸

Con respecto al segundo componente de la percepción figurativa, la que nos habla de los personajes y sus órganos visuales. Recordemos que Martínez propone los ojos como condición de frontera entre órdenes o esferas del sujeto. Tenemos, durante el primer capítulo, mientras Margaret acusa a su esposo de actitudes sospechosas

Margaret: Mírame bien a los ojos, no vaciles. Ven a la luz que te vea. (Lo conduce a una zona de sombra y le levanta con curiosidad un parpado)

¡Oh, que espanto, querido! (Retrocede consternada)

Kitty: ¿Qué viste, mamita?

Margaret: ¡No sé, no sé, hija mía! Algo positivamente escandaloso.

Kitty: ¿Pero de qué se trata? (Joergensen se contempla azorado en un espejo de bolsillo)

Margaret: Algo inaudito que no me atrevería ni a mencionar siquiera. Algo como... ¡como un trébol de cuatro hojas!¹⁷⁹

Bajo este mismo concepto del ojo como condición de frontera, tenemos el inicio del segundo acto cuando, al despertar, Joergensen realiza un cambio de realidad

Hardy: ¡Mr. Joergensen!... ¡Mr. Joergensen! (Joergensen continua profundamente dormido) ¡Mr. Joergensen! Procure usted despertar, se lo ruego.

Joergensen: (Sobresaltado, pero todavía en sueños) ¡La policía no! ¡La policía no, por lo que más quieras! (Despierta muy excitado)

Hardy: (Afable siempre) ¿Un mal sueño, profesor?... Trabaja usted demasiado.

¹⁷⁸ Ibid. p 57

¹⁷⁹ Ibid. p 36

Joergensen: Un mal sueño, eso creo. (Se incorpora y pasea, tratando de ordenar sus pensamientos)¹⁸⁰

Tenemos otra opción, según Martínez, de la percepción visual del hecho fantástico. Dicha variación se presenta cuando ocurre el cruce de miradas de los actantes, provocando así el borrado de los límites entre realidades. Así, hacia el final de la obra, cuando Joergensen es ya invisible para Margaret y los demás, encontramos el cruce de miradas con La enlutada

([...] Joergensen va cruzando el salón cuando entra del jardín una mujer enlutada, oculta hasta los pies por tupido velos. Lleva en el brazo un gran ramo de flores blancas. Avanza hasta el centro del salón, cruzando ante la figura invisible de Margaret, y se vuelve para mirar a Joergensen. El hace lo mismo. Titubean)

Enlutada: (Aproximándosele, con voz tierna) Perdón, caballero; soy forastera. ¿Podría usted informarme si éste es el viejo cementerio de Wicklow? (Joergensen permanece un instante pensativo y al fin asiente tristemente con la cabeza)

Joergensen: El mismo. (La enlutada hace un gesto de gratitud, y Joergensen se quita el hongo con respeto. Continúa ella hacia el interior de la casa. Cuando Joergensen va a salir, se apagan las luces y cae lentamente el Telón final)¹⁸¹

Siguiendo con las variantes de la percepción visual figurativa propuestas por Martínez, encontramos la de los objetos que canalizan la experiencia del fenómeno fantástico. Estos objetos pueden no ser relacionados directamente con el evento eje de la obra, pero, son usados como ligas a la percepción visual. Dentro de esta categoría encontramos, en el acto segundo, durante la búsqueda del alvéolo, la discusión entre los buscadores de fantasmas acerca de un óleo pintado por Thompson

¹⁸⁰ Ibid. p 48

¹⁸¹ Ibid. p 97

Hardy: Pero veamos, en tanto, si por esta vez tuve más suerte. (Bebe un trago y le ofrece con unción el óleo. Ambos lo contemplan)

Joergensen: Muy simpático, de veras. Y muy campestre.

Hardy: Un feliz hallazgo, profesor.

Joergensen: (Señalando ciertos pormenores) Los manzanos... la vieja cerca de ladrillo... el pequeño ferrocarril... (Se oye oportunamente el silbato del ferrocarril vecino) Curiosa sensibilidad la de nuestro hombre, aunque un poco femenina, ¿No le parece? (Rememorando) Frederick Thompson... nacido en Londres... 43 años... célibe... exjugador de criquet... asesinado arteralmente en su viejo chalet de Wicklow en la noche del 16 de diciembre de 1912. Exposición póstuma: Manchester, 1920. ¡Muy enternecedor, Mr. Hardy!¹⁸²

Un poco antes de esto, mientras Mr. Hardy narra las pruebas sobre una posible aparición del alvéolo, muestra a Mr. Joergensen una fotografías que supone tomó durante la mañana

Joergensen: ¿Obtuvo usted alguna fotografía?

Hardy: ¡Vea! (Le ofrece unas fotografías que Joergensen examina con interés)

Joergensen: Pero, mi querido Hardy, si ésta es una postal del Puente de los Suspiros.

Hardy: (Retirándola avergonzado) ¡Perdón, profesor! Es de mi familia. La recibí anteayer.¹⁸³

También durante el segundo acto de nuestro texto, encontramos a los dos buscadores de fantasmas junto con Mr. Holmes brindando por la revelación de los desdoblamientos y asesinatos. Al deshacerse de los guantes, Mr. Holmes es reconocido por Mr. Hardy a partir de la percepción visual de sus manos, develando con esto, un tercer desdoblamiento a partir de los sueños de Mr. Hardy

¹⁸² Ibid. p 53

¹⁸³ Ibid. p 49

Holmes: [...] (Contemplando con deleite los vasos en tanto se despoja ceremoniosamente de sus guantes) Y ahora... ¡Seamos amigos los cinco! (Va distribuyendo los vasos) Para usted, Mr. Joergensen... En memoria suya. Mr. Parkington... Mr. Hardy, ¿tiene la bondad? (Depositando el vaso ante un personaje imaginario) Mr. Thompson, qué contratiempo... (Hace otro tanto) Y para mí éste. (Sostiene el vaso entre sus dedos y lo alza) ¡Salud! (Se disponen a beber los tres)

Hardy: (Repentinamente, con voz ahogada por el terror) ¡Es él! ¡Es él! ¡Él es el asesino!

Joergensen: ¡Mr. Parkington!

Hardy: ¡Él es el asesino!

Joergensen: Creo que estamos delirando todos...

Hardy: ¡Él es el asesino! (Señalando) ¡Reconocí sus manos!

Joergensen: (Muy diplomático) ¡Qué situación tan penosa, Mr. Holmes! Procure usted disculparnos.

Holmes: ¿Mis manos? (Se las mira afectadamente) ¿Y por qué las manos?

Hardy: (Estupefacto) ¡Son las mías!

Joergensen: ¿A ver? (Comparándolas minuciosamente) ¡Inaudito!

Holmes: Esto es muy interesante, Mr. Parkington. Le felicito. Sabe usted, por cierto, crear atmósferas alucinantes. Haría un extraordinario novelista. (Avanzando unos pasos) ¿No se tratará de una ofuscación, sin embargo? ¿O un subterfugio?

Hardy: (Retrocediendo) ¡Él lo asesinó a usted! ¡Él asesinó a la maestra de escuela! ¡Él asesinó a todos! ¡Lo recuerdo perfectamente en mis sueños!¹⁸⁴

Con este análisis sobre las ideas de Martínez, concluimos los postulados de nuestros cuatro teóricos para ligar sus conceptos de la literatura fantástica con los elementos encontrados en *El caballo asesinado*. Con lo cual cerramos también el tercer capítulo del presente trabajo.

¹⁸⁴ Ibid. p 68

Capítulo IV
Tario, director.
Directrices escénicas de *El caballo asesinado*

Abuela: ¡Insensato!
¡Qué triste concepto tienen los ingenieros de la locura!

Francisco Tario realiza en *El caballo asesinado* uno de sus tres ejercicios de literatura dramática conocidos hasta ahora. No debe ser casualidad que haya dejado la prosa de lado para aventurarse en líneas dramáticas. Tario nos dicta, a través de su obra, lineamientos de trazo, tono y actoralidad.

Tal vez sea ocioso detallar que el posible director de esta pieza bien podría omitir las directrices propuestas por Tario. Igual de ocioso será legitimar lo anterior como un *derecho* de la dirección. Lo que propongo en este apartado es señalar las instrucciones que Tario otorga en el texto.

A lo largo de la obra el autor señala con acotaciones, didascalias y diálogos la orientación tonal y descripción de la realidad intratextual que podían funcionar en la dimensión de lo escénico. Con ello, provee al director de una guía del universo de la fantástico, esta vez, en la tridimensionalidad del teatro.

He señalado en anteriores capítulos que lo fantástico requiere, entre otras cosas, la creación de dos órdenes, dos mundos, dos universos cuyas reglas no sean compartidas. La construcción de universos intratextuales de realidad es plataforma básica del fenómeno fantástico.

Tras la creación de los universos intratextuales es necesario que exista la problematización de convivencia a causa del hecho extraño que irrumpe en ellos. Por lo anterior es importante para Tario detallar en cada capítulo de *El caballo asesinado* los universos de realidad. Algunos de estos ejemplos han sido mencionados anteriormente en este trabajo, pero creo importante señalarlos en este apartado.

De esta forma, para el capítulo primero de *El caballo asesinado* el autor propone un universo brillante, musical y despreocupado en donde la exacerbación

de los diálogos y acciones de los personajes están acordes al planteamiento de espacio

Es la casa de los Joergensen. Un salón más o menos íntimo, en el cual todo es alegre, luminoso y sencillo. La luz de la tarde azul; la tapicería también azul; las cortinas, ligeras y blancas [...] Destaca un canapé blanco, junto a él, una mesita con un teléfono también blanco. Algunas docenas de libros. Un bello reloj dorado, como un dorado sol en un espejo. Puerta lateral que lleva al interior de la casa y un amplio ventanal sobre el jardín invisible. Al fondo, un gracioso recibidor.¹⁸⁵

Siguiendo los lineamientos que el autor otorga a este universo se encuentra la descripción de Margaret, entonando cabalmente con el espacio “Aparece Margaret sobre el canapé, como una espumosa ola, ensimismada en alguna dulce idea. Viste ropas de casa también azules y ligeras y, cuando ha sonado ya un buen rato el teléfono, extiende sin interés el brazo y lo toma. Todo en ella es fácil, musical, inesperado y fresco.”¹⁸⁶

Las acotaciones del primer texto de la obra proponen coherencia con este universo luminoso y relajado: “Se incorpora sin dejar de hablar, da unos pasos, toma un bombón de una mesa y regresa a su asiento. El teléfono carece de hilo”¹⁸⁷, “ríe inadecuadamente”, “Consigo misma, muy divertida”, “Alegre y despreocupadamente”¹⁸⁸

Sería un error suponer que Tario otorga el mismo carácter a todos los personajes. El manejo de tonos para los otros habitantes de la casa puede ser distinto pero sigue el mecanismo general del universo. Así, durante el capítulo

¹⁸⁵ Tario Francisco, “El caballo asesinado” en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, p 13

¹⁸⁶ Ídem

¹⁸⁷ *Ibid.* p 14

¹⁸⁸ Ídem

primero puede leerse “aparece la abuela muy parsimoniosamente jugando a las canicas”¹⁸⁹ o tras la entrada de los doctores más adelante

Entran tres grotescos caballeros de levita negra y chistera, como tres seres de trasmundo, portando maletines y carteras también negros. Saludan con grandes reverencias y se sientan en un sofá los tres juntos. Todos se miran desconfiadamente, ellos con las chisteras sobre las rodillas. Suenan tres horribles campanadas y aparece Margaret, ataviada con un raro vestido muy bello y pasado de moda.¹⁹⁰

Joergensen, protagonista de esta obra, encuentra también descripción tonal en las líneas de Tario: “Mr. Joergensen viste una larga gabardina de comerciante, un pequeño hongo gris y porta en la mano una curiosa jaula con un pajarito. Es un hombre menudo, nervioso e insignificante.”¹⁹¹

Las características físicas, de carácter y tono aparecen, como se demuestra nuevamente al describir a sus hijos. En primer término “Entra Johnny: dos metros de estatura, macilento, despeinado, con un traje visiblemente holgado y escandalosas gafas de miope. Trae en la mano un minúsculo librito y se sienta con timidez a leer.”¹⁹² Para después escribir “Entra Kitty, muy joven, bella y deportiva. Avanza haciendo unos apuntes y, luego de abrir de par en par el ventanal, mira con indiferencia a todos y también se sienta. Continúa escribiendo”¹⁹³

Considero que una de las escenas que mejor funciona para determinar el tono que Tario plantea en el primer capítulo es la referente a la entrevista médica que los 3 doctores hacen a Johnny. Durante el transcurso de este cuadro se encuentran diálogos y situaciones grandilocuentes, exageradas, incoherentes e

¹⁸⁹ Ídem

¹⁹⁰ Ibid. p 20

¹⁹¹ Ibid. p 32

¹⁹² Ibid. p 15

¹⁹³ Ibid. p 29

incluso absurdas las cuales proporcionarán distintos tratamientos tonales desde las acotaciones. De esta forma, al medio de la entrevista se encuentra

Doctor I: ¿Amores?

Johnny: (Malicioso) Clandestinos, se entiende.

Doctor I: Exacto. ¿Sirvientas jóvenes?

Johnny: (Confidencial) Una.

Doctor I: ¿Bella? (Johnny hace un ademán de tirar un beso) (Relamiéndose) ¿Cómo de qué edad?

Johnny: Veinticinco años.

Doctor I: ¿Ágil?

Johnny: Mucho.

Doctor I: (Perdiendo un poco los estribos) ¿Juguetona? (Johnny le dice algo al oído y los demás doctores se ponen de pie impacientes) ¿Días de descanso?

Johnny: Los jueves.

Doctor I: ¿Por las tardes? (Johnny afirma alegremente con la cabeza) ¿Acepta regalos? (Johnny vuelve a hablarle en secreto. Los demás doctores no se resisten y acuden, hablando los cuatro en círculo, sin ser oídos. Todos hacen anotaciones en sus libretas personales)

Más adelante durante esta misma conversación se inicia un sutil cambio tonal

Doctor I: (Alarmado) ¿Nada?... Tranquilícese, se lo ruego. Le aseguro que no tenemos ninguna prisa en obtener su testimonio. (Pausa) Está bien, le ayudaré yo entonces. (Con voz de merolico) Supongamos, por ejemplo, que nos hallamos en alta mar durante una triste tarde de otoño. El mar está en calma, por supuesto, aunque extrañamente oscuro. De pronto... (Se oye, atronando el espacio, la sirena de un buque)

Margaret: (Sobresaltada) ¡Cuidado, Johnny!

Doctor I: (Haciendo caso omiso) Conveníamos hace un momento en que el mar estaba oscuro en la triste noche de otoño. Sin embargo, se vislumbra allá en el horizonte un débil resplandor violeta...

Margaret: Doctor, yo creo que todo esto es una imprudencia. Johnny no sabe nadar y...

Doctor I: (Cada vez más dramático)... aunque no es un fulgor común y corriente, sino lívido y en cierta forma siniestro. Y cuando menos se espera de la oscuridad nocturna, tal vez entre el ir y venir de las olas...

Margaret: (Gritando aterrada) ¡Socorro! ¡Auxilio!... ¡Naufragamos!

Abuela: ¡Sí, sí, auxilio!

Johnny: Mamá, ¿dónde andas?

Margaret: En cubierta, hijo mío. ¿Dónde quieres que andemos? Date prisa

Voz lejana: ¡Socorro! ¡Auxilio!

Margaret: ¡Capitán! ¡Doctor!... ¡Me asfixio!

Voces: ¡Naufragamos! (Suena la sirena nuevamente)

Doctor I: (Golpeando como un juez) ¡Basta! ¡Basta! ¿Qué desorden es éste? Haré despejar inmediatamente la sala.

Johnny: (Extenuado) ¡Malditos viajes!

Voces: ¡Naufragamos!

(Doctor I da la luz. Margaret y Johnny aparecen con salvavidas puestos. Gran silencio. Todos se miran un poco atónitos. Empieza a sonar insistentemente el teléfono. Doctor I se adelanta con gravedad y deposita el auricular sobre la mesa)¹⁹⁴

La escena de los doctores concluye con la conversión del paciente en perro, por lo cual Margaret otorga, entre muchos anteriores, un cambio tonal al cuadro

Margaret: (Enternecida de pronto y acariciando a su hijo) Mi pequeño y tierno Johnny: tan sonrosado y coloradito que eras. ¿Y ahora? Pero soy tu mamita, ¿No te acuerdas ya de mamita? ¡Con lo que tú odiabas a los

¹⁹⁴ Ibid. p 25

guaguas de pequeño! (Reparando) ¿Y tus exámenes? (A los doctores) ¿Y su carrera? (Los doctores se ponen de pie) ¿Pero que han hecho de mi hijo, titiriteros? ¿Y ustedes son los especialistas?... No se me ocurre nada importante, pero tan pronto como sea posible mi marido les enviará uno de sus guantes por correo.

Doctor I: Señora, me temo que se está usted sobrepasando. ¡Telefonaré al Comisario de Policía, que es amigo nuestro!¹⁹⁵

Siguiendo con los lineamientos que el mismo texto otorga al planteamiento de la primera realidad intratextual de la obra, se encuentra con la llegada de Joergensen a casa la siguiente acotación “Las gaitas cesan de pronto y se oyen unos débiles aplausos. Entran aparatosamente Mr. Joergensen seguido por dos caballeros ataviados de escoceses, que permanecen como dos centinelas a la puerta.”¹⁹⁶

Para continuar el trabajo tonal

Margaret: (Inclinándose como una reina) ¡Majestad!

Kitty: (Jubilosa) ¡Papaíto!

Joergesen: (Con los brazos abiertos) ¡Queridas!

Margaret: (Con alegre naturalidad va hacia él y lo besa) ¿Eras tú, pequeño? Te encuentro sumamente repuesto. ¿Y por qué llegas tan retrasado? Pensábamos que te habías caído al río.¹⁹⁷

Se ha dicho que la problematización de los órdenes en coexistencia son indispensables para la aparición de lo fantástico. Durante el primer acto de *El caballo asesinado* el autor establece guiños de inestabilidad del universo conocido por los personajes.

¹⁹⁵ Ibid. p 29

¹⁹⁶ Ibid. p 33

¹⁹⁷ Ídem

Como primer ejemplo de este tratamiento se encuentra a Joergensen al descubrir que su hijo se ha convertido en un perro. La acotación del autor nos dice que el padre de familia queda *un tanto perplejo, aunque no demasiado*. Con esto se ofrece una sutil insinuación del tono actoral. La profesión de buscador de fantasmas de Joergensen podría ser la causa de no alarmarse demasiado ante la conversión de la materia.

Margaret: (Solemne desde la puerta) Señores: ¡Mi hijo!

Jeorgensen: (Todavía de espaldas) ¡Estudiante de ingeniería!

(Joergensen se ha quedado al verle un tanto perplejo, aunque no demasiado. De pronto, él y los escoceses rompen a reír exageradamente celebrando lo que consideran una ingeniosa broma. Margaret los observa con recelo cuando acuden y examinan con alegría a Johnny, que escapa corriendo hacia el jardín. Los delegados aplauden. Rompen a sonar de nuevo las gaitas y los escoceses se van despidiendo inacabablemente. Después salen)¹⁹⁸

De la misma forma, más adelante, se encuentra un esbozo de desequilibrio en la realidad intratextual construida durante el primer acto. Margaret ha dado en sospechar de algunas acciones de su marido. Tras mirar en los ojos de Joergensen comienzan la histeria y las acusaciones. Al mismo tiempo, Tario introduce la posible presencia del Alvéolo como fuente de inestabilidad del universo.

Margaret: (Exaltándose) ¿Y ese pájaro asqueroso qué significa? ¿Representa algo? Los signos del Zodiaco, imagino. (Ríe) ¿O se trata de algún sentimental regalo para tu hija? Porque no me fío. (Terminante y cruel) Kitty: ¡arroja ahora mismo ese pájaro a los gatos!

Joergensen: (Atónito) ¡Cuidado!

Margaret: ¡Arrójalo, he dicho!

Joergensen: ¡Margaret, mucho cuidado!

¹⁹⁸ Ibid. p 34

Margaret: ¡Obedéceme!

Joergensen: (Protegiendo la jaula con su cuerpo) ¡Insensata! No sabes bien lo que pretendes. Valdría más la pena que prendieras fuego a tu casa con toda tu familia dentro. (Con asco) ¡Mujeres!

Margaret: Si supieras que ya estoy harta de toda clase de perros y canarios...

Joergensen: (Inefable) Este pájaro no es ningún canario, querida. En Escocia no hay canarios. Sin duda los confundes con las gaitas.

Margaret: ¡Fuera con ese pajarraco!

Joergensen: Y si me apuras un poco, te diré que tampoco es propiamente un pajarraco.

Margaret: (Mordaz) ¡Oh! ¿Y qué es entonces? ¿Una damisela? ¿Tu concubina?

Joergensen: (Pronunciando bien y con mirada de asesino) ¡Tres erre cuadrado por raíz cuadrada de tres partido por cuatro!

Kitty: (Lloriqueando) ¡Mamita, voy a buscar mi abrigo! (Va a salir precipitadamente, pero se detiene de súbito como escuchando algo inenarrable)

Margaret: (Enigmática) Sigue, sigue... ¿qué temas? ¿O te ha suspendido el ánimo este silencio? Porque no suena nada, en efecto. Lo que se dice nada.

Kitty: (Aterrada) ¡Mamita, mira! ¡El reloj se ha parado!

Margaret: Lo había notado, hija mía. Y he notado asimismo otras muchas cosas que tu poca edad no te permite captar todavía. (Yendo majestuosamente hacia el ventanal) ¿Veis qué aspecto tan singular tienen hoy los árboles? Se mecen, pero sin ruido.

Kitty: (Con un gritito) ¡Ay, la luna!

Margaret: ¿Nunca la habías visto antes, querida?

Kitty: No, nunca.

Margaret: (Culpando a Joergensen con la mirada) Extraño. Muchos pájaros han huído...¹⁹⁹

¹⁹⁹ Ibid. p 38

Un poco después, se sugiere nuevamente la presencia del Alvéolo como elemento de perturbación en la casa de los Joergensen, un pequeño guiño a lo que más adelante vincularé con los desdoblamientos en el viejo chalet y el asesinato de Thompson. En un salto al tercer acto de esta pieza, relacionamos la fantasía de Margaret por bailar con el diálogo que tendrá después con Holmes al respecto

Margaret: Ten presente, Joergensen, que son muchas las evidencias.

Nuestra casa está llena de espantosas evidencias que te acusan.

Joergensen: ¿Evidencias? ¿Cuáles?

Margaret: No me gustan tus amigos. Me preocupan tus chisteras y sus gaitas. ¡Y ojalá pudieras informarme quién remueve en el jardín la tierra mientras dormimos... aparte de eso de las alcachofas!

Joergensen: Quisiera persuadirte, ante todo, de algo.

Margaret: ¡Ya entiendo! Lo de siempre: que me invitas a bailar esta noche. (Alejándose) Pero no sé, no sé si deba.

Joergensen: No se trata de eso, querida.

Margaret: Comprende, te amo; pero tampoco soy una libertina. ¡Me asusta un poco bailar contigo! ¡Me inquietan tus manos llenas de tierra!

Te estoy teniendo mucho miedo, Joergensen.²⁰⁰

Al final del acto primero se enuncia la fuerza que desestabilizará el orden conocido por los personajes. Tario propone el hecho extraño como puente hacia el universo construido en el segundo capítulo de la obra. El desequilibrio a causa del choque de órdenes parece ser inminente.

Joergensen: (En el colmo del asombro, con la sombrilla en la mano) ¡Es ella! ¡Ella misma, en efecto! Y todavía respira. (Iniciando una desaforada carrera hacia el teléfono) ¡Mr. Hardy! ¡Mr. Hardy! ¡Creo que al fin lo hemos encontrado!

²⁰⁰ Ibid. p 42

Margaret: (Reteniéndolo con un gesto) Hoy no, pequeño. Por esta vez la comunicación con Escocia está interrumpida. (Hace sonar con majestad el timbre. Aparece la doncella)

Margaret: (Amenazadora y dulce, con el auricular en la mano) Té para dos, querida. (Kitty se arroja llorando en un sillón y la doncella sale. A poco comienza a sonar muy dulcemente “Té para dos”, en tanto Margaret va señalando un número en el teléfono)

Telón²⁰¹

En congruencia con el final del acto primero, el inicio del segundo propone un puente entre ambos órdenes, en este caso se sugiere en el sueño de Joergensen.

Hardy: ¡Mr. Joergensen!...¡Mr. Joergensen! (Joergensen continúa profundamente dormido) ¡Mr. Joergensen! Procure usted despertar, se lo ruego.

Joergensen: (Sobresaltado, pero todavía en sueños) ¡La policía no! ¡La policía no, por lo que más quieras! (Despierta muy excitado)

Hardy: (Afable siempre) ¿Un mal sueño profesor?...Trabaja usted demasiado.

Joergensen: Un mal sueño, eso creo. (Se incorpora y pasea, tratando de ordenar sus pensamientos)²⁰²

Para este segundo acto de la obra, Tario propone un cambio tonal provocado por la atmósfera, el espacio y la actoralidad. Se proyecta un tono muy alejado a lo visto durante la convivencia con la familia Joergensen.

El espacio de este acto se realiza, como se ha mencionado antes, en un viejo chalet en medio del bosque. A través de las acotaciones del autor se construye un espacio sombrío que contrapuntea claramente con lo luminoso y despreocupado del lugar anterior.

²⁰¹ Ibid. p 44

²⁰² Ibid. p 48

Salón de un viejo chalet de campo. Al fondo, la puerta de entrada. En el muro de la izquierda, una importante ventana. A la derecha, escalera de madera, alfombrada, que conduce a la planta alta. Hay profusión de muebles y otros elementos siempre indispensables en una tarde de lluvia o una incursión a lo inexcusable. Entre ellos, algún desvaído tapiz, un diván desvencijado, mesitas de diversos tamaños, butacones de alto respaldo, lámparas, una pesada cómoda, chimenea sin fuego y un ostentoso reloj presidiendo la estancia. Entorno al chalet adivínase el gran bosque sombrío. Un poco más allá, la cañada. Es la madrugada de un día de abril. Los postigos están entornados.²⁰³

Como otra señal de la diferencia de órdenes entre los dos primeros actos, encontramos que las acotaciones de los habitantes del viejo chalet se inclinan hacia lo flemático. Basta recordar que los personajes en el acto anterior eran exacerbados y grandilocuentes, una total diferencia a señalamientos como “Depositando suavemente el candelabro”, “Afable siempre”, “Bebe un trago y le ofrece con unción el óleo. Ambos lo contemplan”, “Servilmente”, “Sonriendo con suficiencia” entre otros.

El mismo Holmes, materialización del elemento perturbador, al aparecer como el Alvéolo frente a Hardy y Joergensen se mantiene sereno y sin grandes aspavientos

Hardy: (Un poco trémulo) ¿Oyó usted profesor?

Joergensen: Perfectamente. (Pausa. Ambos escuchan)

Hardy: (Conteniendo el miedo) ¿Será el viento?

Joergensen: (Altivo, pero con miedo) No, pequeño. Sospecho que en esta ocasión no sea nada de eso. (Silencio. Vuelve a escucharse el gemido de la puerta)

Hardy: (Anhelante) ¡Profesor!...

Joergensen: ¡Shhhhhh! (Miran a un lado y a otro)

Hardy: ¡Ya baja!

²⁰³ *Ibíd.* p 47

Joergensen: (Como obedeciendo a un rito y con majestad grotesca) ¡Alvéolo! ¡Percusiones! ¡Presencia! He aquí los tres tiempos de nuestra Monumental Sinfonía. ¡Animo, Mr. Hardy! Dispongámonos a escuchar con atención el Allegretto.

(Súbitamente, en el lugar más inesperado y a espaldas de ellos, aparece la figura de un caballero alto, fino y pálido, con la indumentaria de Sherlock Holmes)

Holmes: (Con voz clara y tranquila) Caballeros: muy buenos días.

(Joergensen y Hardy se desploman sin sentido sobre la alfombra. El recién llegado se descubre, se despoja de la esclavina y avanza con parsimonia. Echa una breve mirada al jardín, pone en hora su reloj y procede a servirse un whisky. Por fin se sienta, despliega un diario se pone a leer, conservando sus guantes puestos. Los buscadores de fantasmas se recuperan, titubean y se le aproximan)

Holmes: (Por encima del periódico) Muy buenos días tengan ustedes. ¿Descansaron bien?²⁰⁴

La escena del viejo chalet incluso contiene un asesinato rodeado de la atmósfera sombría que se ha estructurado desde el comienzo del acto. Dicho asesinato está precedido por un intento de Hardy contra Joergensen

(Hardy extrae sigilosamente un descomunal cuchillo de carnicero y observa con atención a Mr. Joergensen)

Joergensen: ¿Sabe usted, por esta vez, lo que me gustaría? ¡Mandar al diablo a los fantasmas! (Hardy se le va acercando por la espalda) ¿Y si fuésemos tan sólo un par de farsantes? ¿O de delincuentes?

(Hardy va a asestarle el golpe cuando se deja oír en el interior de la casa el gemido de una pesada puerta. Hardy guarda precipitadamente el arma, y Joergensen va volviendo con estupor el rostro. Se miran y después miran hacia la escalera)²⁰⁵

²⁰⁴ Ibid. p 57

²⁰⁵ Ídem

Para después encontrar

Holmes: (Contemplándose con curiosidad las manos) Sí, tal vez haya sido una frívola osadía de mi parte, lo confieso; pero me defraudó usted, Mr. Parkington. Le traicionaron los nervios. Personalmente me prometía un torneo más sutil y encarnizado. (Excusándose) Caballeros, lo siento. (Con gran habilidad y elegancia extrae un diminuto revolver y dispara sobre Hardy, que cae muerto)

Joergensen: (Dando un paso grotesco) ¡No más violencia, señores! Se los ruego.

Holmes: (Todavía con el arma en la mano) El caso es que no sé si hacer con usted otro tanto.

Joergensen: (Pretendiendo hacer un chiste) ¿Por segunda vez Mr. Holmes?

Holmes: ¿Siente miedo?

Joergensen: Mucho, Mr. Holmes.²⁰⁶

Tario sugiere incluso efectos técnicos que apoyen el tratamiento tonal de la escena. Durante la conversación de Joergensen y Hardy la escena se va llenando de humo por los puros que consumen, el cual complementará la atmósfera propuesta.

Joergensen: (Echando humo) ¡Justo! Y en esa arcaica diferencia – que nadie ha explicado todavía- radica la clave del excepcional teorema. (Fumando exageradamente) ¿Ocurre, como se planteó en el último congreso de Edimburgo, que se efectúa una selección minuciosísima, o bien, como me temo, un vulgar escamoteo de trastienda?

Hardy: (Echando humo también) ¿O quizá que a un mismo loro, y por adaptaciones geométricas, corresponda un número equis de hombres?

Joergensen: Aunque podría ser asimismo de otro modo, según pudo observarse en Tasmania durante los últimos experimentos. En cuyo caso llegó a demostrarse, mediante testimonios

²⁰⁶ Ibid. p 69

femeninos, que los hombres propiamente dichos eran los loros, y, los loros, los hombres.

Hardy: (Rompiendo a reír escandalosamente) ¡Es usted un empedernido humorista! (Más humo) Raskolnikoff probó a finales de siglo que la especie animal, en cualquiera de sus variantes, está exenta de cualquier manifestación ultraterrena.

Joergensen: (Echando más humo) Me atrevería a dudarlo.

Hardy: ¿Habla usted en serio, profesor? Sería jocoso. ¿Quiere decir entonces que el propio dromedario...(Ríe como un loco)

Joergensen: (Tras la peor bocanada de todas) ¿Y el buey Apis?

Hardy: (Muy serio, de pronto) Bien, sí, todos los escolares aprenden que la excepción confirma la regla.

Joergensen: (Envuelto ya en una nube de humo) ¿Qué regla?

Habla usted como un usurero. Permítame.²⁰⁷

La problematización a causa del encuentro de los dos órdenes creados por el autor también pueden reconocerse en el universo del viejo chalet. Así, durante la charla con Hardy, el protagonista revela momentos de desequilibrio

Joergensen: Yo, en cambio, vivo solo. Llevo la soledad conmigo como una horrible dentadura postiza. (Sonríe) ¡Salvo en sueños!

Hardy: ¿Decía usted, profesor?

Joergensen: Tengo sueños extraños, Mr. Hardy. Hoy mismo he tenido uno muy curioso. No logro liberarme de él, me atormenta. Durante este sueño, por cierto, me vi rodeado de una familia encantadora como un manojo de cascabeles. Especialmente Margaret, mi esposa, era fascinante. ¡Imagínese que me acusaba de homicidio y se disponía a entregarme a la policía! Por fortuna llegó usted y me despertó. Francamente, lo reconozco: le debo a usted la vida.²⁰⁸

²⁰⁷ *Ibíd.* p 51

²⁰⁸ *Ibíd.* p 55

Para más adelante reconocer a cargo de Holmes el entrecruzamiento de ambos órdenes, provocando problematización

Joergensen: (Como dando de pronto en el blanco) ¡Ah, ya caigo! (Ríe)
¡Mi familia!... Se refiere usted probablemente a mis sueños.

Holmes: ¿A sus sueños?

Joergensen: Sí, casualmente durante estos sueños me he visto rodeado de una encantadora familia...

Holmes: (Con aspereza) No son sueños, profesor. Son realidades tangibles y comprobables bajo cualquier punto de vista. Si me autoriza, tendré mucho gusto en visitarle en su hogar algún día. (Joergensen va a decir algo, pero su propia lengua se lo impide) (Holmes pasea con las manos atrás) Su caso es muy lamentable, lo reconozco, casi casi una excepción. Porque, a diferencia del asesino Hardy, se da en usted la circunstancia peculiarísima de que su progenitor –Mr. Thompson- fue asesinado mientras dormía, lo que determinó que Mr. Joergensen –o sea, la criatura de sus sueños- no lograra desvincularse enteramente de él, quedando así adherido, superpuesto a la otra forma -¿me explico bien?- y apresado por dos realidades distintas entre las cuales oscila como el péndulo de un reloj. Mr. Joergensen, en consecuencia, no constituye todavía lo que se dice propiamente un ser. Es lo que ustedes llaman “una difusa sombra sin posibilidades geométricas”, o dicho de otro modo, una larva secuestrada, un embrión.

Joergensen: (Muerto de vergüenza) ¿Un embrión, Mr. Holmes?

Holmes: Sí, algo inacabado, incierto, circunstancial. (Joergensen deja escapar un suspiro profundo) Lo establecido en estos casos es que la larva se hubiese al fin desvanecido y pasado a ser una ilusión; pero no ocurrió así. Es más, Mr. Joergensen, demasiado audaz, se extralimitó: contrajo nupcias y procreó. El resultado final, por tanto, es todavía inseguro y presenta infinidad de riesgos. Lo aconsejable sería esperar.²⁰⁹

²⁰⁹ Ibid. p 66

Así, al finalizar el segundo capítulo, existen dos universos definidos cuya convivencia presume problematización; poniendo en desequilibrio ambos mundos y la desaparición del personaje principal.

Durante el tercer acto se concreta la problematización de órdenes, los mundos se mezclan y se produce el desequilibrio previsto. En este acto el autor señala también lineamientos escénicos que representan el cruce de realidades.

La primer señal se encuentra en que la familia descrita en el primer acto habita el viejo chalet que sirve de espacio para el segundo acto. El tono de la obra también se ve mezclado ya que, los personajes y el espacio presentan señales de ambos universos.

La atmósfera sombría del chalet no ha cambiado, pero ahora encontramos a personajes exacerbados; la directriz del autor propone una mezcla de calidades de movimiento. El dramaturgo pone en claro el movimiento tonal al iniciar el acto tercero con los textos de la Doncella, quien tiene de fondo el misterioso chalet pero ahora con un libro grande rojo como elemento del primer acto

Doncella: (Al aparato, con voz monótona y cansada) La casa del señor Joergensen...No señor, el señor continua enfermo y no puede venir al aparato...Inconsistente, sí señor...No podría decirle, pero no creo...Tampoco podría informarle si el señor Joergensen tiene pensado publicar sus memorias...Con todo gusto, de su parte. (Cuelga el auricular y anota el mensaje en un gran libro rojo que se halla junto al teléfono. Después sale)

(Vuelve a sonar el teléfono y entra de nuevo la Doncella)

Doncella: (Al aparato) La casa del señor Joergensen...Ah, sí señor, ya recuerdo. Llamó usted ayer...(Consultando el libro) a las seis y cuarenta y cinco...Pasé su recado, desde luego...No, señor; el señor Joergensen todavía no ha muerto...Tampoco recibe visitas...Lo dudo mucho, señor. No creo que, de momento, la señora acepte compromisos

matrimoniales con nadie...Está usted en la lista, por supuesto...Adiós.
(Cuelga, anota y va a salir. Suena de nuevo el teléfono)

Doncella: (Al aparato) ¿Sí?...La casa del señor Joergensen...(Azorada)
¿Cómo dice usted?...¿El señor Presidente de la República?...¿Y ya
sabe el señor de quién se trata?...¡Oh, perdón!...Imposible, señor
Presidente de la República...Tampoco puede venir su esposa, lo siento.
La señora está en camisón...¡Son órdenes estrictas, señor! (Se
sobresalta, dando a entender que le han colgado el aparato. Cuelga
también y sale)²¹⁰

Funcionando también en el nivel tonal, se encuentra la misma conversación
de Margaret al teléfono en el acto primero y en el acto tercero

Margaret: (Acercándose, pero todavía sin ser vista) Ah, ¿eres tú,
querida? Pero que sorpresa tan deliciosa. ¿Cuándo llegásteis?...El año
pasado...¡claro, claro, recibí tu postal a colores de La India! Maravilloso,
¿verdad?²¹¹

Margaret: (Acercándose, pero todavía sin ser vista) Ah, ¿eres tú,
querida? Pero que sorpresa tan deliciosa. ¿Cuándo llegásteis?...El año
pasado...¡claro, claro, recibí tu postal a colores de Galvestón!
Maravilloso, ¿verdad?²¹²

La línea de los personajes se mantiene, se percibe enrarecida por el
espacio que en este acto los alberga, pero se encuentra en la descripción de
personajes la tendencia del primer acto

(Se abre con violencia la puerta del jardín y entra, como un huracán
Kitty, no muy limpia y visiblemente emocionada. Sus cabellos están

²¹⁰ Ibid. p 72

²¹¹ Ibid. p 14

²¹² Ibid. p 72

peinados ahora en dos pequeñas y afiladas trenzas. Trae en la mano un respetable femur)²¹³

Al mismo tiempo se inicia durante este acto una serie de acotaciones que determinan momentos de extrañamiento de los personajes, ya no son en todo momento luminosos y despreocupados. Ahora encontramos distintos modos de actuar. En relación a Margaret, se encuentra en esa primer llamada telefónica

(Entra, vestida con unas curiosas ropas de inspiración campestre y, sin dejar de hablar, verifica una larga inspección por la estancia)²¹⁴

Para proponer en el transcurso de la conversación acotaciones como (Ríe), (Alarmada), (Trémula, mirando a su alrededor), (Con desenfado nuevamente), (Rotunda, tras una pausa), (Bajando un poco la voz para evitar ser oída).

La abuela sigue convertida en sombrilla y Johnny sigue siendo un perro, los acontecimientos del primer acto mantienen funcionamiento en el tercero.

Margaret: Di, ¿Le cerraste el balcón a la abuela? Está enfriando la tarde y podría deteriorarse el encaje.²¹⁵

Margaret: (Mirando de reojo el fémur) ¿Pero tenemos pista de tennis en Wilcklow? (Reparando debidamente) ¡Qué asco! Retírate. ¿Y de dónde sacaste tu eso?

Kitty: No lo saqué yo, mamita. Lo sacó Johnny escarbando.

Margaret: ¡El angelito! Anda limpiando el jardín, por lo visto.²¹⁶

En relación a elementos de concatenación entre el segundo y tercer acto de la obra, Tario los vincula, entre otros, con elementos de atmósfera. Se pueden

²¹³ Ibid. p 74

²¹⁴ Ibid. p 72

²¹⁵ Ibid. p 78

²¹⁶ Ibid. p 74

encontrar textos referentes al tono del viejo chalet en acotaciones visuales y de audio. En primer lugar se localiza el sonido del tren. Primero fue escuchado en el acto segundo

Joergensen: (Señalando ciertos pormenores) Los manzanos... la vieja cerca de ladrillo... el pequeño ferrocarril... (Se oye oportunamente el silbato del ferrocarril vecino) Curiosa sensibilidad la de nuestro hombre, aunque un poco femenina, ¿No le parece? (Rememorando) Frederick Thompson... nacido en Londres... 43 años... célibe... exjugador de críquet... asesinado arteralmente en su viejo chalet de Wicklow en la noche del 16 de diciembre de 1912. Exposición póstuma: Manchester, 1920. ¡Muy enternecedor, Mr. Hardy!²¹⁷

Para después hacer referencia al tren durante el acto tercero

(Pausa. Suena tristemente el silbato del ferrocarril vecino. Entra la doncella como si se tratara del timbre del teléfono. Lo toma)²¹⁸

Señalé anteriormente la acotación visual que el autor otorga con el humo durante una escena del acto segundo. En el tercer acto se hace referencia a este tópico

Margaret: Huele a tabaco. ¿Tú no hueles?

Kitty: (Oliendo) No.

Margaret: (Encaminándose al sofá) Habrá vuelto a fumar Joergensen, contraviniendo la orden del médico. ¡Insensato!²¹⁹

Para después encontrar, junto con la aparición de Holmes, otra referencia al humo

²¹⁷ Ibid. p 53

²¹⁸ Ibid. p 72

²¹⁹ Ibid. p 76

(Margaret va y viene por la sala, moviéndose con elegancia. Algo importante es inminente. En efecto, comienzan a percibirse unas bocanadas de humo de alguien que está fumando junto a la puerta de entrada) Cautelosamente se abre ésta y aparece el supuesto Sherlock Holmes, hoy bajo la apariencia del caballero del monóculo. Viste a la moda del veraneante antiguo; esto es, pantalón de franela color crema, zapatos blancos, chaqueta azul marino y jipijapa. Luce una flor azul en el ojal y sostiene entre sus dedos un fino bastón de caña. Por si las moscas, lleva ocultas las manos en unos guantes blancos.²²⁰

Cómo otro elemento de vínculo entre el segundo y tercer acto de *El caballo asesinado* se encuentra a Joergensen con accesorios de pintura. Lo anterior hace referencia a Thompson, desdoblamiento de Joergensen según Holmes, quien pintaba en ese mismo chalet.

([...] Trae en la mano un pequeño lienzo emborronado y diversos útiles de pintura. Tropezaba con un mueble).²²¹

El universo se ha trastocado, la problematización de órdenes es señalada por el autor tanto en las acotaciones de los personajes como en sus diálogos. Se encuentra un ejemplo en la aparición de Joergensen en este acto disfrazado como fantasma

(Se ve bajar por la escalera a Joergensen oculto ridículamente bajo la tradicional indumentaria de fantasma. Camina un poco a hurtadillas, como evitando ser descubierto, y se dirige al jardín)²²²

El temperamento del protagonista se ha modificado, esto se manifiesta con los textos de Margaret al hablar con él

²²⁰ Ibid. p 82

²²¹ Ibid. p 78

²²² Ídem

Margaret: (Leyendo) ¿Otra vez te has puesto triste, querido? ¿No te sale el experimento? [...] (Frotándose las manos) Esto me alarma, Joergensen. ¿Qué ocurre? ¿Hay algo que me ocultas? (Con un leve escalofrío) ¡A veces dudo si serás tu mismo! ¿Por qué te escondes de nosotros?²²³

A través del último acto de la pieza, las acotaciones hacia Joergensen, nos dibujan un ser trastocado, sombrío y triste. Se puede encontrar: (Joergensen, con el mayor desaliento, se deja caer en un sillón y rompe en ahogados sollozos), (Poniéndose de pie solemnemente y con voz quebrada por la emoción), (Dramáticamente), (Un poco airado), (Joergensen, gravemente humillado, echa a andar con torpeza y va subiendo las escaleras ante el estupor de todos).

Joergensen: (Desalentado, se aleja) ¡No me crees! ¡Nunca me has creído! ¡Ni en nuestros mejores tiempos! Un día me marcharé de aquí, moriré o lo que sea y me echaréis en falta; pero nada tendrá remedio.²²⁴

El estremecimiento de los órdenes conocidos se vuelve cada vez más tangible, en un recuento de los hechos extraordinarios Kitty enuncia durante el tercer acto

Kitty: [...] Tampoco debes preocuparte porque mamita se vaya a Jamaica. ¡Volverá, no te aflijas! Mamita es joven y alegre y nos quiere a todos. (Animadamente) Para cuando ella regrese, todo estará distinto. Johnny habrá terminado el puente y tendrá más perritos. Sembraremos, además, todo el jardín de pensamientos. ¡Haremos del jardín como un lago de pensamientos! (Ante una repentina duda) ¿Y qué haremos con el cadáver?...Di, ¿conoces realmente al cadáver? Ya sabes que a mí puedes confiarme todos tus secretos.²²⁵

²²³ Ibid. p 79

²²⁴ Ibid. p 81

²²⁵ Ibid. p 86

En esa misma conversación Joergensen pone de manifiesto la crisis que el universo está viviendo tras la llegada del elemento perturbador del segundo acto. Esta charla contiene frases como “me asustas”, “¡Creo que voy a buscar al médico!” “Me siento enfermo” como claro ejemplo de que el desequilibrio ha tomado forma y no se encuentra una explicación lógica para entenderlo. Acotaciones como (Tras un lúgubre silencio), (Perpleja), (Estupefacta) funcionan en este mismo sentido.

Joergensen: (Tras un lúgubre silencio) La verdad es que no hay ningún cadáver, Kitty.

Kitty: ¡Bromeas!

Joergensen: Ningún cadáver, hija mía.

Kitty: (Perpleja) ¡Me engañaste!

Joergensen: Sí, pero prométeme que nunca lo sabrá tu madre. Sería, para mí, una vergüenza. ¡Como sé, además, que tampoco hay elefantes!

Kitty: (Estupefacta) ¡Papaíto!

Joergensen: (Con desencanto creciente) Y que Johnny no es ningún perrito, sino que se halla internado en un costosísimo colegio estudiando ingeniería.

Kitty: (De pie) ¡Calla! ¡Calla! Me asustas.

Joergensen: Y que tu abuela falleció hace tiempo, y que para que yo me ilusionara un poco, tu madre y tú inventásteis lo de la sombrilla.

Kitty:(Tratando de huir) ¡Creo que voy a buscar al médico!

Joergensen: Puedes llamar a quien quieras. Llama también a Sherlock Holmes. Llámalos a todos. Entre todos ellos no harían sino agravar mi desventura. (Cruel) ¡Tampoco pienses que tu madre se va a Jamaica! Lo sé de muy buena tinta.

Kitty: (Herida) ¡Mamaíta se está vistiendo! ¡Cenará esta noche a bordo con un importante caballero!

Joergensen: (Riendo trágicamente) Eso supone ella; pero es mentira. Todo ha sido una estúpida mentira. (Kitty da un paso atrás, contemplando con horror a Joergensen) Perdóname Kitty, no me hagas

caso. Me siento enfermo; estoy envejeciendo mucho. Comienza a fallarme la vista.²²⁶

Más adelante en esta misma conversación con su hija Joergensen muestra a Kitty la conversión de fantasma a hombre. A partir de este momento las personas que le rodean no pueden verlo a él, sino a un caballo. La destrucción del protagonista se ha consumado tras la problematización de órdenes desarrollados durante la obra. Nuevamente las acotaciones brindan claras pruebas de la destrucción del orden establecido así como la línea actoral y de tono que Tario buscaba con su texto

Joergensen: (Poniéndose de pie solemnemente y con voz quebrada por la emoción) Pues bien, hija mía, escucha. La horrenda verdad es ésta: ¡que he dejado de ser un fantasma y soy solamente un hombre! ¡Un hombre! ¿Sabes lo que es eso? (Kitty niega con la cabeza) ¡De ningún modo soy ya uno de vosotros, sino un miserable hombre de carne y hueso!

Kitty: (Con ademán nervioso) ¿Crees que deba llamar a mamita?

Joergensen: ¡Desde hace meses no soy en esta casa más que un intruso! ¡Mira! (Descorre dramáticamente la cremallera de su indumentaria de fantasma y queda ante su hija vestido de hombre. Largo silencio. Se oye aullar a Johnny doloridamente)

Kitty: (Buscando con la mirada a todas partes) ¡Papaíto! ¿Por qué te has ido?

Joergensen: Estoy aquí, pequeña, y te ruego que no te ofusques.

Kitty: (Aturdida) Papaíto, ¿dónde?... ¡Papaíto!

Joergensen: No, no, a tu derecha. Aquí... junto a la mesa.

Kitty: Otro día jugamos, ¿quieres?... ¡Sal! Ya basta. (Kitty, al fin, parece haber descubierto a su padre y deja escapar un imprevisto grito. Johnny continúa aullando. Entra la doncella presa del pánico)

Doncella: Señorita, señorita... ¡Tengo miedo! ¡Mucho miedo! ¡El señorito Johnny está aullando y trata de entrar a la cocina! ¡Tiene una cara muy

²²⁶ Ibid. p 86

rara! (Reparando) ¿Pero qué mira usted, señorita? ¿Por qué se ha puesto tan pálida? (Va mirando alrededor suyo hasta que descubre a Joergensen y lanza también un grito) (Señalando histéricamente a Joergensen) ¡Un caballo! ¡Un caballo! (Kitty vuelve a gritar. Se abrazan. Joergensen se mantendrá inmóvil y cabizbajo)²²⁷

Como cierre tonal de la obra. Tario propone un *silencio nada familiar, un sobresalto creciente en su soledad* y a un Joergensen que *desciende con lentitud y lo va observando todo con melancolía*. La problematización de convivencia de los órdenes está hecha, dando como resultado la destrucción del protagonista.

Margaret: (Con sobresalto creciente en su soledad) ¡Joergensen!... ¡Joergensen! (Silencio. La música continúa sonando) ¡Joergensen, escucha!... (Rompe en débiles sollozos y se deja caer en un sillón, ocultando el rostro con el abanico) ¡Joergensen, caballo mío!

(A su debido tiempo se verá bajar por la escalera a Joergensen con su larga gabardina de comerciante y el hongo puesto. Ha dejado de ser definitivamente un fantasma y es posible que sea ya un hombre de provecho. Desciende con lentitud y lo va observando todo con melancolía. Su alma está conmovida. Margaret presiente algo alrededor suyo y se incorpora. Pero son ya mutuamente invisibles. Suena insistentemente el teléfono. Nadie lo toma. El teléfono deja de sonar. Cesa también la música. Es un silencio nada familiar, como si la vida se hubiera suspendido de pronto. Joergensen va cruzando el salón cuando entra del jardín una mujer enlutada, oculta hasta los pies por tupido velos. Lleva en el brazo un gran ramo de flores blancas. Avanza hasta el centro del salón, cruzando ante la figura invisible de Margaret, y se vuelve para mirar a Joergensen. El hace lo mismo. Titubean)

Enlutada: (Aproximándosele, con voz tierna) Perdón, caballero; soy forastera. ¿Podría usted informarme si éste es el viejo cementerio de Wicklow? (Joergensen permanece un instante pensativo y al fin asiente tristemente con la cabeza)

²²⁷ Ibid. p 89

Joergensen: El mismo. (La enlutada hace un gesto de gratitud, y Joergensen se quita el hongo con respeto. Continúa ella hacia el interior de la casa. Cuando Joergensen va a salir, se apagan las luces y cae lentamente el Telón final)²²⁸

²²⁸ Ibid. p 97

Conclusiones

A través de este trabajo he recorrido dos universos inasibles; una obra de la literatura dramática de Francisco Tario y la definición de lo fantástico en la literatura.

Durante el capítulo primero de este documento referí la cronología de la producción literaria de Tario, es indudable que las estructuras y formas utilizadas en sus piezas dramáticas tienen un inherente anclaje con las usadas en el plano de la prosa y, sobre todo, el cuento.

Este panorama general de la producción de Tario permite percibir que los sistemas de presentación de personaje, relación con la realidad, circunstancias y atmósferas presentadas en sus cuentos toman el mismo camino que los detonantes utilizados en *El caballo asesinado*. Incluso se encuentra a Joergensen y el viejo chalet en un cuento publicado en el libro *Tapioca Inn*. Existe constancia en el relato y el tono.

Si bien es cierto que el libro *El caballo asesinado y otras piezas teatrales* no cuenta con la certeza del tiempo en que fue escrito, también es cierto que Tario mantuvo un apego hacia la línea de lo fantástico durante toda su trayectoria como literato. Así lo demuestran los apuntes realizados por González Dueñas, Alejandro Toledo, González Suárez, Espinasa, Paredes y Martínez expuestos en el primer capítulo.

Durante la segunda sección de este trabajo he recaudado una breve historia del estudio de lo fantástico. He advertido que los primeros en catalogar este género fueron los mismos escritores que no encontraban en los límites marcados por la literatura de su época una clasificación clara de sus escritos. La definición de lo fantástico ha sido, desde siempre, un terreno movedizo en donde cada nueva definición contradice, en parte, los postulados anteriores.

A través de estas páginas describí cuatro clasificaciones del hecho fantástico. Señalé que para Todorov lo fantástico se encuentra en la vacilación – nunca disipada- entre un universo maravilloso y un universo extraordinario.

Barrenechea propone la definición de lo fantástico a partir de la problematización de dos órdenes contrarios y existentes entre sí, esta confrontación de universos deberá poner en riesgo alguno de los órdenes, ya sea con su modificación o aniquilación.

Para Reisz, nuestra tercera teórica, el hecho fantástico se desarrolla por medio de la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible. Para no alargar la ruta de definiciones de lo imposible, la misma Reisz nos plantea la propuesta de Bessière que define a lo *imposible* como todo aquel acontecimiento, situado en la realidad, que esté en contradicción de cualquier ley social, natural o lógica en que se funda la causalidad de una comunidad cultural determinada.

Para la última revisión teórica del segundo capítulo cito a José María Martínez, el cual, realiza la propuesta de encontrar lo fantástico en la percepción sensorial del fenómeno que invade la realidad. El sentido de lo fantástico radica, para Martínez, en la textualización para ser percibido por algún testigo dentro de la anécdota.

Con toda la información anterior, nuestro tercer capítulo representa los puntos de conexión entre *El caballo asesinado* y la literatura fantástica.

Aunque nuestro objeto de estudio es la obra *El caballo asesinado*, consideré prudente revisar, de manera general, las otras dos piezas teatrales escritas por Tario y confrontarlas con las teorías de lo fantástico citadas anteriormente. La cercanía entre los postulados de lo fantástico y los elementos de las piezas teatrales fueron un buen augurio para realizar la comparación con la obra base.

Así, se encuentra que *El caballo asesinado* tiene, en el desarrollo de la historia, un vínculo directo con la realidad tangible. Este hecho presenta el único postulado que Todorov, Barrenechea, Reisz y Martínez proponen en común.

Tario describe inicialmente las leyes de causalidad que rigen al universo que propone, leyes que tienen un estrecho vínculo con la realidad tal y como la conocemos. Esta causalidad, definida en espacios, personajes y relación, se establece sólo para ser irrumpida por el hecho extraño.

A través del tercer capítulo ejemplifiqué las propuestas teóricas del capítulo segundo con las líneas escritas por Tario en su texto.

Siguiendo a Todorov se encuentran elementos para dudar entre un universo maravilloso y un universo extraordinario, textos donde no cabe la interpretación alegórica ni poética, una temporalidad irreversible así como ejemplos sobre los temas del yo.

De igual forma existen, según los postulados de Barrenechea, dos órdenes problematizados por su coexistencia. El vínculo entre el mundo de los sueños y la realidad ponen de manifiesto este punto. El ejemplo anterior funciona como detonante general de las propuestas de Reisz, en donde lo imposible tiene una convivencia con lo posible, anulando las leyes conocidas de la causalidad.

El descubrimiento del Alvéolo es una de las pruebas centrales de las teorías de Martínez sobre el hecho fantástico a nivel visual-sensorial. Los óleos, los ojos como frontera de realidades distintas y las fotografías también apuntan hacia el mundo fantástico en el universo de Tario.

Al concluir el tercer capítulo se reconoce la enorme aportación que Francisco Tario otorga a la dramaturgia: un texto que traslada los preceptos de la prosa fantástica en herramientas dramáticas como lo son un profundo sentido de progresión, dibujo de personaje/circunstancia así como una propuesta tonal que oscila con maestría entre la farsa y la destrucción del protagonista.

Con el cuarto apartado de este trabajo se devela el siguiente nivel de Tario en su contribución al teatro, el nivel escénico.

Existen infinidad de pautas en el texto que guían el camino de la actuación y dirección de esta obra. La mayoría de las acotaciones están orientadas a

responder la compleja pregunta *cómo se produce el fenómeno de lo fantástico sobre el escenario*.

Bajo esta consigna se realizan para la escena detalladas descripciones del vesturio, escenografía y utilería. Confirmando que la construcción de una *realidad*, en este caso teatral, es imprescindible. De la misma forma operan las pautas de iluminación, escenofonía y otros efectos: un tren que silba, el humo de un habano que llena toda la casa, las luces que se filtran a través del bosque.

Las acotaciones de actoralidad se convierten en un mapa perfecto para los sistemas de ritmo y tono sobre la escena.

Los elementos revisados brindan un panorama claro de la intencionalidad de Tario para desarrollar una plataforma textual con posibilidades escénicas. La creación de un tono actoral y la manipulación de elementos escénicos como base de una atmósfera específica producen otro plano de lo fantástico, un plano generado en la tridimensionalidad del teatro y su convivencia con el espectador.

Con todo lo anterior se amplía el compromiso del director de escena ante un complejo sistema teatral. Un sistema en donde los códigos literarios de lo fantástico deben ser replanteados en códigos escénicos manipulando el espacio, la actoralidad, el tratamiento textual y las atmósferas. Lo fantástico como desafío escénico, lo fantástico/escénico como componente vital del vínculo con el espectador.

Bibliografía

ANÓNIMO. "Prólogo" en *Algunas noches, algunos fantasmas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

BARRENECHEA, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana* número 80. Estados Unidos de Norteamérica, 1972.

ESPINASA, José María. "La literatura como una mansión de fantasmas" en *El tiempo escrito*. México: Ediciones sin nombre, 1995.

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y TOLEDO, Alejandro. *Aperturas sobre el extrañamiento*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario. "En compañía de un solitario" en *Francisco Tario cuentos completos*. México: Lectorum, 2004.

MARTÍNEZ, José Luis. "Dos notas sobre Francisco Tario" en *Literatura mexicana del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

MARTÍNEZ, José María. "La mirada del fantasma: Isotopía visual y literatura fantástica" en *Rumbos fantásticos*, actas del V Coloquio internacional de literatura fantástica. España, 2007.

MORALES, Ana María. "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas" en *Lo fantástico y sus fronteras*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

PAREDES, Alberto. "Francisco Tario" en *Las figuras de la letra*. México, UNAM, 1990.

REISZ, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales" en *Teorías sobre lo fantástico*. España: Arco Libros, 2001.

TARIO, Francisco. *Cuentos Completos I y II*. México: Lectorum, 2004.

- - -. *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*. México: UAM (Molinos de viento No 51), 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2005.

Bibliografía complementaria

BERMÚDEZ, María Elvira. *Cuentos fantásticos mexicanos*. México: Alpe, 2005.

BESSIERE, Irene. *El relato fantástico. La poética de lo incierto*. Argentina: Larousse, 1974.

BORGES, José Luis. *Antología de la literatura fantástica*. Argentina: Sudamericana, 1967.

BOTTON BURLA, Flora. *Los juegos fantásticos*. México: UNAM 1994.

CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Argentina: Nova, 1978.

TARIO, Francisco. *Acapulco en el sueño*. México: Editor no identificado, 1951.

- - -. *Aquí abajo*. México: Robredo, 1943.

- - -. *Dos guantes negros: para mis hijos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

- - -. *Equinoccio*. México: Robredo. 1946.

- - -. *La noche*. España: Atalanta, 2012.

TOLEDO, Alejandro. *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: Tierra adentro, 2008.