

LA TEATRALIDAD DE CORTE FANTÁSTICO EN *EL CABALLO
ASESINADO* DE FRANCISCO TARIO

Eduardo Ari Guzmán*
Universidad Autónoma Metropolitana

Resumen: *El caballo asesinado* de Francisco Tario es una obra de corte fantástico por lo tanto su teatralidad descansa en que todos sus rasgos dramaturgicos están dispuestos para su representación, en la cual la diégesis es el recurso más importante para escenificar las cualidades fantástica de la obra. La teatralidad de la obra se analizó desde la teoría de lo fantástico y consta de tres unidades: “Lo fantástico”, “Características de lo fantástico” y “Lo fantástico en *El caballo asesinado*”.

PALABRAS CLAVE: TEATRALIDAD, FANTÁSTICO, DIÉGESIS, TEATRO MEXICANO, FRANCISCO TARIO

THE FANTASTIC-TYPE THEATRICALITY IN *EL CABALLO ASESINADO* BY FRANCISCO TARIO

Abstract: *El caballo asesinado* by Francisco Tario is a fantastic cutting work therefore lies in its theatricality that every feature dramaturgical are willing to render, in which the diegesis is the most important to stage the fantastic qualities of the work. The theatricality of the work was analyzed from the theory of the

* darsilioletras@gmail.com

fantastic and cost of three units: “The fantastic”, “Characteristics of fantasy” and “The fantastic in El caballo asesinado”.

KEY WORDS: THEATRICALITY, FANTASTIC, DIEGESIS, MEXICAN THEATER, FRANCISCO TARIO

El caballo asesinado de Francisco Tario¹ es una obra de corte fantástico, pues sus rasgos sugieren una representación fantástica; por ello es pertinente analizar la teatralidad de la obra desde la perspectiva teórica de *lo fantástico*.

La organización del presente artículo consta de tres apartados: “Lo fantástico”, donde planteo el problema de definir este término a partir de los supuestos

¹ Francisco Peláez Vega nació en la Ciudad de México en 1911 y murió de un problema cardíaco en España en 1977. Su infancia transcurrió en un pueblo de la costa atlántica asturiana, Llanes, España. De vuelta a México, durante su juventud, desempeñó diversas actividades; por ejemplo: fue guardameta del equipo de fútbol Asturias, al que abandonó por una lesión; estudió piano y comenzó a escribir textos de corte realista. Con la publicación de su primer libro, *La noche*, nació el personaje Tario, al respecto Alejandro Toledo señala: “Peláez asume una suerte de transformación: cambia su apellido por ‘Tario’, voz purépecha que al parecer significa ‘lugar de ídolos’ [...] Además sustituye su larga melena por una cabeza totalmente rapada” (13). Así surge Francisco Tario, una personalidad importante de la literatura fantástica mexicana que, como él mismo lo señaló en alguna ocasión, si hubiera escrito en inglés, sus textos serían reconocidos. En la actualidad, su obra permanece como un fantasma que ocasionalmente irrumpe en la tranquilidad realista de nuestras letras, tiñéndolas de lo fantástico, pues, si bien no toda su obra tiene este tono, sí es más reconocido por el medio académico. Francisco Tario creó un mundo personal y sus temas abarcan la limitación sensorial del hombre para percibir la vastedad del mundo que lo rodea, pero sin perder de vista el sentido del humor, de lo insólito y lo extravagante; razón por la que es considerado precursor de la narrativa fantástica mexicana. Tario fue un escritor inquieto, pues experimentó en diversos géneros: el cuento, la novela, el aforismo y el teatro, éste último permaneció encerrado por espacio de once años y lo componen tres piezas: *El caballo asesinado*, *Terraza con jardín infernal* y *Una soga para Winnie*, las cuales fueron escritas al mismo tiempo que *Jardín secreto*, novela ambiciosa en la cual, como señala Vicente Francisco Torres, confluyen el estilo realista con el fantástico. Esta mezcla está presente en las piezas, que son, desde mi punto de vista, un parte aguas en la dramaturgia mexicana. En este estudio sólo centraré mi atención en la primera para analizar el funcionamiento de lo fantástico en la dramaturgia tariana. Véase, Alejandro Toledo.

teóricos sobre literatura fantástica, enunciados por Flora Botton Burlá, Víctor Bravo y Vicente Francisco Torres. En “Características de lo fantástico”, realizo una enumeración de los principales rasgos (el juego de dobles, los límites, los sueños y los fantasmas) para estructurar el análisis de la obra, objetivo del último apartado, “Lo fantástico en *El caballo asesinado*”.

LO FANTÁSTICO

En el teatro, la fantasía convive con la realidad al punto de confundirse e incluso aparentar ser una misma. La realidad es del espectador y la fantasía es la representación donde los actores, mediante su capacidad histriónica, crean una realidad alterna o, mejor dicho, una ficción: “se crea como realidad referida a una metafísica, la que invade el ámbito de la tranquilidad para perturbarlo y producir lo fantástico: para revelar la realidad como ficción de otra realidad que se constituirá, a la vez, en ficción de realidades que son ficciones hasta el infinito” (Bravo 40).

Lo fantástico no tiene una definición hegemónica, pero sí características que lo identifican, mismas que se pueden rastrear en algunos momentos de la historia de la literatura, por ejemplo en la Antigüedad con *La Biblia* y las narraciones orales que después conformarían *Las mil y una noches*; en la Edad Media y en algunas expresiones artísticas del siglo XVIII. Pero será en el Romanticismo con manifestaciones narrativas como la novela gótica, de terror, policial y de ciencia-ficción,² cuando se podría señalar la cristalización de la estética de lo fantástico.

En el problema de definir este género he hallado coincidencias entre estudiosos que se han dado a la tarea de estudiar este fenómeno literario: Flora

² Es pertinente señalar la diferencia entre lo fantástico y la ciencia-ficción: la explicación racional o bien científica que está presente en todas las obras del género, por ejemplo, *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, donde se utiliza la explicación científica para convencer al lector de la existencia de extraterrestres y la exterminación de éstos a través de un virus. Otro caso es *De la tierra a la luna* de Julio Verne, en donde se incluyen fórmulas matemáticas y razonamientos lógicos que sostienen el argumento de que el hombre puede viajar a la Luna. En lo fantástico no hay explicación racional, pues la explicación está en el sólo hecho de existir.

Botton Burlá en *Los juegos fantásticos*; Víctor Bravo con *Los poderes de la ficción* y Vicente Francisco Torres en “Francisco Tario y la narrativa fantástica”. Botton Burlá señala:

Lo fantástico irrumpe en el orden de la vida cotidiana, y es sentido como una agresión. La tranquila rutina de la vida diaria es irrumpida por su aparición, y los personajes se sienten agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que vienen a convertir el orden en caos. [...] Por lo tanto la aparición de lo fantástico significa necesariamente una violación de las reglas, una transgresión. (185)

Víctor Bravo apunta: “Lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (40), y Vicente Francisco Torres, siguiendo a Caillois, dice: “lo fantástico aparece como una ruptura de la coherencia universal” (141). Los tres coinciden en considerar lo fantástico como la transgresión en la vida cotidiana de lo extraño, aquello que no se explica bajo las leyes de la razón; en otras palabras, para que exista es indispensable la presencia de la cotidianidad, esa realidad reconocible para el lector/espectador.

Lo fantástico no obedece reglas humanas ni naturales y para entenderlo es necesario verlo en su contraparte, lo maravilloso. Este último obedece a las reglas naturales y humanas, pues es el mundo de los humanos, tal cual con personajes como los elfos, hadas, magos, hobbits, sirenas, dragones, unicornios, grifos, pegasos.³ Estos seres responden a las mismas leyes morales que los humanos y el conflicto descansa en la lucha del bien contra el mal; por ello, la trama de estas historias goza siempre de un sentido maniqueo, pues este mundo encantado es armonioso, y de ahí se desprende su tono moralista. Cabe señalar que el universo maravilloso nunca destruye la coherencia del mundo real.⁴

³ Estos últimos encuentran su definición en la mitología y bestiarios medievales.

⁴ En los últimos años las editoriales han publicado obras de corte maravilloso, por ejemplo: *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien, *Las crónicas de Narnia* de C.S. Lewis y en los puestos de revistas cada quincena aparecía una novela maravillosa. Sin duda, llama la atención su éxito en el gusto de los lectores.

En lo fantástico nada de esto sucede, al contrario, lo que se busca es la violación de las leyes naturales y existir en paralelo con la realidad inmediata. Es ahí donde mejor se encuentra, transgrediéndolo todo. Desde esta perspectiva entenderé lo fantástico para analizar la obra dramática *El caballo asesinado* de Francisco Tario.

CARACTERÍSTICAS DE LO FANTÁSTICO

A continuación expongo las características de lo fantástico para analizar a la postre *El caballo asesinado*. En primer lugar, se encuentra la transgresión, la violación de la realidad cotidiana inmediata, condicionante para que lo fantástico exista, de lo contrario se estaría hablando de otro fenómeno.

Para caracterizar lo fantástico, Flora Botton Burlá emplea el término *juego de dobles*, esto es, cuando un personaje se desdobra en otro. El juego de dobles radica en mostrarle al lector dos realidades en un mismo nivel de importancia, lo cual funciona como generador de duda y ambigüedad en el lector/espectador.

Los límites “suponen una irrupción de un ámbito en otro a través de la transgresión del límite que los separa” (Botton Burlá 78). Sin un límite, la transgresión no existe y por lo tanto lo fantástico tampoco, por eso es importante reconocer cuáles son y cómo están funcionando al interior del texto.

Los límites suelen ser el sueño, la muerte, las puertas, los umbrales, espejos y jardines; éstos son el acceso para ingresar a lo fantástico desde la realidad cotidiana. Como sucede, por ejemplo, en el cuento “Entre tus dedos helados” de Tario, los límites son el sueño y el estanque —descrito como un espejo—, los cuales provocan la invasión de lo fantástico en la realidad.

La aparición de fantasmas es común en el mundo fantástico, tanto que se ha desvirtuado y ridiculizado al punto de ya no provocar horror (cualidad fundamental en ellos) en el lector/espectador. Sin embargo, en las narraciones donde aún se pueden apreciar estos seres (como en las de Allan Poe, Guy de Maupassant y del propio Francisco Tario) generan un fino y elegante horror producido “ante la presencia perturbadora, fatalmente aniquiladora del Mal” (Botton Burlá 50).

Los fantasmas no necesariamente deben ser monstruosos,⁵ entre más humano parezca mejor será el efecto; por ejemplo, en las narraciones de Tario, el fantasma puede ser presentado en un principio como un humano común y corriente, pero cuando se le descubre tal y como es, provoca entonces el efecto de terror en el lector/espectador. Por eso, en el mundo de lo fantástico la revelación del fantasma se da mediante una vuelta de tuerca.

Otra característica es la muerte; esta irrupción y aniquilamiento de la vida funciona dentro de lo fantástico como “la presencia de lo sobrenatural, de lo desconocido; la ausencia de certezas; por ello es la germinación del horror” (Bravo 167). Si la muerte en sí ya es inexplicable y generadora de dudas, de miedo, puesta en la escena fantástica reforzará la ambigüedad, marcará los límites y será otro recurso para generar la transgresión en la realidad inmediata.

Estas características estructurarán el análisis de la obra dramática *El caballo asesinado* de Francisco Tario, con la finalidad de analizar cómo funciona lo fantástico y corroborar si realmente es una pieza de este corte.

LO FANTÁSTICO EN *EL CABALLO ASESINADO*

Esta pieza cuenta la historia de Jonathan Joergensen, quien es el sueño de Mr. Thompson que, al momento de ser asesinado, dormía y soñaba con una familia de fantasmas. Cuando muere, su sueño permanece vivo. Es así como Joergensen cobra independencia y, a medida que avanza la obra, sufre una metamorfosis, deja de ser fantasma para ser un hombre.

⁵ En el cuento “Un creyente”, se narra lo siguiente:

Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

—Yo no —respondió el otro—. ¿Y usted?

—Yo sí —dijo el primero y desapareció (Borges 188).

Estructurada en tres actos, la pieza abre con un epígrafe de Franz Werfel:

Hasta el propio Usler dice en su decimoséptima paradoja que el tiempo y el espacio son una creación de la luz, aunque no al revés. Por eso toda la sangre, fuera del tiempo y el espacio, es solamente luz oscurecida. Pon tu mano al sol y la verás transparente y roja. (*El caballo...* 9)

Estas palabras descubren el funcionamiento de la obra, pues al estar situada en el espacio del sueño —el cual, al confundirse con la realidad, impide conocer el sentido de la historia— es necesario que su revelación sea en lo fantástico. Por lo tanto, este análisis sigue la línea del epígrafe y buscará que lo fantástico sea la luz que le dé sentido a la obra.

JUEGO DE DOBLES

Los juegos de dobles por analizar son: Joergensen/caballo; caballo/hombre; realidad/lo fantástico. Estos juegos se resuelven al tiempo que la luz los ilumina. Dicha luz no es más que la diégesis,⁶ que revela y soluciona los juegos de dobles.

No es gratuito que Joergensen se transforme en un caballo y la razón está en la simbología de este animal:

El caballo constituye un símbolo de vida y muerte de carácter solar y lunar. Simboliza también el intelecto; sabiduría; la mente; la razón; nobleza; luz; poder dinámico; ligereza; rapidez de pensamiento; la fugacidad de la vida; también representa la naturaleza animal instintiva; poderes mágicos de adivinación; el viento; las olas del mar. [...] La fertilidad; virilidad". (Cooper 35)

⁶ Toda la pieza está en este plano, pues al nivel de las acciones la obra es pobre, de ahí que su puesta en escena exija a un director con la capacidad de crear las acciones, es decir, el marcaje escénico, para que el espectador no se pierda entre todo el entramado narrativo.

Siguiendo esta carga de significado de la figura del caballo, en la pieza están presentes tres aspectos: la dicotomía vida/muerte; la luz y finalmente lo que representa el caballo en la cultura hindú: “el cuerpo como vehículo y el jinete al espíritu” (Cooper 35).

La transmutación de Joergensen en caballo tiene lugar en el momento climático de la obra, pues él dejará de ser fantasma para convertirse en hombre, aunque antes deba pasar por la forma de caballo, como si esto fuera una especie de purificación. En este sentido funciona la dicotomía vida/muerte: Joergensen debe morir para nacer en otra vida como hombre.

La figura del caballo aparece intermitente hacia el final del tercer acto: primero se menciona el fémur de un caballo asesinado, hallado por Jonny en el jardín; después, Margaret hace una reflexión sobre la injusticia de matar a un caballo:

¿Tú sospechas, Kitty, con qué propósito pueda alguien asesinar a un caballo? Es un delito, no hay duda; aunque no deja de tener su misterio. ¡Nunca leí semejante cosa! [...] Dicen que los caballos no son ni mucho menos lo que parecen; que fomentan ilusiones fabulosas y que tienen una predilección casi repulsiva por las amazonas. (Tario, *El caballo...* 75)*

Y finalmente, cuando Kitty habla sobre los asesinos de caballos:

KITTY: (*Revelando un secreto*) Cierta vez leí en un libro que existían asesinos de caballos.

MARGARET: (*Leyendo*) ¡Qué impudicia! En París, seguramente.

KITTY: No recuerdo el lugar. Pero estoy segura de que se trataba de una especie muy rara de seres.

MARGARET: ¿Gaiteros?

KITTY: No, seres totalmente calvos y de pequeña estatura.

* En adelante sólo se indicará el título de la obra y el número de página de la cita.

MARGARET: Pigmeos, indudablemente. ¡O jockeys!

KITTY: Y que esos monstruosos seres formaban una importante banda que recorría por las noches las cuadras. ¡Tenían asolado al país!

MARGARET: Confío en que no sea el nuestro.

KITTY: (*Sensacional*) ¡Actuaban clandestinamente y con guantes! Y una vez sacrificado el caballo, le extraían el corazón con un cuchillo y...

MARGARET: (*Pasando la hoja*) Ah, ya; cirujanos...

KITTY: ... y con no sé qué substancia del corazón preparaban una compota. ¡Con las crines hacían pelucas! (*El caballo...* 76)

El caballo se presenta enterrado en el jardín, asesinado y nunca es lo que parece ser. Así, estas tres representaciones funcionan a manera de preámbulo para preparar la transformación de Joergensen en caballo, misma que se da de manera intempestiva, cuando la Doncella “señala históricamente a Joergensen”:

DONCELLA: ¡Un caballo! ¡Un caballo!

MARGARET: (*Con curiosidad muy íntima*) ¡Oh, un caballo! (*Se adelanta y lo observa con el abanico en alto*) ¡Un espléndido caballo! Y de carreras. ¿Nos lo mandó Daisy acaso? (*Examinándolo minuciosamente*) Y se parece a tu padre, ¿lo habías notado? [...] ¿Es Joergensen? [...] Aunque no lo creo. (*Da una vuelta alrededor de él*) ¿Habla? ¿Te dijo algo? (*El caballo...* 75-76)

Este recurso empleado por Tario es un arriesgado juego de dobles para la representación, pues el lector/espectador ve a Joergensen, mientras los personajes observan a un caballo. Dicho recurso funciona gracias a la convención teatral y a las decisiones que el director de escena elija para que el espectador termine viendo a un caballo en la figura de Joergensen, quien sale de escena.

Tario hace una sobre posición de imágenes y, de manera sutil y en pocos diálogos, realiza la transformación de Joergensen en caballo. Dicho de otra manera: se está ante la muerte de Joergensen, pero es una muerte que señala una nueva vida.

Este “nacer” lleva al segundo aspecto a tratar, el caballo como luz. Como he venido analizando, la luz es fundamental dentro de la obra, pues revela y marca los momentos, los espacios donde se hace presente lo fantástico en la escena. En la obra, Joergensen sale de escena y es mediante los diálogos de la Doncella, Margaret y Kitty como el lector/espectador se entera del caballo desbocado por los aires, hasta perderse de la vista de los personajes. La desaparición del caballo se da en las alturas, de la misma manera que la luz alumbra a los hombres; el caballo simboliza la luz.

De esta manera metafórica, Tario consume la muerte de Joergensen y lo fantástico está en la duda que provoca en el lector/espectador. La duda de no saber por qué se ha convertido en un caballo. La respuesta está en la simbología del animal y en cómo ésta funciona para alumbrar el tercer juego de dobles: caballo/hombre.

El caballo como símbolo es utilizado por Tario como el medio que permite revelar un tercer juego de dobles: caballo/hombre. Un hombre en el que los fantasmas no creen, tal y como se lo dice Margaret a Kitty cuando ésta le cuenta el secreto de su padre:

KITTY: (*Llorosa*) ¡Que era un hombre y que lo habían asesinado! Eso dijo.

MARGARET: ¿Un hombre? ¿Cómo un hombre?

KITTY: ¡Sí, sí! ¡Un hombre!

MARGARET: (*Riendo nerviosamente*) Por lo visto, pretende atemorizarnos. (*Con recelo*) Pero, Kitty, ¿tú crees realmente en hombres? Yo, no. Jamás creí en aparecidos. (*El caballo... 91*)

Eso significa el hombre en la obra: un aparecido que provoca incertidumbre y terror entre los personajes, mientras el caballo se agita y agoniza en escena como si este agonizar llevara implícita la connotación de dar a luz a un hombre. La luz revela al hombre que deja de ser fantasma y sueño para cobrar independencia, tal y como lo dice Tario en la acotación final: “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” (*El caballo...* 97). El hombre nuevo sale del panteón Wicklow y de la escena.

El siguiente juego de dobles es: realidad/lo fantástico. Este juego es el que da sentido a la historia, pues nunca se sabe cuándo se está ante la realidad⁷ y cuándo ante lo fantástico; por ejemplo, en el primer acto, la realidad se presenta reconocible al lector, una familia de humanos que en el segundo acto se revela como una familia de fantasmas.⁸ A vuelta de tuerca Tario enfrenta al lector/espectador ante lo fantástico, pues la realidad reconocible ha sido transgredida por ello.

El sueño es el recurso que utiliza Tario para lograr este juego de dobles, pues toda la obra es el sueño que permaneció vivo, aun después del asesinato de Thompson, por eso Joergensen es “una difusa sombra sin posibilidades geométricas, o dicho de otro modo, una larva secuestrada, en un embrión” (*El caballo...* 67).

Es la independencia del sueño lo que provoca la existencia de lo fantástico, aunque el sueño sea de fantasmas. A esta realidad se enfrenta el lector/espectador, una realidad problemática, pues los acontecimientos son fantásticos y el sueño es la puerta de entrada a este mundo. En *El caballo asesinado* se tocan las puntas

⁷ Siguiendo lo que significa realidad desde su etimología, se entenderá: “cualidad o condición de real o verdadero, existencia real o verdadera, lo que existe objetivamente”. Véase Gómez de Silva (587).

⁸ El segundo acto goza de la ambientación del romanticismo alemán y del simbolismo francés, pues está el mundo de los sueños, la locura, el amor, la noche, los colores, la ciudad, el bosque y el agua. Todos estos elementos funcionan para ambientar la escena. También en este acto están presentes algunos guiños del Grand Guignol.

de la realidad con las de lo fantástico; imaginar cómo sería su representación es tema de otro estudio.

Si el teatro es representación de la realidad ¿por qué disfrazar la representación con lo fantástico? Esto último existe sólo si la realidad está presente. En la obra constantemente se está transgrediendo la realidad cotidiana, provocando que las acciones de la pieza sean una caja china de lo fantástico: siendo la caja más grande la obra en sí, es decir, la representación, y la más pequeña, el fantasma, transmutado en hombre. Este último juego de dobles, realidad/lo fantástico, condensa los anteriores y le da sentido a la obra, uno que lleva por destino un teatro de corte fantástico.

EL LÍMITE: EL JARDÍN

En la pieza, el límite más importante es el jardín; *leitmotiv* no sólo de *El caballo asesinado* sino de las otras dos piezas *Una soga para Winnie* y *Terraza con jardín infernal*, así como de la novela *El jardín secreto*. Esto señala una preocupación de Tario por el jardín, ¿pero qué representan como símbolo?:

El jardín simboliza el paraíso; los campos elíseos; la tierra mejor; la morada de las almas. [...] Es también un símbolo del alma y de las cualidades que en ella se cultivan, así como de la naturaleza domada y ordenada. Los jardines cercanos representan el principio femenino y protector; también representan la virginidad. (Cooper 96)

Siguiendo esta simbología, el jardín en *El caballo asesinado* funciona en tres niveles: como la morada de las almas, el jardín invisible y como un lugar físico. Veamos cada uno.

El jardín como la morada de almas, es decir, como un cementerio, caracterizado por las siguientes frases: “quién remueve en el jardín la tierra mientras dormimos” (*El caballo...* 42); “el jardín está lleno de huesos [de caballos asesinados]” (74). “¿Solos en este inmenso cementerio de caballos?” (81). “¿Podría usted informarme si éste es el viejo cementerio de Wicklow?” (98).

El jardín como cementerio y su connotación mortuoria son el campo semántico que comparten estas frases, además de marcar el límite de la dicotomía vida/muerte, que refuerza la muerte de Thompson, la metamorfosis de Joergensen en caballo y su renacer como hombre. En la obra, la muerte existe únicamente en el cementerio, pero sólo como un motivo menor en la historia.

El jardín invisible, en este caso, aparece al mismo nivel del paraíso y los campos elíseos, que sólo existen en la imaginación de quien cree en su existencia. En la obra se le describe de la siguiente manera: “un amplio ventanal sobre el jardín invisible” (*El caballo...* 13); “El jardín, a la hora del té, lleno de azúcar, lagartijas y mariposas” (19); “Miro el jardín; pero el jardín era tan sólo una negra sombra” (61); “Se presiente lo que será el jardín en una noche estrellada” (67); “Sembraremos, además, todo el jardín de pensamientos” (86).

El jardín es descrito con una atmósfera difusa y con un tono utópico, de ahí su invisibilidad pero, a la vez, su existencia. El jardín está ahí y el hecho de ser invisible lo convierte en una metáfora de esperanza de los personajes. De esta manera, lo fantástico radica en que el jardín existe sin la necesidad de corroborar su existencia real.

Finalmente, el jardín como un lugar físico aparece con características específicas, por ejemplo: “pero cuentan que tenemos el jardín lleno de estatuas” (*El caballo...* 38); “El jardín con un estanque y hojas secas” (62); “Ahora mismo está en el jardín bañándose... ¿Pero no lo sabías? Si tenemos un encantador estanque... ¡viejíssimo!” (73).

Estas pocas descripciones funcionan para situar al lector en un espacio determinado, pues si bien es cierto que es un jardín invisible, también tiene características como las hojas secas, el estanque y las estatuas que refuerzan la idea del cementerio. La pregunta es ¿por qué los personajes se refieren al jardín como un lugar invisible y con un tono utópico, si todo señala que están en un cementerio? ¿Acaso será porque ellos son parte de un sueño de fantasmas?

Estas tres formas de entender el jardín son el límite entre la vida y la muerte. Los personajes conocen el límite y ninguno lo traspasa, ellos siempre están dentro. Pero cuando esto sucede se da en tres ocasiones: la voz femenina desde el jardín; cuando Joergensen se convierte en caballo para ser un hombre y cuando una enlutada entra del jardín. Esta transgresión del límite marca la dicotomía

EDUARDO ARI GUZMÁN

vida/muerte, es decir, afuera del jardín está la vida y dentro, la muerte. Dicha transgresión está marcada por el encuentro del hombre con la enlutada:

ENLUTADA: (*Aproximándosele, con voz tierna*) Perdón, caballero, soy forastera. ¿Podría usted informarme si éste es el viejo cementerio Wicklow?

JOERGENSEN: El mismo. (*El caballo...* 98)

Por lo tanto, el jardín en *El caballo asesinado* funciona como el límite que permite la irrupción de un ámbito a otro, es decir, de la vida a la muerte o del sueño a la realidad.

LOS FANTASMAS

Los fantasmas son una característica que conforma lo fantástico; su aparición provoca horror y sorpresa en el lector, por ello se necesita que el autor sea cuidadoso al momento de provocar su aparición en el texto literario, de lo contrario no causarán nada más que risa. Esto hace suponer que la aparición de los fantasmas en el mundo de lo fantástico debe darse en una vuelta de tuerca: sorprender al lector para aterrarlo.

Francisco Tario, en *El caballo asesinado*, demuestra ser un experto en la aparición de fantasmas, y se da el lujo de hacer una teoría, la cual coloca al inicio del segundo acto en voz de Joergensen, misma que me permito reproducir, pues a partir de ella es que se realizará esta última parte del análisis.

JOERGENSEN: Trate de seguirme, si le es posible. Como usted debe recordar, la existencia física de un 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 con 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.

HARDY: Así es, en efecto.

JOERGENSEN: (*Tomando de nuevo el habano y dándole vueltas*) Si en nuestro caso particularísimo el fantasma en formación perteneciera al orden triangular —lo cual ya no parece probable—, habría hecho acto de presencia a los tres días de ocurrido “el suceso”, a los tres meses, a los tres años... ¿se da cuenta?

HARDY: Evidentísimo.

JOERGENSEN: Pues bien, de todo esto se deriva...

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?

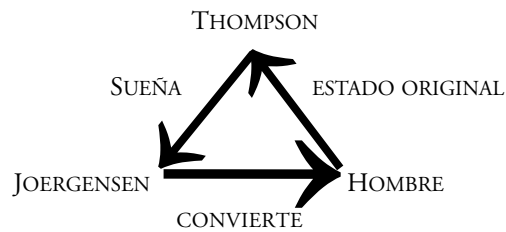
JOERGENSEN: (*Sonriendo y ofreciéndole un habano, que Hardy acepta, poniéndose a jugar también con él*) No lo espero, ¡ni lo deseo ciertamente! Estos productos circulares —que son los que más guerra han dado siempre— son los más complejos de todos y, aunque rara vez se presentan bajo su antigua apariencia 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. (*El caballo...* 50-51)

Tal pareciera que esta forma de entender al fantasma guarda estrecha relación con el epígrafe de Werfel, revelando la estructura, no sólo de este segundo acto, sino de la obra en general.

En primera instancia, el fantasma, con su naturaleza geométrica (triangular, circular, rectangular, etcétera) en *El caballo asesinado*, por su carácter fantasmagórico, tendría la forma circular, pues todos aparecen en su antigua forma de humanos, pero no lo son, sólo Joergensen al final de la obra se convierte en un verdadero hombre.⁹

Los fantasmas de la obra aparecen en su forma humana. En el primer acto, el lector/espectador observa a una familia de humanos; pero es en el segundo cuando se descubre su naturaleza fantasmagórica. Con la teoría expuesta por Joergensen, se da la vuelta de tuerca y se revela la naturaleza fantasmagórica de los personajes.

Esta manera de presentarlos y de introducir al lector al mundo de lo fantástico no termina aquí, sino que va más allá, al enterar al lector/espectador de que la familia de Joergensen es una familia de fantasmas, soñada por el difunto, Thompson. Lo cual pone de relieve una estructura triangular, tal y como lo explica Joergensen en su teoría:



Esta forma de presentar al mundo de los fantasmas en la pieza es sumamente complicada, debido a la triada de realidades que se representan, pues Joergensen es un fantasma soñado que cobrará su independencia en la medida en que deje de serlo y se convierta en hombre. Un hombre que aparece fuera del jardín es lo único real en la obra, junto con el difunto Thompson. Así, estos fantasmas de

⁹ Este dejar de ser fantasma para convertirse en hombre es un recurso que aparece en los cuentos fantásticos de Tario. Sin duda alguna es una dura crítica a lo que significa el hombre en la sociedad moderna.

El caballo asesinado van perdiendo su transparencia hasta difuminarse con el caer del telón.

Como se ha podido observar a lo largo de este análisis, lo fantástico en *El caballo asesinado* se puede ubicar en el juego de dobles, la utilización del límite y la aparición de fantasmas, mismos que sugieren ser tomados en cuenta para la representación del hipotético director que se arriesgue a representar esta obra fantástica de Tario.

Estas características de lo fantástico existentes en la obra la hacen ser totalmente distinta a lo que estamos acostumbrados a ver y leer los amantes del teatro. En nuestros escenarios, no conozco un teatro tan complicado como el de Tario, aunque existen obras que algunos críticos han catalogado como fantásticas, por ejemplo: *El tejedor de milagros* (1963) y *La ronda de la hechizada* (1967), de Hugo Argüelles; *Un lugar sólido* (1958), de Elena Garro, y *La Appassionata* (1958) y *Los muros vacíos* (1974), de Héctor Azar, sólo por mencionar algunos.

Estos ejemplos comparten una constante: la aparición de muertos, a quienes vemos llorar, reír y cantar en escena. Pero esto no les proporciona su cualidad de fantástico según hemos visto en este análisis. A lo que los críticos han llamado fantástico es —mejor dicho— un realismo mágico, identificado con las apariciones de la virgen de Guadalupe, algún otro santo o de personajes mágicos, por ejemplo la Llorona, hechiceras o brujos, como el caso de Hugo Argüelles; o simplemente explotar el culto a la muerte en todas sus posibles manifestaciones en escena; por ejemplo, en *Un lugar sólido*, el espectador presencia la historia de una familia de muertos y la muerte funciona como una metáfora de esperanza.

Aunado a lo anterior, en ocasiones la muerte irrumpe en lo cotidiano, como en *Los muros vacíos* de Héctor Azar, donde se ve a Zenda, muerta pero que sale del refrigerador para contarnos su historia; o bien en *La Appassionata*, donde La Catrina anda por el escenario como toda una dama. Este fenómeno de aparecer muertos es más una vena del realismo mágico que de lo fantástico.

Por lo tanto, la dramaturgia de Francisco Tario es —me atrevo a afirmarlo— la única de corte propiamente fantástico en el teatro mexicano y también marca el inicio de lo que podría llegar a ser este género. Sus piezas deberían tenerse en cuenta por los directores de escena y darles vida en el escenario, pues el teatro sólo existe en la representación.

CONCLUSIÓN

El caballo asesinado es una obra de teatro de corte fantástico dentro de la dramaturgia mexicana, tal y como se ha podido constatar a través del análisis, en el cual se ha mostrado que lo fantástico se presenta siempre y cuando exista una realidad reconocible para el lector. Esta realidad es transgredida por lo fantástico, ya sea por medio del juego de dobles, por la violación de un límite o bien por la aparición de fantasmas. Así, lo fantástico simplemente coexiste con la realidad sin necesidad de alguna explicación razonable.

El caballo asesinado, al desarrollarse en los terrenos de lo imposible, es decir, en una realidad fantástica que el autor ha concebido, es una pieza fársica. Así, la dramaturgia de Tario está permeada por lo fantástico, que se caracteriza por su naturaleza discursiva, lo que la hace ser una obra complicada para su representación, mas no imposible. Por el contrario, *El caballo asesinado*, así como las otras dos piezas (*Terraza con jardín infernal* y *Una soga para Winnie*) son un reto a la imaginación de cualquier director de escena, incluso para el investigador, pues dentro de la investigación teatral hace falta un trabajo de propuesta escénica.

La realidad cotidiana en la dramaturgia tariana está en el decorado que sitúa al lector/espectador frente a un teatro naturalista, el cual sólo cumple con la función de simular la realidad cotidiana; de igual forma se emplean las vestimentas de los personajes. Sin embargo, los diálogos cuentan cosas que provocan la duda en el lector, pues sin previo aviso aparece lo fantástico, violando e irrumpiendo la escena, para llevarla por los rumbos de lo inexplicable. De ahí que *El caballo asesinado* sea una pieza donde lo narrado tenga más peso sobre las acciones, pues las extensas acotaciones que abren cada acto tienen la función de ubicar al lector/espectador en una cotidianidad reconocible para que lo fantástico la transgreda.

La atmósfera de la escena está impregnada de elementos fantásticos que recuerdan los cuentos de horror, por ejemplo: la habitación a media luz, la neblina, la noche, la luna llena, la naturaleza con sus cualidades simbólicas y el mundo onírico. Todo esto con la finalidad de que lo fantástico alcance su máxima expresión representativa.

La iluminación de la obra tiene la función de ambientar el mundo onírico e incoherente de los personajes. Para los tres actos Tario elige una luz azul, combinada en ocasiones con blanca o amarilla. Pero es la azul la que presenta los fantasmas y revela la naturaleza de la obra: el sueño.

Los sueños son fundamentales en la pieza de Tario. Éstos son retratados con total fidelidad, es decir, tal y como se sueñan. Pero, ¿qué pasa cuando se intenta contar el sueño que se tuvo durante la noche? Si se contara como fue soñado, la narración no tendría sentido, pero si se utilizan recursos narrativos para ordenar las imágenes, entonces se puede contar el sueño con cierta coherencia. De igual forma, en la obra es mediante los diálogos como se ordena el ambiente onírico, permitiendo el desarrollo de la historia.

El estilo de Tario empleado en sus cuentos está presente en *El caballo asesinado*, pues, como lo dice Esther Seligson: “los fantasmas se hacen hombres y los hombres fantasmas: no hay umbrales. Las cosas están tan contaminadas de humanidad como los hombres cargados de materia” (11). Es lo que el lector encuentra en la dramaturgia de Tario: la transmutación, en escena, de fantasma en hombre que le da a la pieza su carga fantástica.

La dramaturgia de Tario se puede caracterizar por su naturaleza dialógica, de ahí que, si se llevara a escena, el director tendría la obligación de equilibrar lo dialógico con lo dramático, para que la obra no se cargue de narratividad sino que ésta sea sólo un recurso para reforzar la teatralidad de la pieza y de mantener el tono fársico para representar lo fantástico en escena.

BIBLIOGRAFÍA

- Adame, Domingo. *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*. México: Universidad Veracruzana, 2004.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. 2ª ed. México: Hermes, 1990.
- Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1987.
- Ceballos, Edgar, coord. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*. México: Escenología, 1996.
- Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos*. Trad. Enrique Góngora Padilla. México: Gustavo Gili, 2002.
- Corvin, Michel. *El teatro nuevo*. Trad. Lexandre Ferrer. España: Oikos-tau, 1973.
- Ita, Fernando de. “Un rostro para el teatro mexicano.” *Teatro mexicano contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 13-77.
- Gómez de Silva, Guido. *Diccionario etimológico de la lengua española*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Gorostiza, Celestino. “Introducción.” *Teatro mexicano del siglo XX*, 3. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX: 1910-1949*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*. Trad. Fernando de Toro. España: Paidós, 1980.
- Román Calvo, Norma, coord. *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. México: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 2007.
- Seligson, Esther. “Prólogo.” *Francisco Tario. Entre tus dedos helados y otros cuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Tario, Francisco. *El caballo asesinado y otras obras teatrales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Tario, Francisco. *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Pról. Esther Seligson. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

La teatralidad de corte fantástico en *El caballo asesinado...*

Toledo, Alejandro. *El fantasma en el espejo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

Torres, Vicente Francisco. "Francisco Tario y la narrativa fantástica." *La otra literatura mexicana*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, 2002.

Vax, Louis. *Arte y literatura fantástica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1971.

D.R. © Eduardo Ari Guzmán, México, D.F., enero-junio, 2013.

RECEPCIÓN: Noviembre de 2012

ACEPTACIÓN: Febrero de 2013