

El caballo asesinado y la cuentística de Francisco Tario. Los deleites de la intratextualidad

EL CABALLO ASESINADO AND THE SHORT STORIES OF FRANCISCO TARIO.
THE DELIGHTS OF INTRATEXTUALITY

Marisol Nava-Hernández*

Resumen: Francisco Tario escribió narrativa, pero también incursionó en el teatro con tres obras. Los estudios en torno a su dramaturgia, en contraste con los de su demás producción, son aún escasos. Se analiza *El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos*, con base en el concepto de intratextualidad. Este recurso discursivo nos conduce a una revisión de la cuentística de Tario, con la cual la obra dramática establece varios vínculos temáticos: el absurdo, las metamorfosis, lo onírico, lo fantasmal, el doble, la inversión de papeles y el sueño que modifica la realidad, por mencionar los principales. Estos tópicos, expuestos tanto en su narrativa como en *El caballo asesinado*, confirman las constantes estéticas de Francisco Tario, las cuales trascienden los géneros, evidenciando una obra coherente, con un entramado estético íntegro que reafirma la seductora poética tariana. .

Palabras clave: Francisco Tario; teatro; cuentos; intratextualidad; fantástico; poética

Abstract: Francisco Tario wrote narrative but also ventured into the theater with three plays. Studies around his dramaturgy, in contrast to his narrative, are still scarce. The objective of this article is to analyze the play *El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos*, based on the concept of intratextuality. This discursive resource leads us to a review of Tario's short story work, with which the play establishes several thematic links: the absurd, the metamorphoses, the dreamlike, the ghostly, the double, the reversal of roles and the dream that it modifies reality, to mention the main ones. These themes, exposed both in his short stories and in *El caballo asesinado*, confirm Francisco Tario's aesthetic constants, which transcend genres, evidencing a coherent work, with an integral aesthetic framework that confirms Tariana's seductive poetics.

Keywords: Francisco Tario; theater; stories; intertextuality; fantastic; poetics

* Universidad Autónoma de
Tlaxcala, México
Correo-e: navahernandezmarisol@
gmail.com
Recibido: 8 de junio de 2023
Aprobado: 30 de abril de 2024



EL CABALLO ASESINADO: UN FASCINANTE DESAFÍO

La producción narrativa de Francisco Tario es ampliamente conocida, lo cual no sucede con sus tres obras de teatro: *El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos*; *Terraza con jardín infernal. Pieza teatral en dos actos*; y *Una soga para Winnie. Pieza teatral en tres actos*. Christopher Domínguez Michael enfatiza la labor del poeta, ensayista y crítico mexicano José María Espinasa, quien reunió estos textos y los rescató del olvido (2013: 777) al publicarlos póstumamente en 1988 en un extraordinario y seductor corpus de una considerable riqueza estética. No obstante, siguen siendo “un territorio de franco descubrimiento y exploración” (Mejía González, 2015: 210), en tanto solo existen “breves y esporádicas menciones dentro de algún estudio general de la obra de Tario, únicamente para insinuar el argumento, sin llegar concretamente a un análisis de caso de alguna de las tres piezas del escritor” (Mejía Gonzáles, 2015: 210).

A partir de esta insuficiencia crítica, el objetivo de nuestro artículo es analizar *El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos*, con base en el concepto de intratextualidad. Como recurso discursivo, esta última surge “cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001: 151), quien puede autocitar o reescribir algunas de sus producciones. Dicha estrategia nos conduce a revisar la cuentística tariana, con la cual *El caballo asesinado* establece varios y notorios vínculos, en particular con *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* y *Una violeta de más*.

Es importante mencionar que las obras dramáticas, “según testimonios de conocidos de Tario, fueron escritas en el periodo que vivió en Madrid” (Martínez Gutiérrez, 2007), es decir, “cerca de la etapa de su última publicación en vida”, (Mejía González, 2015: 211). En concreto, Alejandro Toledo señala que *El caballo asesinado* vio la luz en Madrid, en 1961, bajo el sello de la editorial Pineda (Alejandro Toledo, en Tario,

2016: 696), por lo que esta obra sería posterior a *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952), pero anterior a *Una violeta de más* (1968), es decir, sus vínculos intratextuales se apegan a lo formulado por Enrique Martínez Fernández, en tanto “El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles” (2001: 151), tal cual lo observamos en *El caballo asesinado*.

Ahora bien, la producción teatral del mexicano expone historias y estructuras dramáticas poco convencionales dentro del contexto nacional; Alejandro Adalberto Mejía González lo indica:

Las piezas dramáticas de Francisco Tario tienen escasas referencias teatrales respecto a las tradiciones mexicanas de la primera mitad del siglo XX; sus obras se deslindan tanto de la representación de base ideológica sustentada por la revolución en México, como de aquella que sustenta la representación misma, es decir, la tradición de la mimesis (2015: 211).

Esto se debe a que los textos dramáticos están contruidos con recursos discursivos y semánticos, como la ironía, lo gótico, el absurdo y, por supuesto, lo fantástico; todos ellos fundamentales en la cuentística tariana. Por esta razón, David Olguín señala:

el teatro de Tario revela, aún en sus defectos y excesos, una concepción original y un estilo muy poco frecuentado por la dramaturgia que habitualmente se escribe en México [...] al mostrarlo con una nueva faceta: la de un dramaturgo que convierte el insólito en una herramienta para subvertir el orden de la realidad (2016: 665).

El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos, “la obra mejor lograda” de Tario (Olguín, 2016: 665), confirma esta premisa con su complejidad argumentativa y estructural, pero también con

su lúdico desenfado y honda reflexión sobre el mundo onírico-fantasmal y la ‘realidad’. Consta de tres actos y trece personajes. En el primer acto se presenta el panorama general de la familia Joergensen, conformada por el señor Joergensen, su esposa Margaret, sus hijos Jhonny y Kitty, y la abuela. Asimismo, se aborda la extraña enfermedad de Jhonny, que le produce un empequeñecimiento; por este motivo, recibe la visita de tres estrafalarios médicos, cuya absurda revisión detona la metamorfosis del afectado en perro. En ese contexto, Mr. Joergensen regresa de un viaje y Margaret sugiere que su esposo ha estado haciendo algo indebido y nefasto respecto a su familia. En ese momento, Mr. Joergensen recibe una llamada de Mr. Hardy, quien le informa, sin mayor detalle, que lo han logrado. Esta ambigüedad da pauta para el segundo acto, centrado en una conversación entre Mr. Joergensen y Mr. Hardy relacionada con su profesión como buscadores de fantasmas, su teoría sobre ese mundo fantasmal y el asesinato de Frederik Thompson perpetrado por James Parkington. Además, se revela el sueño que ha tenido el solitario Mr. Joergensen con una supuesta familia, es decir, lo acontecido en el primer acto. El clímax se ubica con la irrupción de Sherlock Holmes, quien revela una enmarañada secuencia: Mr. Joergensen está muerto, pues en realidad es Frederik Thompson; su asesino fue Mr. Hardy, quien fue acusado del crimen siendo inocente, ya que el verdadero homicida es James Parkington, quien cometía los delitos en sueños. Además, Holmes le revela a Joergensen que procreó una familia (aquella descrita en el primer acto) siendo fantasma. En el tercer y último acto se recupera el escenario y los personajes del primero. En este sentido, se refiere la fama adquirida por Joergensen debida a un supuesto experimento que menciona Margaret. También se destaca el descubrimiento de varios huesos de caballos enterrados en el jardín, de quienes se presume fueron asesinados. Posteriormente, aparece Mr. Joergensen con una indumentaria de fantasma, para después revelar

a Kitty que su experimento ha fracasado, pues ha dejado de ser un espíritu y ahora es solo un hombre. Finalmente, irrumpe una mujer enlutada, quien pregunta a Joergensen si se encuentra en el cementerio de Wicklow; con ella y su sugerente cuestionamiento se entrega al lector la pieza final de este rompecabezas dramático: todos los personajes están muertos y son fantasmas, excepto Joergensen, cuya desventura radica en que al final ha recuperado su naturaleza humana abandonando ese seductor mundo fantasmal del que formó parte.

Lo trascendente de esta obra radica en que, cuando realizamos una lectura minuciosa, corroboramos lo indicado por Alejandra Amatto y Alejandro Toledo:

Las obras de teatro dialogan, sí, con los relatos de *Tapioca Inn*; esto ocurre, sobre todo, con *El caballo asesinado*, que retoma una situación planteada en “Aureola o alvéolo” (el encuentro en un paraje irlandés de dos buscadores de fantasmas), y donde se menciona, al paso, el argumento de “La semana escarlata”, la historia de un hombre que al soñar comete crímenes atroces y descubre por la mañana que estos sí se realizaron. En una inversión de los valores tradicionales del género fantástico, la obra trata de fantasmas a los que aqueja el temor de convertirse en hombres vulgares (2021: 34).

Si bien *El caballo asesinado* establece vasos comunicantes con “Aurora o alvéolo” y “La semana escarlata”, sus referentes intratextuales son más amplios, pues varios cuentos dejan su impronta en la obra de teatro. Así, de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* se recupera “La polka de los curitas”, “El terrón de azúcar”, algunos de los microrrelatos integrados a “Música de cabaret” y “T.S.H”. Este panorama se complementa con otras narraciones de *Una violeta de más* que se prefiguran en la obra dramática, es decir, “Fuera de programa”, “Entre tus dedos helados” y “Asesinato en do sostenido mayor”.

De este modo, observamos los sustanciales vínculos establecidos entre la dramaturgia de Tario y su cuentística, “pues coexisten intertextos y ciertos patrones que acentúan la transgresión y la duda sobre la realidad” (Mejía González, 2015: 210). Por su estructura, temas y vínculos intratextuales, *El caballo asesinado* resulta un fascinante desafío estético que analizamos.

LOS CUENTOS Y *EL CABALLO ASESINADO*

La intratextualidad en *El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos* se funda a partir de los siguientes cuentos: “Aurora o alvéolo”, “La semana escarlata”, “La polka de los curitas”, “El terrón de azúcar”, “Música de cabaret” y “T.S.H”, de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*; y “Fuera de programa”, “Entre tus dedos helados” y “Asesinato en do sostenido mayor”, de *Una violeta de más*. Un aspecto relevante de este corpus radica en que casi todos estos relatos devienen fantásticos, al igual que la obra dramática. Este tipo de discurso, en palabras de Todorov, inicialmente presenta situaciones semejantes a las vividas en nuestro mundo, pero donde inesperadamente “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mundo familiar” (1994: 24). Como indica David Roas:

la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes (2001: 8).

Así, en los cuentos indicados irrumpe lo fantástico y lo sobrenatural, que también prevalece en el desarrollo dramático de la obra. Iniciemos con el relato de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* que tiene mayor trascendencia intratextual en

El caballo asesinado, es decir, “Aurora o alvéolo”. Su importancia radica en que comparte con la obra de teatro personajes, situaciones y parte de su escenario. De este modo, el cuento enfatiza una vieja villa cercana al mar:

Evidentemente, las características del chalet que le ofrecían eran insuperables. Su construcción, al estilo francés decadentista, databa de las postrimerías del año 1904 y se hallaba ubicado sobre el entronque mismo de dos fertilísimas cañadas, a unos ochocientos metros de un espumoso río (Tario, 2015: 144).

Dicho espacio se traslada de manera sucinta a *El caballo asesinado*: “un viejo chalet de campo [...] En torno al chalet adivínase el gran bosque sombrío. Un poco más allá, la cañada” (Tario, 2016: 361).¹

Respecto a los personajes, “Aurora o alvéolo” presenta una amplia descripción de Mr. Gustavo Joergensen: “dos metros cuatro centímetros, noruego [...] reflexivo, de ojos azules, escéptico en cuanto a toda suerte de ilusiones” (Tario, 2015: 143, 144), sin embargo, “confiaba en sí mismo y en la transmutación de los fantasmas, en la consolidación de sus sistemas y en su vecindad corpórea y física” (Tario, 2015: 146); de hecho, “se trataba, en efecto, de un destacado y genuino buscador de fantasmas” (Tario, 2015: 147), el primero de Noruega. En *El caballo asesinado*, este individuo adquiere el nombre de Mr. Jonathan Joergensen, de 55 años: “hombre menudito, nervioso e insignificante” (Tario, 2016: 352) y, al igual que el hombre del cuento, es “¡El primer buscador de fantasmas de Noruega!” (Tario, 2016: 369).

Asimismo, surge otro personaje en estrecha relación con Joergensen. En el caso del relato se trata de Charles MacGrath: “Su aspecto vulgar y

1 Por su estructura dramática, *El caballo asesinado* presenta dos tipografías: la marcada en cursivas corresponde a las acotaciones, y la normal, a los diálogos de los personajes.

rechoncho irritó doblemente al noruego. Y hablaba con una voz empalagosa de tenorio napolitano” (Tario, 2015: 147). En la obra dramática, tal hombre recibe el apelativo de Arthur Hardy, de 45 años, cuyo aspecto es similar al sujeto del cuento: “*un ser rechoncho y en cierta forma enigmático, también con una bata de seda precisamente igual a la de Mr. Joergensen y una estrafalaria bufanda roja al cuello*” (Tario, 2016: 361). Charles MacGrath y Arthur Hardy también son buscadores de fantasmas.

Tanto en la narración como en la obra teatral, ambos personajes configuran una insólita pareja al formar parte del selecto número de buscadores de fantasmas. Así, en “Aurora o alvéolo” se menciona que “se calculaban sobre la Tierra alrededor de ochenta y siete” (Tario, 2015: 149), mientras que en *El caballo asesinado* se habla de “registrados, ochenta y nueve” (Tario, 2016: 366).

Como complemento a este insólito hecho, en ambos textos se expone la teoría de los fantasmas que radica en el concepto de “aurora o alvéolo”. En el cuento se explica así:

Y estaba lo que todo buscador de fantasmas podría admitir como el espíritu del crimen, aquello que en lenguaje técnico se designa como aureola o alvéolo, y que consistía en una suerte de plasma aéreo, etéreo y níveo, cuya dosificación gradual se verifica de acuerdo con la naturaleza del fantasma, determinando presencias variables en relación directa con sus orígenes (Tario, 2015: 149).

Esta exégesis se registra en *El caballo asesinado* de una forma concisa, pero sugerente:

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 (Tario, 2016: 362).

Esta teoría de los fantasmas se centra en una forma geométrica que, en sendos textos, se explica minuciosamente. De hecho, Tario recurre a una cita intratextual, pues tanto en el cuento como en la obra dramática se describe dicha explicación casi con las mismas palabras. Veamos un fragmento del relato:

—Como usted debe recordar, Mr. Joergensen, la existencia física del fantasma es en todos sus aspectos geométrica. Hay fantasmas circulares, triangulares, cuadrangulares, octogonales, etc. El fantasma triaangular es por naturaleza el más simple de todos, en el sentido de que sus flujos y reflujos son triples y, por consiguiente, frecuentes. Me explicaré, por si usted no me entiende. Todo fantasma se exhibe y se abstiene periódica y regularmente de acuerdo matemáticamente con la naturaleza del mismo. El fantasma 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 (Tario, 2015: 152).

Esta idea se traslada de manera similar a *El caballo asesinado*:

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, etc. 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 (Tario, 2016: 363).

Esta profusa explicación matemática se encuentra en ambos documentos con términos afines, lo cual deviene significativo, pues concentran la

propuesta transgresora de los dos textos: la existencia de los fantasmas y los estudios sobre su manifestación, es decir, tanto el cuento como la obra teatral presentan “la misma búsqueda sistemática y cierta teorización sobre la existencia de aquello que un universo de ‘lo empírico’ niega” (Martínez Gutiérrez, 2007).

Aunado a los personajes y a la teoría de los fantasmas, es de vital relevancia el crimen mencionado tanto en el cuento como en el drama mediante el señalamiento de un personaje muerto a manos de otro. En “Aurora o alvéolo” la víctima es Mr. James Smith R., un pintor de Wicklow, quien “había sido asesinado en su propia cama” (Tario, 2015: 149). En la obra de teatro, “Frederick Thompson... nacido en Londres... cuarenta y tres años... célibe... ex jugador de cricket... [muere] arteralmente en su viejo chalet de Wicklow en la noche del 16 de diciembre de 1912” (Tario, 2016: 365).

Lo relevante del par de buscadores de fantasmas y del hombre inmolado con su respectivo homicida radica en que se identifican como imágenes especulares, instaurando un desdoblamiento fantástico en tanto cada personaje deviene inexplicablemente otro, es decir, se arremete “contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana” (Ceserani, 1999: 122). Así, en “Aurora o alvéolo” el pintor de Wicklow asesinado, Mr. James Smith R., se iguala a Charles MacGrath, y el asesino resulta ser Joergensen:

Mr. Joergensen escarbaba [...] El estilete brilló con la luna y Mr. Joergensen probó a sonreír, o lo que fuera. No obstante, estaba pálido; más pálido, si cabe, que en aquella espantosa noche de otoño, hacía aproximadamente dos años. Naturalmente que en aquel tiempo él era algo más joven y aún no tenía el gusto de conocer personalmente a Mr. Charles MacGrath. Peor aún; Mr. Charles MacGrath no existía. En su lugar existía otro hombre idéntico, un hombre oscuro y desconocido, un tal Mr.

James Smith R., que embadurnaba lienzos y era oriundo de Wicklow. Había oído de aquel hombre y su chalet. Un lugar tan a propósito. Porque la ciencia... En aras justamente de la ciencia había enterrado allí una noche el estilete. Hoy lo desenterraba, lo cual en su concepto también era circular y de consecuencias (Tario, 2015: 161).

Aunado a este desdoblamiento, Francisco Tario realiza una vuelta de tuerca a la historia y, hacia el final, irrumpe con contundencia lo fantástico mediante la inversión de papeles, pues resulta que “con desorbitados ojos descubrió de súbito, a la luz de una novísima luna, que aquel hombre que transportaba no era Mr. Charles MacGrath, sino otro hombre totalmente diferente, conocido de sobra. Otro hombre: él mismo” (2015: 163). Esta sorpresiva inversión de los personajes se confirma en las últimas líneas del cuento:

Mas al percibir las horrendas andanadas de la corriente en el rostro, horrendas y frías como los mismos riscos de Noruega, Mr. Joergensen entre las aguas comprendió que no tenía remedio. Un trago y otro. Algo excesivo, como un dolor de vientre. Y allá, sobre la ribera, el gran Charles MacGrath —por otro nombre Mr. James Smith R.— con su expresión de costumbre. Y limpiándose las uñas (Tario, 2015: 163).

Como se puede observar, dicho recurso discursivo se enlaza con el desdoblamiento que cuestiona, transgrede y anula la identidad, dando pauta a lo fantástico (Campra, 2008: 33).

En *El caballo asesinado* tal subversión de personajes y situaciones resulta más compleja. Iniciemos con Joergensen y Hardy, los dos buscadores de fantasmas, a quienes en el segundo acto el inesperado Sherlock Holmes revela su verdadero estado y naturaleza: Joergensen era Frederick Thompson, estrangulado por Mr. James Parkington, quien “en sueños, empleaba siempre

el mismo nombre: Arthur Hardy. ¡Y Mr. Arthur Hardy, con el tiempo, llegó a existir!" (Tario, 2016: 371); por eso, en apariencia este personaje es inocente, pues quien cometía sus crímenes en sueños era Parkington, utilizando el nombre de Hardy. Esta alteración se complejiza más y Holmes se lo explica a Joergensen:

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 puntualmente 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 profundo suspiro*). 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 (Tario, 2016: 373).

El final de la obra confirma esta subversión de estados y roles, en tanto Mr. Joergensen deja de ser un fantasma para convertirse en un hombre normal. Dicha increíble mudanza es inexistente en “Aurora o alvéolo”; por ello, coincidimos con

lo señalado por Juan Tomás Martínez Gutiérrez, ya que

en el cuento se conserva la incertidumbre de qué es el otro, quién representa la otredad insólita. En “El caballo asesinado”, con un mayor número de personajes y la posibilidad de alternar escenografías, la ambigüedad parece eliminarse, lo cual no va en detrimento de la obra, sino que le otorga otra dimensión a la problemática de la otredad (2007).

Como lo indicábamos, existen otros cuentos de Francisco Tario con los que *El caballo asesinado* también mantiene una relación intratextual, pues como sucede en algunos casos mencionados por José Enrique Martínez Fernández, encontramos “fórmulas propias del poeta que se convierten en modelos repetibles para su mismo creador, textos propios que repercuten en otros posteriores del mismo poeta” (2001: 152), situación observada en la obra dramática.

Los demás relatos de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* que dejan su impronta en *El caballo asesinado* son “La polka de lo curitas”, “Música de cabaret”, “La semana escarlata”, “Terrón de azúcar” y “T.S.H”. La trama de “La polka de los curitas”, de índole fantástica, se centra en esa música anunciada en el título y escuchada solo por algunos personajes, quienes insólitamente desaparecen después de esa misteriosa experiencia auditiva: “—Óyela. ¿La oyes? ... Aquí adentro. —Y procedió a canturrearla. Pero Adrián se encogió de hombros, apartándose hacia el balcón en la actitud de quien descubre de pronto que los billetes de su cartera son falsos” (Tario, 2015: 124).

Este extraordinario hecho también se muestra en *El caballo asesinado*, en una escena entre la abuela y Jhonny:

Abuela: Sí, ¿qué suena?

Jhonny: ¿Qué suena? ¡Nada!

Abuela: (*En voz baja*). Calla, ¿no escuchas?
 Jhonny: Yo no oigo nada, ¿de qué habla?
 Abuela: (*Despectiva*). ¿Te estás volviendo sordo? ¿Sordo y enano? (*Señalando el vacío con un dedo*). Y eso, ¿no es nada? ¡Friolera! ¡La banda!
 Jhonny: (*Mirando a todas partes*). ¿Qué banda?
 Abuela: (*Asomándose al ventanal*). Curioso. Y no es en la plaza.
 Jhonny: (*Azorado*). ¿Qué plaza?
 Abuela: ¿Dónde puede tocar entonces?... Sí, ¿quién toca?
 Jhonny: ¿Quién toca qué? ¡Por los clavos de Cristo!
 ABUELA: (*Solemne*). ¡La polka! (*Jhonny mira al techo y así permanece un tiempo*). (*Transportada*). Encantadora música, como las páginas de un álbum... [...]
 Abuela: (*Compasiva*). Comprendo que te entristezca no oírla. Ven, criatura; acércate un poco más; así, conmigo (*Señalándole su propia cabeza*). Aquí dentro. ¡Óyela! (*Escuchan*). ¿Ni un compás siquiera? (Tario, 2016: 342-343).

En ambos documentos hay frases similares, casi con la misma construcción discursiva. Por ende, la cita surge como un mecanismo intratextual relevante que alude al hecho fantástico.

Otro cuento con el cual la obra teatral establece vínculos intratextuales es “Música de cabaret”, específicamente con tres de sus microrrelatos. El primero aborda la altura hiperbólica y extraordinaria de uno de sus personajes:

Era repulsivo y extraño a la vez aquel insignificante niño de un centímetro de altura. Y tan afligida, la madre. Mas a razón de un centímetro por mes, la criatura fue desarrollándose. A la mayoría de edad su longitud era respetable. Cuando falleció, sin cumplir los ochenta años, medía exactamente nueve metros setenta. Que Dios lo haya perdonado (Tario, 2015: 198).

Esta hipérbole emerge en *El caballo asesinado* mediante la enfermedad que padece Jhonny, aunque en sentido inverso, pues él no crece, sino que disminuye: “Jhonny: Seré muy desdichado, lo cual es completamente distinto. ¡Merma, merma y merma! ¿Hasta cuándo? (*Vuelve a lloriquear*)” (Tario, 2016: 341). De esta manera, la altura del personaje se reduce paulatinamente y constituye uno de los principales conflictos del primer acto, un problema de índole fantástica:

Doctor I: ¿Estatura actual? (*Todos se miran*). (*Doctor I hace una seña a Doctor III, quien acude nerviosamente y mide a Jhonny*).
 Doctor III: Un metro, noventa.
 Doctor I: ¿Estatura anterior? (*Todos bajan la cabeza*).
 Margaret: (*Con melancolía*). Dos, veinte (Tario, 2016: 345).

El segundo microrrelato de “Música de cabaret”, también de naturaleza fantástica, y con un sutil influjo intratextual en la obra dramática, es el siguiente:

Era un loro y parecía un caballero —aunque quizá fuese un caballero con marcado aspecto de loro.
 De cualquier forma, cierta noche en la ópera, y con objeto de confundir a la dama, echó a volar desde el palco número 4 y evolucionó largo rato por la sala entre el asombro, la algarabía y los siseos de los espectadores (Tario, 2015: 201).

El motivo del hombre-loro se exhibe en *El caballo asesinado* con algunas diferencias, pues se articula con la teoría de los fantasmas propuesta por Joergensen:

No creo que usted ignore, pues se halla plenamente comprobado, que a cada muerte de un

loro le sucede el nacimiento de un hombre. Y a cada muerte de un hombre, el nacimiento de un loro [...] Aunque podría ser asimismo de otro modo, según pudo observarse en Tasmania durante los últimos experimentos. En cuyo caso llegó a demostrarse, mediante testimonios femeninos, que los hombres propiamente dichos eran los loros, y los loros, los hombres (Tario, 2016: 364).

Este motivo forma parte de la absurda explicación que refiere Joergensen respecto a la teoría de los fantasmas, en tanto presenta una situación cuyo origen no se corresponde con las causas y explicaciones proporcionadas, por ende, propone un mundo sin sentido, un cosmos ilógico (Campara, 2008: 133). Por supuesto, la originalidad de la figura del hombre-loro deviene memorable tanto en el microrrelato como en la obra teatral.

El último texto de “Música de cabaret” con el que *El caballo asesinado* establece nexos es el siguiente:

—Caminemos un poco —indicó.

—Caminemos, si a usted le parece —consintió el otro.

Y los dos amigos echaron a andar reposadamente sobre las opulentas y salobres aguas del Caribe. Seiscientos metros más abajo caminaban también otros —que habían naufragado en Escocia. Mas su lenguaje no era interesante (Tario, 2015: 200).

Este fantástico hecho de andar sobre el agua se traslada a una mínima escena de *El caballo asesinado*, cuando Holmes comenta a Joergensen que Hardy le había encontrado en esa asombrosa situación: “Parece ser que durante cierta merienda campestre lo había sorprendido a usted cruzando a muy buen paso... isobre las aguas de un río!” (Tario, 2016: 370). Como referente intertextual, este célebre motivo bíblico² adquiere en

2 En el Evangelio según san Mateo se narra el insólito hecho de que Jesús camina sobre el mar y Pedro lo intenta (Mt. 14: 25-31).

ambos textos un tono lúdico y sorpresivo debido a la naturaleza de los personajes que lo experimentan, colaborando con lo fantástico de las dos historias.

Por otra parte, Alejandro Toledo señala “La semana escarlata” como otro importante cuento con el que nuestra obra dramática entabla vínculos intratextuales. Este diálogo se funda en un significativo tema propio de lo fantástico: la ruptura sueño/realidad que radica, de acuerdo con Jorge Luis Borges, en “la confusión de lo onírico con lo real, de los sueños con la vigilia” (2007: 43), y cuya manifestación más clara se encuentra en los sueños que intervienen y alteran la realidad. Así, en “La semana escarlata”, Rómulo Pimentel comete varios crímenes en su mundo onírico, los cuales corrobora al despertar:

Ante todo y considerándome incapaz de triunfar de mi baja cobardía, debo intentar esto: no dormir. Es de todo punto indispensable que no duerma ni un instante, ni un segundo más durante mi vida. Preciso es que me mantenga alerta, dueño de mí mismo, sin abandonarme un solo momento a las negras y criminales alas del sueño (Tario, 2015: 286).

Esta sobrenatural fractura de los límites entre sueño y realidad también irrumpe en *El caballo asesinado* mediante el personaje de Mr. James Parkington, quien usa el nombre de Mr. Arthur Hardy:

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 [...] Cenaba fuerte y soñaba mucho. Eran sueños desesperados, casi siempre trágicos. Cierta vez soñó que se extrañaba en un bosque. El bosque estaba cubierto de barro y a 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 (Tario, 2016: 371).

El tema de la alteridad entre lo onírico y la vigilia y de sus límites transgredidos deviene pilar imprescindible en la obra teatral, pues parte del conflicto radica en la realidad de Joergensen fusionada con su mundo alterno, donde sus sueños y su esencia fantasmal se funden con su naturaleza humana en un *continuum* dramático que al final se resuelve en detrimento de su insólita existencia.

El título del cuento “El terrón de azúcar” se alude en una mínima secuencia de *El caballo asesinado*, cuando Joergensen le confiesa a Kitty que su plan para continuar siendo un fantasma ha fracasado y entonces la joven le quiere dar a su padre “un terroncito de azúcar” (Tario, 2016: 386) para tranquilizarlo; por supuesto, la dulce esencia implícita en el gesto sugiere el tierno cariño que Kitty le tiene a su progenitor. Similar al motivo del loro, el terrón de azúcar deviene memorable por su singularidad discursiva.

Finalmente, “T.S.H” provee un importante motivo al drama: la existencia de los fantasmas que algunos de sus protagonistas defienden, pero también la ambigüedad sobre el hombre-espíritu que expone Toribio, su personaje principal: “Pues los fantasmas existen, querida, y yo soy uno de ellos. En otro tiempo era un hombre y en la actualidad soy un fantasma. Es difícil explicarlo, mas te ruego que me creas” (Tario, 2015: 235). Tal situación es profundizada en *El caballo asesinado* con Mr. Joergensen, quien al final de la obra también termina como el personaje del cuento al descubrir que no es un ser dignamente espectral: “mancillado por el oprobio y la vergüenza de un hombre que no era fantasma” (Tario, 2015: 238).

Por su parte, *Una violeta de más* se publicó, como hemos señalado, después de *El caballo asesinado*. Sin embargo, como parte del trabajo intratextual que realiza el autor, observamos varios motivos que surgen primero en la obra de teatro y luego se trasladan a algunos de sus relatos; específicamente, identificamos tres que establecen dichos vasos comunicantes: “Fuera de programa”, “Entre tus dedos helados” y “Asesinato en do sostenido mayor”.

En relación con “Fuera de programa”, advertimos dos hechos importantes: en primer lugar, el paralelismo entre padre e hija. Así, en el drama se indica la semejanza entre Kitty y Mr. Joergensen, mencionada por Margaret: “Te estás pareciendo demasiado a tu padre. Siempre andáis los dos llenos de historias” (Tario, 2016: 379). Por su parte, en el cuento, el narrador enfatiza la similitud de Cynthia respecto a Lord Callander, su progenitor: “La pequeña hija de los Callander era el vivo retrato de su padre” (Tario, 2015: 396).

El otro aspecto relevante en ambos textos es la importancia de los caballos y su relación con un personaje femenino joven. De esta forma, en la obra dramática surge como un detalle obsesivo de Kitty, destacado por Margaret: “¡Qué extraña criatura te estás volviendo! Tú y tus caballos” (Tario, 2016: 380). En “Fuera de programa”, esta imagen adquiere preeminencia, pues desde el inicio se menciona el estrecho vínculo que mantiene Cynthia con Dreamer: “De vez en cuando, mientras le dirigían la palabra, acariciaba las crines de su caballo o se volvía, risueña, para mirarle, como con la intención de informarse si aquello que acababan de decirle le había complacido a él” (Tario, 2015: 397).

Tanto en el cuento como en el texto teatral se refiere la posible mutación de un caballo en hombre y viceversa. Como temática fantástica, las metamorfosis “constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu” (Todorov, 1994: 91), pues un ser se transforma en otro. En *El caballo asesinado* el motivo irrumpe con el posible cambio de Joergensen en un equino

sugerido por Margaret: “¡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?” (Tario, 2016: 389). Lo anterior se complementa en el drama mediante los huesos de los caballos asesinados y desenterrados por Jhonny en su faceta canina, lo cual deviene trascendente al dar título a la obra, en tanto metafóricamente alude al destino de Mr. Joergensen, pues en la escena anterior parece se ha transformado en un caballo y, hacia el final, es ‘asesinado’ de su entrañable existencia fantasmal. Por su parte, en “Fuera de programa” el tema de la mutación destaca, al presentar varias secuencias con este desafío fantástico. Así, Dreamer desaparece y en su lugar encontramos al que se convertirá en esposo de Cynthia, quien ostenta evidentes rasgos equinos: “había un no sé qué en su expresión, en el modo de mantener fijos los ojos y en el contorno de su mentón, que nos traía, por sorpresa, la imagen de un joven caballo” (Tario, 2015: 403). Más adelante, Cynthia se ausenta y, de forma significativa, surge en las cercanías “aquel airoso caballo negro y aquella alegre yegua blanca que, al caer la tarde, solían mirar el castillo desde un promontorio” (Tario, 2015: 408). El tema fantástico de la metamorfosis equina, apenas explorado en *El caballo asesinado*, se profundiza en “Fuera de programa”, convirtiéndose en su principal tópico.

El caballo asesinado provee otro interesante motivo intratextual que surge cuando Margaret le pregunta a Mr. Joergensen cómo había encontrado el pantano y él responde: “(*Muy lúgubre*). En el fondo del estanque había un hombre” (Tario, 2016: 381). Este motivo se recupera en el célebre cuento tariano “Entre tus dedos helados” e instaura un desafío fantástico:

un viejo estanque, cuyas aguas se mantenían inmóviles. Eran unas aguas pesadas y negras,

sobre las cuales se reflejaba la luna [...] Entonces vi cómo de las aguas del estanque emergían los cuerpos de unos hombres, que me observaron con gran atención (Tario, 2015: 430).

Así, lo que era un guiño en la obra teatral, en el relato se convierte en una relevante secuencia para la irrupción fantástica. Finalmente, *El caballo asesinado* exhibe otro sutil motivo que adquiere absoluta relevancia en “Asesinato en do sostenido mayor”, en tanto su trama se centra en el mundo alterno que los personajes descubren al otro lado de un espejo ubicado en una recámara y que funge como una puerta a ese ámbito. El motivo se presenta por primera vez en el drama cuando Margaret planea asistir a un baile con Holmes y esta aclara que la música sonará “En el espejo. ¡En el gran espejo de su alcoba!” (Tario, 2015: 385). El relato ahonda en esta cuestión y, hacia el final, ejemplifica el tema fantástico del aquí/allá propuesto por Rosalba Campa, en donde “el espacio se disloca, borrando o intensificando las distancias, los límites” (2008: 34), representado en el espejo como un umbral a ese otro mundo.

Como hemos analizado, *El caballo asesinado* recupera temas y motivos integrados a *Tapio-ca Inn. Mansión para fantasmas*, pero también adelanta tópicos que se profundizan en *Una violeta de más*, estableciendo claros vínculos intratextuales que confirman las constantes estéticas de Francisco Tario. Dicho con otras palabras, corroboramos lo indicado por Enrique Martínez Fernández respecto a esta estrategia discursiva y su efecto en el universo de la producción del mexicano:

La ‘obra’ es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico: es una forma de lograr que el texto sea un verdadero ‘tejido’ (2001: 152).

LOS TEMAS Y LA INTRATEXTUALIDAD

Los tópicos que prevalecen en *El caballo asesinado*, pero también en la cuentística de Tario, son el absurdo, el sueño, la metamorfosis y el fantasma, los cuales crean un entramado estético que origina una seductora poética de raigambre fantástica.

El absurdo, como hemos indicado, patentiza “la carencia de causalidad y de finalidad [...] condición intrínseca de lo real” (Campra, 2008: 133), situación que sobresale en el primer y tercer actos de la obra dramática. Las situaciones absurdas exhibidas son la disminución de la estatura de Jhonny, su posterior metamorfosis en can y el supuesto naufragio de la familia Joergensen estando ubicados en un lugar terrestre. Además, abundan pequeñas escenas sin sentido, como la siguiente:

Doctor I: ¿Antepasados albinos?

Abuela: Uno, su bisabuelo.

Doctor I: ¿Memos?

Margaret: ¿Cómo dice usted, Doctor?

Doctor I: ¿Antepasados memos?

Margaret: Propiamente no, que yo sepa (Tario, 2016: 345).

Otro ejemplo se halla en la siguiente escena, donde el absurdo impera de forma evidente y lúdica:

Doctor I: Diga A.

Johnny: O.

Doctor I: Diga O.

Johnny: I.

Doctor I: Diga E.

Johnny: U.

Doctor I: U.

Johnny: A.

Doctor I: I.

Johnny: O.

Doctor I: ¡Perfecto! (Tario, 2016: 346).

En la cuentística tariana, observamos la presencia del absurdo sobre todo en “La noche del loco”, “La polka de los curitas”, “Música de cabaret”, “Usted tiene la palabra”, “El mico” y “Fuera de programa”.

Por otra parte, surge el tema de la metamorfosis, es decir, la mutación de un ser en otro. *El caballo asesinado* sugiere cuatro transformaciones: la de Jhonny en perro, la de la abuela en sombrilla, la de Joergensen en caballo y, finalmente, la del fantasma Joergensen en un hombre. Dichos cambios están vinculados con el absurdo y con nuestra siguiente temática de mayor importancia para la obra, el sueño, en tanto signa el primer y tercer actos. Así, Holmes explica que Frederick Thompson murió asesinado y quedó en un estado larvario; en esa fase adquiere la personalidad de Joergensen, quien procrea onírica y fantasmalmente una familia (Margaret, Jhonny, Kitty y la abuela). Por eso, en el drama predomina el sueño de Joergensen (I y II actos) y, desprendida de esta situación, irrumpe el absurdo que destaca en toda la obra y que se corresponde con la naturaleza ilógica de lo onírico:

Como un sueño dentro de otro sueño, los personajes dudan si su aquí y ahora es la realidad definitiva, o si son apenas sombras de seres que duermen, que han muerto o perdido contacto con la realidad. ¿Quién es el espectro o la sombra de quién? (Martínez Gutiérrez, 2007).

Los relatos más notables de Tario que evidencian el tema de la metamorfosis son “La noche de La Valse”, “El mico”, “Música de cabaret” y “Fuera de programa”. Respecto al sueño, lo hallamos principalmente en “La noche de los cincuenta libros”, “Aurora o alvéolo”, “La semana escarlata”, “Como a finales de septiembre” y “Entre tus dedos helados”.

El último motivo de célebre trascendencia en la obra del mexicano es la figura del fantasma.

Para Rosalba Campa, este tema implica “una superposición del eje animado/inanimado con el eje concreto/no concreto” (2008: 44), pues un espectro es un ser que ha regresado de la muerte y manifiesta su evanescente apariencia. *El caballo asesinado*, según hemos analizado, resume la propuesta de Tario respecto a este personaje por varias situaciones: la teoría geométrica en torno a los fantasmas, la presencia de personajes que parecen humanos y resultan espíritus (toda la familia de Joergensen), y la concepción tariana sobre el asunto que dota de trascendencia al personaje:

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 (Tario, 2016: 375).

Y, por último, la sorpresiva epifanía del personaje convertido en fantasma. Dicha situación se observa en la cuentística tariana, en donde el protagonista descubre, hacia el final, su naturaleza fantasmal, como en “La noche de Margaret Rose”. No obstante, en *El caballo asesinado* sucede lo contrario, pues Joergensen termina perdiendo su halagüeña esencia espectral y se descubre como un simple y solitario hombre:

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 [...] El teléfono deja de sonar. Cesa también la música. Es un silencio nada familiar, como si la vida se hubiese suspendido de pronto (Tario, 2016: 393).

Este final deviene lúgubre pues, a diferencia de cuentos como “La noche de los cincuenta libros” o “Entre tus dedos helados”, donde el personaje se asume como un fantasma pero con un destino satisfactorio, Joergensen termina reconociendo su condición amargamente humana, ya que ha perdido su digna, familiar y entrañable existencia fantasmal. Este relevante motivo temático lo encontramos en muchos cuentos de Tario, además de los ya indicados, se observan personajes fantasmales en “Aurora o alveolo”, “T.S.H”, “La vuelta a Francia”, “El balcón”, “El éxodo”, “La mujer en el patio” y “La banca vacía”.

Como hemos examinado, establecer vasos comunicantes implica un hondo análisis, pues “la percepción de la intratextualidad depende de una lectura atenta o, mejor aún, de sucesivas lecturas (relecturas) de la obra de un poeta determinado” (Martínez Fernández, 2001: 152); solo así se descubren los vínculos y diálogos establecidos entre diferentes documentos. En ese tenor, subrayamos la importancia del último personaje femenino exhibido en *El caballo asesinado*, la enlutada:

Joergensen va cruzando el salón cuando entra del jardín una mujer enlutada, oculta hasta los pies por tupidos velos. Lleva al 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. Él hace lo mismo. Titubean.

Enlutada: (*Aproximándose, con voz tierna*). Perdón, caballero; soy forastera. ¿Podría usted informarme si este es el viejo cementerio de Wicklow? *Joergensen permanece un instante pensativo y al fin asiente tristemente con la cabeza* (Tario, 2016: 393).

La presencia de esta mujer deviene significativa al interpretarse como la Muerte, ese eterno personaje que ronda los cuentos de Francisco Tario,

aunque de manera velada, en tanto sutil espectro. En la obra dramática, la enlutada personifica a la muerte de forma insinuante, irrumpiendo sorpresivamente hacia el final y legando, con su presencia, un profundo sentimiento de orfandad y soledad. En este sentido, el texto presenta la clásica estructura *in crescendo* respecto a la intensidad dramática, pero en cuanto al tono, observamos una paulatina gradación, en tanto comienza con una escena lúdica, luminosa y casi festiva, y concluye con este solemne y sombrío escenario.

Con este amargo final, encontramos sentido al subtítulo de *El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos*, pues la pieza, en palabras de Luisa Josefina Hernández, es “una tragedia en la que la destrucción ya ha ocurrido, y donde la acción no es más que un lento y doloroso proceso de anagnórisis: un darse cuenta” (en González Mello, 2022: 211); es decir, Mr. Joergensen vive un proceso de reconocimiento gradual de su ineludible naturaleza humana, finita y vulnerable. Por eso, destacamos lo formulado por Castro Hurtado: “la pieza no nos entrega grandes peripecias y el reconocimiento suele darse en el interior del personaje, quien descubre cosas de sí mismo” (2012: 68), como sucede al final con Mr. Joergensen. Aunque el matiz predominante de *El caballo asesinado* es insólito por el absurdo, lo onírico y lo fantástico, tan caros a la poética tariana, el final expone un realismo cruento y acre, en tanto “hay un futuro en el personaje de la pieza, distinto al personaje de la tragedia” (Castro Hurtado, 2012: 65). Así, el protagonista tiene un futuro, que lamentablemente para él radica en reconocerse como un solitario y desolado hombre, tan alejado de ese cálido mundo onírico-fantasmal donde era amado por su familia. En ese sentido, emerge una inversión de valores: la vida como un espacio de soledad y desolación, la muerte como un sitio cálido vinculado con los sueños y los afectos familiares. Por el predominio de este sentimiento,

también tendría sentido su clasificación como pieza, pues este género dramático “representa sentimientos de frustración muy grande y desgarradores nacidos de la ilusión” (Castro Hurtado, 2012: 85), tal cual le acontece a nuestro entrañable Mr. Joergensen.

UNA INCURSIÓN EN LO INESCRUTABLE

El caballo asesinado expone una trama compleja que no evita el goce estético del lector, pues un lúdico matiz permea toda la obra y esto se debe a la preeminencia de determinados temas en cada acto. Así, en el primero sobresale el absurdo y la metamorfosis al reflejar el mundo onírico y fantasmal de la familia Joergensen. En el segundo acto surgen el doble, la inversión de papeles, los fantasmas y la alteridad sueño/realidad, mediante los cuales se explica la situación de Mr. Joergensen emplazada entre ese mundo onírico-espectral y su realidad. Finalmente, en el tercer acto sobrevienen otra vez el absurdo y las metamorfosis, pero también la inversión de roles, en tanto el protagonista se ha convertido en un solitario, entristecido e inerte hombre, expulsado de ese atractivo universo onírico-fantasmal. Estos tópicos se afincan en lo fantástico, tan relevante en la poética tariana.

Debido a su estructura y tópicos, *El caballo asesinado* resulta fascinante. Este atractivo se incrementa cuando descubrimos que se ha construido con importantes vínculos intratextuales que apelan a más de un cuento y tema tariano y, por tanto, confirman la importancia de este recurso discursivo: “La intratextualidad transfiere cohesión y da sentido de conjunto a la obra de un poeta” (Martínez Fernández, 2001: 154). Además, por los tópicos expuestos en la producción dramática, también confirmamos lo indicado por David Olguín: se trata de una obra donde

predomina el desparpajo, lo lúdico y lo ambiguo, elementos en donde “radica la fuerza de Tario” (2016: 665).

Todo contribuye a crear una poética que, evidentemente, realiza “una incursión en lo inescrutable”, como el propio autor lo indica en las acotaciones de *El caballo asesinado* al inicio del segundo acto (2016: 361), misma que surge en la literatura mexicana para beneplácito de nosotros, los lectores del original y magnífico Francisco Tario, quien con su desenfado y viveza recurrió al absurdo, al sueño, la metamorfosis y el fantasma, por mencionar sus principales temas, para cuestionar la insipidez de la cotidianidad y la vida, contrario a los mundos insólitos. Esta singular proeza la realiza en su cuentística, pero también en sus obras de teatro, particularmente en *El caballo asesinado*, que constituye, por sus temas e intratextualidad, un imperecedero deleite estético.

REFERENCIAS

- Amatto, Alejandra y Toledo, Alejandro (coords.) (2021), “Dos veces Francisco Tario”, *Conversa-Tario. Ensayos en torno a Francisco Tario*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, pp. 19-37.
- Borges, Jorge Luis (2007), “La literatura fantástica”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Campra, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- Castro Hurtado, Andrés Ricardo (2012), *Hacia una comprensión y consolidación de la pieza como género teatral moderno*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Domínguez Michael, Christopher (2013), *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, FCE.
- González Mello, Flavio (2022), “Luisa Josefina Hernández, la enseñanza de los géneros dramáticos y la invención de la pieza”, *Revista de Arte Ibero Nierika*, núm. 22, pp. 198-216, disponible en: <https://doi.org/10.48102/nierika.vi22.152>
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás (2007), “Francisco Tario: de la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador”, *LL Journal*, vol. 2, núm. 1, disponible en: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2007-1-gutierrez-texto/>
- Mejía González, Alejandro Adalberto (2015), “La estrategia del exceso: manifestaciones fantásticas en la pieza dramática *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm.1, pp. 207-226, disponible en: <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v3-n1-mejia/118-pdf-es>
- Olguín, David (2016), “Escenarios, ejercicios, reencuentro”, en Francisco Tario, *Obras completas II, Novela, Teatro, Textos no coleccionados*, México, FCE, pp. 664-666.
- Roas, David (2001), “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- Tario, Francisco (2015), *Obras completas I. Cuento, Varia invención*, México, FCE.
- Tario, Francisco (2016), *Obras completas II. Novela, Teatro, Textos no coleccionados*, México, FCE.
- Todorov, Tzvetan (1994), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán.
- MARISOL NAVA HERNÁNDEZ. Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México; maestra en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México, y licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Tlaxcala (UATx), México. Ha publicado los libros *Lenguas y campanas* (2001) y *En el umbral. Registros fantásticos en tres cuentos de Inés Arredondo* (2015), además de la plaquette *Murmullo del viento* (1997), y los poemarios *Evocación oracular* (2007) y *Parpadeo de muerte* (2011). Ha participado en diversos diarios y revistas como *Tierra Adentro*, *Alforja*, *Texto crítico*, *Amoxcalli* y *Brumal*, así como en diversos libros, entre ellos *Literatura hispanoamericana. Juegos y estrategias* (2012), *Nuevas narrativas mexicanas* (2012), *Mito y fantasía: Una vuelta al origen* (2013), *Parodia en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2014), *Nuevas narrativas mexicanas 2* (2014) y *Paisajes góticos* (2015). Ponente en congresos y coloquios nacionales e internacionales. Catedrática de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericana de la UATx desde 1999.



Aún hay Vida (2024). Linograbado.: Magali A. Mastache.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.