

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 14, Núm. 23**

abril-septiembre 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## Lo fantástico en el teatro: *El rey mago* de Elena Garro y *Del sol naciente* de Griselda Gambaro

Surisaraí Aurelia García Anell\*

\* Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7625-8321>

*e-mail*: [garciasuri@hotmail.com](mailto:garciasuri@hotmail.com)

**Recibido:** 24 de octubre de 2022

**Aceptado:** 19 de enero de 2023

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2738>

## Lo fantástico en el teatro: *El rey mago* de Elena Garro y *Del sol naciente* de Griselda Gambaro

### *Resumen*

Se analizan algunas de las definiciones de lo “fantástico” que problematizan la inclusión del género dramático en dicha modalidad. Se propone una visión más amplia de lo que puede considerarse como fantástico, a fin de estudiar su presencia en las obras *El Rey mago*, de la dramaturga mexicana Elena Garro y *Del sol naciente*, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro.

*Palabras clave:* Teatro latinoamericano; género dramático; dramaturgas; México; Argentina.

## The Fantastic in Theatre: Elena Garro’s *El rey mago*, and Griselda Gambaro’s *Del sol naciente*

### *Abstract*

The article discusses some definitions of the “fantastic” that problematize the inclusion of this notion as a dramatic genre. A broad view is proposed of what can be considered fantastic, centered on the analysis of two works: *El Rey mago*, by Mexican playwright Elena Garro, and *Del sol naciente*, by Argentinian playwright Griselda Gambaro.

*Keywords:* Latin American Theater; Dramatic Genre; Women Playwrights; Mexico; Argentina.

## Lo fantástico en el teatro: *El rey mago* de Elena Garro y *Del sol naciente* de Griselda Gambaro

*Le théâtre fantastique ressemble donc à un fantôme: il s'avère absent mais présent*

Romain Binda

Si bien los trabajos sobre lo fantástico en el teatro son escasos al compararse con los dedicados a la narrativa, existen cada vez más textos preocupados por señalar este vacío en la crítica. Se han realizado estudios sobre el tema, sobre todo en Europa;<sup>1</sup> en cambio, en Latinoamérica, los acercamientos son exiguos.<sup>2</sup> Por lo cual, en este artículo se realizará, en primera instancia, una caracterización general de lo fantástico, para posteriormente estudiar *El rey mago* de Elena Garro, como antecedente del teatro fantástico en México, así como la obra *Del sol naciente* de Griselda Gambaro, como ejemplo de dicha modalidad<sup>3</sup> en Argentina.

---

<sup>1</sup> Destaco el trabajo de Romain Bionda (2014) en Francia, el de Matteo De Beni (2012) en España y el de Nicola Pasqualicchio (2012) en Inglaterra.

<sup>2</sup> Para el caso de Latinoamérica, destaco el trabajo más reciente sobre lo fantástico realizado en el número 64 de la *Revista Fuentes Humanísticas* dedicado a lo fantástico, que incluye un texto enfocado al teatro realizado por Juan Fernando Hernández García.

<sup>3</sup> Se utilizará en el texto el término *modalidad*, y no *género*, puesto que la modalidad se refiere a una forma de realización del texto y no supone un género literario en específico. Sin embargo, cabe destacar que, como lo señala García Simón, “la modalidad literaria específica que llamamos ‘literatura fantástica’ no surge hasta mediados del siglo XVIII y tiene su primera manifestación en la novela gótica inglesa” (“Breve panorama” 2).

## Definición y teorías de lo fantástico

Para hablar del teatro fantástico, habría que mencionar qué es lo que se entiende por *fantástico*. El concepto posee un nutrido cuerpo teórico; sin embargo, dicha vastedad de estudios presenta una pluralidad de características y sentidos, a la vez que, en algunos de ellos, el término se confunde con otras categorías semejantes o colindantes, por llamarlas de alguna forma, como, por ejemplo, *lo maravilloso*, la *ciencia ficción* y, en el caso del teatro, el *simbolismo* o el *teatro del absurdo*. A la vez que, como lo señala López Martín, puede existir una confusión con las subcategorías tanto de lo fantástico como de lo maravilloso, esta última cercana a la modalidad que nos ocupa:

Lo maravilloso y lo extraño se disgregan en categorías o subgéneros. Lo maravilloso hiperbólico, lo maravilloso exótico, lo maravilloso instrumental y la ciencia ficción son cuatro categorías dentro de lo maravilloso puro. Además de lo maravilloso puro y lo extraño puro, Todorov distingue entre lo fantástico maravilloso (se trata de textos que al principio se presentan como fantásticos pero que terminan con la aceptación “natural” de lo sobrenatural) y lo fantástico extraño (la crítica nominó esta variante como lo sobrenatural explicado) (*Formación y desarrollo* 117).

Otro problema es el que atañe a la forma en la que el término no es utilizado exclusivamente para designar aspectos propios de la literatura, sino que es posible vincularlo con producciones artísticas muy distintas entre sí, como la pintura, el cine, la danza, entre otras.

En general, como señala De Beni, aunque los estudios sobre el tema son muy disímiles, coinciden en señalar el nacimiento de lo fantástico moderno en el siglo XVIII a la luz del racionalismo imperante, que continuó más tarde con la Ilustración. Lo anterior debido a que, como explica García May, “el impulso hacia el más allá bloqueado por aquella rigidez intelectual encontró su escape filtrándose a través de un tipo nuevo de ficción literaria. *Es entonces y sólo entonces, cuando nace lo fantástico en el sentido que nosotros damos a este término*” (“El maravilloso teatro” 123).

Una de las teorías más importantes al respecto es la de Todorov, quien en 1970 estudia lo fantástico de forma sistemática y desde distintos niveles,<sup>4</sup> y lo define así:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo

---

<sup>4</sup> A saber: en el nivel del enunciado, la enunciación, la sintaxis y la semántica.

familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (*Introducción a la literatura* 24).

Es decir, el autor se concentra principalmente en la incertidumbre provocada en el lector ante el acontecimiento que describe como “imposible de explicar”, a la vez que su definición establece una dependencia con lo real y lo imaginario. Otro aspecto importante es que el lector se identifica con la percepción del mundo de los personajes: “Lo fantástico implica, pues, una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (28). Otra cuestión que señala Todorov es que, si bien en algunos textos fantásticos se representa la vacilación de forma explícita en algún personaje, esto no es estrictamente necesario. Finalmente, un aspecto que sí debe cumplirse necesariamente para entender un texto como fantástico, desde esta perspectiva teórica, es que éste no sea leído de forma poética o alegórica. Como veremos más adelante, tanto la importancia que se le adjudica al lector en esta definición como la dependencia de ésta a los términos de lo real y lo imaginario podrían ser dos de los motivos por los cuales no se tomaba en cuenta al teatro en los estudios sobre lo fantástico o, al menos, perjudicaría su consideración en la genealogía de éste.

Otras definiciones, como la planteada por Lovecraft, se centran en la intensidad emocional que se provoca en el lector (Todorov 31), es decir, como señala Todorov, “no se sitúa en la obra, sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo” (*ibidem*). Por otra parte, en la propuesta del teórico, el miedo no sería una condición necesaria de lo fantástico –aunque sí se relaciona en ocasiones con éste–. Otros autores que han propuesto una definición de lo fantástico son Pierre Castex, Louis Vax, Roger Caillois, por mencionar algunos, quienes han estudiado lo fantástico, además de como intensidad emocional, como género, fenómeno o modalidad, tal como lo consideraremos aquí. Destaco únicamente la propuesta de Todorov por tratarse de una de las más difundidas y porque, en consecuencia, como veremos, su definición podría plantear un conflicto con el teatro.

## **Teatro fantástico: problemas de definición**

Uno de los recursos utilizados con frecuencia en los estudios sobre el teatro fantástico es la definición del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis; esto supone una forma clara de

mostrar lo que De Beni llama un clamoroso descuido histórico y crítico. Para Pavis, lo fantástico no podría encontrarse en el teatro, pues, para él:

[...] lo fantástico no es propio del teatro, pero halla en el escenario un espacio privilegiado, dado que siempre produce a la vez *ilusión* y *denegación*. **La alternativa no se establece únicamente entre ficción y realidad, sino que además opone lo natural a lo sobrenatural...** Probablemente porque parte de la irrealidad visible y, por tanto, no puede contraponerse fácilmente lo natural a lo sobrenatural; el teatro, a diferencia de la narrativa y del cine, no ha generado grandes textos de literatura dramática fantástica. En cambio, los *efectos de extrañamiento*, el teatro de lo maravilloso y la *comedia de magia* han encontrado en él sus propios procedimientos escénicos, situados al margen de lo fantástico (204).<sup>5</sup>

Esta definición conflictiva propone una serie de discusiones en torno a la distinción entre ficción y realidad, así como sobre el supuesto corpus literario inexistente de teatro fantástico, además de la propia capacidad del teatro para generar asombro y extrañamiento únicamente desde los elementos escénicos relacionados, en su mayoría, con la escenografía.

Como observa Romain Bionda, uno de los problemas principales de lo propuesto por Pavis es la oposición que realiza entre natural y sobrenatural –recordemos en este punto la importancia que Todorov le otorgaba a lo real y lo imaginario en su teorización–, así como la forma en la que confunde la ilusión propia del teatro y la propia de lo fantástico, pues pertenecen a distintos niveles, debido a que la ilusión teatral cuestiona “las fronteras ‘entre... ficción y... realidad” (Bionda, “Le fantastique” párr. 16)<sup>6</sup>, mientras que la duda fantástica cuestiona la relación entre irreal y real. “La ilusión teatral actúa sobre la posición del mundo representado en relación con el mundo de referencia, mientras que la duda fantástica actúa sobre el estatus de un acontecimiento de la diégesis en relación con el mundo representado” (*ibidem*)<sup>7</sup>. Es decir, estas diferencias se encuentran en distintos niveles. Para aclarar este punto el teórico propone el siguiente cuadro [Ver Cuadro 1]:<sup>8</sup>

<sup>5</sup> El énfasis es mío.

<sup>6</sup> “les frontières ‘entre... fiction et... réalité”’. La traducción es mía.

<sup>7</sup> “l’illusion théâtrale agit sur le statut du monde représenté par rapport au monde de référence, tandis que l’hésitation fantastique agit sur le statut d’un événement de la diégèse par rapport au monde représenté”. La traducción es mía.

<sup>8</sup> La traducción es mía.

**Cuadro 1. Ilusión teatral y duda fantástica**

	Ilusión teatral	Duda fantástica
Términos	Ficción / realidad	Irreal / real
Nivel	Mundo representado / mundo de referencia	Mundo representado / acontecimiento representado ≠ mundo de referencia
	Lo real de lo representado (lo auténtico de lo representado)	Real dentro de lo representado

Fuente: Romain Bionda, "Le fantastique hante-t-il les études théâtrales? Histoire et théorie d'une disparition", párr. 16, 2014.

Aquí se ejemplifica visualmente la oposición de estos dos niveles, de ficción y realidad propios del teatro y los de realidad e irrealidad propios de lo fantástico. Este aspecto, que como bien señala el teórico, no es previsto por Todorov en su definición de fantástico, supondría, quizá, una de las razones por las que la teoría dejó de lado al teatro en los múltiples trabajos que, bajo el título de *literatura fantástica*, se concentran exclusivamente en la narración.

En el caso del *Diccionario del teatro* de Pavis, es importante señalar que sí incluye una entrada sobre el teatro de la fantasía: "la fantasía entra en acción en todos los textos dramáticos a partir del momento en que el actor alude a un lugar exterior al escenario en que se halla situado" (203) y destaca el teatro de Racine, Ibsen, Wedekind, Pirandello, entre otros como ejemplo. De Beni observa una importante contradicción en las aseveraciones de Pavis, sobre todo aquella que destaca que, de hecho, el teatro "tendría teóricamente ciertos recursos para producir lo fantástico, pero éste no se puede expresar plenamente a causa de la realización escénica de la obra dramática; sin embargo, atestigua al mismo tiempo la existencia de formas teatrales cercanas a la modalidad fantástica" (*Lo fantástico en escena* 57). Hay pues, en lo explicado por Pavis, contradicciones entre los distintos niveles antes señalados, así como una ambigua definición de lo fantástico, además de que, si bien el crítico reconoce los medios que posee el teatro para la ejecución de lo fantástico, señala, por otra parte, que no hay ejemplos notables de dicho tipo de lectura, pero a continuación ofrece los nombres de algunos autores que se podrían clasificar dentro de dicha categoría.

Tomando en cuenta el papel crucial que tiene una definición, en este caso, de lo *fantástico*, y las delimitaciones que ésta puede implicar, a continuación, se aludirá a las propuestas realizadas por Matteo De Beni y por David Roas, mismas que permiten observar lo fantástico desde una óptica amplia y desde la que es posible estudiarlo en el teatro.

## Matteo De Beni y David Roas: lo fantástico en el teatro

Destacaré, en este apartado, las definiciones de fantástico propuestas por Matteo De Beni y David Roas. La primera de ellas, por provenir de uno de los estudios recientes, y más completos sobre el tema, por considerar lo fantástico no como un género, sino como una modalidad en la que es posible encontrar ejemplos, también, en el teatro; en el caso de la segunda, por proponer una visión moderna de lo fantástico, desde la cual también es posible analizar el teatro. Para De Beni, la modalidad fantástica posee las siguientes características:

1. La “realidad” reproducida en una obra fantástica no parece sumamente distinta de la del lector o espectador. Es decir que, al no producirse el elemento fantástico, la situación que se presenta podría funcionar con las mismas leyes naturales del mundo cotidiano.
2. Dentro de este conjunto racional [...] se producen uno o más fenómenos que pueden escaparse totalmente de la lógica comúnmente aceptada, o bien ser ambiguos, esto es, quedar sin una interpretación unívoca, a medio camino entre lo conocido y lo irracional. Lo fantástico moderno... al presentarle al lector (o al espectador) algo que éste no puede encasillar según sus conocimientos racionales [...]
3. [...] no pone en juicio el concepto de la realidad del lector-espectador, sino que la sustituye con otra que funciona según las leyes naturales propias [...]
4. [Aunque se deben tomar en cuenta los elementos religiosos y filosóficos, considera que] [...] la presente definición de fantástico moderno [es] válida para todo el canon literario occidental, que comparte ciertos parámetros (*Lo fantástico en escena* 36-37).

Finalmente, el autor señala que es importante ser conscientes de que la modalidad se modifica con el paso del tiempo. Esta definición de lo fantástico, aunque comparte algunos aspectos con la de Todorov, puesto que toma muy en cuenta la “realidad” del lector, considera la posibilidad de un espectador y el fenómeno de transformación de la modalidad, por lo que deja en claro que ésta se encuentra en constante evolución.

Otra definición de lo fantástico oportuna para su estudio dentro del teatro es la propuesta por David Roas. Para plantearla, el teórico problematiza uno de los conceptos que tradicionalmente han definido a lo fantástico por oposición: la realidad. El teórico destaca los aspectos más importantes de las teorías de la relatividad, la mecánica cuántica y la neurobiología, en el campo científico, así como de la filosofía constructivista, en el campo de la investigación social, para problematizar la definición que se tenía de realidad antes de la teoría de la relatividad de Einstein. Con esto, llega a la conclusión de que “la realidad

ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (“Lo fantástico como desestabilización” 101). Asimismo, en la definición del teórico, el término de *inexplicabilidad* de un fenómeno, cobra gran relevancia, ya que involucra al lector y su reflexión sobre la realidad intra y extratextual. De esta forma, lo fantástico “es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual” (104).

### **Teatro fantástico en México y Argentina. Una muestra: Garro, Gambaro**

Ahora bien, a partir de lo propuesto por De Beni y David Roas a propósito de la modalidad de lo fantástico, a continuación propongo dos breves ejemplos en los que es posible observarla en el teatro. Antes de comenzar, cabe destacar que en los ejemplos sugeridos se puede notar cómo, en algunos casos, lo fantástico se advierte y se construye desde el texto espectacular, entendido éste tal como lo define Bobes Naves: el texto espectacular está compuesto por “las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc.” (*Semiología de la obra* 32). Éste, en conjunto con el texto literario, conforman lo que ella denomina el texto dramático: “el primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación, pero ambos están en el texto escrito y en la representación” (11-12). Sin embargo, antes de realizar dicho análisis se mencionarán algunas generalidades sobre la forma en la que se ha estudiado el trabajo de las autoras que aquí nos ocupan.

### **Griselda Gambaro**

La estética de Griselda Gambaro, tal como lo señala Cypess, “está asociada a la dramaturgia de técnicas absurdistas” (“El teatro hispanoamericano” 517), pues en sus obras se “presenta una simple anécdota de situación en vez de un argumento en desarrollo, y sus personajes son genéricos y carecen de la individualidad distintiva y las sutilezas psicológicas asociadas a los dramas convencionales” (*ibidem*). Además, con frecuencia “representan la crueldad de la existencia y hacen un buen uso de imágenes físicas violentas, como el medio poderoso para expresar su propia visión de la crueldad de la existencia” (*ibidem*). Su teatro incluso se ha catalogado, con frecuencia, por épocas o etapas según el

tratamiento que haga de esa crueldad, presentando, en la primera de estas etapas, a personajes débiles y físicamente abusados, características que se encuentran en los personajes de *Las paredes*, *El desatino*, *Los siameses* y *El campo* –las cuatro obras estrenadas entre 1963 y 1967 [las cuales] conforman la etapa absurdista de Griselda Gambaro–” (Trastoy, “Madres, marginados y otras víctimas” 50), mientras que, en las obras escritas luego de los años noventa “el victimario ya no es una figura de ferocidad despótica visualizable en escena [...] sino que, por sobre los marginados, [...] se adivina el accionar aniquilador de ciertas instituciones mediadoras” (51).

El teatro de Gambaro ha sido estudiado a partir de la relación que establece con determinados acontecimientos históricos, siendo el más recurrente el de la dictadura argentina; también abundan los estudios sobre el poder y la crueldad en sus obras. Sin embargo, Vieira de Andrade hace algunos señalamientos sobre lo fantástico en *El desatino*, destacando en ésta los acontecimientos sobrenaturales “que se imponen dentro del orden natural” (203) y señala a la dramaturgia argentina, además, como parte de la “herencia de la tradición de la literatura fantástica, adaptándola con fines propios y específicos” (*ibídem*). Por otra parte, Goicochea estudia las transformaciones de los motivos góticos y la recreación de lo siniestro en la narrativa de la autora, y señala que: “el modo gótico inscribe su obra en lo fantástico cuya característica particular en la literatura argentina es que no abandona la referencia a lo real” (“Las transformaciones” 1355). De forma que el estudio de lo fantástico, tanto en el teatro como en la narrativa de la autora, es algo que la crítica ya ha observado con anterioridad.

## Elena Garro

La crítica, como ocurre en el caso de Gambaro, también ha propuesto divisiones para la obra de Elena Garro. Gloria Prado, por ejemplo, la clasifica en dos momentos: antes y después de su exilio. A la primera época de su escritura corresponden los títulos: *Un hogar sólido* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963), *La semana de los colores* (1964) y *Felipe Ángeles* (1967); mientras que a la segunda: *Andamos huyendo Lola* (1980), *Testimonios sobre Mariana* (1981), *Reencuentro de personajes* (1982), *La casa junto al río* (1983), *Y Matarazo no llamó* (1989), *Inés* (1995), *Mi hermanita Magdalena* (1998), *Un corazón en un bote de basura* (1996) y *Un traje rojo para un duelo* (1996), además de los testimonios *Memorias de España* (1992), la obra de teatro *Parada San Ángel* (1995) y *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997).

La importancia de la dramaturgia de Garro ha sido múltiplemente destacada por la crítica, pues, como lo señala Patricia Rosas Lopátegui, la autora “acababa con los viejos

moldes teatrales al romper con el espacio y el tiempo realistas insertando la magia, la atemporalidad de lo ilusorio, del encantamiento perpetuo de la poesía, de la libertad de espíritu” (*Yo quiero* 17). David Olguín, respecto a su teatro, señala que entre el breve lapso de 1954 hasta 1958, la escritora poblana creó “uno de los más importantes corpus de la escritura teatral del siglo xx mexicano” (*Un siglo* 16).

Destaco, como antecedente de los estudios en torno a lo fantástico en la obra de Elena Garro, a Josefina Garay Torillo, quien en 2007 realizó un análisis sobre el teatro de lo fantástico tanto en la obra de Leonora Carrington como de Elena Garro. En él, la autora dibuja un panorama general del teatro fantástico, para después proponer una definición propia y centrarse en ciertos elementos al interior de lo fantástico, como el caso particular del fantasma.

### ***El rey mago* (1958)**

Este texto de Elena Garro aborda el encuentro entre Felipe Ramos, de 25 años, y Cándido Morales, de seis. En esta obra breve, Felipe Ramos observa a los transeúntes desde un balcón en el segundo piso de una cárcel, busca entre ellos a Rosa. El niño Cándido observa a Felipe Ramos en el balcón y entabla con él una breve conversación que pronto exaspera al encarcelado. Al inicio de la trama, lo que dice el niño es entendido como un juego infantil:

CÁNDIDO: Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE (*al oír esto se pavonea, se acomoda el sombrero; luego vuelve a agarrarse a los barrotes del balcón*): ¡Ah, qué muchacho éste! Hoy no es día de Reyes y usted me sale con el Rey Mago. (*Se ríe*) ¡A ver, dile al Rey Mago por dónde va la procesión! (Garro, *El rey mago* 36)

Asimismo, el juguete de madera del niño no parece tener nada especial: “*tiene a un lado un caballito de cartón. El caballito tiene la cabeza roja, la crin blanca, hecha de colas de conejo, y el cuerpo es una vara de madera sin pulir*” (35). Se plantea, pues, un mundo con una realidad semejante a la nuestra.

Sin embargo, en dicha realidad, en algún momento ocurre un acontecimiento inesperado: Cándido se va volando en su caballito de juguete al final de la obra. Cabe destacar, por otra parte, que antes de que ocurra el vuelo del niño acontece otro suceso que escapa a la lógica de la realidad, pues un escupitajo se convierte en moneda de oro:

FELIPE: ¿Un perico? ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando las piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y además,

¡rayando de un salivazo lo que no me gustaba! ¡Así! (*Por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita. El salivazo cae y tintinea como una moneda, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro*)” (37).

Los personajes, aunque aceptan el hecho, se sorprenden ante éste: “(**asombrada** se agacha, busca la moneda y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira)” (*ibídem*), “(**Asombrado** también se agarra a las rejas y se asoma **asustado** a ver su escupitajo)” (*ibídem*).<sup>9</sup> El texto espectacular resulta esencial para la lectura de los acontecimientos como fantásticos, pues al sorprenderse, se enfatiza que, de hecho, son acontecimientos extraordinarios, que exceden la realidad planteada al inicio de la obra.

El vuelo del niño es descrito de la siguiente manera: “*Cándido arrea el caballito de cartón, éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo*” (45).<sup>10</sup> Nuevamente, vemos la presencia del asombro ante el hecho fantástico. Cabe señalar que Felipe es el único testigo del acontecimiento y debe relatarlo a Rosa, la mujer que tanto deseaba ver, y ella no parece interesarse mucho en el supuesto vuelvo del niño, lo que propone una posible lectura múltiple del suceso, ¿ocurrió realmente? Por otra parte, según lo planteado por De Beni, en una obra pueden ocurrir uno o más sucesos de carácter fantástico, como se presenta en *El rey mago*.

Considero que, sobre todo en las didascalias, en las que queda patente la reacción de asombro, es donde se encuentra la clave para una lectura de la modalidad fantástica en la obra. Por otra parte, es inevitable notar su ambivalencia, en la que lo fantástico parece compartir espacio con lo maravilloso y hasta con el realismo mágico. En el siguiente ejemplo veremos un caso en el que el trabajo con las didascalias para la modalidad de lo fantástico es más claro, pero pienso que *El rey mago* es un importante antecedente de la materia que aquí nos ocupa para el caso de México.

### ***Del sol naciente* (1984)**

El argumento en la obra de Gambaro se enmarca en un contexto oriental, en lo que las didascalias describen como “*una típica casa japonesa*” (Gambaro, *Del sol naciente* 113) que iguala a una estampa de Hokusai. En éste, Suki enfrenta los requerimientos de amor y atención de Obán. El pueblo se ve invadido, primero por el hambre, la pobreza y luego por

---

<sup>9</sup> El énfasis es mío.

<sup>10</sup> El énfasis es mío.

la muerte que Obán lleva al dirigir a sus hombres contra un ejército mejor armado que el suyo, deja los cadáveres sin sepultar sobre el campo y la muerte, consigo, trae unos seres extraños al pueblo.

En esta obra vemos cómo el acontecimiento fantástico, la irrupción de fantasmas en escena, se construye de forma gradual. Lo anterior lo podemos observar en las didascalias, en las que, desde un principio, los sonidos imprecisos proporcionan una guía de lectura de que algo ocurre u ocurrirá. El sonido que se repite a lo largo de la obra es el “*ruido monótono*” de una cuchara golpeando un plato de lata que anuncia la llegada de los fantasmas, y que aparece y desaparece repentinamente: “SUKI: [...] ¿Y ese ruido? (*Cierra. El ruido se aleja y se borra*)” (114), “(*se oye en el interior de la casa un ruido impreciso*)” (136).

Más adelante, los sonidos imprecisos se unen junto a otros elementos que hacen plantearse la presencia de algo fuera de la realidad. Después de escuchar un ruido en casa de Suki, Obán, celoso, se propone revisarla, descubre y mata al intruso, pero ocurre algo extraño:

AMA: ¿No está enojado, mi señor?

OBÁN: ¿Yo? ¿De lo que encontré ahí? Un ladrón calentándose al fuego. **Gris y friolento.** No hay sospecha. ¡Ama! ¡Un trazo para limpiar la espada!

SUKI (*se acerca, toma la espada, la sostiene sobre sus palmas abiertas, mira*): **no hay sangre** (138).<sup>11</sup>

Se comienza a generar la idea en el lector o espectador de que algo extraño está sucediendo; esta idea se confirma, pues, a partir de la siguiente escena, se plantea la existencia de unos “otros” que invaden el pueblo: “AMA: ¡Señora, señora! ¡No puede salir! Ordenaron cerrar puertas y ventanas. No hay más que viento en el pueblo. Viento y éstos [...] se multiplican como conejos” (*ibidem*). En seguida se confirma que éstos que invaden el pueblo son fantasmas: “AMA: Venían silenciosos. Y a algunos les faltaba la quijada, y a otros las piernas. Se sentaron en la calle, algunos [...] acostados. Y uno entró en la taberna y pidió de beber [...] eran muchos. No debían estar donde estaban, les echaron los perros. Y los perros mordieron y se oyó el crujido de los dientes en el vacío” (139); aunque sin materia corpórea, estos fantasmas emiten un olor muy fuerte.

Uno de los fantasmas es aquel ladrón que Obán cree haber matado. Entra de nuevo a calentarse al fuego a casa de Suki, quien comienza a tener consciencia de los fantasmas:

<sup>11</sup> El énfasis es mío.

AMA: El ladrón, calentándose al fuego.

SUKI: ¿No... no lo... mató?

AMA: Y lo eché. Giré apenas la cabeza y volvió, calentándose al fuego.

[...]

SUKI: ¿El mismo? (*Insiste con voz baja y tensa*) ¿Era el mismo que atravesó con la espada en la cocina, el mismo que murió sin ensuciar la espada... de sangre? (142).

Vemos que, a pesar de que la obra esté ambientada en un contexto oriental, pareciera semejante al nuestro. Poco después, se produce este fenómeno que escapa a la lógica común, que no puede explicarse de forma racional o lógica. También Suki, en esta necesidad de aclarar si es efectivamente el mismo muerto, recuerda a los personajes que menciona Todorov, en los que se personifica la incertidumbre, al menos en este primer momento. Insisto nuevamente en las didascalias de la obra, pues en ellas, más tarde en la trama se confirma el suceso extraordinario: “(*aparece Óscar. Viste pantalón y casaca ocre grisáceo. También su rostro tiene un color semejante y su expresión es de desesperanza, de reconcentrada congoja. Vuelve de un lugar donde conoció el desvalimiento y la muerte. Sigue con el desvalimiento y el miedo*)” (*ibídem*).<sup>12</sup>

Luego del acontecimiento extraordinario, sin embargo, vemos cómo Suki acepta esta presencia, empatiza con el sufrimiento de Óscar y trata de consolarlo y convencerlo de que se vaya con los otros. En el pueblo, Obán, al enterarse de estas presencias, intenta deshacerse de ellas por segunda vez, aunque echando mano de torturas que requieren su corporalidad desaparecida: “Obán: (*Arroja a Óscar dentro de la tina, le presiona la cabeza bajo el agua. Hay un largo gemido. Cuando cesa y Obán se aparta, se alza el viento*) [...] No estaba muerto y ahora murió de dos muertes distintas. (*Ríe*) Y si quiero, ¡podrán ser tres y cuatro!” (150). También, la vejación a los cuerpos sin vida es algo que conmueve a Suki “Suki: En la tina tenía los ojos abiertos y respiraba” (152). Podemos ver que, aunque Suki acepta la existencia de los fantasmas, no es algo que deje de sorprenderla; en la penúltima escena aparece nuevamente el tísico que mató Obán:

AMA: El... tísico... ¡azuza su caballo!

OBÁN (*ríe*): No sabes distinguir un pelagato de otro. (*El caballo relincha, asustado*) ¿Cómo se atreve? (*Galope*) ¿Qué pasa? (*Toma su espada y sale*).

SUKI: Ama... ¿Era... el tísico? (155)

<sup>12</sup> El énfasis es mío.

Finalmente, otro elemento que ayuda a construir la ambientación y a confirmar los cambios acontecidos en los personajes es la luz que emite Obán, la cual cambia gradualmente a lo largo de la obra. Al inicio, la luz que desprende el personaje es intensa: “(*Por la puerta, se insinúa una leve luminosidad que poco a poco se acentúa en un resplandor total*)” (117). Para el final de la obra, la luz pasa de cálida a fría: “(*Entra Obán, con su luz que ha ido variando en el transcurso de la acción, más gris, más fría, más dramática*)” (152), cambio que se confirma con el olor característico de los fantasmas: “OBÁN (*furioso*): ¡Basura! ¡Basura! ¡Me rozaron y hiedo!” (*ibídem*). Finalmente, el gris también es esencial en la ambientación ambigua o fantasmagórica, color que no sólo observamos en la tez de los personajes o en el brillo de la luz de Obán, sino que se refleja en el ambiente también: “(*El ruido se detiene. Afuera, se agrisa el cielo sobre el jardín*)” (116).

Esta obra, por la importancia que se le otorga a la luz y los sonidos, así como las acciones violentas ejecutadas por Obán, no sólo fuera de escena sino frente a los ojos de los espectadores, recuerda mucho a lo propuesto por Artaud para el teatro de la crueldad. Considero que también proporciona la oportunidad de reflexionar sobre el *Nô*, un tipo de teatro japonés en el que, en conjunto con la danza, la música y recursos como la máscara, se presenta una especie de diálogo entre dos personajes fijos, siendo uno de ellos una especie de fantasma de un héroe. Por otra parte, lo fantástico, a diferencia de lo que proponía Todorov, puede ser leído como un elemento alegórico, pues es inevitable relacionar los fantasmas en la obra de Gambaro con el contexto de los desaparecidos en Argentina y los asesinatos perpetrados por las distintas dictaduras y golpes militares ocurridos en el país a lo largo del siglo xx. Esto último puede formar parte de aquellos cambios a los que De Beni se refiere en su definición de fantástico, cambios que pueden ocurrir en éste a lo largo del tiempo y, en este caso, en contextos y espacios distintos.

## Conclusiones

Si bien hay definiciones que problematizan la relación entre lo fantástico y el teatro, existen otras propuestas, como las aquí citadas de De Beni y David Roas, desde las que es posible estudiar lo fantástico en el teatro. Los breves ejemplos aquí proporcionados, de *El rey mago* y *Del sol naciente*, son sólo un acercamiento a la historia del teatro fantástico en Latinoamérica, la cual requiere de mayor atención por parte de la crítica, pues es necesario estudiar la forma en la que lo fantástico se comporta en un contexto latinoamericano, el cual apunta con mayor o menor medida a una postura crítica que responde a un contexto violento y opresivo. Lo anterior con el propósito, por un lado, de destacar la forma en la que esta modalidad es utilizada en el teatro y, por otro, para entender la forma en la que ésta se continúa desarrollando.

## Fuentes consultadas

- Bionda, Romain. "Le fantastique hante-t-elles études théâtrales? Histoire et théorie d'une disparition". *Fabula-LhT*, núm. 13, 2014, <https://www.fabula.org/lht/13/bionda.html>, consultado el 19 de enero de 2023.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Cypess, Sandra. "El teatro hispanoamericano del siglo xx". *Historia de la literatura hispanoamericana, II. El siglo xx*, editado por Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker. Barcelona: Gredos, 2006, 498-525 pp.
- De Beni, Matteo. *Lo fantástico en escena: Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Vigo, España: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Gambaro, Griselda. "Del sol naciente". *Teatro I*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001, 111-163 pp.
- Garay Torillo, Josefina. "Estudio sobre el teatro de lo fantástico: el caso de dos autoras en México: Leonora Carrington y Elena Garro". Tesis de maestría en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- García May, Ignacio. "El maravilloso teatro de lo maravilloso". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, editado por Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 121-151.
- García Simón, Licet. "Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico". *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, vol. 6, 2018, pp. 1-15.
- Garro, Elena. "El rey mago". *Obras reunidas II. Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 33-46.
- Goicochea, Adriana. "Las transformaciones de los motivos góticos y la recreación de lo siniestro en la obra de Griselda Gambaro: una oportunidad para pensar la cultura". *VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel*, editado por Omar Chauvié. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2015, pp.1354-1358.
- Hernández García, Juan. "Un extraño ha entrado en mi casa: Lo fantástico espacial en dos dramas hispanoamericanos". *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 34, núm. 64, 2022, [www.fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/1083/1238](http://www.fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/1083/1238), consultado el 19 de enero de 2023.
- López Martín, Lola. "Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX". Tesis de doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

- 
- Olguín, David. *Un siglo de teatro en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Pasqualicchio, Nicola. "Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico". *Pygmalion: Revista de Teatro General y Comparado*, núm. 4, 2012, pp. 13-36.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducido por de Jaume Melendres, Barcelona: Paidós, 1998.
- Roas, David. "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, editado por Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94-120.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*. México: Porrúa, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981.
- Trastoy, Beatriz. "Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". *Teatro Argentino del 2000*. Editado por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Galerna; Fundación Roberto Arlt, 2000, pp. 37-46.
- Vieira de Andrade, Ana Lúcia. "El primer teatro de Griselda Gambaro: *El desatino*". *Anales del V Congreso Brasileiro de Hispanistas e I Congreso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*, Bello Horizonte: Faculda de de Letras da Universidad Federal de Minas Gerais, 2009, pp. 198-207.