



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LA CIENCIA FICCIÓN EN LA OBRA DRAMÁTICA *TERRAZA CON
JARDÍN INFERNAL* DE FRANCISCO TARIO

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA
DANIEL ALEJANDRO ÁVILA SAULÉS

ASESOR: LIC. RAFAEL PIMENTEL PÉREZ

Ciudad Universitaria, 2021





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A los desaparecidos en otros planetas,
a las replicantes rebeldes,
a los perdidos en el tiempo,
a aquellas cíborgs sin futuro que no lograron escapar,
a los guerrilleros de la eterna distopía.

AGRADECIMIENTOS

A Martha y Víctor, más vale tarde que nunca.

A Elvira Estrada y Salvador Saulés, de su incansable “titiritero”.

A Rafael Pimentel, por su invaluable apoyo en plena pandemia.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, pública y rebelde.

*Dos lunas, dos ojos tiene la noche de Marte.
Voy a luchar contra los vampiros que despiertan;
los vampiros de metano llegados de Júpiter.
Señorean la ciudad muerta de Korad;
ciudad suave de sombras y de frías colinas,
donde mi princesa refugia su soledad.
Mi memoria me lleva a los planetas.
Mientras recorro ciudades marcianas
al encuentro del rey de los vampiros
al encuentro de la noche y mi princesa
que aguarda en el centro de la cúpula
que se levanta en el centro de la torre
que está en el centro del laberinto.*

Oscar Hurtado

La ciudad muerta de Korad

*–¡Ah, sujeta muy bien la mano de un moribundo, estréchasela tan fuertemente
como puedas y verás qué importancia adquieren de pronto los pájaros,
las piedras en que no habías reparado, tus zapatos!
Verás asimismo en sus ojos un ansia infinita de revelar algo;
algo que nunca nadie ha sabido, que no se sabrá jamás.
¿Sospechas tú qué pueda ser?*

Francisco Tario

Equinoccio

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN | 7

CAPÍTULO UNO

Ciencia ficción: la búsqueda en los confines del imaginario

- 1.1 Introducción | 11
- 1.2 Traducción de *Science fiction* | 13
- 1.3 Hacia una definición de la ciencia ficción | 14
 - Lo científico en la CF | 24
 - Lo fantástico y la ciencia ficción | 27
- 1.4 Mínima historia del género | 39
- 1.5 Las distopías en la ciencia ficción | 44
- 1.6 Vida artificial: robots, androides y cíborgs | 55
- 1.7 Ciencia ficción en el teatro | 64
- 1.8 Trascendencia | 70

CAPÍTULO DOS

Una mirada a la literatura de Francisco Tario

- 2.1 Introducción | 77
- 2.2 La literatura mexicana en la primera mitad del siglo XX | 80
- 2.3 Particularidades de la obra de Francisco Tario | 84

- Lo fantasmal y lo monstruoso | 96
 - Influencias y cercanías | 100
 - Narrativa | 103
 - Otras obras | 115
 - Obra dramática | 118
- 2.4 Importancia y vigencia de su obra | 127

CAPÍTULO TRES

Terraza con jardín infernal: entre robots y fantasmas

- 3.1 La dramaturgia de *Terraza con jardín infernal* | 132
- Los componentes de la obra dramática | 136
 - La dinámica fantástica de androides y sueños | 147
- 3.2 La farsa y lo grotesco en el drama | 163
- 3.3 La ciencia ficción en *Terraza con jardín infernal* | 176
- La vida artificial plástica | 183
 - La distopía en *La Lata de Arenques Ahumados* | 189

CONSIDERACIONES ESCÉNICAS | 193

CONCLUSIONES | 195

BIBLIOHEMEROGRAFÍA | 199

Introducción

En los últimos años la obra de Francisco Tario ha sido difundida y estudiada con mayor amplitud, lo que significa reconocerlo no solo como escritor de culto, sino como autor iniciático de lo fantástico en la literatura en español. Más de diez años antes de *Pedro Páramo*, Tario contribuiría a agrietar el realismo revolucionario preponderante con *La Noche*, una colección de cuentos única en la literatura mexicana. De ese modo, a través de diez publicaciones más, Tario se reinventará cada vez en una búsqueda incansable de lo que para él eran los cuatro elementos esenciales de su trabajo literario: poesía, muerte, amor y locura.

En los ochentas, cuando se pensaba que la obra tariana estaba concluida, se descubrieron en un cajón tres dramas hasta ese momento desconocidos. *El caballo asesinado*, *Terraza con jardín infernal* y *Una soga para Winnie* forman una trilogía de excéntricos textos dramáticos que destellan humor e ingenio. Los diálogos, acciones y escenas de estas obras no son lejanos al resto de su obra literaria pues mantienen la intención declarada de lo fantástico. Al igual que en su narrativa los personajes que pueblan la escena son extravagantes y perturbados, hermosos metamorfos nacidos de una imaginación prodigiosa.

A pesar de la creatividad literaria de los dramas tarianos, el material existente sobre la literatura de Francisco Tario se centra mayoritariamente en su narrativa. Es visible que sus obras dramáticas se encuentran en el olvido de la academia y la escena nacional. Los aspectos estéticos y dramáticos de los dramas no han sido analizados, expuestos ni escenificados con seriedad y hondura. En especial *Terraza con jardín infernal*, un texto dramático peculiar a todas luces dentro de la dramaturgia mexicana.

La obra transcurre en una atmósfera posapocalíptica, años después de una hecatombe nuclear, tal como especifica el autor en la indicación inicial. En ese ambiente distópico existe un pequeño hotel llamado La Lata de Arenques Ahumados, donde un grupo de seres aberrantes sobrevive. Un empresario millonario, un enano doctor, una pareja de enamorados en éxtasis, un viudo traumatizado, una sensual mujer, una señora que se está volviendo gallina, un hombre incestuoso y obsesionado con su madre muerta; es

una galería de personajes absurdos que se reconocen a ellos mismos como seres plásticos y sin destino. Inevitablemente todos estos seres han invadido este trabajo.

Terraza con jardín infernal es sin duda una apuesta, no solo destruye toda expectativa al ser leída, sino que rompe las reglas de la construcción ordinaria de lo fantástico. Es el arriesgado experimento literario y escénico de una farsa fantástica.

En el primer capítulo realizo una somera revisión de la ciencia ficción. A pesar de ser una misión titánica, me parece preciso definirla y enunciar en perspectiva las más destacadas obras cienciaficcionalas que han permeado nuestra cultura más de cien años. Además de ello analizo los tópicos concernientes a este trabajo como distopía, cíborgs y androides, conceptos altamente vigentes en la actualidad. En el segundo capítulo reviso las particularidades y la transformación de la obra de Francisco Tario, a partir del entorno literario de las primeras décadas del siglo veinte y su papel en el rompimiento del canon de la novela de la Revolución Mexicana. Por último, a partir de lo expuesto en los dos capítulos anteriores, analizo la dramaturgia de *Terraza con jardín infernal* y la manera cómo funciona la dinámica fantástica de la mano de la farsa y lo grotesco. De igual manera estudio los dos elementos cienciaficcionalas más importantes en la obra: la distopía y la vida artificial.

Uno de los objetivos de esta investigación es realizar una revisión crítica de lo insólito en la escena, a partir de esta farsa que conjuga la ciencia ficción y lo fantástico, un texto dramático de naturaleza híbrida. Busco entender la obra en su plenitud imaginativa, así como su funcionamiento de lo fantástico para un posible montaje, sin prejuicios y acudiendo a valiosos conceptos teóricos como lo grotesco y la teoría dramática de la maestra Luisa Josefina Hernández. Atender todos los elementos de la obra significa considerar la indiscutible influencia de la ciencia ficción, a pesar del poco entusiasmo que Tario tenía hacia ella, y no solo los mundos más reconocidos del autor, como el onírico.

A lo largo de la escritura de esta tesis me he encontrado con un hallazgo luminoso para mí: el teatro de ciencia ficción es un espacio potencial para profundizar en la creatividad dramatúrgica y escénica. La ciencia ficción, tan unida ya a la existencia del humano contemporáneo, permite desde la ficción pensar la realidad políticamente y construye lectores/espectadores críticos y reflexivos.

En tiempos como estos, donde una pandemia asola a la especie humana y las artes escénicas afrontan una crisis sin precedentes, es preciso repensar el teatro de la mano de la literatura de lo insólito. Ésta puede, como lo hace en la narrativa, atraer nuevas audiencias con montajes originales y provocadores.

Para finalizar cabe decir que la investigación y redacción de una tesis representa no pocas complicaciones, y realizarla en plena pandemia, confinado, con las bibliotecas cerradas, con la única certeza del internet y la distopía latente, lo vuelve una empresa sisífrica. Sin embargo el aislamiento por una peste mundial es llevadero cuando se lee y estudia ciencia ficción, literatura fantástica y a Francisco Tario. Es recomendable siempre tener cerca amigos cíborgs plásticos y delirantes en esta terraza de La Lata de Arenques Ahumados.

Capítulo uno

Ciencia ficción: la búsqueda en los confines del imaginario

Introducción

Me gustaría ver que la ciencia ficción se sigue rebelando, verla evadir no solo a quienes la desprecian, sino a quienes desean que sea la misma que era hace treinta años. Quisiera que se pusiera de pie sobre los restos de los muros derribados y mirara de frente los nuevos, lista para demolerlos también.

Ursula K. Le Guin

Este trabajo no aspira en absoluto a realizar una síntesis del vasto panorama de la ciencia ficción (a continuación nombrada también CF), ni a obtener una comprensión global de este género, problema ampliamente estudiado y continuo tema de debate entre teóricos, lectores y escritores de esta clase de literatura. El objetivo es señalar someramente las directrices que rigen el género, su historia, su trascendencia y la influencia que tiene en las distopías y en la vida artificial. Lo anterior con la razón de reconocer la CF en la obra que después estudiaremos a profundidad: *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario.

La ciencia ficción es fecunda en la imaginación de lectores y escritores en todo el mundo, no solo en algunos tocados por la gracia de la ficción, sino en la cualidad misma del hombre contemporáneo de idear y especular sobre el futuro, pasado y presente. Es por ello que la ciencia ficción tiene una clara intención de naturaleza profética y reflexiva. En ese sentido Broderick señala que el florecimiento de la CF en los siglos XIX y XX refleja la convulsión cultural, científica y tecnológica de nuestra era (Roberts, 2016, p.1).

A pesar del alto nivel literario que ha conseguido la ciencia ficción a lo largo de la historia de la literatura, descrito por una decena de críticos que expondremos a continuación, el género es desdeñado como una “paraliteratura” o “subliteratura” para el entretenimiento de las masas o un mero conjunto de temas para realizar producciones cinematográficas o televisivas. Es común que la ciencia ficción sea despreciada por la academia ortodoxa y se le tache de ser una literatura evasiva, de entretenimiento o juvenil. Sin embargo, la ciencia ficción es la mitología del mundo moderno, como

señala Ursula K. Le Guin, no sólo significa aprehensión, sino una forma de arte de gran complejidad intelectual (Le Guin, 1979).

Fuera de todos los estereotipos creados alrededor del género, la literatura de CF habla constantemente del ser humano, más aún con un sentido contemporáneo en momentos de definición social, como los que vivimos en el siglo XXI. La literatura de ficción científica, como también se le suele llamar, es un espejo en el cual podemos vernos, por ello numerosos textos adscritos a este género son vigentes y trascendentales. A pesar de ello, es reconocible la escasez de su estudio literario, especialmente en lengua española, lo que dificulta estudiar la CF como una literatura relevante en América Latina.

Sumado a ello existe el prejuicio sobre escribir ciencia ficción en Latinoamérica, una región donde no existe el avance científico y tecnológico que originó el género en los países anglosajones, situación de aparente desventaja que produce, se piensa, solo una imitación ciencia ficcional de lo que se escribe en primer mundo.

Otro yerro común al acercarse a la ciencia ficción es entenderlo como un género puro. La CF es, y con más precisión en el siglo XXI, una literatura híbrida, mestiza y crítica (Mejía, 2012, p.115-116). Es un género libre para moverse y mutar entre fronteras permeables y trashumantes.

Cabe aclarar que en este capítulo se abarca exclusivamente la ciencia ficción en la literatura, a pesar de la popularidad del género en otros campos artísticos o culturales, como el cine o el arte gráfico. Por supuesto el cine ha reinventado la estética y las temáticas de CF, sin embargo la gestación y el desarrollo del género son esencialmente literarios y es nuestro objetivo entender su funcionamiento y las temáticas que inciden en el drama que estudiaré.

Traducción de *Science fiction*

Antes de definir la ciencia ficción es necesario tratar el tema de la traducción del término *science fiction*. Con el apogeo del género en el siglo XX, el término fue traducido inmediatamente al español como “ciencia ficción”. El problema de esta traducción histórica, difundida y asimilada en la industria editorial y cinematográfica en países de habla hispana, es que no es del todo acertada. Esto se debe a que es una traducción literal que tergiversa el sentido original del género, por ello se sugiere usualmente los términos: ficción científica, narrativa científica o narrativa basada en la ciencia, tal como menciona Alberto Chimal en un reciente artículo (2020). Estas sugerencias son más acertadas al sentido de *fiction*, que se refiere a la invención de sucesos y personajes, como sucede en la narrativa.¹

La traducción al español de *science fiction* ha sido constantemente un tema polémico en el ámbito de teóricos y escritores del género, sin embargo ante la asimilación del término entre lectores y en todo el mercado de habla hispana en general, modificarlo resultaría complicado. Julián Díez señala: “La traducción correcta sería ‘ficción científica’ (o, siguiendo el modelo italiano, ‘fantaciencia’), pero no cuajó y los hablantes terminaron por optar por la traducción directa, que no supone una definición correcta del género” (2003, p.11).

Como es evidente este trabajo no se ocupa de los términos y las traducciones de la *science fiction*, ni pretende cambiar una traducción establecida, por lo que para evitar confusiones y siguiendo el criterio asimilado por la mayoría de los autores del marco teórico, utilizaré, sin olvidar las aclaraciones anteriores, el término común en español de “ciencia ficción” y las otras traducciones propuestas por Chimal y Díez como otras maneras de entender a profundidad el tema.

¹ (*fiction: the type of book or story that is written about imaginary characters and events and not based on real people and facts*. Cambridge Dictionary, online. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/fiction>).

Hacia una definición de la ciencia ficción

Dar un significado único y claro a la ciencia ficción no es materia sencilla. Múltiples críticos y autores han intentado definirla durante el siglo XX, dando como resultado un disputado debate. Además, la CF actual abarca una cantidad muy grande de propuestas y tendencias lo que hace problemática su definición. Al leer CF la vastedad de tópicos y elementos que se suelen asociar a ella es tan variada que existen diversas opiniones sobre su clasificación. Por ello en ocasiones se ha llegado a hablar de la ciencia ficción como un *macrogénero* de la literatura, es decir una categoría que engloba géneros diversos, y que además ha creado un lenguaje propio a partir de constantes autorreferencias (Rodríguez, 2015, p.175).

Sumado a ello, la tecnociencia y su implicación en la vida natural han cambiado tanto frente a las maravillas y atrocidades que el hombre ha causado a lo largo del siglo XX, que es innegable que la percepción de la ciencia se ha transformado desde los primeros textos literarios que se sirvieron de ella para idear una ficción. La CF no debe entenderse llanamente como aventuras espaciales o viajes temporales, el universo del humano frente a la tecnología y la ciencia es mucho más que eso. Aunque se piensa que no hay temas que por sí mismos sean del género cienciaficcional, sino la forma cómo éstos son tratados, Ursula K. Le Guin señala que el tema central de la CF es “la interacción de lo humano con lo no humano, lo conocido/el yo con lo desconocido/lo otro...” (2004, p.65).

Cuando me refiero a “género” es importante aclarar la utilidad del término en la interpretación literaria. Novell Monroy señala que la definición de género literario se realiza a partir de los elementos comunes de diversos textos que son observados y analizados. Especialmente aquellas características sustantivas, como el tema o la forma (2008, p.72). Alastair Fowler señala que el género es: “Un tipo de obra literaria de una extensión definida, marcado por un complejo de características sustantivas y formales que siempre incluyen una estructura externa distintiva (aunque no generalmente única)” (citada por Novell, 2008, p.72). Este punto es esencial ya que más tarde analizaré el género dramático en nuestro objeto de estudio.

Igualmente resulta importante aclarar la dificultad de acotar un género artístico con sus contradicciones, complejidades y diversidad a una simple etiqueta, que no solo no refleja su sentido sino que es usada comúnmente errónea y arbitrariamente. Al ser la ciencia ficción una vasta rama de la literatura es imposible detallar sus vertientes, casi tan grandes como los autores y obras que la integran.

¿De qué hablamos cuando hablamos de ciencia ficción? The Encyclopedia of Science Fiction (2018) señala que el término fue utilizado por primera vez en *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover* escrito por el poeta inglés William Wilson en el año de 1851. Sin embargo, las palabras adquirieron popularidad por primera vez años más tarde en la famosa revista pulp *Amazing Stories* de Hugo Gernsback en 1926. El editor primero usó el neologismo *scientifiction*, como contracción de *scientific fiction*, y lo definió como: “un romance encantador mezclado con hechos científicos y visión profética” (Mejía, 2012, p.14). A través de los casi cien años de utilización del término, la visión de Gernsback, a pesar de ser importante para el género y su difusión, fue rápidamente superada.

Para partir de una definición general expondré la propuesta de Darko Suvin, que brinda un punto más complejo del cual partir: “Género literario o construcción verbal cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo dispositivo principal es una estructura alternativa imaginativa al entorno empírico del autor” (1984, p.30).

Darko Suvin, connotado teórico de la ciencia ficción, estudia con detenimiento el género, aunque señala que gran parte del material es “decididamente perecedero, producido con la vista puesta en una caducidad instantánea, para ganancia del editor” (1984, p.9).

Para él, la ciencia ficción es una narración imaginaria que se encuentra determinada por un lugar y un *dramatis personae*. Estos, señala Suvin, son diferentes a las condiciones de época, lugar y personajes que se encuentran en la literatura “mimética” o “naturalista”, sin embargo “son aceptados como no imposibles” de acuerdo con las normas cognoscitivas de la época del escritor (1984, p.10). Como género literario la CF

se opone al extrañamiento sobrenatural y metafísico del naturalismo, y se diferencia de los otros géneros literarios no naturalistas (como lo maravilloso y lo fantástico) porque tiene un importante enfoque y función social (Suvin, 1984, p.26-30).

“La ciencia ficción es una contradicción desarrollada, una irrealidad real, con seres no humanos humanizados... Estamos en un espacio de *extrañamiento* poderoso, validado por el *pathos* y el prestigio de las normas cognoscitivas fundamentales de nuestro tiempo”. Las características inherentes del género y su *telos* genérico, como escribe Suvin, se desarrollan a partir de ese extrañamiento cognoscitivo, “un enfoque creador, un sistema para explorar lo nuevo”. Sin embargo, Suvin señala que la CF guarde un “extrañamiento galileico” no quiere decir que se dedique a la divulgación científica o a pronosticar los avances tecnológicos (1984, p.11-12). Esto es claro cuando Suvin señala que conceptualmente “cognición” es más amplio que las ciencias naturales, culturales o históricas, sino también la “erudición en general” y el basto conocimiento humano, situación que analizaremos en el siguiente apartado (1984, p.37).

Suvin argumenta: “Allí donde el mito pretende explicar de una vez y para siempre la esencia de los fenómenos, la CF los plantea primero como problemas y luego explora la dirección en que van; considera ilusoria y generalmente fraudulenta la identidad estática mítica, y la considera, si acaso, una relación temporal de contingencia ilimitada. No se pregunta sobre el Hombre o el Mundo, sino ¿cuál hombre?, ¿en qué tipo de mundo? y, ¿por qué ese hombre en ese mundo” (1984, p.30).

El autor denomina *Novum* al elemento esencial en la CF, lo nuevo y extraño que el autor imprime en su texto, son las partes de los mundos de ficción científica que llevan al lector al extrañamiento cognitivo, como alienígenas, tiempos futuros, planetas distantes o detalles técnicos (Rodríguez, 2015, p. 183).

En mi opinión con la definición de Suvin se plantea un punto central en el género: la ciencia ficción presenta una premisa plausible y ficcional basada en la diferencia entre el mundo del lector y el mundo de ficción del texto de CF. Este extrañamiento o distanciamiento cognitivo, como lo denomina, presenta una alteración extrema en el escenario familiar que se nos presenta, son lugares y personajes totalmente ajenos a la

literatura realista. De este modo la característica de la ciencia ficción no es la científicidad de sus temas o la utilización de una tecnología visionaria, sino el modo como una historia ficcional, pero lógica, es posible. La CF presenta a través de esta premisa mundos ficcionales pero posibles, una posibilidad cercana con la época histórica, social y científica del autor. Como señala Jameson en su libro *Arqueologías del futuro*:

“El papel de la cognición en la ciencia ficción despliega así inicialmente las certidumbres y las especulaciones de una era científica racional y laica; el uso innovador que Suvin hace de este concepto presupone que hoy ese conocimiento –el intelecto general de Marx– incluye lo social, y que por lo tanto la recepción de la ciencia ficción incluye en último término lo utópico” (Jameson, 2009, p. 138).

Es preciso destacar que el origen de la ciencia ficción va de la mano de nombrar lo desconocido y lejano, puesto que no podría ser de manera diferente para un género profundamente experimental y dinámico. El autor de CF ofrece extrapolaciones de tecnologías o teorías científicas para asombrar a sus lectores, sus historias parten de una premisa científica explícita o no, es en esta alteración donde ocurre el extrañamiento. Como es visible en las primeras historias que hoy podemos leer como ciencia ficción y que preceden a la popularización del concepto, por ejemplo Shelley, Verne o Wells. Como se observa la concepción del género es muy diversa, por ello es necesario dar luz a lo que otros teóricos consideran y así ahondar en la definición de otros autores para aportar claridad a nuestro estudio.

Por su parte, Rodríguez Hillón señala el peso ideológico y reflexivo de la ciencia ficción: “En el fondo, son las ideas y el argumento los que pesan dentro de la ciencia ficción, y para ser presentados en un ropaje literario se acude a la fantasía plausible como herramienta para lanzar cuestiones sobre el mundo que habitamos” (2015, p. 178). Para Roberts, la CF es mejor definida con una “ficción tecnológica”, pero con la importancia de no entender “tecnología” como simples “artilugios” o herramientas

derivadas de la ciencia (Roberts, 2016, p.9), sino como el inmenso uso práctico de los descubrimientos científicos (Cambridge University Press).

En otro sentido, Umberto Eco señala que desde remotos tiempos a la par de la narrativa realista se ha realizado otra literatura “que construye mundos estructuralmente posibles”. La literatura realista, dice Eco, presenta una sociedad y unos individuos que corresponden a nuestra experiencia con el “mundo real”, ese que suponemos vivir y sentir cotidianamente: “¿Qué sucedería si en un mundo biológica, cosmológica y socialmente similar al normal se produjeran acontecimientos que de hecho no han sucedido, pero que, aun así, no repugnan a su lógica?”. La narrativa realista no reta la lógica de nuestra experiencia cotidiana, a diferencia de la narrativa fantástica que presenta un mundo “estructuralmente distinto al real”, así la pregunta “contrafactual” con que juega la literatura fantástica podría ser: “¿Qué sucedería, si el mundo real no fuera semejante a sí mismo, es decir, si su estructura fuera distinta?” (2012, pp.185-186). Para Eco, la ciencia ficción está unida a la literatura fantástica y tiene la posibilidad de presentar una pluralidad de mundos paralelos y la posibilidad de pasar de uno a otro en la ficción. “No interesa tanto establecer de qué modo se ha vuelto posible dicho mundo, sino qué sucede en él” (2012, p.187).

Este desarrollo posible puede referirse a estructuras sociales o cosmológicas, como señala Eco. Por ejemplo, en el caso de una narrativa no realista, estructurada de forma distinta a la real en el ámbito social, es visible la diferenciación de los círculos sociales en la novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas electrónicas?* (1968). En ella los replicantes son cazados y pertenecen a una raza no humana segregada y perseguida, sin ningún derecho. En el segundo caso, es visible una alteración en la estructura cosmológica en la novela del mismo autor, *Ubik* de 1969, donde se nos presenta un mundo en el cual las fronteras de la vida y la muerte son infringidas y el protagonista ignora si está vivo, muerto o en un estado de semivida. Con esto Eco plantea que la ciencia de la cual se sirve la ficción no sólo se refiere a las ciencias físicas, sino a las ciencias humanas, como la historia, la lingüística o la sociología (2012, p.189). Por supuesto, el deber de la literatura no es reproducir el mundo tal cual existe, sino abordar la realidad de una manera hipotética, de ahí proviene el enorme

potencial de la ciencia ficción: ayudar a imaginar toda una serie de posibilidades para el ser humano.

La especulación contrafactual, como la denomina Eco, que realiza la ciencia ficción en sus historias extrapola las tendencias del mundo real. De esta manera la estructuración no realista presentada es una “posibilidad del mundo futurible”, una conjetura verosímil, tal como la realiza la ciencia al plantear algún experimento o hipótesis. Esto nos lleva al punto central del concepto de ciencia ficción de Eco, que no es la tecnología científica que puede o no estar presente, sino el juego narrativo del género sobre la esencia de toda ciencia: la conjeturalidad. Con esto, Eco nos dice que la ciencia ficción es una “narrativa de la hipótesis, de la conjetura o de la abducción... es un juego científico por excelencia” (2012, p.189).

La plausibilidad, “la forma orgánica que adopta un mundo posible” (Eco, 2012, p.190), hace que la ciencia y la narrativa de la ficción científica construya conjeturas posibles a partir de los hechos observados. Esto permite en ambas que se realicen hipótesis sobre un mundo estructuralmente posible. Por ello, señala Eco, existe una correspondencia entre ciencia y ficción: las operaciones de investigación científica se originan “en un profundo juego de ciencia ficción”, e igualmente de forma inversa, la narrativa de la ciencia ficción aventura una conjetura científica al construir su propio universo que más tarde puede ser de utilidad práctica.

Bajo la pregunta contrafactual “¿qué sucedería si...?”, piedra de toque de la literatura fantástica para Eco, el autor de CF anticipa un universo posible que aún no ha sucedido, “imagina un resultado contrafactual”, señala (2012, p.190). Aunque la ciencia ficción aplaza o no realiza la refutación y verificación de su hipótesis, como se hace en el método científico, puesto que no precisa de ello, en su literatura se han encontrado fructíferas teorías y predicciones científicas. Baste mencionar los viajes al espacio y el alunizaje, predichos mucho tiempo antes de que fueran realidad. Piénsese por ejemplo en Julio Verne que imaginó la llegada a la luna cien años antes de que en verdad sucediera.

La invención similar que realiza un escritor y un científico origina que la ciencia ficción sea el lugar de encuentro entre ciencia e imaginación. “El autor de ciencia-ficción es simplemente un científico imprudente y muchas veces lo es por severas razones morales, porque, al prever y anunciar un futuro posible, lo que quiere en realidad es prevenirlo”, señala Umberto Eco (2012, p.191).

De esta manera se muestra la importancia de la CF al realizar una especulación racional a través de la imaginación científica y alterar percepciones científicas, sociales, temporales y descriptivas. Como señala Ángel Moreno: “La ciencia ficción no metaforiza, de hecho insiste en afirmar que lo que sucede dentro de ella no es real. Pese a lo anterior, toma elementos de la realidad, los hiperboliza y plantea inquietudes a partir de ellos” (citado por Rodríguez, 2015, p.177).

Por otro lado, señala Mejía Rivera que la ciencia ficción ha replanteado el conocimiento con el recurso de la imaginación creadora presentando paradigmas que posibilitan nuevos horizontes para las prácticas humanas. “Es real todo aquello que puede ser imaginado por la mente humana”, plantea el autor al mencionar que la realidad es una construcción que no depende de la naturaleza, sino de “nuestra capacidad de inventar lenguajes para nombrar lo desconocido” (Mejía, 2012, p. XIII).

Mejía Rivera califica a la ciencia ficción como un subgénero de la literatura fantástica y continua los pasos de Eco al decir que el género cienciaficcional se caracteriza por ser “un tipo de prosa que plantea una conjetura o hipótesis verosímil científica, y que, a partir de ésta, intenta describir las reacciones de los seres humanos ante esos cambios tecnocientíficos propuestos en la hipótesis” (Mejía, 2012, p.XIV). De este modo, la CF es una literatura conjetural, es decir, una literatura de ideas y de hipótesis que puede estar presente en diversos formatos, puesto que este no es esencial, la CF puede estar por igual en narrativa, poesía, ensayo y dramaturgia (Mejía, 2012, p.38).

A lo largo de la historia la ciencia ficción ha planteado sucesos y concepciones que eventualmente coinciden con la realidad. Gabriela Damián Miravete señala que “la

ciencia ficción es un inmenso laboratorio de la experiencia en el que ensayar nuevas ideas, sistemas políticos o relaciones amorosas, nuestro vínculo con la naturaleza”. Damián describe las posibilidades estéticas y creativas dentro de la ciencia ficción, “al encontrarse siempre en los márgenes de la cultura”. Para ella la narrativa científica es “un espacio ideal para especular sobre el cuerpo, las jerarquías, el poder, la opresión, e imaginar posibilidades para subvertir los confines que todo eso impone a la experiencia humana” (2019).

La significación de ciencia ficción que brinda David Roas menciona como esencial en esta literatura la aceptación del lector de un mundo insólito, posible gracias a la ciencia y la tecnología, es decir, a la racionalidad. Claro que es un mundo inexistente, pero verosímil en la ficción. De esta manera no se rompe con la realidad mediante lo inexplicable, cosa que sí sucede en lo fantástico (2014, p.11). Como veremos más adelante, en *Terraza con jardín infernal* se plantea una premisa a partir de elementos de ciencia ficción que más tarde es quebrada por lo fantástico, por ello la diferencia entre la CF y lo fantástico es importante.

Para Caillois, la ciencia ficción tiene su origen en la reflexión sobre los poderes de la ciencia y su problemática, “sus paradojas, sus aporías, sus consecuencias extremas o absurdas, sus hipótesis temerarias que escandalizan el buen sentido... no por efecto de una fantasía turbulenta, sino por el de un análisis más severo y el de una lógica más ambiciosa” (1970, p.15).

Otra definición sobresaliente es la que brinda Jorge Luis Borges en su libro *Introducción a la literatura norteamericana*. Ahí el autor retoma la definición de Kingsley Amis quien ha definido la *science fiction* como “un relato en prosa cuyo tema es una situación que no podría presentarse en el mundo que conocemos, pero cuya base es la hipótesis de una innovación de cualquier orden, de origen humano o extraterrestre, en el campo de la ciencia y de la tecnología, o, si se quiere, de la pseudociencia o de la pseudotecnología” (Borges, 1999, p.136).

Por otro lado hay definiciones sucintas, como la de Isaac Asimov que señala: “La ciencia ficción es la rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología” (Asimov, 1999, p.7).

En la narrativa científica se suele especular sobre diversas posibilidades de la existencia humana, insólitas hasta cierto punto, pero que podrían suceder, según algún alcance científico de la época del autor. Sin embargo cabe señalar que aunque comúnmente la CF adopta un mundo futurible, su propósito no es predecir el futuro, como señala Alberto Chimal, sino ser una especie de espejo del tiempo y de las preocupaciones del escritor:

“La ciencia ficción no es ciencia ficticia: no es necesariamente profética, como piensan muchas personas, ni anuncia posibilidades que debemos tomar literalmente reales. Más todavía, suele ser todavía un reflejo del tiempo en que se escribe que de cualquier futuro imaginable” (Bernal, 2015, prólogo, p.14).

Con menor o mayor éxito se ha propuesto reiteradas veces diferentes denominaciones para el género, denominaciones que engloban nuevas tendencias de la CF, abonan a una mayor comprensión del género y de paso solucionan el problema de su traducción al español. El ejemplo más claro es “ficción especulativa”, atribuido al escritor estadounidense Robert A. Heinlein por Alberto Chimal (2018). Este término fue usado en los años sesenta y setenta para darle una denominación más apropiada a lo ya denominado bajo las palabras “ciencia ficción”.

El argumento que brinda Chimal sobre la traducción radica en que la denominación de Gernsback de ciencia ficción ha sido superada ampliamente. Gernsback señalaba que la CF es “una narrativa interesada, impulsada, habilitada por el discurso de las ciencias... una especialidad de la literatura interesada en difundir los avances científicos mediante la representación de futuros posibles de las sociedades humanas; en dichos tiempos inventados... la huella del progreso material sería visible y en general positiva” (Chimal, 2018). Chimal critica en ese sentido la intención didáctica y positivista de Gernsback en sintonía con la idea de progreso científico que fue

dilapidada finalmente en la segunda mitad del siglo XX. Además, advierte que la descripción fue rebasada inmediatamente por autores innovadores de la narrativa científica que preservaron de ésta la especulación de las consecuencias futuras de la especie humana, por ello la propuesta de cambiar el término a ficción especulativa. Sin embargo, el término es poco usado en la actualidad, a pesar de que como señala Chimal, México tiene en su historia destacables narraciones especulativas, como la novela *Mejicanos en el espacio* de Carlos Olvera (1968) y el relato del siglo XIX “México en el año 1970” de Sebastián Camacho y Zulueta (1844), que sería el segundo relato de CF mexicana después del escrito por el fray Manuel Antonio de Rivas.

Como conclusión es preciso señalar que la narrativa científica es hija de la época en la que es escrita, está en constante transformación y deriva de las preocupaciones latentes de su época. A través de la historia, especialmente después de la Revolución Industrial, se ha aceptado la idea que la evolución, o involución, de la humanidad va de la mano de las aplicaciones prácticas de la ciencia. Éstas, convertidas en tecnología, transforman irremediabilmente a su usuario: el ser humano. Como ejemplo, es claro el papel que la escritura, la rueda, la máquina a vapor, la electricidad o el internet han desempeñado en la historia, e igualmente sería imaginable lo que sucedería si estas innovaciones desaparecieran o si en el siglo XXII se volviera posible la teletransportación o el viaje en el tiempo.

Un planteamiento filosófico de la ciencia ficción precisaría desentrañar cuestiones que no incumben a este trabajo, como profundizar en las características de lo real, la naturaleza de la ciencia y la imaginación especulativa. Como se ha dicho, los límites tecnológicos han cambiado tanto a lo largo del siglo XX y en las dos primeras décadas del XXI, que las líneas entre lo posible y lo imposible o lo real y lo irreal se han vuelto difusas.

Lo científico en la CF

A pesar del nombre, la ciencia en el género no siempre ocupa un papel prioritario. Aunque a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX así era, desde hace tiempo y con más énfasis en el siglo XXI la ciencia ficción se ha empeñado más en otros temas derivados de las ciencias sociales, la imaginación prospectiva o la tecnología digital, como: la utopía/distopía, la era cibernética, la inteligencia artificial, la poshumanidad o el transhumanismo tecnológicos, entre otros.

Para Asimov, la ciencia, al dejar de ser un tema privado de algunos grupos, se ha popularizado en la sociedad para su estudio y utilidad de la mano de la ciencia ficción, sin embargo la tecnología no siempre está en función del bien público. El ejemplo más claro es la aplicación científica en la tecnología bélica, como el caso del holocausto. “El adelanto científico puede producir algo que, queriéndolo o no, sirve para destruir la civilización”, señala Asimov (1999, p.9).

Otra discusión constante es la exactitud científica en la ciencia ficción. Con anterioridad se incluía solo en el género los textos que gozasen de claras certezas científicas, comúnmente escritos estos por científicos. Se debía relatar en las narraciones científicas hechos comprobables o posibles en cierto sentido a partir de las ideas científicas predominantes, a pesar de las dificultades que esto representa. Arthur C. Clarke escribió en 1962: “La ciencia ficción, obviamente, ha de ser siempre correcta desde el punto de vista técnico... Sin embargo, no hay por qué hacer de la precisión un fetiche, pues muy a menudo el espíritu importa más que la letra” (1965, p.2). Y justo la CF dejó desde hace tiempo la corrección desde “el punto de vista técnico” y la obligación de la precisión y de la exactitud técnica de los libros especializados, para dar rienda suelta a la imaginación. Como se puede revisar en la historia del género, existen múltiples yerros científicos en los sucesos narrados, imaginaciones de eventos imposibles científicamente, hasta donde se sabe, y ello para nada demerita el valor literario del texto.

Entre los críticos y lectores existe un común acuerdo para conectar la ciencia y su futuro con el género; es perceptible que la ciencia ficción se nutre de los eventos, inventos y descubrimientos que realiza la ciencia y que luego pasan a transformar nuestras vidas con la tecnología. Es decir que el desarrollo científico va de la mano de la ciencia ficción en un esencial paralelismo. Es por ello que Verne escribió a partir de las ideas de Isaac Newton y H. G. Wells a partir de la teoría de la evolución de Darwin y la teoría de la relatividad de Einstein (Mejía, 2012). Así también la ciencia ficción depende de manera cercana de los cambios sociales y tecnológicos, como la Revolución Industrial y, en los últimos años, la revolución digital y las telecomunicaciones. Sin embargo esto no puede suceder de forma exclusiva, ya que eso restringiría la literatura y por tanto al género literario. Ante ello Gordon R. Dickson señaló: “No se trata sólo de estar atento exteriormente al desarrollo lógico de la actualidad científica, sino también estar atento interiormente al carácter del hombre mismo: su cultura, sus sistemas sociales, aun sus actitudes de hoy” (Minotauro, 1966, p.3). Todo ello también incumbe a la CF. Como señala Fredric Brown, la ciencia ficción no puede reducirse a una simple fórmula: “Es una pesadilla y un sueño. ¿Y no vivimos eso hoy, no vivimos para eso? ¿Una pesadilla y un sueño?” (1964, p.3).

Asimov argumenta al respecto que las predicciones particulares que realiza la ciencia ficción sobre los desarrollos científicos no es lo esencial en el género, ya que este no es el profeta de la ciencia, sino que es la percepción del cambio en la historia humana a través de la tecnología lo que hace a la ciencia ficción crucial en la historia cultural de la humanidad (Asimov, 1999, p. 6). El mismo Asimov señala que particularmente a partir de 1960 “la ciencia ficción tendió a desplazar al menos parte de su acento de la ciencia a la sociedad, de los artefactos a las personas. Todavía trata sobre cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología, pero estos cambios pasan a segundo plano” (Asimov, 1999, p.10). La implicación de la ficción científica en el medio social es retratada en las palabras de John Campbell, editor de CF, quien menciona que el género trata sobre los hechos o las complicaciones posibles en “todas las sociedades concebibles, pasadas y futuras, probables o improbables, verosímiles o fantásticas” (citado por Asimov, 1999, p.12).

En realidad la CF no trata de ciencia en un sentido estricto, sino como señala Díez, de un efecto retórico del que se sirve el autor para persuadir al lector de la cientificidad de lo escrito, “es decir de su adhesión a un discurso dominante: la ciencia, la tecnología, el progreso” (citado por Alba Pagán et al, 2019, p.14).

Por último es preciso señalar un punto importante en la relación ciencia/CF. Esto deriva del principio de “extrañamiento cognitivo” estudiado por Suvin, que lleva a la ciencia ficción a ser caracterizada por una función esencialmente epistemológica (Jameson, 2009, p. 12). La epistemología, del griego *epistēmē* ‘conocimiento’, es entendida llanamente como la filosofía de la ciencia, es decir la teoría de los fundamentos y métodos del conocimiento científico, según el Diccionario de la Real Academia Española (2020), y entendida de manera más amplia del conocimiento humano en general. Por su parte, Mario Bunge señala que es “la rama de la filosofía que estudia la investigación científica y su producto, el conocimiento científico” (2002, p.21). Su campo de estudio, señala el autor, es el mecanismo de la producción científica, así como la naturaleza de sus productos. Además de la ética y la estética de la ciencia, o sea el estudio de los valores y cánones estéticos de la investigación científica, la epistemología, señala Bunge, se ocupa de dilucidar conceptos filosóficos que se emplean en la ciencia, tales como tiempo, causalidad o sistema social; ayuda a resolver problemas científico-filosóficos, como “si la vida se distingue por la teleonomía y la psique por la inespacialidad”, y “participa en las discusiones sobre la naturaleza y el valor de la ciencia pura y aplicada” (Bunge, 2002, p.33). Estas áreas de estudio que indagan la relación del hombre y la ciencia son llevadas por la imaginación a la ficción científica, independientemente de la disciplina artística (literatura, teatro o cine), y han estado presentes en las grandes obras de la ciencia ficción, por lo que se puede señalar el lazo infranqueable entre el género y la epistemología. Como señala Federico Schaffler la CF es “un género literario en donde el hombre y la humanidad son los principales protagonistas, en clara comparación con los procesos científicos, tecnológicos o sociales que tienden a deshumanizarlos (1991,p.12).

Lo fantástico y la ciencia ficción

Resultaría imposible delimitar las fronteras exactas entre lo fantástico y la ciencia ficción, dado el actual sincretismo que existe entre los géneros. Por principio, el asunto de definir concretamente la literatura fantástica es algo que se mantiene irresuelto todavía, dado la vastedad de puntos de vistas sobre el concepto y sus características. Además, es reconocido, como en el caso de la obra dramática que nos ocupa, que el autor no siempre tiene un género único y puro cuando erige su obra.

Lo fantástico, a pesar de su supuesta difusión en diversos medios y su popularidad, no es entendido a cabalidad ni se le analiza profundamente. Es común que se utilice la etiqueta de “fantástico” para toda aquella literatura no realista, donde aparecen criaturas extrañas o mágicas o le son otorgadas capacidades humanas a animales u objetos inanimados. Además, el análisis del género fantástico es problemático ya que los numerosos criterios de esta literatura no están unificados en una sola definición sino que le otorgan cualidades diversas e imprecisas. De esta manera, se agrupan bajo esta denominación una enorme variedad de textos muy diferentes.

Dicho esto, es preciso especificar que nos acotaremos a grandes rasgos a las premisas teóricas de Tzvetan Todorov, que aunque con diversas críticas de autores posteriores, es un cuadro teórico-práctico para nuestro trabajo. Buscaremos a continuación los elementos más destacados de lo fantástico, para encontrar con la ciencia ficción una relación literaria de correspondencia.

Nieto señala que los antecedentes de la palabra *fantástico* se remontan a la *Poética* de Aristóteles y a textos de Séneca y Cicerón. En español destaca el *Corbacho* (1438) de Martínez Toledo en el siglo XV, aunque en estos casos la palabra guardaba diversos sentidos (2015, p.25-26). La investigadora Rosemary Jackson señala que el término deriva del latín *phantasticus* que significa “hacer visible o manifiesto” algo (citado por Nieto, 2015, p.25).

Es preciso señalar la investigación de Tania Alarcón en el área, quien diferencia la palabra “fantástico”, “la facultad de la mente para representar cosas inexistentes”, de

“fantasía” que según Moliner es una creación mental o una imagen, siendo la primera más propicia para hablar del género literario (citado por Nieto, 2015, p. 29).

Para Tobin Siebers, lo fantástico surge en el periodo romántico como “la suprema literatura de la diferencia”. Siebers señala al romanticismo, como el movimiento de rebelión artística que en el siglo XIX encontró en la literatura fantástica la consagración de las diferencias, “poniendo de relieve aquellos aspectos de la experiencia que se aventuran más allá de lo estrictamente humano, hacia un ámbito sobrenatural”. En lo fantástico convergen, señala, “la visión poética visionaria del hombre romántico aislado y las pesadillas supersticiosas de los hombres comunes, afirmando la idiosincrasia, la originalidad y la diferencia en todos los frentes” (1989, p.9).

La interpretación canónica de Tzvetan Todorov define lo fantástico como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (2003, p.34). Para el autor de la teoría de lo fantástico hay un fenómeno extraño que puede ser explicado por alguna causa natural o sobrenatural, sin embargo la posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. La literatura fantástica genera un acontecimiento imposible de explicar bajo las leyes del mundo familiar que se plantea. Esto provoca en el lector un efecto primordial de ambigüedad e incertidumbre, lo que es para Todorov el fenómeno central: la vacilación (2003). Él señala:

“En el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento -una acción- que está en relación con lo sobrenatural (o con lo falso sobrenatural); este provoca a su vez una reacción en el lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia): esta reacción es la que calificamos como "vacilación", y los textos que la hacen vivir son los que calificamos como fantásticos” (Todorov, 2003, p.43).

El análisis de Todorov, a pesar de ser el más reconocido, ha recibido diversos cuestionamientos. Por ejemplo, Nieto señala que el concepto de Todorov de la vacilación experimentada por el lector hace que su propuesta dependa solo de la reacción del receptor de la historia fantástica, lo que hace su análisis impreciso e imposible de verificar y medir debido a su subjetividad (Nieto, 2015, p.55).

A partir de Todorov, Botton señala en su estudio que “cuando el fenómeno insólito no es explicable mediante las leyes del mundo conocido, ni se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de otro mundo, entonces nos encontramos en presencia de lo fantástico” (1983, p.10). Como la autora señala, frente a un suceso anormal se tiene dos opciones: se puede creer que se trata de una ilusión producto de nuestra imaginación, de esta manera las leyes de la realidad, por ejemplo las físicas, permanecen en su lugar. Sin embargo, si se cree, aunque sea por un momento, que el evento realmente ha sucedido, forma parte de una realidad desconocida regida por inciertas leyes e irresoluble. De esta manera si el texto tiene explicaciones el lector se encuentra frente a lo extraordinario, si es ambiguo e inexplicable entra en lo fantástico (Botton, 1983, p.12).

Para Louis Vax lo fantástico es esencialmente indefinible y su conceptualización varía según época y contexto cultural. Vax señala que el relato fantástico presenta generalmente a personas que habitan un mundo real, tal como nosotros, pero que de pronto se encuentran con lo inexplicable (citado por Botton, 1983, p.6).

Para Roger Caillois la clasificación de la literatura de lo insólito obedece a una evolución histórica de la “literatura culta”. Para él, lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción son “tres momentos en un *continuum* que corresponde a la evolución de la cultura occidental”. Para el sociólogo francés la ciencia ficción surge en el siglo XX como “producto directo de la era tecnológica, pues una proporción importante de las preguntas que se hacen los seres humanos en la época moderna tiene que ver con los adelantos de la tecnología y sus posibles aplicaciones futuras” (citado por Botton, 1983, p.13).

Caillois señala en su definición que lo fantástico “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”. El género precisa para funcionar de lo real y su solidez para devastarlo, a través de lo que el autor denomina “aparición”, la instancia esencial de lo fantástico. Ésta, dice, es “lo que no puede suceder y que no obstante se produce, en un punto o instante preciso, en el corazón de un universo perfectamente determinado y del cual se estimaba al misterio desterrado a perpetuidad” (1970, pp.10-13). Es decir, Caillois señala que en el centro

de este mundo establecido por el relato fantástico surge la aparición como algo imposible e inesperado que quiebra la realidad establecida anteriormente. Para él, la literatura fantástica se sitúa en el plano de la ficción pura (1970, p.189).

Rosemary Jackson subraya los lazos que unen la literatura fantástica con la sociedad y la cultura humana e indica que lo fantástico está obligatoriamente interrelacionado con “tópicos ideológicos y políticos, e incluso es el resultado de un complejo entramado entre la sociedad y el individuo”. Para ella, lo fantástico señala lo no escuchado y lo invisible en la cultura, es decir la otredad (citada por Nieto, 2015, p.58).

Lo fantástico, para Nieto, precisa de un acto racional del pensamiento y en él se naturaliza lo improbable desde la mirada interior del protagonista o del narrador, sin ninguna sorpresa por parte de los personajes. En lo fantástico clásico, como Nieto denomina a un primer desarrollo literario de lo fantástico, “lo sobrenatural se materializa en un ser o una fuerza antropomorfa, elemento externo al ámbito de lo familiar” (2015, p.33).

En el libro *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana*, editado por Javier Ortiz, David Roas estudia la complejidad de las categorías literarias no realistas dentro del concepto denominado “lo insólito”, a partir de los modelos que cita de Bozzetto, Berthelot y Steimberg de *littératures de l’imaginaire*. Las categorías son: lo fantástico, la ciencia ficción, lo maravilloso y el realismo mágico. Según estos estudios lo insólito es el centro de esta literatura no mimética, es decir que no imita la naturaleza o la realidad circundante, aunque de diferentes formas según la categoría. El autor critica lo que él denomina “propuestas teóricas omnicomprendivas” que además de ser confusas reúnen estas categorías diferenciadas, por ejemplo el uso de la etiqueta *fantasy* en la literatura anglosajona que abarca formas literarias muy disímiles entre ellas, solo porque distan de la realidad aparente (Ordiz, 2014, p.9).

La mayoría de los teóricos de lo fantástico están de acuerdo que la literatura fantástica precisa de dos elementos iniciales que se oponen: un mundo cotidiano y un elemento extraño que rompe el orden y genera caos. Aunque con diferentes denominaciones, según el teórico que se consulte, los personajes pierden su cotidianidad frente al

ataque de lo extraordinario, irresoluble e inexplicable. Esta premisa marca un punto importante en lo fantástico: no es independiente del mundo real, sino que lo necesita. “Lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo imposible, de aquello que obedece a las reglas de este mundo. Por lo tanto, esas reglas bien establecidas son indispensable para la aparición de lo fantástico” (Botton, 1983, p.110).

Por ello Roas afirma que lo fantástico en un texto literario está guiado por una “motivación realista”. El autor señala que “para que una historia sea considerada fantástica ésta debe desarrollarse en un espacio similar en su funcionamiento físico al que habita el lector, es decir, se establece una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual”. Sin embargo, ese mundo sufre la aparición de elementos que no tienen lugar en el mundo empírico (Ordiz, 2014, p.11).

Francisco Tario mismo, en una entrevista en 1971, habla de lo fantástico y su escritura, y converge con esta relación de la realidad y lo insólito: “Lo verdaderamente fantástico, para que nos convenza, nunca debe perder contacto con la llamada realidad, pues es dentro de esta diaria realidad nuestra donde suele tener lugar lo inverosímil, lo maravilloso. Por tanto, hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que este tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco. No se trata aquí, como verás, de arrancar lágrimas al lector porque el niño pobre no tuvo juguetes en la noche de Reyes, sino porque su padre –un hombre perfectamente honorable– quedó convertido en seta mientras regaba el jardín de su casa. Lograr que lo inverosímil resulte verosímil, ésa es la tarea. Y a mayor simplicidad y audacia, mayor mérito” (Tario, 2016, p.688).

La alteridad que vive el mundo cotidiano lleva a suponer en lo fantástico una constante relación de oposición real/sobrenatural, esta transgresión está en un constante equilibrio precario. Estas ideas se enfrentan, y de esta pugna surge lo fantástico. Lo sobrenatural representa lo otro, lo no humano, aquello que transgrede las leyes físicas.

Carlo Frabetti dice: “La fantasía no es lo contrario de la realidad: es la realidad misma que se rebela contra sus deformaciones –la rutina, el conformismo, la

aceptación gratuita de lo establecido— , contra sus hijos bastardos, que pretenden encajonarla en grotescos esquemas. Es la realidad misma que reclama ese derecho —y deber— de trascendencia” (citado por Grinberg, 2008, p.25).

Esta idea es relevante y será tomada posteriormente en el análisis de nuestro objeto de estudio, ya que establece una conexión de los procedimientos literarios entre el realismo y lo fantástico utilizados en el texto literario y en la escena.

Lo fantástico, de enorme influencia en *Terraza con jardín infernal* y en la obra de Tario en general, se caracteriza en la postura de Roas “por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real”. Este conflicto se basa en que el fenómeno es prácticamente inexplicable. Lo fantástico cuestiona la realidad y sus límites y nos hace preguntarnos sobre cómo la comprendemos y representamos. Para Roas el tema de lo fantástico es “el carácter ilusorio de todas las ‘evidencias’, de todas las ‘verdades’ transmitidas en que se apoya el hombre de nuestras épocas y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él” (Ordiz, 2014, p.11).

La irrupción de lo imposible en una situación familiar otorga una experiencia inquietante y amenazadora para el lector porque es incomprensible. Surge una emoción de peligro ante lo desconocido que no se puede racionalizar. A esa reacción Roas la denomina miedo (Ordiz, 2014). El miedo que genera lo fantástico, es para Caillois un placer, “un juego delicioso, una suerte de apuesta con lo invisible, en quien no se cree, no parece que vendrá a reclamar su parte” (1970, p.28).

Diversos teóricos han tratado de catalogar los temas de lo fantástico. Por ejemplo para Caillois, un tema propio de lo fantástico es la oposición entre lo animado y inanimado. El momento cuando se viola lo imposible y se otorga vida a estatuas, maniqués, autómatas o robots que se volverán contra el inventor que dio vida con forma humana a materia inerte (Caillois, 1970, p.43). Sin embargo, como señala Nieto (2015, p.31), que una ficción aborde un tema que ha sido tratado por la literatura fantástica no garantiza una construcción fantástica. Por lo cual, realizar catálogos de temas fantásticos resultaría infructuoso. Sumado a ello, como ocurre en la CF, no importa el tema sino la forma como es tratado. Noé Jitrik señala que lo fantástico reside en primer lugar en el

lenguaje, para él “hay un modo de tratar la palabra que favorece un cambio de plano, la aparición de una nueva dimensión referida por contraste a la dimensión de lo real. Pero la palabra no tiene ese poder en sí sino a partir de los actos o situaciones que refiere”. Por ello para Botton, lo fantástico es un juego entre el tema y su tratamiento, puesto que un tema por sí mismo no es fantástico a menos que se trate de esa manera (citado por Botton, 1983, p.22).

Louis Vax va más lejos y señala que “el tema o motivo fantástico en sí no existen”. Y puesto que lo fantástico está condicionado a su trato cultural, lo fantástico no existe en sí. Vax señala: “La relación de lo fantástico con las obras, al no ser preexistente, al no encontrarse localizada en algún repliegue del cerebro, depende, pues, de sus manifestaciones empíricas, en las que se realiza y se define a la eminentemente dinámica, está en movimiento constante” (citado por Botton, 1983, pp.22-25).

Otro elemento a destacar es que lo fantástico tiene un fuerte sentido lúdico en la literatura. Para Botton Burlá, al acercarse a la lectura de obras fantásticas es preciso una voluntad de juego. La rutina de la vida, señala, es interrumpida en un agresión donde los personajes son impotentes frente a este violento caos (1983, p.2).

Lo fantástico es un juego en constante movimiento, donde el personaje o el lector deciden una solución o juegan al desconcierto fantástico. Lo fantástico, menciona Vax, es la inestabilidad misma (citado por Botton, 1983, p.27). Un juego fatuo por esencia, situado únicamente en el presente y cuya duración es un instante.

El final de la historia que pretende ser fantástica puede llevarnos al origen de los fenómenos, ya sea una explicación sobrenatural, maravillosa o (pseudo)científica, con esto se sale de lo fantástico, el juego termina. Lo fantástico habita cuando se carece de solución. Por ejemplo, Botton menciona las ficciones fantásticas con dobles finales o con finales abiertos donde no hay una solución certera y queda en el lector optar por una u otra solución para terminar con lo fantástico. La ambigüedad reina y el misterio, esencial para el sentimiento fantástico, prevalece. “La obra fantástica es, pues, un equilibrio precario de un estado de desequilibrio. En el momento en que desaparece la inseguridad, perdemos el equilibrio del desequilibrio, y caemos en un estado de

equilibrio fijo, inmóvil, es decir que abandonamos la dinámica fantástica para caer en el mundo de lo extraño o de lo maravilloso, del cual ya nada podrá sacarnos“ (Botton, 1983, p.30).

Para Italo Calvino, el elemento sobrenatural es esencial en los cuentos fantásticos, este no sólo es el centro de la trama, sino que “aparece siempre cargado de sentido, como una rebelión del inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado y de lo alejado por nuestra atención racional”. Esta sobrenaturalidad alcanza su clímax en el receptor cuando se interioriza. Este suceso extraordinario, para Calvino, desentraña una “segunda naturaleza” inquietante y misteriosa, cuyos efectos se viven en una oscilación de los planos de la realidad. Detrás de lo cotidiano surge otro mundo latente, que es sensorial más que observable, a través de una “escena compleja e insólita”, por ello, señala Calvino, “el elemento ‘espectáculo’ es esencial en la narración fantástica” (2015, pp.159-166).

El escritor italiano marca el nacimiento del cuento fantástico alrededor de la especulación filosófica entre los siglos XVIII y XIX, influenciado además del romanticismo alemán que también marcó enormemente la novela gótica. De esta manera lo fantástico tiene un origen alemán en el idealismo filosófico que busca “representar el mundo anterior y subjetivo de la mente y la imaginación, otorgándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y los sentidos”. Lo fantástico también se enriqueció, señala Calvino, de la *ghost story* inglesa y la “inaprensibilidad inmaterial en Henry James” (2015, p.151).

Resumiendo podríamos citar a Martínez Gutiérrez que señala: “Pertenece al género fantástico aquellas obras que cumplen tres requisitos básicos: La escritura del relato debe exhibir una codificación realista; en una realidad ficcional descrita como lógica, se inserta un elemento desestabilizador; esta inserción produce posteriormente el efecto de incertidumbre en el lector” (2007).

Dentro de las categorías de lo insólito se encuentra lo maravilloso, que difiere sustancialmente de otras literaturas no realistas. Lo maravilloso es construido como un

lugar inventado, totalmente ajeno al mundo real, donde todo es posible y no se cuestiona nuestra noción de realidad, por ejemplo el prototipo de cuento de hadas (lo feérico) o las historias de la Tierra Media de J.R.R. Tolkien. Aquí el encantamiento se da por descontado y la magia es una regla, lo sobrenatural no es espantoso e incluso, señala Caillois, no es sorprendente, pues “constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima” (1970, p.10). En este tipo de literatura el hombre satisface sus ingenuos e irrealizables deseos, por ejemplo volar o ser invisible o inmortal. De esta manera lo maravilloso es una creencia, no problematiza lo extraño como en lo fantástico, es un acto de fe que no requiere razón, aunque lo que presenciemos sea increíble.

Flora Botton señala que “cuando el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos encontramos dentro del mundo de lo maravilloso” Y prosigue señalando que pertenecen a lo maravilloso aquellos textos donde los fenómenos son explicados por extraños artefactos o inventos que evaden las leyes naturales del mundo cotidiano, por lo que para ella “una buena parte de los cuentos de ciencia ficción pertenecen a esta categoría” (1983, p.8).

Por otra parte, en el realismo mágico, de especial importancia en la literatura latinoamericana, se integran lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro, sin generar una problemática en ello pues lo que pasa es representado como algo corriente dentro de esa realidad. El realismo mágico resulta cercano a lo real-maravilloso lo expuesto por Alejo Carpentier. Algunos ejemplos reconocidos se encuentran en la obra de Gabriel García Márquez o Miguel Ángel Asturias, por ejemplo.

Con lo anterior es esencial ahondar en la relación fantástico/ciencia ficción de especial importancia para nuestro objeto de estudio. Diferentes teóricos entienden la ciencia ficción como una variante de lo fantástico, ya que los hechos mostrados en la CF distan de ser miméticos y muestran lo insólito en un mundo que parece imposible. Sin embargo, los hallazgos científicos han alcanzado la imaginación del autor constantemente y logrado hazañas descritas por la narrativa científica que antes se consideraban imposibles, como es el caso de los viajes al espacio. Por lo tanto, las

condiciones dadas en un texto de CF no son necesariamente imposibles o fantásticas, son permitidas por ciertos eventos, estudios, teorías o hipótesis científicas que al menos brindan la ilusión de una verificabilidad de los fenómenos expuestos.

Anteriormente de que el término *science fiction* fuera popularizado, las historias de viajes extraordinarios de Julio Verne, por ejemplo, eran denominadas “fantasías científicas”, lo cual no es necesariamente inapropiado dado la connotación sobre la imaginación que tiene la palabra *fantasía*, sin embargo con la divulgación de la literatura fantástica y la CF los términos divergieron (Asimov, 1999, p.9).

La ciencia ficción y la literatura fantástica tienen una estrecha relación en su funcionamiento no mimético, como señala Novell:

[La ciencia ficción es] “un género mimético que toma las leyes de la realidad empírica, pero las extiende para conformar mundos distintos a ella, lo cual la convierte al mismo tiempo en un género no mimético, afín a la fantasía. Es un género afincado en la posibilidad paradójica de la coexistencia en un mismo texto de la mimesis y la no mimesis. Al contrario del género fantástico, la ciencia ficción no subvierte las leyes de la realidad empírica, sino que, como señala Eco, las conduce al infinito. En el texto de ciencia ficción, las leyes empíricas no se ven subvertidas sino normalizadas, no en el sentido de posibilitar todo, como en lo maravilloso, sino en el de hacer una operación de desplazamiento en las que las leyes naturales extrapoladas tienen un funcionamiento normal en un mundo que es semejante al de la realidad empírica –de ahí lo mimético–, pero en el que sus leyes propias han sido modificadas– de ahí la fantasía” (Novell, 2008, p.155-156).

Para Caillois, las extrapolaciones del conocimiento hacen retroceder los límites de lo maravilloso extendiendo el dominio de la ciencia (1970, p.14). Por lo que para él, la ciencia ficción estaría más cerca de lo maravilloso que de lo fantástico, puesto que en la CF las condiciones extremas presentadas desafían la realidad visible y empírica, expanden las posibilidades con mayor o menor sustento científico a través de especular con una hipótesis, pero no transgreden la realidad del lector/espectador como lo hace lo fantástico. Las ficciones, como los cuentos de hadas, las narraciones

fantásticas y la ciencia ficción, tienen todas una función equivalente para Caillois. Él señala que “prolongan en lo imaginario el estado presente del poderío y del conocimiento de un ser cuya ambición no tiene límites”. Es decir, se desarrolla entre lo que el hombre puede y desearía poder y entre lo que sabe y lo que le está vedado saber (Caillois, 1970, p.15).

Por otro lado, para Jameson, aunque lo fantástico y la CF nacen de la imaginación del hombre, su diferencia radica en que la ciencia ficción tiene características materialistas y productivas, mientras que la fantasía se torna idealista. Él señala: “Si la ciencia ficción constituye la exploración de todas las restricciones arrojadas por la propia historia –la red de contrafinalidades y antidualécticas producidas por la propia producción humana–, la fantasía es el otro lado de la moneda y una celebración de la capacidad y la libertad creativas de los humanos, que sólo se vuelve idealista mediante la omisión precisamente de esas restricciones materiales e históricas” (Jameson, 2009, p.142).

Existe otra tendencia en el análisis literario que postula la ciencia ficción como una variante o una transformación científica, racionalista o tecnológica de la literatura fantástica. Por ejemplo Lauro Zavala en *Teoría general de lo fantástico* de Omar Nieto, señala que en lo fantástico “siempre hay alguien (los personajes, el narrador o el lector implícito) que se pregunta cómo pudo ocurrir algo imposible. Este origen racionalista a su vez permite explicar la presencia de la ciencia ficción como una de las variantes de lo fantástico” (citado por Nieto, 2015, p.16).

En ese sentido, Jacques Sternberg apunta que la ciencia ficción es una rama del género fantástico, más aún, una evolución:

“La ciencia-ficción desarrolla sus temas en una realidad que es indiscutiblemente la de nuestro mundo... Aun cuando se proyecta a un futuro lejano, no hace más que prolongar la realidad contemporánea. Ciertamente, el delirio –y a menudo un delirio gratuito– ocupa una parte importante en esta literatura de “todo es posible”, que no se rehusa jamás ninguna extrapolación, ninguna hipótesis demente, ningún juego de manos en lo imposible; pero este delirio estalla en un terreno que

es el de nuestro mundo moderno, embarazado de máquinas y de cohetes, de fábricas y de invenciones sidéreas, de angustia antes el porvenir y de deseos de apasionadas conquistas. La ciencia-ficción ha cambiado así el color y el clima de la literatura fantástica tradicional” (1965, p.3).

Por su parte, Ursula K. Le Guin, escritora consagrada de ciencia ficción, piensa que la fantasía, como se traduce *fantasy*, y la ciencia ficción nacen de una misma concepción y ofrecen alternativas y posibilidades al mundo real del lector. Después señala: “Es cierto que mucha ciencia ficción y fantasía, como si temiera su propia capacidad para inquietar, es tímida y reaccionaria en materia de inventiva social: la fantasía se aferra al feudalismo; la ciencia ficción, a las jerarquías militares e imperiales” (2014, p.162).

Es claro que aunque existen parentescos cercanos entre la ciencia ficción y lo fantástico no existe esa confrontación que sucede en lo fantástico de la realidad contra lo imposible, dado que en la CF los fenómenos tienen una cierta explicación racional o convención lógica que no desata el caos de forma más duradera como lo hace lo fantástico. Sin embargo, desde mi perspectiva, el parentesco CF/fantástico es más claro y visible, como en el punto de Sternberg y K. Le Guin, a la relación CF/maravilloso que señala Caillois.

En el caso de obras híbridas, donde la ciencia ficción se mezcla con lo fantástico o lo maravilloso, el elemento catalizador de la literatura no mimética, lo insólito, como lo llama Roas, se entrelaza en las situaciones. Para Sadoul, cuando la ciencia ficción se entrelaza con estos géneros recibe la denominación de “science-fantasy” (1975, p.17). La posible mezcla de los géneros de la literatura no mimética, como en *Terraza con jardín infernal*, es vital para entender las fusiones en el tratamiento de los personajes, las escenas y los tópicos que el autor plantea en la obra. Nada está vedado en el campo de la literatura de lo insólito.

Mínima historia del género

Aunque repasar la inmensa historia de la ciencia ficción es una materia titánica y no pertenece a los propósitos de este trabajo hacer una revisión completa y detallada en ese sentido, es preciso situar temporalmente algunas de las obras más representativas del género y, con más razón, las relacionadas temática y literariamente con nuestro objeto de estudio, es decir la distopía y la vida artificial. Lo anterior con el propósito de entender el camino de transformación y diversidad que ha vivido la CF a lo largo de, al menos, dos siglos.

A propósito, Suvin señala que: “La CF partió de una perspectiva precientífica o protocientífica, asentada en una sátira desmitificadora y en una crítica social ingenua, para irse acercando a la ciencias humanas y naturales, que cada vez eran más sutiles. En el siglo XIX las ciencias naturales alcanzaron y sobrepasaron a la imaginación literaria... En el siglo XX la CF pasó al campo del pensamiento antropológico y cosmológico, volviéndose un diagnóstico, una advertencia, un llamado a la comprensión y a la acción y —siendo este el punto más importante— un mapa de opciones posibles” (1984, p.11-12).

Si bien algunos estudiosos consideran que el género literario de la ciencia ficción nació en Estados Unidos y Gran Bretaña en los años veinte del siglo pasado (Mejía, 2012, p.XVI), autores reconocidos del género como Julio Verne, de origen francés, y Mary Shelley escribieron y publicaron sus emblemáticas obras en el siglo XIX. Incluso antes de Verne y Shelley existen claros antecedentes de ficción científica. La asignación de ese marco temporal y espacial en el nacimiento anglo de la CF responde, como se verá a continuación, a la divulgación, popularidad y masificación del género, ante la imposibilidad de asignar una obra o un autor inaugural único.

Existe una constante divergencia entre los teóricos y ensayistas de la ciencia ficción sobre el primer surgimiento de ésta. Los especialistas más aventurados sostienen que los antecedentes más remotos del género se hallan en la Biblia, el Mahabharata y la Epopeya de Gilgamesh. En otros casos se suele acotar como el primer texto con

elementos de ciencia ficción al diálogo de Icaromenipo de Luciano de Samósata del siglo II de nuestra Era, en donde se relata un viaje a la Luna. Esta postura sostiene que con la mención de tecnologías espaciales, por ejemplo, se inicia el camino del género, el cual solo se etiqueta posteriormente con fines editoriales como “ciencia ficción”. Sin embargo, no existe ningún acuerdo, dado que también se considera que dichos escritos pueden ser antecedentes notables, pero no son propiamente de ciencia ficción (Rodríguez, 2015, pp.178-179).

Posteriormente debemos considerar títulos como: *Somnium* (1634) de Johannes Kepler, *El hombre en la luna, o un relato sobre un viaje que realizó allí Domingo Gonsales, el mensajero veloz* (1638) del obispo inglés Francis Godwin o *The Blazing World* (1666) de Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, declarada precursora de la ciencia ficción.

Ante la divergencia del origen del género, Ricardo Burgos señala que la modernidad es históricamente la cuna del género. Él señala que la CF se distancia “de la cosmovisión medieval al distinguir lo natural de lo sobrenatural y plantea una posición relativista que rehúye de las verdades absolutas, rasgo que comparte con la literatura realista” (citado por Rodríguez, 2015, p.179).

Posteriormente encontramos casos significativos como el de Cyrano de Bergerac con otro viaje a la Luna en *Histoires comiques par M. Cyrano Bergerac, contenant les États et Empires de la Lune* escrito entre 1647 y 1650, y editado en 1657; *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift publicado en 1726; *Memorias del siglo XX* (1728) de Samuel Madden; *Micromegas* (1752) de Voltaire; *Le dédale français* (1781) y *L’an 2000 ou la Régénération* (1789) escritos ambos por Restif de la Bretonne.

Cabe destacar el caso ejemplar del primer relato reconocido de ciencia ficción del continente americano, es decir, *Sizigias y cuadraturas lunares* del yucateco Manuel Antonio de Rivas en 1775. Además, la imaginación fantástica, que para Damián Miravete representa un antecedente de la ciencia ficción mexicana, de Juana Inés de Asbaje Ramírez de Santillana en *Primero Sueño* de 1692 (2018).

Sin embargo no sería hasta la segunda década del siglo XIX cuando vería la luz una de las obras más significativas de la literatura de ciencia ficción y de terror que causaría un inmenso impacto en la cultura occidental, aún duradero en nuestros días. En 1823 la escritora inglesa Mary Shelley publica *Frankenstein o el Moderno Prometeo*, obra que puede no ser el inicio del género, pero marca una influencia fundacional en toda la literatura de ficción respecto a la creación de humanoides, robots y la vida artificial, temas que analizaremos más tarde. La autora posteriormente narra un mundo apocalíptico asolado por la peste en *El último hombre* (1826).

Saíz Lorca señala que: “Shelley parte de la novela gótica y se distancia de la condición sobrenatural de ese género al añadirle el elemento científico y el desarrollo de cuestiones morales y filosóficas, sin olvidar los elementos de terror y fantasía iniciales” (citado por Rodríguez, 2015, p.180). Es preciso recordar un antecedente cercano a Tario como el relato “El hombre de arena” de E.T.A Hoffmann de 1817, donde un joven se enamora de una autómatas mecánico.

Posteriormente, el siglo XIX traería importantes obras y autores como *La narración de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe en 1837 y *Viaje al centro de la Tierra* de Julio Verne, publicada en 1864, primera obra de ciencia ficción del escritor francés que renovarían el género para siempre al introducir descubrimientos científicos de la época unidos con imaginativas aventuras.

En esta época se publican los cuentos precursores de la ciencia ficción latinoamericana: “México en el año 1970” de Sebastián Camacho y Zulueta (1844) y “Horacio Kalibang o Los autómatas” (1879) del argentino Eduardo Ladislao Holmberg, donde se fabrican autómatas de apariencia humana con extraordinarias habilidades gracias a la ciencia mecánica, el mismo autor publica en 1875 *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac*. Otro caso destacado en el continente es *Desde Júpiter* (1878) del escritor chileno Francisco Miralles.

En las últimas décadas de la centuria se publica *Manos abajo* (1881) Edward Everett Hale y *Les Xipéhuz* (1887) de J. H. Rosny. En 1886 Robert Luis Stevenson publica *Dr.*

Jekyll and Mr. Hyde, que al igual que el libro de Shelly tendrá una enorme influencia en la literatura y la cultura posterior.

Destacan en este siglo los casos de: *El Anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar, donde se utiliza una máquina eléctrica para viajar en el tiempo, *Looking backwards, 2000-1887* de Edward Bellamy en 1888 y un año después *Un yanqui en la corte del rey Arturo* (1889) de Mark Twain.

Antes de terminar el siglo XIX, el escritor británico H. G. Wells publica en 1895 *La máquina del tiempo*, después *La isla del doctor Moreau* (1896), *El hombre invisible* (1897) y en 1898 *La guerra de los mundos*, estos libros juntos con numerosos relatos desarrollarán definitivamente la concepción de la ciencia ficción. De hecho, H. G. Wells es considerado fundador de la moderna literatura de CF (Mejía, 2012, p.3).

Como podemos ver la mayoría de autores son de origen europeo, y posteriormente, debido a múltiples factores como la industrialización, las guerras intestinas del viejo continente y la masificación de la ciencia ficción en Estados Unidos, el género se desarrolló durante el siglo XX en el continente americano. Señala Sadoul, “la ciencia ficción moderna es un género de origen europeo que ha encontrado su patria adoptiva en los Estados Unidos de América y se ha desarrollado allí mejor que en ninguna otra parte” (1975, p.22). Para el autor es en el siglo XX cuando las obras de CF comienzan a tomar una conciencia genérica (citado por Rodríguez, 2015, p.180).

Al iniciar el siglo XX, en la ciencia ficción latina surgen *Las fuerzas extrañas* (1906) del argentino Leopoldo Lugones y *El hombre artificial* (1910) de Horacio Quiroga, en el cual un equipo científico multinacional construye un hombre. A la vez, Jack London publica *The Iron Hell* (1907), un antecedente de las antiutopías que muestran un desalentador futuro para las clases trabajadoras, y *The Star Rover* en 1915.

Cabe señalar el caso ejemplar de una obra del futurismo italiano con una desconocida novela feminista de ciencia ficción: *Una mujer con tres almas* (1918) de Rosa Rosà, seudónimo de Edith von Haynau, recientemente traducida y publicada por primera vez en México.

En el año de 1920 se publica el primer acercamiento reconocido de la ciencia ficción en el teatro con la obra *R.U.R* de Karel Capek, drama acerca de la vida artificial crucial en la historia del género, como veremos más adelante. Posteriormente Capek escribiría *La guerra de las salamandras* (1936), una satírica novela de ciencia ficción.

En México se publica *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* (1919) de Eduardo Urzaiz Rodríguez, al parecer la primera novela de ciencia ficción escrita en México (Ordiz, 2014, p.163). Después la ciencia ficción tendrá claros exponentes mexicanos en la primera mitad del siglo con títulos como: *Andreida: El tercer Sexo* (1938) de Asunción Izquierdo Albiñana, *El réferi cuenta nueve* (1943) y *Palamás, Echevete y yo o el lago asfaltado* (1945) de Diego Cañedo, *Su nombre era Muerte* (1947) de Rafael Bernal, una insólita novela de CF, y posteriormente *Mejicanos en el espacio* (1968) de Carlos Olvera.

Iniciando la cercanía de la ciencia ficción con las distopías sociales llega *Nosotros* (1922) de Yevgueni Zamiatin y la emblemática *Metrópolis* (1927) de Thea Von Harbour, que también creó el guion de la afamada película de Fritz Lang. Luego se publicó *Un mundo feliz* (1931) de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell en 1949, *Limbo* de Bernard Wolfe (1952), *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury y *Todos sobre Zanzíbar* (1969) de John Brunner, textos que veremos más adelante al analizar la distopía en la ciencia ficción. De gran trascendencia dentro de la ciencia ficción y la literatura en general son los títulos *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) y *Los desposeídos* (1974) de Ursula K. Le Guin. Al igual el singular caso de la escritora Alice Bradley Sheldon, que bajo el seudónimo masculino de James Tiptree, Jr., publicó en 1973 un cuento llamado *Las mujeres que los hombres no ven*. O la novela *Mujer al borde del tiempo* de Marge Piercy de 1976. Además del caso de *Neuromante* de William Gibson de 1983.

Durante el siglo XX, la literatura en Latinoamérica explora la ciencia ficción generando un claro rompimiento con la influencia anglosajona y una nueva línea de literatura de lo insólito con autores como Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marcela del Río, Manú Dornbierer, Juan José Arreola y Bioy Casares.

Las distopías en la ciencia ficción

La popularidad comercial de las distopías, especialmente en la televisión y el cine, responde a un sentimiento catastrofista del consumidor audiovisual, un desasosiego constante durante estas primeras décadas del siglo. El público se encuentra ávido por encontrar respuestas y enfrentarse con un panorama aún más aberrante que el presente. Es por ello que comúnmente las películas de zombis, catástrofes naturales y conflictos sociales ocupan los primeros lugares en popularidad. Esto es el reflejo de los totalitarismos, conflictos bélicos, desastres naturales, pandemias y convulsión social que padecen actualmente las sociedades de todo el mundo de una u otra manera. El espectador o lector encuentra placer en ver sin consecuencias la exaltación melodramática que se le presenta.

Si bien las distopías no son nuevas, siempre han estado elaboradas a partir del presente, es decir de los sucesos sociales y políticos que vive el autor y el receptor. Por ejemplo, el holocausto nazi y sus repercusiones culturales marcaron un hito en las distopías que se escribirían después, o el posterior miedo nuclear que es aún un temor constante y vigente.

Para entender la importancia y las implicaciones de las ficciones distópicas, es preciso entender sus inicios a partir de la utopía. Aquellos sueños promisorios y espacios de controversia y crítica que significaron las utopías son revelaciones de la historia de la humanidad y una literatura de enorme influencia. Posteriormente esa ilusión es rota en la distopía, usualmente de la mano de la ciencia ficción.

La utopía es considerada en sus inicios la descripción de una sociedad ideal o perfecta, donde los habitantes viven en una extrema felicidad (Trujillo, 2016, p.21). Posteriormente, la ficción utópica fue entendida como una descripción de comunidades o estados ideales a partir de una crítica a la estructura institucional predominante. La utopía, inevitablemente, ha sido siempre una cuestión política, señala Fredric Jameson

(2009, p.7). Es una especulación con un propósito crítico o aleccionador de transformar la realidad circundante, construida a partir de una realidad humana.

La utopía, al concentrar los ideales del Renacimiento y después de la Edad Moderna, es un ideal básico de la civilización en la búsqueda de progreso. Señala Gabriel Trujillo que “la utopía es una experiencia en proceso, un experimento en plena acción, una tomografía de las fisuras, miserias y carencias de la realidad que se padece” (2016, p.6).

Así como el contenido de toda utopía es por principio ideológico, la ciencia ficción en sus aventuras espaciales o temporales ha sido un vehículo ideal para realizar ficciones utópicas. Es por ello que la utopía en la ciencia ficción, a pesar de referirse a tiempos futuros o espacio alternos como a continuación se muestra, es una forma de hablar sobre el aquí y el ahora.

El origen de la utopía se remonta a *La República* (376 a.C.) de Platón, discípulo de Sócrates, reconocida también por ser el origen simultáneo de la distopía, su antítesis (Mejía, 2012, p.41). En el texto se muestra por primera vez un camino y una estructura política que llevan a la sociedad a la perfección. Al fundar este tópico literario, Platón describe un ideal de un mundo mejor y ejerce una mirada crítica sobre su presente para plantear un anhelo de transformación en pro de una sociedad armónica. Como señala Trujillo, *La República*, nacida del profundo malestar de Platón con su entorno social y político, se torna con el paso del tiempo en el arquetipo de la utopía: una forma de crítica social en la búsqueda de una nueva sociedad mejor. Sin embargo, el ideal de Platón se basa en una rígida jerarquía social que plantea un orden virtuoso pero represivo y que luego sería comparada con los estados totalitarios modernos (Trujillo, 2016, pp.10-12). Como se observa, la concepción de perfección en la sociedad utópica es ampliamente criticable.

El concepto fue desarrollado con amplitud en *Utopía* (1516) de Tomás Moro, cuya popular obra humanista conjunta ideas medievales y grecolatinas para rechazar los dogmas reinantes y criticar a los corrompidos Estados basados en la violencia y la desigualdad. Moro plantea una república ideal llamada Utopía donde la injusta

sociedad se termina y el humanismo renacentista llama hacia un gobierno más racional. De este modo, *Utopía* se convierte en una obra de amplia repercusión, vigente hasta hoy, que daría nombre a esta clase de literatura. “La República de Platón y la Utopía de Moro son estudios profundos de las sociedades de su tiempo”, señala Trujillo (2016, p. 55).

Posteriormente surgen obras que continúan con la temática utópica, escritas como una crítica a la realidad colectiva y una posibilidad de una mejor condición. Obras como: *El mundo de los tontos* (1552) de Domini, *Gargantúa y Pantagruel* (1532) de François Rabelais, *Ciudad de Sol* (1623) de Campanella y *La nueva Atlántida* (1626) de Bacon. Al nacer estas obras como una crítica a la sociedad y las instituciones de su tiempo para dar rienda a la imaginación de un mundo alterno, surge al mismo tiempo lo que Mejía denomina “la tensión entre el totalitarismo colectivo y el libre albedrío individual” (2012, p.42).

Más tarde, con los nuevos conocimientos y teorías astronómicas y el desarrollo de la imaginación sobre otros mundos del sistema solar, la utopía se traslada al espacio exterior. Diversas obras, como *Historia cómica de los estados e imperios del Sol* (1662) y *Viaje a la Luna* (1657) de Cyrano de Bergerac y *Micromegas* (1752) de Voltaire, utilizaron conocimientos astronómicos al especular sobre utopías espaciales. Un espacio ideal, pero lejano de la humanidad terrícola y mortal. Como antes se señaló estas dos obras son reconocidos antecedentes de la ciencia ficción.

De esta manera, la utopía se convirtió en “el instrumento idóneo para una crítica del mundo” (Trujillo, 2016, p.19), sin embargo viviría paulatinamente una transformación sustancial que puede leerse como una decadencia de la utopía tradicional. Por ejemplo, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift publicada en 1726. En su obra el autor irlandés hace una crítica directa a la utopía científica, al mostrar una cara poca alentadora de los científicos y su materia. Una visión adelantada a su época ya que la visión científica optimista predominará hasta el siglo XIX influyendo la utopía literaria (Mejía , 2012, p.42). Sumado a ello, Swift da un giro a través de su novela a la crítica social que significa la utopía, al iniciar algo que se ha denominado distopía. “En Gulliver existen ambos: mundos positivos y mundos negativos. Utopías y distopías

entrelazadas” (Trujillo, 2016, p.21). De esta manera, la isla imaginaria de Laputa introduce una nueva realidad de sueños científicos.

Pero sería hasta el siglo XX cuando la utopía se transforma en distopía, con el fin de presentar una comunidad alternativa a aquella en la que vive su autor, una que no tiene características de felicidad absoluta, ni perfección, sino que únicamente es diferente. Con ella inicia una crítica no solo a la realidad circundante, sino al mismo ideal utópico de perfección, desarrollo y progreso.

Sumado a ello, con el advenimiento de la Enciclopedia y luego la popularización de los libros como medios de divulgación del conocimiento, el ideal utópico fue visto como una posibilidad deseable y cercana. Este fue planteado en obras ensayísticas cumbre del pensamiento utópico en el siglo XIX donde se discutía el ideal capitalista reinante, como los textos de Charles Fourier, Karl Marx o de los anarquistas Pierre-Joseph Proudhon, Mijaíl Bakunin, Piotr Kropotkin y, posteriormente, Errico Malatesta. Valdría la pena agregar la idea utópica del famoso dramaturgo Oscar Wilde en *El alma del hombre bajo el socialismo* publicado en 1891:

“Un mapa del mundo que no incluya *Utopía* no merece ni mirarse pues deja fuera el país en el que la Humanidad está siempre desembarcando. Y al desembarcar allí la Humanidad y ver un país mejor, vuelve a poner proa hacia ella. El progreso es la realización de las utopías” (s.f., p.9).

Respecto a la literatura, la utopía se fortalece durante el siglo XIX, llevando su ideal hacia el futuro. La sociedad ideal no está ahora en el presente, ni en el espacio exterior, sino a una distancia temporal cercana o aberrantemente distante. Trujillo señala: “El futuro se convertirá por sí mismo en utopía. Si existe alguna forma de salvación para la condición social del ser humano, ésta sólo puede encontrarse más allá de lo contemporáneo. La utopía es el fin último del progreso de la civilización, un paraíso posible y la distopía es la crítica de ese mismo paraíso” (2016, p.23).

La narración de estos futuros utópicos de nuevo se acerca a la ciencia ficción al contemplar viajes en el tiempo, transporte espacial y maquinaria tecnológica que suple el trabajo del hombre. El mejor ejemplo de esta transición es la obra del escritor francés

Julio Verne, cuyos protagonistas son hombres de ciencia que a partir de ella realizan nuevos descubrimientos para lograr lo imposible, como el hecho de viajar a la Luna. Sin embargo, señala Trujillo, en su obra posterior el mismo Verne dejó el optimismo y la esperanza en la ciencia por una utopía “implacable, destructiva, caótica” (2016, p. 26), es decir una distopía.

En el siglo XIX la ciencia mostró su inmensa capacidad en la Revolución Industrial y empezó a implicarse en la vida de todas las personas. “Cada invento, cada teoría, cada explicación de la vida o del universo hicieron sentir sus efectos de mil formas distintas. La ciencia misma dejó de ser un solo saber. Sus tendencias llegaron a enfrentarse unas con otras” (Trujillo, 2016, p. 26). Los científicos de esta época buscaban las leyes establecidas para entenderlo todo, como en los trabajos de Charles Darwin que marcó una revolución científica con la publicación de *El origen de las especies* de 1859.

Además la producción industrial sin sesgo alguno acarrió problemas sociales como contaminación, huelgas, represión y guerras. La utopía del progreso científico se desvanecía y los autores, observadores de este ambiente, narraron distopías de ciencia ficción. Un ejemplo claro es el escritor inglés Herbert George Wells, mejor conocido como H. G. Wells. Antes de empezar el siglo XX, Wells edificó como nadie el pesimismo científico en su obra a partir de la teoría darwiniana (Trujillo, 2016, 28). En ella el futuro se desarrolla a partir de drásticos cambios biológicos en la humanidad, como en *La máquina del tiempo* (1895) y *La isla del doctor Moreau* (1896). Las distopías de Wells retoman la obra de Verne, pero a partir de la desolación y los procesos científicos y sociales ilógicos e irracionales. Wells no busca una verosimilitud científica en sus futuros distópicos, sino una forma de criticar a la sociedad inglesa de su época mediante la ciencia ficción, obteniendo como resultado un retrato desesperanzado de la civilización humana.

La distopía de dos subespecies humanas decadentes en *La máquina del tiempo* es una crítica al incipiente capitalismo y a los ideales de progreso científico y social de finales del siglo XIX. Con ello se observa que la teoría evolutiva de Darwin ha terminado de dilapidar la esperanza a toda costa de la humanidad en el futuro, la ciencia y el progreso, se visualiza que “la especie humana es contingente y nada garantiza que

sigamos existiendo en el universo del futuro” (Mejía, 2012, p.7). El futuro puede no ser humano.

El siglo XX conocería nuevas ideas, tales como la relatividad y el psicoanálisis, grandes cismas, como las dos guerras mundiales y la bomba atómica, y trascendentes descubrimientos científicos que, como Trujillo señala, cambiarían la vida y la cultura del hombre:

“A partir de los años cincuenta, investigadores de todas partes irían descubriendo la estructura del ADN, el compuesto básico de la vida; el intrincado linaje de los antepasados del hombre; los quásares y agujeros negros que el universo guarda en su seno como procesos de una violencia inusitada; la creación de computadoras (o inteligencia artificial); la manipulación de los genes a través del desciframiento del genoma humano; la posibilidad de los viajes espaciales y la multiplicación de los medios de comunicación (radio, televisión, internet). Todo esto enmarcado en una civilización que ha sufrido dos guerras mundiales, genocidios, masacres, brutalidades tanto ideológicas como religiosas, cambios en el comportamiento social y sexual, irrupción del consumo como norma de vida preponderante” (Trujillo, 2016, p.34).

El convulso siglo XX trajo consigo a la ciencia ficción nuevos materiales para una distopía que cada día estaba más presente. En las distopías escritas en este tiempo el hombre se acercaba a su propia destrucción o se preparaba para vivir después de la hecatombe nuclear o natural. Lo que antes era el bien común de la utopía se ha convertido en el mal común de la distopía. Mejía define así la transición del concepto:

“Si la utopía fue, de acuerdo con el neologismo de Moro: ‘un buen lugar que no existe’, la distopía en el siglo XX ya no es solo la definición decimonónica de John Stuart Mill: ‘un mal lugar que no existe’, sino algo más radical y paradójico: un no lugar que siempre existirá”. Un espacio distópico es un “no lugar” porque no puede definirse como espacio de identidad, ni como relacional ni como histórico, menciona Mejía al citar al antropólogo Marc Augé (2012, p. 43).

El surgimiento de la distopía en el siglo XX va de la mano de la crisis de la modernidad. La idea de progreso gracias a la ciencia fue cuestionada por la crisis del cristianismo,

en la que se fundaba el proceso lineal del progreso y la evolución material. Sumado a ello se cuestionó la racionalidad que incumplió como pieza fundamental del desarrollo científico y técnico para supuestamente buscar una sociedad justa y libre. Esta acusación predomina en teóricos como Weber, Adorno, Horkheimer y Lyotard que señalan la razón científica como totalitaria y bárbara, que solo llevaría a la humanidad a una alienación tecnológica. La racionalización del mundo se vuelve contra la razón, señala Vattimo, lo que ha producido no es la utopía sino “monstruos” de la razón (Mejía, 2012, p.46).

La ciencia ficción de este siglo ahonda en la distopía social y política que Wells marcó anteriormente con autores como: Yevgueni Zamiatin, Thea von Harbou, Aldous Huxley, George Orwell, Bernard Wolfe, Ray Bradbury, John Brunner, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy y, más tarde, William Gibson. Los libros de estos autores ahondaron en un futuro donde el conocimiento científico es distorsionado por el poder para manipular y anestesiar a la población. En estas obras la ciencia en manos de una ideología totalitaria deriva en el aniquilamiento de la individualidad, la creatividad y la misma humanidad de las personas.

Con *Un mundo feliz* (1931), Huxley nos muestra un estado ideal donde las personas son bondadosas, una sociedad que pareciera utópica, sin embargo los ciudadanos son sometidos a una manipulación genética que asegura la estabilidad social, la productividad, las ganancias y el control del Estado. Los “salvajes”, seres fuera del dominio institucional homogeneizado, son adictos al soma, una droga para olvidar dolor y dudas, o se suicidan. Suicidio que para Trujillo es “un símbolo de que toda utopía sólo acepta la presencia de aquellos que creen en ella o se hallan adaptados a la misma” (2016, p.42).

Por otro lado, la otra distopía prototípica del siglo XX, *1984* se basa en una represión ideológica donde Orwell muestra su desencanto ante la utopía soviética. El estado totalitario de *1984* controla el pensamiento y prohíbe el amor, el sexo y todo cuestionamiento al Partido. Trujillo señala: “La distopía de Orwell [...] es una incursión desesperanzada por los baluartes monolíticos del poder. Un poder que tiene todas las armas de la persuasión, el dolor y el miedo para lograr sus objetivos. En realidad, a

Orwell no le importaba su novela como una profecía, sino como un aviso, como una forma de prevención contra la brutalidad ideológica, contra ese *doblepensar* que elimina la esperanza que encierran la historia o el futuro” (2016, p.44).

Las distopías, como la Huxley, Orwell y otros autores, muestran los riesgos de las supuestas utopías, pues la perfección como una idea social no existe. Los autores presentan que el hombre en nuestra sociedad capitalista está condicionado al progreso y la productividad mediante la represión y la manipulación de la ciencia. Estas historias están marcadas también por la rebeldía de sus protagonistas, hombres y mujeres contra un caos de opresión y degradación, la inquebrantable dignidad de vida e identidad que perdura a pesar de la arrolladora distopía.

Para Trujillo, la utopía es “la afirmación perentoria de una esperanza de cambio a partir de las diferencias asumidas, de las posibilidades imaginadas. La promesa de cambiar individual y colectivamente, de crear mundos alternativos, donde rija otro sistema de valores, distintas concepciones de vida, nuevas formas de justicia” (2016, p. 126).

Por otro lado, la distopía es una advertencia a la humanidad de la amenaza siniestra que se cierne sobre el presente, busca respuestas a cuestionamientos en tiempos de desasosiego y se pregunta por lo desconocido que está presente entre nosotros y no nos atrevemos a ver aún.

De este modo, los escritores de ciencia ficción distópicos son herederos de ese pensamiento moderno que no cree en el progreso científico ni en la racionalidad instrumental tan alabada por los hombres de ciencia. Son narradores de advertencias y dilemas que buscan soluciones ante un destino humano nada alentador. No es raro que en su literatura la tecnología esté al servicio de la alienación, la destrucción humana y la guerra. Esta alianza de la ciencia con la distopía nace posiblemente a partir de la transformación de los procesos tecnológicos en la Primera Guerra Mundial, a partir de ese momento la ciencia deja de ser inocente y práctica para el bien humano y se vuelve también la facilitadora de avances tecnológicos en armamento e inteligencia destructiva. Esto deriva en la ciencia ficción en la temática distópica de la rebelión de las máquinas contra la humanidad, algo surgido de la relación amor/odio del humano

hacia las máquinas, explicación a la que Asimov llegó y denominó “síndrome de Frankenstein”.

“La cuestión de la rebelión de las máquinas es característica del género de ciencia ficción, donde abundan las profecías apocalípticas y postapocalípticas. Estas profecías existen desde el origen de la cultura y ven la extinción de la raza humana en los usos y abusos de la tecnología, una imagen dominante e impulsadora de nuestra imaginación. Los seres mecánicos han representado este temor a la era de las máquinas por su capacidad de autonomía. Estas nuevas formas de vida representan una amenaza potencial para los humanos, que temen sentirse esclavizados y agredidos por unos seres superiores y artificiales” (Bonachera, 2017, pp.64-65).

La literatura prospectiva, cercana a la ciencia ficción, retrata mundos futuros que se han vuelto fuente de ideas y originales reflexiones sobre la condición humana, aun en el siglo XXI. No ya, como se quiere ver continuamente, como una profecía, sino en forma de reflexiones nacidas de la imaginación creadora de autores, que miran más allá de su presente para hacer preguntas e hipótesis. Como señala Gottlieb, la sociedad distópica “es una maquinaria concebida para la injusticia deliberada” (citado por Pagán et al, 2019, p.21).

Como se ha visto, la relación de la ciencia ficción con la utopía es cercana, dado que como se observa la narrativa científica usualmente se ha servido de premisas utópicas y distópicas. Por ejemplo, a juicio de Darko Suvin, la utopía es un subgénero socioeconómico de la CF (1984, p. 61). De este modo la ciencia ficción se dedica a imaginar, mediante la utopía, formaciones sociales y económicas alternativas y futuros inimaginables y contruados a partir de su presente histórico. Por ello, la CF tendría funciones, aunque no únicamente, utópicas, y por contraparte, distópicas (Jameson, 2009, p.55). Además, como se ha visto anteriormente, la utopía se sirve constantemente, no solo de elementos y temáticas de la ciencia ficción, sino de los principios del género: el extrañamiento y la cognición de mundos estructuralmente posibles. Es común encontrar raíces utópicas en los subgéneros más populares de la

ciencia ficción contemporánea, como: la ópera espacial, el ciberpunk, el steampunk y la crítica social (Trujillo, 2016, p.51).

La utopía y sus posteriores variantes no son una mera fórmula literaria, sino que guardan una intención transformadora y una voluntad crítica. La unión de ambas es tan cercana que el célebre escritor Umberto Eco señala una taxonomía de la literatura fantástica a partir de la utopía y la imaginación de realidades diferentes:

Utopía: es una representación ideal de la sociedad. Eco dice que el mundo creado pudo haber existido en algún tiempo o en algún lugar.

Alotopía: este subtipo de la ciencia ficción imagina un mundo diferente donde suceden cosas que no suceden en realidad, esto pasa de tal manera que el mundo descrito se vuelve el único real de verdad.

Ucronía: plantea la idea de qué hubiera pasado si lo que realmente pasó hubiera pasado de otra manera. Como *El hombre en el castillo* (1962) de K. Dick.

Metatopía y metacronía: presentan una fase futura del mundo real presente y plantean una posibilidad verosímil, ya que son transformaciones que son congruentes con las tendencias del mundo real. Eco la define como “novela de anticipación.” (Eco, 2012, p.185)

Las distopías y las utopías no buscan romper con el presente, sino, como menciona Raymond Williams, plantean la otredad para conectar con nuestra realidad a través del deseo o la advertencia. Así, las ficciones distópicas se refieren a temas, lugares, personajes o circunstancias no sólo del futuro, sino del presente (citado por Pagán et al, 2019, p.12).

La ciencia ficción es cercana con las distopías a través del denominado relato de anticipación o ficción especulativa, donde se narran futuros próximos o distantes. Un tema recurrente es la relación entre el ser humano y los descubrimientos biológicos. Esto plantea el desarrollo de seres nuevos y diferentes, pero con una apariencia humana. Son, como señala Caillois, seres “inestables, intermediarios entre una forma

de vida superada y otra que todavía no ha sido fijada.” (Caillois, 1970, p.34) Es decir, se encuentran entre la corrompida vida humana y el desarrollo de las ciencias siempre latente. Comúnmente son personajes con capacidades psíquicas o físicas superiores, condenados a la desdicha. Estos seres no humanos encarnan una distopía vital hacia la tecnología: el desplazamiento y la posterior desaparición de la humanidad. En el próximo capítulo trataremos este tema con mayor amplitud.

Con las experiencias y aprendizajes que continuaron al fin de la Segunda Guerra Mundial, se ha observado que el futuro humano no era para nada predecible y que su desarrollo depararía múltiples y muy diversas dificultades para el seres contemporáneos. Nuestra idea de utopía se ha transformado desde Platón a Orwell, así como la visión de progreso y ciencia. En los años más recientes es evidente la influencia de K. Le Guin, Gibson, Piercy o Margaret Atwood en la construcción de distopías transgresoras, rebeldes y, en ocasiones, esperanzadoras.

En este presente, que parece una sucia ilusión desarrollada por la tecnología, la ciencia ficción distópica es punto de reflexión y alerta ante las constantes crisis y diatribas del desarrollo científico. Este siglo “donde el futuro ya ha llegado a ser cotidiano, donde la ciencia ficción se ha vuelto literatura costumbrista” (Trujillo, 2016, p. 53).

Vida artificial: robots, androides y cíborgs

Es preciso para nuestro estudio aclarar los términos relativos a la vida artificial en la ciencia ficción, ámbito cercano a las ciencias robóticas y computacionales que por obvias razones están fuera del alcance de este trabajo. La creación de máquinas parecidas al hombre, desde Frankenstein a los cíborgs, es un tema de suma importancia en el género actual, más aún con el increíble desarrollo de la tecnología que depara una compleja relación con la humanidad.

Robot, del checo *robota* que significa trabajo forzado, servidumbre o esclavitud, surge por primera vez en la obra *Rossum's Universal Robots (R.U.R.)* de 1920 de Karel Capek. Desde hace años, debido al desarrollo tecnológico, el concepto original se ha ampliado y el robot es considerado “un dispositivo generalmente mecánico que desempeña tareas bajo supervisión humana, a través de un programa preestablecido o bien siguiendo un conjunto de órdenes mediante el uso de la inteligencia artificial” (Bonachera, 2017, p. 53). Además el imparable desarrollo técnico y las tareas que realiza un robot unido a máquinas y herramientas humanas, han cambiando constantemente en pro de facilitar o reemplazar el trabajo humano. El desarrollo de un aparato con un mecanismo determinado, como lo es el robot, no es original del siglo pasado pero sí su exponencial tecnología. El siglo XX inicia el desarrollo de la vida artificial que tiene en la ciencia ficción su paralelo imaginativo.

El androide, como un organismo sintético, imita total o parcialmente no solo la apariencia humana sino la conducta. Además emula actos y gestos, procesa información y efectúa tareas de forma autónoma. Es decir, es un robot humanoide, híbrido y móvil equipado con manipuladores que se asemeja al torso humano. El campo de la robótica también incluye prótesis artificiales, entornos inteligentes y sistemas multicuerpo (Russell, 2004, pp.1023-1024). De manera estricta, el término androide se refiere a robots que imitan la apariencia masculina y el término ginoide a los que imitan la apariencia femenina, sin embargo androide se aplica actualmente de manera indistinta.

Un androide es una figura humana autómatas, es decir un robot antropomorfo, cuya popularidad es constante desde el siglo XIX con los textos de Hoffmann o *La Eva futura* de 1886 de Villiers de l'Isle-Adam, ambos supuestas influencias de Francisco Tario. Sin embargo, señala Bonachera García, el interés en replicar la vida orgánica es algo que ha acompañado a la humanidad desde hace milenios. La autora señala los Colosos de Memnón o las estatuas de Osiris en la antigüedad, y luego gracias a mecanismos de relojería, vapor, electricidad, electrónica e inteligencia artificial, la imitación humana a través de la ciencia se ha desarrollado constantemente (Bonachera, 2017, p. 53). Un antecedente histórico de los autómatas se encuentra también en el trabajo de Herón de Alejandría en el año 85 d.C. (Sanz, 2006,p.3).

El desarrollo de seres autómatas se remonta al siglo XVI, a partir de los mecanismos de relojería que buscaban imitar el comportamiento humano. Posteriormente es preciso mencionar los bocetos realizados por Leonardo da Vinci y luego el androide capaz de tocar la flauta de Jacques de Vaucanson (Sanz, 2006,p.3).

Junto con la visión científica del hombre, concebido como una máquina tecnológica con resortes y movimiento, las construcciones robóticas buscan constantemente la apariencia humana, es decir se realizan robots antropomórficos. Desde el siglo XVIII, el filósofo francés Julien Offray de La Mettrie dijo:

“El hombre no es sino un animal, o una ensambladura de resortes, que todos encajan los unos en los otros, sin que pueda decirse por qué punto del círculo humano ha comenzado la naturaleza. Si tales resortes difieren entre sí, no es sino por su colocación, y por ciertos grados de fuerza, y jamás por su naturaleza. Por consiguiente, el alma no es sino un principio de movimientos, o una parte material sensible del cerebro, que podemos, sin temor a errar, considerar como el resorte principal de toda máquina, que tiene una influencia visible sobre todos los demás, e incluso parece haber sido hecho primero, de modo que todos los otros no serían sino una especie de emanación de ella” (citado por Trujillo, 2016, p.23).

Con la revolución industrial y las cadenas de montaje se avanzó hacia la mecanización de los procesos industriales, lo que llevó en el siglo XX a la construcción de un brazo

artificial multiarticulado para automatizar el funcionamiento de las fábricas, invención que fue mejorando con el paso del tiempo hasta ser la base de los robots actuales. Igualmente en este siglo se acuña el término cibernética, para designar el estudio unificado del control y la comunicación en los animales y las máquinas (Sanz, 2006,p.3). La tecnología de la robótica actualmente está en constante evolución con diversas generaciones de robots adaptativos, automatizados y telemanipulados que trabajan con razonamientos lógicos e inteligencia artificial.

La inteligencia artificial (IA), señala Margaret A. Boden, tiene por fin que los ordenadores realicen las mismas cosas que puede hacer la mente humana, es por ello que esta innovación tecnológica cada día está en más lugares y elementos de la vida y cultura contemporáneas. Boden señala que: “La inteligencia no es una dimensión única, sino un espacio profusamente estructurado de capacidades diversas para procesar la información. Del mismo modo, la IA utiliza muchas técnicas diferentes para resolver una gran variedad de tareas” (2017, p.6).

Con esta evolución sustancial de los androides se inicia un nuevo término: “geminoides”, que se refiere a robots humanizados sofisticados, con gran inteligencia, movimientos, apariencia y emociones humanas (Fernández, 2014, p.2).

Por otro lado, con la combinación tecnológica de lo orgánico y lo inorgánico surge la figura del cibernético: “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”, señala Donna Haraway, autora de suma importancia para el análisis del cibernético como metáfora social en *Manifiesto cibernético* de mediados de los ochenta (Haraway, 1984). Más tarde en 2008, Haraway señalaría al cibernético como “un tipo de especie-de-compañía, conglomerado de organismo y máquina de la información emergente de la Guerra Fría” (citado por Lozano, 2011, p.33).

Así el fin del cibernético es mejorar mediante la tecnología a la humanidad, volviendo al ser algo que se ha denominado “posthumano”. Un tópico usado constantemente en la ciencia ficción, en el cual se sustituyen partes orgánicas por mecánicas para mejorar capacidades y romper los límites del humano ordinario. Ya sea con implantes tecnológicos, un cerebro robótico en un cuerpo humano, o a la inversa, miembros

artificiales en un cerebro natural. Este cambio en la condición humana del posthumanismo sería entonces la transformación de los cuerpos y las vidas de las personas a partir de su fusión con las máquinas (Bonachera, 2017, p. 55-66).

Si el robot es claramente una máquina por más antropomorfo que este sea, el ciborg difumina los límites entre lo que es humano y lo que no. Este espacio liminal, así como los avances tecnológicos en las mejoras de la humanización de cibernéticos, han derivado en que la ciencia ficción imagine en el cine o en la literatura máquinas empáticas, con sentimientos y emociones, pero también con enorme capacidad destructiva. “Los cibernéticos han sido representados como una fuerza catastrófica contraria a la dignidad humana y a la supervivencia” (Bonachera, 2017, p.67).

Frankenstein o el moderno Prometeo de Mary Shelley, dado a conocer en 1818, planteó por primera vez las complejidades de la vida artificial del androide y su relación con la sociedad humana. *Frankenstein*, con más de doscientos años de antigüedad, fue publicada "en pleno torbellino científico-técnico de la Revolución Industrial", y responde claramente a los cuestionamientos científicos y filosóficos de la época. Como señala Gubern, los autómatas habían causado furor el siglo anterior y los cambios científicos y tecnológicos de la Revolución alentaban especular sobre el futuro (2002, p.31).

Mary Shelley partió de sus conocimientos sobre ciencia, en particular las teorías evolucionistas y los experimentos bioeléctricos de Luigi Galvani, que luego utilizaría el doctor Frankenstein, para imaginar la posibilidad de infundir vida a la materia inerte. Con una chispa el androide cobra vida, hecho que se volvería un prototipo de la ciencia ficción posterior al crear vida en máquinas. Según señala Gubern, las lecturas de Shelly sobre alquimia y magia se mezclaron con las de fisiología y química de su universidad, al igual que en su personaje Victor Frankenstein. Por ejemplo, la labor de San Alberto Magno, un alquimista fallecido en 1280, al cual se le adjudica la creación de un humanoide parlante que replicó al Golem “el hombre artificial hecho de arcilla según la literatura talmúdica, para proteger al pueblo judío, pero que acabó convirtiéndose en una amenaza a sus creadores” (2002, p.33).

Para Gubern, la criatura de Frankenstein es creada quirúrgicamente con partes humanas y procesos fantacientíficos, por ello es considerado un androide. A diferencia de un mero autómatas creado con arcilla a través de procesos mágicos, como el Golem (2002, p.33). El humanoide que crea Victor Frankenstein es abandonado por su creador y solitario rechaza toda sociedad humana, un Adán monstruoso sin una Eva. Es un monstruo cibernético con sensibilidades humanas, ni humano ni máquina, indefinido entre lo carnal y lo mecánico.

La figura del creador de un humanoide es también un tema trascendental en la literatura de ciencia ficción. En el caso de *Frankenstein* no es coincidencia que erróneamente se le otorgue el nombre del creador al monstruo, ya que como señala Gubern, es “un desplazamiento lleno de sentido: el monstruo es, en efecto, el creador y su criatura es su víctima. De modo que el nombre compartido por ambos indica dos aspectos de una misma personalidad”. La relación creador/androide en el libro de Shelley, para el autor, se torna en un relación paterno-filial filicida como una forma del Dr. Frankenstein de autorechazo, una negación de la identidad que el descendiente proporciona al padre, “como reflejo de la parte negativa de su personalidad”. El autor señala que “el monstruo no sería más que la proyección física del lado oscuro de la personalidad de Victor Frankenstein, de su arrogancia blasfema que le lleva a competir con el poder divino, como un moderno Prometeo” (2002, p.39).

Después de Shelley, los androides son abordados en “Los autómatas” (1814) y “El hombre de arena” (1817) de E.T.A. Hoffmann, enorme influencia de Tario. Otro referente en la literatura relativa a la vida artificial, publicada a finales del siglo XIX, es la obra *La isla del doctor Moreau* (1896) de Herbert George Wells. El libro, influido por el evolucionismo darwiniano, relata los experimentos del doctor Moreau al intentar humanizar a animales a través de procesos quirúrgicos y condicionamiento psicológico. En esta isla aberrante, Moreau fabrica monstruos humanoides a partir de, por ejemplo, un gorila. La obra de Wells propone una “reflexión crítica sobre un proyecto fantasioso de bioingeniería darwinista” en la búsqueda de las fronteras de la identidad humana, al final infructuosa pues al bestialidad y los instintos surgen irremediabilmente. Aquí

surge la figura del sabio demente, frecuente en la ciencia ficción, un punto central para plantear una antiutopía que denuncia "la estructura piramidal y autoritaria de la sociedad, en la que la masa obedece al tirano egoísta, asentado en argumentos supuestamente morales" (Gubern, 2002, p.51-55).

La influencia de la literatura sobre la vida artificial encuentra una derivación original y significativa en el obra de teatro futurista *R.U.R* (1921) del escritor checo Karel Capek. Con esta obra, como señalé anteriormente, se introdujo el término *robot*, para denominar a esos seres construidos de materia viva hechos para trabajar pero que terminan exterminando a la humanidad al rebelarse y adquirir un alma.

Con ello entran en escena los robots tan parecidos a los humanos que pueden adquirir características inasibles o complejas. Dentro de las máquinas emocionales, se podría mencionar al robot inteligente HAL-9000 invención de Arthur C. Clarke llevada al cine por Stanley Kubrick en la película *2001: una odisea del espacio* de 1968. Este ordenador, que cumple las ideas de Kubrick sobre la importancia de la inteligencia artificial en el futuro, es más rápido y fiable que el cerebro humano, sin embargo tiene emociones e instintos que lo llevan a engañar y asesinar a los miembros de su tripulación. Es una máquina con raciocinio propio, es decir, tiene motivaciones, aprendizajes, cavilaciones y libre albedrío. Una invención que, tal como la del doctor Frankenstein y Rossum, se rebela contra sus creadores que la humanizaron. Otro hito de las máquinas humanizadas es Robocop del Hollywood de los ochentas, un cibernético que regresa a la humanidad, con sentimientos y enorme sentido de honorabilidad para escenificar en Detroit el mito de la resurrección de Cristo (Gubern, 2002, p.9). Al igual que las historias de *Terminator*, *Almas de Metal* (1973), o Pinocho, el niño mecánico del escritor florentino Carlo Collodi (Gubern, 2002, pp.425.450). En la literatura la obra de Asimov profundiza en los androides, especialmente con la *Serie de la Fundación* desde 1942, sumado a su enorme influencia en diversas obras cinematográficas contemporáneas (Bonachera, 2017, p.54).

En 1968 aparecen los replicantes, descendientes de Frankenstein y de los robots de R.U.R, en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick, genio total de la ciencia ficción posmoderna. Historia popularizada en una digna

adaptación en la película de Ridley Scott, *Blade Runner* de 1982. Estos androides están formados de materia orgánica manipulada genéticamente y de componentes mecánicos, lo que los hace ser un estilo de cibernético. ¿*Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y *Blade Runner* presentan un nuevo hito en la construcción de humanoides a partir de la ingeniería genética. Los replicantes de K. Dick tienen una apariencia idéntica a la humana, tanto que no se les puede diferenciar, además estos seres, en su modelo Nexus 6, tienen una limitada longevidad con el fin de controlarlos, pero guardan una mayor fuerza y agilidad que los humanos y más tarde desarrollan empatía y emociones, lo que los hace indistinguibles de la humanidad. Se muestran como seres reflexivos, conscientes de sí mismos, que no desean morir.

La inteligencia artificial en biotecnología es un elemento central en la narrativa de ciencia ficción, ya sea en los robots de Asimov, los androides de K. Dick o los seres posthumanos de Donna Haraway. Estos dejaron hace tiempo una simple interpretación de máquinas, como señala Jameson, ya se han vuelto “otros”, y “han sido ascendidos a algo parecido a una especie distinta y alternativa a la humana” (2009, p.138).

Cabe destacar la vigencia de la inteligencia artificial en distintas áreas de la ciencia y el arte, y muy especialmente en la CF, que constantemente juega con la eliminación de límites entre la naturaleza orgánica y la máquina tecnológica. Este “tira y afloja”, como lo llama Jameson, se inclina más, señala el autor, hacia la preponderancia de la máquina sobre lo orgánico. Esto, dice, muestra la antinaturalidad de la tecnología posmoderna (2009).

Actualmente el androide es parte de una serie de implicaciones, cada vez más estudiadas, en lo relativo a la relación humano-máquina y sus límites. Este tema constantemente ha sido foco de la ciencia ficción, al desarrollar historias sobre la transformación tecnológica y sus consecuencias en las sociedades humanas, a partir de alguna hipótesis extrapolada y lógica más que con la mera aparición de robots. Por ejemplo, a partir de la formulación de la literatura de lo insólito: ¿Qué pasaría si... las máquinas se vuelven superiores a tal nivel que atentan contra sus creadores humanos?

Bonachera García señala: “La metáfora de la máquina ha servido para explicar nuestro universo planetario, biológico, psíquico y social. Esta era posmoderna está estrechamente relacionada con el avance digital y el espacio virtual como una segunda forma de vida, caracterizada por una relación de interdependencia entre el ser humano y la máquina. Las máquinas permiten el progreso idílico, pero también pueden ser motivo de aniquilamiento de nuestra especie” (2017, pp.52-53).

De hecho, para algunos autores la importancia de los sistemas informáticos es clave en la definición de posmodernidad, ya que estos han quebrado la tradicional frontera orgánico/inorgánico o natural/mecánico y otras dualidades comunes que se han difuminado con los “cuerpos híbridos”, una vinculación vital de las creaciones tecnológicas con la vida humana (Bonachera, 2017, pp.52-53). Con ello las cuestiones sobre humanidad, corporalidad, género y tecnologías se han ampliado y ofrecido nuevas discusiones en disciplinas como la antropología, la filosofía y, por supuesto, la literatura. Por ejemplo, cuestiones hoy discutidas como: ¿Qué significa ser un ser humano y cuándo una máquina puede volverse uno?

Ejemplo de esto es el cibernético, como fusión del humano con la tecnología al desempeñar un rol natural. Donna Haraway considera el “*cyborg* como una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamientos muy fructíferos” (Haraway, 1991).

“A finales del siglo xx —nuestra era, un tiempo mítico— todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs” declaró Haraway en 1995 (citado por Bonachera, 2017, p. 59). Para esta autora el cibernético es el mejor referente de nuestra condición híbrida y biopolítica, que se ha convertido en una “metáfora que nos muestra un mundo posbinario, híbrido y posgenérico donde diversas preocupaciones acerca de la confusión ontológica provocan un estado de ansiedad en nosotros” (Bonachera, 2017, p. 59).

El cibernético resignifica sus órganos corporales, ideas y emociones, se transforma, adapta y reconstruye biotecnológicamente. Concepto que adquiere sentido en discusiones de

género dentro de la ciencia ficción, por ejemplo con términos como *cyborgqueer*. Por otro lado, también representa la figura de la alienación social y económica, a merced de los sistemas robotizados que lo controlan, como señala Chela Sandoval: “la vida cyborg —la vida de quien trabaja volteando hamburguesas y habla el dialecto *cyborg* de McDonalds— es una vida para la que los trabajadores del futuro han de prepararse en pequeñas formas cotidianas” (citado por Lozano, 2011, p.24).

Con todo esto el cibernético se ha convertido en una figura desafiante a la lógica y a la hegemonía occidental, tanto en un aspecto social como artístico. En la ciencia ficción estas implicaciones sociales y humanas de la vida artificial tienen su paralelismo en cibernéticos monstruosos y aberrantes, criaturas polimorfas y fronterizas. Esa condición bestial radica en estar situados en un espacio entre lo humano y la máquina, su condición híbrida es ambigua puesto que no están de un lado ni de otro. Esto puede conducir a debates sobre su esencia y capacidad, y ante la superioridad cuantitativa y cualitativa, deriva en la situación distópica de la rebelión robótica, como es el caso de las obras que se han señalado. Como argumenta Santiago Koval: las fronteras entre lo humano y lo mecánico se reproducen de distintas maneras puesto que “el humano tiende a la máquina o la máquina tiende al humano” (citado por Bonachera, 2017, p. 62).

Esta situación, nacida de nuestra vinculación con la tecnología, deriva, explica Bonachera, de “la velocidad en el desarrollo tecnológico, el cual ha provocado una modificación de nuestra vida hasta tal punto que esta integración de la tecnología (*fusión orgánico-inorgánico*) ya no puede concebirse como algo separado (*tecnogénesis*), convirtiéndose en una realidad la ansiedad posmoderna que provoca esta difusión de las fronteras” (2017, p.60).

Ciencia ficción en el teatro

El traslado de la ciencia ficción de la narrativa al teatro significa diversas cuestiones escasamente estudiadas. Al ser el teatro, normalmente, un arte presencial y temporal que ocurre en un espacio delimitado y en donde los efectos especiales no son constantes, como en el cine, el teatro pareciera no ser el lugar ideal para la CF. Más aún con el estereotipo actual del género donde las imágenes generadas por computadora son lo más común. Sin embargo, como hemos señalado las características del género en la literatura radican en la hipótesis y el extrañamiento cognoscitivo por lo que es posible obtener una somera visión de la diversa y compleja relación de la ciencia ficción con el teatro.

Julio Checa señala que el interés en la ciencia ficción durante el siglo XX llegó también a la dramaturgia como a otras formas de literatura. “Además, en el caso del teatro todo lo que tiene que ver con la puesta en escena, con la escenificación y la representación contribuyen a hacer más complejo el problema y relaciones”, señala el autor. Él concluye que es preciso visibilizar la escenificación de la CF y “proponer cómo desde la representación también se incide en una mirada mucho más rica y mucho más compleja de lo que la ciencia ficción representa en la construcción de imaginarios contemporáneos”. Checa menciona, sin ánimos de comparaciones, que de hecho la relación entre el teatro y la ciencia ficción es incluso anterior al cine de CF (Canal UC3M, 2011, 33s).

La ciencia ficción surgió en la narrativa para después encaminarse al cómic y luego al cine, donde todo lo imaginable puede ser puesto a la vista del espectador desde que Méliès se interesó por el género. Con *Le voyage dans la lune* de 1902, Méliès abraza por primera vez la imaginación especulativa con los efectos cinematográficos. Sergi Sánchez señala que “el cine es, por definición, pura ciencia ficción. Tecnología [de] punta que nos permite despertar una emoción”. El cine es un “intermediario entre la realidad y su proyección fantasmática”, con ello “la ciencia-ficción cinematográfica logró materializar en celuloide la invención de universos visionarios” (citado por Grinberg, 2008, pp.3-5). Con todo esto, ¿por qué llevar la ciencia ficción al teatro?

La relación del teatro con la ciencia ficción, sin ser constante, ha estado presente en diversos momentos de la historia del arte a través de vasos comunicantes, sin embargo esto no ha sido estudiado a profundidad. Por ejemplo en el caso de una película mítica de CF como *Metrópolis* que guarda orígenes teatrales (Canal UC3M, 2011, 1m46s).

Por principio la vanguardia italiana del Futurismo tiene elementos cienciaficcional, como la imaginación especulativa o el culto a la máquina. Por supuesto no se podría denominar al Futurismo como ciencia ficción, dado que el movimiento italiano es anterior a la popularización del término en el mundo anglosajón, pero esto significa importantes líneas de conexión entre lo insólito y el teatro (Grinberg, 2008, p.17).

Su fundador más destacado, Filippo Tommaso Marinetti, exaltó la importancia de la máquina y el movimiento en la vida contemporánea desde el manifiesto futurista de 1909. “Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia” (citado por Grinberg, 2008, p.17).

Marinetti era un admirador del teatro de variedades por su falta de argumento; la invención incesante de “nuevos elementos de asombro”; la liberación del papel pasivo del espectador y la vinculación con el acontecer político que explicaba “rápida y mordazmente” los sucesos de la vida pública. Este enfoque antiacadémico y simple del teatro, llevó al Futurismo a fundar el Teatro Sintético en 1915, como una reacción de “asco” contra el teatro contemporáneo y el “teatro apegado al pasado”, en pro de la sensibilidad futurista. “Es estúpido renunciar al dinámico salto en el vacío de la creación total afuera de todos los campos explorados...”, escribió Marinetti (citado por Grinberg, 2008, pp.19-20).

El Teatro Sintético buscaba “poner en escena todos los ‘descubrimientos (por cuanto inverosímiles, extravagantes y antiteatrales)’ que su ‘genialidad’ iba haciendo sobre ‘el subconsciente, en las fuerzas mal definidas, en la abstracción pura, en la cerebralidad pura, en la fantasía pura, en el récord y en la ‘fisicofolía’” (citado por Grinberg, 2008,

p.20). Esta pasión por la tecnología y la imaginación desafiante en escena llevó al desarrollo del performance, medio interdisciplinario que posteriormente adquiriría autonomía del teatro.

“Imaginación, creación de universos inexistentes, adoración de la máquina, ‘invasión’ de espacios antes no imaginados, inclusión de todas las disciplinas artísticas, nacimiento del *performance*, iniciación de las vanguardias que le sucederán, el futurismo es por decirlo de alguna manera el hermano gemelo de la ciencia ficción, es como el sueño de lo que sería arte para algún escritor visionario del género, sin embargo existió” (Grinberg, 2008, p.21).

Posteriormente, es publicada la más importante escenificación de ciencia ficción en el siglo XX, la obra *R.U.R* de Karel Capek (1920). Al finalizar la primera guerra mundial e influido por el futurismo, el escritor checo junto con su hermano escribieron una precursora distopía donde la humanidad se extingue debido al dominio de las máquinas.

En la compañía Robots Universales Rossum, así como en Tyrell Corporation más tarde, se desarrollan androides a partir del material orgánico y químico de los humanos. Estos seres, producidos por millones, al saberse superiores organizan una rebelión para liberarse de los humanos, lo que desencadena la extinción de la humanidad. Esta obra, nacida del temor humano a la tecnología, planteó un tema que será recurrente en incontables obras de ficción: la rebelión de las máquinas contra la humanidad. En una línea diferente pero igualmente propia de la ciencia ficción, Capek escribiría después *El caso Makropulos* (1922) adaptada escénicamente en una opera.

Posteriormente, con la adaptación de *Frankenstein* al cine, la famosa novela de Mary Shelley es llevada con éxito también al teatro. Grinberg menciona la importancia de este personaje en el desarrollo del género en la escena: “Frankenstein colabora así en el nacimiento de personajes complejos en el teatro de ciencia ficción y bajo su influencia se desarrollan personajes con una dualidad: hombre–monstruo, creador–creación” (2008, p.24). El personaje mítico de la CF ha estado unido al teatro desde hace mucho tiempo, Gubern habla de la existencia de representaciones teatrales de

Frankenstein desde el año de 1823, tan solo unos años después de la publicación de la novela (2002, p.41).

Esto es el inicio de una tendencia muy influyente en la escenificación de CF, las adaptaciones de novelas cienciaficcionalas en el teatro, como: 1984, *Un mundo feliz*, *Fahrenheit 451*, adaptada por el mismo Bradbury, y numerosas versiones de las ficciones de Julio Verne (Teatro de ciencia ficción, 2018). Ello implica también la descontextualización de historias clásicas de la CF que se actualizan o reescriben por dramaturgos para la escena.

Por otro lado destaca la importancia de la dramaturgia española que desde principios del siglo XX se ha ocupado de la ciencia ficción, tal es el caso de *Sentimental Club* (1909), más tarde llamada *La revolución sentimental*, de Ramón Pérez de Ayala, o las obras *El señor de Pigmalión* (1921) o *La casa del Diablo* (1933) de Jacinto Grau o *Otoño 3006* (1954) de Agustín de Foxá y *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo.

En los años sesenta del siglo XX el desarrollo de la ciencia ficción escénica fue exponencial, enmarcado con la llegada a la Luna en 1969 y el estreno de *2001 Odisea del espacio* de Stanley Kubrick. Sumado a la discusión del tema en revistas españolas especializadas como *Nueva Dimensión* y *Yorick*. Esta tendencia se acentúa en los setentas en Madrid con obras de Alberto Miralles, Jaime Picas, Josep Benet i Jornet, Carlo Frabetti, entre otros. En los ochentas se realizan trabajos como la obra colectiva *Laetius*, donde un nuevo hombre surge de las cenizas nucleares que ha dejado la humanidad (Grinberg, 2008, pp.25-29), además de la labor de compañías como La Fura dels Baus o Els Joglars (Teatro de ciencia ficción, 2018).

En el continente americano cabe destacar durante los años sesenta el caso de la revista de ciencia ficción *Crononauta* del colombiano René Rebetez, una publicación cercana al artista Alejandro Jodorowsky, “un espacio de encuentro de procesos experimentales entre distintas disciplinas y prácticas artísticas” (Tattersfield, 2014, p.1).

Destacan en el caso de México obras como *Eurídice* de 1983 presentada en el teatro Santa Catarina dirigida y escrita por Rafael Degar, Eduardo Borbolla y Rafael Pimentel, *Vox thanatos* de David Hevia, antecedente de una obra futurista con seres plásticos

presentada en 1988, y *Reporte meteorológico* de Pablo Mandoki presentada en 1997 en la UNAM.

Grinberg destaca en los últimos años la importancia del argentino Javier Daulte, quien se sirve de la ciencia ficción en escena para “indagar algunos aspectos dramáticos que no hubiera podido investigar de otro modo”. Por ejemplo el uso de personajes robóticos para entender “los alcances de la emocionalidad Vs. la expresividad/ inexpressividad actoral” (citado por Grinberg, 2008, p.32). Ezequiel Lozano señala que la obra de Daulte, especialmente *Automáticos*, plantea discusiones alrededor de los estudios de género y la construcción de imaginarios sociales a partir de los avances biotecnológicos (Lozano, 2011, pp.22-23).

“Estos *cyborgs* toman textos prestados, citan lo visto en la televisión, reproducen escenas que los demás personajes previamente transitaban frente a ellos. O sea que a la vez escénicamente funcionan como actores y actrices. El *cyborg* como teatro dentro del teatro. El *cyborg* actúa lo humano para humanos” (Lozano, 2011, p.30).

Grinberg, además destaca la importancia en la actualidad de Rafael Spregelburd, Victoria Szpunberg, Anna Torres y los artistas Marcel.Í Antúnez Roca o Sterlac (2008, pp.32-35).

Como se observa, a pesar de la escasa documentación, en el teatro de ciencia ficción es posible la creación de personajes complejos y multifacéticos y, a partir de la vivencialidad del teatro, se puede presentar al espectador futuros hipotéticos lógicos y vigentes, como sucede en la literatura de CF, pero escenificados (Grinberg, 2008, p.26).

Como se ha mostrado, la representación de ciencia ficción es a todas luces una unión compleja, pero provocativa y audaz. Esa premisa científica que produce el extrañamiento cognitivo en la narrativa de ciencia ficción puede llegar al teatro como una situación inicial, donde se planteen los personajes, el tiempo y el espacio y luego estos desencadenan el conflicto dramático.

Al carecer de la capacidad económica y de producción del cine, el teatro que se acerca a la ciencia ficción no puede intentar replicar los efectos cinematográficos, a todas luces imposibles, pero puede aprovechar sus posibilidades para acercarse a lo más íntimo y reflexivo del género. Esto concede al teatro de ciencia ficción ser un foro de discusión acerca de los problemas entre la humanidad y la tecnología, las distopías actuales que vivimos o los irresolubles dilemas contemporáneos, como por ejemplo explorar la humanidad en las máquinas a través de los recursos actorales. Como se verá más adelante, *Terraza con jardín infernal* se inserta en este teatro al guardar claros elementos cienciaficcional.

Si por un lado el cine ha profundizado con enorme fulgor en la espectacularidad de la ciencia ficción, al punto de permear en la literatura y la cultura mismas, los aspectos psicológicos y sociales de las especulaciones cienciafccionales aún no han sido del todo abordadas. Ante ello la ciencia ficción teatral es un vasto campo de posibilidades.

Trascendencia

El desarrollo de la ciencia ficción en los últimos años otorga una mirada crítica, alternativa y violenta acerca del dominio tecnológico y sus implicaciones sociales, culturales y políticas. Para Eco, la CF es la nueva narrativa épica que refleja los mitos del inconsciente colectivo de la humanidad de hoy (citado por Mejía, 2012, p.XVII). Durante el siglo XX es innegable que la narrativa científica permeó en múltiples ámbitos de la cultura popular y el arte contemporáneo, llegando a ser masificada y popularizada en la industria fílmica y televisiva con enorme éxito. Alberto Chimal explica el proceso de consolidación cultural de la CF al asimilarse elementos, tramas y personajes de lo que antes era desdeñado como un subgénero y ahora forma parte de millonarios productos culturales:

“Las causas del cambio son varias, pero las más importantes tienen que ver, me parece, con el proceso por el que la monocultura mundial, impulsada por la globalización, vuelve a las artes y al entretenimiento más y más homogéneos, más subordinados a los intereses de las naciones desarrolladas y las grandes empresas internacionales” (2019, p.4).

De esta manera la etiqueta de “ciencia ficción”, que en ocasiones tiene una connotación infravalorada, por no decir simplemente negativa, ha pasado a presidir las carteleras de cine y los *best sellers* editoriales y ha sido convertida en “un subgénero de cultura de masas”, como señala Jameson (2009, p.671). Chimal aclara que en contra de la creencia común sobre que la realidad rebasó a la ficción, esta última “ha invadido de tantas formas nuestras representaciones –nuestra escritura, nuestras imágenes– que su presencia entre nosotros se ha vuelto invisible, o por lo menos, equívoca” (2019, p.4).

Por otro lado, como ya se ha señalado, la ciencia ficción ha reflexionado en sus más destacadas producciones literarias sobre la naturaleza y las implicaciones filosóficas de la tecnología y su desarrollo, especialmente desde la Revolución Industrial. Con ello, y

dada la enorme importancia que tiene la investigación científica hoy en día², la CF nos hace preguntarnos constantemente sobre el futuro, y reclama el derecho a imaginar otros mundos posibles.

Para Michel Houellebecq, novelista francés contemporáneo, la ciencia ficción está infravalorada. “Se puede decir que la literatura más brillante, más inventiva del periodo [segunda mitad del siglo XX], es la literatura de ciencia ficción”³, señala. Con su carácter rebelde, Houellebecq rememora el evento científico del siglo XX que significó un antes y un después para la humanidad y por supuesto para el género: “¿Se puede escribir ciencia ficción después de Hiroshima?... Sí, pero no la misma”⁴ (2002, p. 74).

Para múltiples estudiosos el año de 1945 significó un cambio rotundo en el plano del pensamiento, la ciencia y la literatura. “Cuando la bomba atómica fue lanzada sobre Hiroshima, se derrumbó el mito de la ciencia ‘buena’ y amiga del hombre” (Sadoul, 1975, p.24). La detonación de dos bombas nucleares, como final de una violenta guerra, demostró el poder destructivo de la ciencia y fue el inicio del miedo a una hecatombe nuclear. Señala Houellebecq: “Hiroshima fue sin duda, la condición necesaria para que la literatura de ciencia ficción pudiese verdaderamente acceder a la categoría de literatura”⁵ (2002, p. 74).

El punto de inflexión para el género, expuesto por Houellebecq, fue reflejado en la introducción de la energía nuclear y su potencial armamentístico en las narraciones, así como el desarrollo de las distopías nucleares que arrastraran consigo a toda la humanidad.

“En su gran período, la literatura de ciencia ficción podía hacer este tipo de cosas: realizar una auténtica *puesta en perspectiva* de la humanidad, de sus costumbres,

² En los momentos en que esta tesis es elaborada, se espera con enorme expectación mundial el desarrollo en laboratorios de la vacuna contra el nuevo virus SARS-CoV-2 que ayude a combatir la devastadora pandemia global.

³ “on peut s'attendre à ce que la littérature la plus brillante, la plus inventive de la période soit la littérature de science-fiction”. Ésta y las siguientes citas son traducciones propias.

⁴ “peut-on écrire de la science-fiction après Hiroshima?... oui, mas pas la même”.

⁵ “Hiroshima était sans doute la condition nécessaire pour que la littérature de science-fiction puisse vraiment accéder au statut de littérature”

de sus conocimientos, de sus valores, de su existencia misma; era, en el sentido más auténtico del término, una literatura *filosófica*. También era, profundamente, una literatura poética [...]. Sobre el plano del estilo, en cambio, es verdad que la literatura de ciencia ficción raramente ha alcanzado el nivel de sofisticación y elegancia de la literatura fantástica –en particular la inglesa– de principios de siglo. Alcanzada la madurez a finales de los años 50, apenas hace poco ha dado signos reales de agotamiento –un poco como la literatura fantástica, inmediatamente después de la aparición de Lovecraft [...] De hecho, creo apenas exagerado afirmar que, en el plano intelectual, no quedaría nada de la segunda mitad del siglo si no hubiera habido literatura de ciencia ficción”⁶ (Houellebecq, 2002, p.75).

Por otra parte, la supuesta disolución de la CF en la literatura en general, como señala Julián Díez, supone para él la pérdida del debido reconocimiento al legado de la ciencia ficción, un reconocimiento siempre dado a medias por el desprecio al género por parte de la academia. Díez critica que, como parte de esta denostación al género, el mercado editorial de habla hispana sigue el modelo de desarrollo estadounidense y sólo publica a las voces de ciencia ficción emblemáticas ante el presunto desinterés del mercado local a nuevos o incipientes autores (2007, pp.5-6).

El género cienciaficcional guarda una actual vigencia y tiene una indiscutible calidad literaria en sus autores contemporáneos, como es el caso de Ted Chiang. Además las décadas que lleva atrayendo a los lectores de todas las edades a la literatura han mejorado las referencias al género con autores de culto, la reedición de obras imprescindibles y la publicación de nuevos libros. La ciencia ficción “tiene leyes diferentes (y más estrictas) que la cultura elevada, y a veces puede expresar realidades y dimensiones que se escapan en la literatura culta” (Jameson, 2009, p.671).

⁶ “Dans sa grande période, la littérature de science-fiction pouvait faire ce genre de choses: réaliser une authentique *mise en perspective* de l'humanité, de ses coutumes, de ses connaissances, de ses valeurs, de son existence même; elle était, au sens le plus authentique du terme, une *littérature philosophique*. Elle était aussi, profondément, une *littérature poétique* ...” [...] “Sur le plan du style, par contre, il est vrai que la littérature de science-fiction a rarement atteint le niveau de sophistication et d'élégance de la littérature fantastique - en particulier anglaise - du début du siècle. Arrivée à maturité dès la fin des années 1950, elle ne donne que depuis peu de réels signes d'épuisement - un peu comme la littérature fantastique pouvait le faire, immédiatement avant l'apparition de Lovecraft.” [...] “De fait, je crois à peine exagéré d'affirmer que, sur le plan intellectuel, il ne resterait rien de la seconde moitié du siècle s'il n'y avait pas eu la littérature de science-fiction”.

Damián Miravete señala que es preciso al acercarse al género el “ofrecer claves de lectura y acompañamiento crítico, pues si de algo carece la ciencia ficción, sobre todo en lengua española, es de una tradición crítica suficientemente visible, amplia y diversa” (2019, p.8).

Por su parte, Jameson habla de la “resistencia psíquica” de la crítica a las obras literarias de CF en su libro *Arqueología del futuro*:

“El repudio convencional de la ciencia ficción por parte de la alta cultura – su estigmatización de lo puramente formulista (que refleja el pecado original de su descendencia de las revistas de relatos populares), sus quejas ante la ausencia de personajes complejos y psicológicamente ‘interesantes’ (una postura que no parece haber seguido el ritmo de la crisis poscontemporánea del ‘sujeto centrado’), su nostalgia por los estilos literarios originales que pasa por alto la variedad estilística de la ciencia ficción actual (como la desfamiliarización del estadounidense hablado por parte de Philip K. Dick)– probablemente no sea cuestión de gusto personal, y tampoco debería abordarse mediante argumentos puramente estéticos, como el intento de asimilar las obras selectas de la ciencia ficción al canon establecido. Debemos aquí identificar un tipo de revulsión genérica, en la que esta forma y este discurso narrativo son objeto de resistencia psíquica en general y objetivo de una especie de ‘principio de realidad’ literario. Para dichos lectores, en otras palabras, racionalizaciones como las de Bourdieu, que rescatan las formas literarias elevadas de las asociaciones culpables de improductividad y mera diversión y que las dotan de justificación socialmente reconocida, están aquí ausentes. Es cierto que ésta es también una respuesta que los lectores de fantasía bien pudieran dirigir a los lectores de ciencia ficción” (2009, p. 15).

Esa “revulsión genérica” y “resistencia psíquica” hacia la ciencia ficción es ajena a una verdadera crítica literaria, a enormes grupos de lectores devotos y a creadores que editan y escriben CF en todo el mundo.

En contraparte es innegable la estereotipación, mercantilismo y frivolidad presentes constantemente bajo el nombre de ciencia ficción, que muestran solo una cansina repetición de personajes prototipo, temas, lugares y situaciones que nacieron anteriormente en la literatura y en películas del género, pero que pierden sentido y profundidad al ser tratados llanamente como figuras acartonadas.

En lo que respecta a la ciencia ficción en países no industrializados, los escritores de ciencia ficción latinoamericanos tienen en la CF una poderosa y original arma que cada día es más valorada. Con la ciencia ficción, señala Chimal, “es posible y necesario resistir la incautación, la reducción, la simplificación del futuro que quisieran los diferentes extremismos” (2018).

La ciencia ficción mantiene su trascendencia porque la historia del hombre es la historia de su tecnología y cómo ha adaptado ésta a su vida, desde las herramientas que ocupó para sobrevivir y alimentarse hasta la alta tecnología que se ha hecho indistinguible de la vida, como en el cibernético. Nuestras máquinas están inquietantemente vivas y, nosotros, aterradoramente inertes, señaló Haraway en 1995 (citado por Bonachera, 2017, p.61). Tal vez es momento de repensar aquella tecnología, actualmente tan integrada a nuestra vida que acaso ya la hemos olvidado. “Desde la invención de las primeras herramientas hace millones de años hasta los objetos que existen en la actualidad, el ser humano siempre se las ha ingeniado para integrar la tecnología en su vida a fin de facilitar y asegurar su propia existencia” (Bonachera, 2017, p.60).

A manera de conclusión, se puede señalar que el papel literario e histórico de la ciencia ficción es de una vasta magnitud aún por escudriñar. La CF obliga a preguntarse el porqué del deslumbrante y a la vez desastroso panorama actual, y a la vez replantearse caminos para las sociedades contemporáneas. Un lector del género se cuestiona su entorno y el devenir de su vida comparándolo con la utopía o distopía que lee. Por el lado creativo no hay reglas ni mandatos al escribir o representar en escena un género tan subversivo y diverso como la CF, salvo quizá releer a sus anteriores

creadores. En este sentido, la ciencia ficción en el teatro es un campo fértil para la escena mexicana.

La ciencia ficción, foro libre de ideas, laboratorio ficcional, galería de personajes dramáticos, espejo a nuestra realidad y nuestro futuro.

Capítulo dos

Una mirada a la literatura de Francisco Tario

Introducción

*En cambio, ahí tenéis las almas en pena, sudorosas y exhaustas,
como bailarinas aladas con su lujuria y sus mallas.*

Francisco Tario
Equinoccio

Francisco Tario, seudónimo literario de Francisco Peláez Vega (Ciudad de México, 1911 – Madrid, 1977), pasó por la literatura mexicana como un enigma. De aire melancólico y solitario, publicó desde las sombras y luego desde el voluntario ostracismo destellantes novelas, cuentos, aforismos y obras de teatro.

Antes de adquirir el mote de Tario vivió largas temporadas durante su infancia en Llanes, España, lugar donde la familia regresó al huir de la Revolución Mexicana y al que el autor volvería constantemente en persona y con su literatura. Muy joven regresa a la Ciudad de México donde estudia y se dedica a jugar como portero de fútbol, tocar el piano y escribir. Con la publicación de su primera obra en 1943 su actividad social y literaria aumenta, hasta el año de 1952 que decide mudarse a Acapulco. Posteriormente vuelve a España, donde en 1967 fallece su esposa, hecho que causa en él una fuerte conmoción. “La muerte de Carmen es... el comienzo del fin”, señala el estudioso de su vida y obra Alejandro Toledo (2014, p.52). Con ello su espíritu solitario se acentúa y crece su aislamiento hasta su muerte en Madrid en 1977. Durante ese periodo no dejó nunca de escribir. “Estaba ahí, pero no estaba ahí. Era un fantasma activo, presente; aunque visible sólo a ratos”, dice Toledo (Tario, 2015).

Su vida y obra, cada día más difundida y justipreciada después de pasar décadas en la oscuridad, pareciera ser resumido en el pasaje de su cuento “La noche de los cincuenta libros”:

“Me encerraré entre los murallones de una fortaleza que levantaré con mis propias manos en el corazón de la montaña. Me serviré por mí mismo. Ni un criado, ni un

amigo, ni un simple visitante, ¡nadie! Sembraré y cultivaré aquello que haya de comer y haré venir hasta mis dominios el agua que haya de beber. Ni un festín, ni una tertulia, ni un paréntesis, ¡nada! Y escribiré libros. Libros que paralizarán de terror a los hombres que tanto me odian; que les menguarán el apetito; que les espantarán el sueño; que trastornarán sus facultades y les emponzoñarán la sangre. Libros que expondrán con precisión inigualable lo grotesco de la muerte, lo execrable de la enfermedad, lo risible de la religión, lo mugroso de la familia y lo nauseabundo del amor, de la piedad, del patriotismo y de cualquiera otra fe o mito. Libros, en fin, que estrangulen las conciencias, que aniquilen la salud, que sepulten los principios y trituren las virtudes. Exaltaré la lujuria, el satanismo, la herejía, el vandalismo, la gula, el sacrilegio: todos los excesos y las obsesiones más sombrías, los vicios más abyectos, las aberraciones más tortuosas... Nutriré a los hombres de morfina, peste y hedor. Mas no conforme con eso, daré vida a los objetos, devolveré la razón a los muertos, y haré bullir en torno a los vivos una heterogénea muchedumbre de monstruos, carroñas e incongruencias..." (2006, p.62).

La literatura mexicana en la primera mitad del siglo XX

Antes de adjetivar la obra de Francisco Tario es preciso entender el entorno literario en México durante sus primeras publicaciones, con el objetivo de dar con las características esenciales de su excéntrica literatura, sin un ánimo comparativo, pero en el sentido de localizar su papel en la literatura mexicana del siglo XX.

Más que insertarlo automáticamente en una tradición o realzar su rareza, es preciso entender la vasta obra de Francisco Tario en toda su dimensión, sin etiquetas ni estereotipos que no resultan sino en la incompreensión. Es preciso entender a Tario a plenitud, puesto que a pesar de su originalidad y ostracismo puede ser entendido cabalmente si se comprende su entorno y su búsqueda artística. Alejandro Toledo pregunta: “¿De qué modo esta tendencia a ‘clasificar’ a Tario como figura ‘inclasificable’ hace de la excepcionalidad un demérito? ¿Así pierden sus libros la posibilidad de relacionarse con lo que los narradores mexicanos construían por esos días?” (2014, p.106).

Durante la primera mitad del siglo XX, el canon de la literatura mexicana exigía del autor un compromiso con las causas sociales de la revolución. En las novelas publicadas era visible la intención de una narración mimética para contar la anécdota del campesinado, las batallas por el poder o los conflictos posrevolucionarios. La influencia de una novela como *Santa* (1903) de Federico Gamboa, que retrataba la inherente condición melodramática del mexicano, sería persistente durante décadas, pero ahora bajo una guerra intestina. Tal es el caso de la novela *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, hito del nacionalismo literario y novela fundacional, que bajo la temática del conflicto armado incorporó la mexicanidad del lenguaje y el habla popular en la búsqueda de la esencia del campesinado indígena y mestizo, centro por primera vez de un movimiento revolucionario. La novela de la Revolución mexicana fue “un movimiento literario de una relevancia sin precedentes en nuestra historiografía literaria (no sólo se ejerció esta temática con prodigalidad durante décadas, fue uno de los

motores que impulsaron y fijaron el nuevo nacionalismo mexicano)” (Gutiérrez, 2012, p.11).

La novela de la Revolución Mexicana logró el primer reconocimiento internacional de nuestra literatura. En particular, *Los de abajo* fue la muestra que se podía romper de tajo con la literatura del siglo pasado y “abrió las puertas a una reforma literaria radical” (Gutiérrez, 2012, p.11). Ésta fue el inicio de un gran movimiento literario de enorme influencia para el arte nacional por la prodigalidad con que se escribió sobre ello durante décadas.

La literatura mexicana de la primera mitad del siglo, impulsada por “el importante resurgimiento, monótono y reaccionario las más de las veces, que inició la novela revolucionaria”, señala Alí Chumacero, fue sin embargo la base de la cual arrancó una nueva literatura, lo que el mismo Chumacero denominó al hablar de Tario, “un nuevo y definido tono en la novela mexicana” (Tario, 2016, p.654).

Este mosaico literario nacionalista fue “tan complejo como el movimiento social que le da nombre” (Espinasa, 2015, p.19). Destacan novelas como *La águila y la serpiente* (1928) o *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, libros pertenecientes al predominio literario de la novela revolucionaria, que después adquiriría fuerza en el cuento con *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello o *El diosero* (1952) de Rojas González. “El cuento... estuvo más anclado a su función didáctica, al ser un arte con mensaje. Su brevedad se corresponde con una velocidad que se quiere, en el mal sentido, ejemplar, es decir, con moraleja”. Sería hasta más tarde con la llegada de la novela modernista de escritores europeos y estadounidenses, como Proust, Joyce y Faulkner, y luego las publicaciones de Arreola y Tario en los cuarentas y Rulfo en los cincuentas, que la narrativa mexicana cambiaría su sentido (Espinasa, 2015, pp.106-108). Por supuesto no se puede olvidar las voces marginales que sin pertenecer al canon escribieron obras individuales, tal es el caso de una novela tan especial como *Andreida* (1938) de Asunción Izquierdo de Albiñana, de la cual Espinasa

señala: “Si bien *Andreida* puede ser considerado un hecho aislado, es también inevitable ver la novela como una señal del cambio ético y social que estaba ocurriendo en esos años” (Espinasa, 2015, p.129). Cabe mencionar otro ejemplo de singularidad magistral, como es el caso de *Tiene la noche un árbol* (1958) de Guadalupe Dueñas.

El relato realista de esos años emulaba la fotografía, buscaba sintetizar atmósferas y personajes alrededor de la rebeldía hacia la injusticia, es decir el contenido militante de la literatura mexicana era predominante. Espinasa señala: “Es evidente que mucho, si no es que todo, el corpus narrativo vinculado a la Novela de la Revolución está teñido de un contenido ideológico; es arte comprometido en el sentido en que se utilizaría esa expresión en los años cincuenta. Ese contenido es uno de los elementos que más ha envejecido pues, por un lado, se ha vaciado de significado —se ha vuelto retórico—, y por otro, ha mostrado su condición más superficial y dogmática” (Espinasa, 2015, p.106). El realismo, dice González Suárez, “es —más que una forma— la doctrina que mejor casa con los intereses y objetivos políticos del Estado” (Tario, 2006, prólogo, p.10).

La literatura mexicana planteaba hacia mediados de siglo “un panorama excesivamente monótono y tradicional”, señala Martínez, donde la narrativa de contenido histórico y social, a partir de temas rurales y costumbristas, predominaban casi completamente. Solo “variaciones que modestamente mejoran los modelos originales”, diría Martínez refiriéndose a Tario (Tario, 2016, p. 646).

A pesar de todo la literatura nacional era diversa y compleja. México era el escenario de diversas tendencias nacionales y extranjeras, la literatura nacionalista y regional convivía con textos cosmopolitas con una prosa refinada, coloquial, prosaica o desarticulada. Sumado a ello es preciso mencionar la influencia en el verso del modernismo. “La literatura mexicana llegó tarde y con pereza a la transformación modernista. Sin embargo, ya instalada en ella se acomodó con facilidad y brillo. Son buenos ejemplos la prosa narrativa de Amado Nervo y las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera” (Espinasa, 2015, p.17).

La literatura es pues diversa entre los poetas modernistas, como Amado Nervo o Manuel José Othón, y el Ateneo de la Juventud de Antonio Caso, José Vasconcelos o Diego Rivera. Sumado a ellos se encontraban los poetas de la transición, como López Velarde y José Juan Tablada; los Estridentistas liderados por Manuel Maples Arce; y los Contemporáneos, como Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Carlos Pellicer, entre otros (Gutiérrez, 2012, pp.9-11).

En los cuarenta la situación nacional empieza a cambiar, a juicio de Espinasa, con la llegada de los exiliados españoles que otorgaron profesionalización y divulgación a la literatura escrita en el país. “México entró en un proceso de estabilización durante la década de los cuarenta que, combinado con factores internacionales, en especial la Segunda Guerra Mundial, le permitió una evolución muy dinámica, tanto en el terreno social como en el cultural” (2015, pp.131-135).

En ese contexto de la producción editorial en México se publican las primeras obras de Francisco Tario. Una obra ecléctica, diversa, de extravagante estilo y calidad que transformaría a la larga el panorama literario. En sus primeras obras “hay una ‘originalidad ingenua’, un sentido natural de lo fantástico, un nihilismo silvestre, un rompimiento instintivo con una tradición realista que —en lo que a narrativa mexicana se refiere— Francisco Tario acaso desconocía” (Toledo, 2014, p. 82).

La obra de Francisco Tario rompe de tajo con la anterior tradición literaria mexicana. Como más adelante se observa, en sus libros no hay campesinado rebelde, ni lenguaje popular, mucho menos cuentos con moraleja. Con absoluta libertad, Tario se anticipa a contemporáneos suyos como Juan Rulfo y Juan José Arreola, y al argentino Jorge Luis Borges, siendo precursor del cisma fantástico en la literatura de mediados de siglo.

El mismo autor lo manifestó en 1969 ante la pregunta de José Luis Chiverto sobre la situación de las letras y sus autores en México. La literatura mexicana, señala, “abandonó su acostumbrada línea de temas indigenistas y revolucionarios que diera en su tiempo los novelistas más importantes del presente siglo. Hoy la producción mexicana, como toda aquella que aspira a significar algo, se preocupa

fundamentalmente del problema del hombre en general, no importa el territorio que habite o la clase social a que pertenezca” (Tario, 2016, p.685).

González Suárez señala que si tal vez Tario hubiera sido publicado en un mercado editorial diferente, como el europeo, su obra no hubiera pasado desapercibida tantos años:

“Solo son más autónomas las literaturas que pertenecen a los ámbitos literarios más antiguos, las literaturas que han alcanzado una madurez que les permite distanciarse de la patria y sus intereses estrictamente políticos, nacionalistas y legitimadores”, señala González Suárez (Tario, 2006, prólogo, pp.9-10).

De esta manera, la literatura de Tario pasó mayoritariamente desapercibida durante su vida en México y en España, a pesar de los valiosos comentarios a lo largo de los años que ahora revelan la reimpresión de su obra de parte de autores de la talla de Celestino Gorostiza, José Luis Martínez, Alí Chumacero, Octavio Paz y Ramón Xirau.

La poca difusión durante décadas de la obra de Tario, señala Leda Rendón, es la muestra de “lo ciega que puede estar una sociedad que es incapaz de ver a uno de sus narradores más interesantes, prolíficos y divertidos” (2011, p.170). A pesar de ello, la edición actual de su obra y el ascenso latente de los trabajos que la estudian, como es el caso de esta tesis, muestra la irremediable vigencia de su literatura. Esto significa sin duda un aliciente para, a casi 110 años del nacimiento del autor, seguir leyéndolo y estudiándolo.

Particularidades de la obra de Francisco Tario

En el ambiente literario mexicano, Francisco Tario emergió como un prolífico y ecléctico autor con una obra insólita que rompió con el realismo tradicional o le dio un nuevo enfoque. Tario es un desconocido “explorador de fantasmas” del *underground* literario. Las historias de Tario no ocurren en provincia, están lejos de ser un retrato realista de su tiempo o de formar parte del canon o la tendencia imperante de la narrativa social, costumbrista o histórica. Su marginalidad en las letras mexicanas desde su primer libro desdeña el añejo *establishment* literario y planta un estilo y un modo propio. Su literatura no tiene referencias locales ni personajes prototípicos de lo mexicano, ocurre en su mayoría en urbes desoladas o en ambientes europeos, son narraciones de seres misántropos, cosmopolitas, trastornados o melancólicos, de un romanticismo fantasmal y onírico.

Es común que la lectura inicial de Tario lo coloque en un papel de rareza y de escritor de culto, estereotipos que no ayudan necesariamente a la comprensión plena de su obra. Por ello en este capítulo buscamos enfocarnos directamente en su obra y en sus cualidades. Mario González Suárez señala:

“Hasta ahora se ha insistido en calificar a Tario como un autor fantástico, marginal, excéntrico, de culto... Tales apreciaciones extremas, no obstante que pretenden ser elogiosas, constituyen un prejuicio que nos dificulta además aprehender la amplitud del paisaje de nuestras letras” (Tario, 2006, prólogo, p.12).

El ser ajeno a círculos o corrientes literarias, a pesar de ser contemporáneo de Juan Rulfo y Juan José Arreola, y mantenerse distante por convicción propia de lo institucionalizado y lo convencional, fue una cualidad que favoreció para que la obra tariana se volviera totalmente comprometida solo consiga misma (Rendón, 1994, p.170).

La obra narrativa de Tario “se caracteriza por la riqueza imaginativa, la presencia de elementos fantásticos y el humor”, señala el *Diccionario de escritores mexicanos siglo*

XX al destacar tres de sus más connotadas características, que en los últimos años ocupan los trabajos teóricos acerca del autor y sus libros, especialmente de sus cuentos (2002, pp.390-392). Aunque su narrativa es lo más reconocido de su obra, el conjuntar estos atributos en una obra ecléctica, que pasó por diversos géneros literarios y a contracorriente del medio literario, no es un logro menor.

Francisco Tario se vuelve a través de su obra un explorador del presente, la memoria, de los sueños grotescos o románticos, del mundo de los fantasmas, un buceador “de la infamia y de los túneles del espanto y la angustia”, un autor en busca de la pureza y la libertad, como señala José Luis Martínez (Tario, 2016, p. 646). En él se conjuga, como dice Domínguez, “la agudeza impar del aforismo y la locura como método del narrador intemporal” (1994).

Una característica de la obra de Tario, poco común en otros autores, es su constante búsqueda en diversas formas literarias. Inició en el cuento y en la novela para luego migrar hacia formas menos comunes como el aforismo y la prosa poética. Cada obra es única e irrepetible y Tario se plantea en cada aventura literaria explorar sus invenciones. En la última etapa de su vida publicó de nuevo cuento, pero antes había ya escrito en silencio teatro y una novela que se publicarían de forma póstuma. González Dueñas señala: “Tario ejercita múltiples posibilidades de su voz, alcanzando la mayoría de las veces inusuales asomos sobre los abismos del alma humana” (citado en Toledo, 1991, p.9). Sobre ello Toledo dice: “Lo que muestra este abanico es que Francisco Tario podía frecuentar diversos registros en una escritura que nunca se queda quieta, aunque a la distancia pueda afirmarse que la columna vertebral fue el cuento fantástico” (2012, p.85).

El carácter multigenérico de Tario busca en ocasiones la concisión del aforismo y el cuento, otras veces trasciende el género literario o bucea en la poesía para expresar un tema esencial para él. Aquel extravío del que habló José Luis Martínez en la solapa de *Acapulco en el sueño* no es sino consecuencia de una incesante búsqueda por “auténticos, exuberantes y discontinuos caminos”, como señaló Martínez (citado en Toledo, 2014, p.105). “La discontinuidad y el extravío deliberado son característicos no de una sola obra; es quizá el modo natural como avanza toda creación”, menciona

Toledo (2014, p.106). Es por ello que esa diversidad genérica de Tario podría mostrar su poco interés en catalogar sus textos dentro de fronteras rígidas. En consecuencia no tiene importancia para este trabajo señalar dónde termina la narrativa y empieza el aforismo o la prosa poética de Tario, sino mostrar en su obra el *continuum* literario construido con libertad e imaginación. Si se divide su obra de esta manera es meramente con fines académicos.

“La originalidad de Tario es la natural consecuencia del riesgo que corrió al atreverse a enunciar su versión del mundo y de la vida. Su prosa es la de un ángel que cae mientras se eleva su consciencia, insobornable y vehemente, enemiga de cualquier optimismo fácil, ideología o distractor que le impida al hombre dar fe de su existencia por sus propios medios”, argumenta González Suárez (Tario, 2006, prólogo, p.17).

La obra de Tario, a la postre y a pesar de su gusto por los elementos metafísicos, es una obra que se pregunta constantemente por lo humano. Ya sea a través de una provocación directa, un objeto o un fantasma que atenta contra la cordura, la búsqueda de las angustias y las pulsiones de los hombres están presentes a lo largo de su carrera literaria. Un retrato comúnmente llevado hacia una naturaleza humana compleja y grisácea. “Su escritura consiste en una o muchas vueltas de tuerca humorísticas o sarcásticas, y a la vez serias y terribles, a las ceremonias de la humanidad. Se ríe del hombre y su circunstancia (Toledo, 2014, p.111).

Señala Mauricio González de la Garza: “Algo hubo siempre en la literatura de Francisco Tario de lágrimas embalsamadas y de vals de cementerio, de angustia existencial y de romanticismo triste. Tario siempre fue peregrino sin posada. Un viajero incansable de sí mismo, bailarín de la espuma y eco de risas y sueños” (citado en García, 2020, p.9).

Nada, o casi nada, recuerda algo mexicano en los textos de Tario. Su arraigo no estaba en lo terrenal o en colores locales, geográficos o históricos, a pesar de la influencia de sus largas estancias en la Ciudad de México, Madrid, Acapulco y Llanes. Solo la presencia marina de estos últimos dos sitios en su literatura es una referencia

constante. “Tario verá el mar como depositario del destino de los hombres, refugio y salida, reflejo de lo que ocurre en el alma”, señala Toledo (2014, p.107).

Con sus primeras publicaciones y, según se dice, su peculiar actitud y apariencia, Tario se ganaría la fama de raro. Fuera de ese continuo epíteto, a todas luces estamos ante un escritor único, un extravagante como lo calificaría Paz (Tario, 2011, p.3). Tario no tuvo grupo alguno, ni corriente, ni escuela literaria que marcara sus pasos. Como señaló José Luis Martínez, Tario crea una propia tradición antes de seguir cualquier otra (Tario, 2016, p.647). Pero, ¿a qué se refiere esta tradición personal que pareciera diversa, oscura y metamorfa?

Tario, lector de Emil Cioran, con quien compartía una relación de lectura y admiración, fue un autor que transitó por diversos géneros, por ello es un desacierto encerrarlo solo en el oficio de cuentista. Otra mala interpretación acerca de Tario es encasillarlo en la literatura fantástica, que por supuesto ejerció con desenvoltura y tremenda originalidad. Por ejemplo, su obra también se acercó al realismo con la novela *Aquí abajo*, al horror, a lo maravilloso o, como veremos, a la ciencia ficción.

El primer acercamiento a la obra de Francisco Tario es una ineludible sensación de extrañeza; sus temas son, por decir lo menos, originales y la forma cómo los aborda es divergente. Tal vez es que a su manera se encontraba fuera de su época y, como señala Rendón, “su temática era más cercana a la que plantearon los románticos del siglo XVIII y XIX” (2011, p.170).

Esa “red de invisibles hilos muy elásticos pero fatalmente reales y férreos”, como señala Seligson (Tario, 2016, p.671), atrapan al lector en textos con una melancolía alucinante, contruidos como si se tratase de un mundo onírico o demente. Tario busca que lo más ilógico resulte lógico, es por ello que su búsqueda en diversos géneros literarios, a pesar de los posibles tropiezos, muestra un escritor detallista, libérrimo y certero.

Con un ánimo crítico es imposible no señalar las innegables inconsistencias y desaciertos que puede guardar la obra de Tario, escritor de una obra solitaria no exenta de riesgos y dificultades. Su búsqueda a lo largo de su labor literaria de una técnica y

visión propias conllevaba tener una obra ecléctica, dispar por momentos y con algunos tropiezos. Esto para nada mengua la destacable calidad general de su literatura, sin embargo es preciso señalarlo. Como menciona Christopher Domínguez: “Francisco Tario comienza en el medio siglo la escritura de una obra solitaria, firme en el cumplimiento de sus riesgos, pero plagada de esas inconsistencias que comete quien escribe por gusto, tan ajeno a la dictadura del vulgo como a los refinamientos del artífice del estilo” (1994, p.48).

Más tarde, en ocasión de la publicación de los cuentos completos, Luigi Amara señala:

“Páginas como las de Tario no sólo han sido efectivamente olvidadas, sino que responden a un proyecto solitario y a veces fallido que ya en su momento lo convirtió en una figura marginal, apartada”. Posteriormente menciona el carácter dual que acompañó a Tario a lo largo de su vida: “Hay algo insano en su manera de tratar asuntos graves como la muerte o la angustia, un tono a un tiempo irreverente y macabro y juguetón, en donde cierto malditismo no excluye la bufonada. En cambio, al referirse a temas cotidianos (el matrimonio, los hijos, la idea misma de levantarse a trabajar), su prosa se contamina de melancolía y desazón y hasta de maldad, una maldad apenas templada por un humor deforme, entre cándido y negro” (2004).

Los posibles desaciertos en la literatura de Tario radican, a mi parecer, en una constante y libérrima búsqueda del autor en distintos tópicos y géneros de su interés. Con el escaso éxito de *La noche*, realizó radicales cambios de ruta que lo llevaron a lo largo de los años a obras de distinta calidad y repercusión. Por un lado, escribió libros creativos y desafiantes como *Una violeta de más* y *Equinoccio*, y obras frustradas o incompletas como *Breve diario de un amor perdido* o *Jardín Secreto*. Tario no se interesa por el rigor literario, es libre en mostrarse a él y a sus demonios. “Si Tario es amargo, violento, frío, es porque de no serlo, mentiría”, dice Espejo Solís (citado en Toledo, 2014, p.91).

“A Tario no le preocupa ser verosímil ni suspender la incredulidad del lector, según la fórmula clásica de lo fantástico. No se asume como ‘literato’ ni se obsesiona por la perfección técnica de sus libros (aunque a la larga tiende a depurar su prosa y

a conformar unidades significativas). La caída quedará como característica de sus tres colecciones de relatos: habrá en estas páginas momentos en que el autor juega más y respeta menos; textos que se quedan a medio camino y que Tario incluye porque le importa menos la técnica como la ruptura. De este modo conviven en él la ingenuidad más sorprendente y la agudeza más severa” (Toledo, 2014, p. 82).

Para Seligson, Tario guarda en sus textos una “fluida y ágil capacidad de descripción, un exquisito dejo poético casi irónico en sus imágenes, un gusto acucioso por los detalles –olfativos, culinarios, en la indumentaria, en los gestos inusitados, nimios en apariencia pero que pueden retratar intensamente a un personaje, una situación o un sentimiento”. Ese sentimiento de irracionalidad de los textos de Francisco Tario no significa que carezcan de coherencia interna o sentido, sino, como señala la autora, que proviene “de la incapacidad de percepción del hombre, de la limitación de sus sentidos; de ahí que todo resulte de pronto tan extraño e inesperado, enigmático, extravagante, y tan risible” (Tario, 2016, pp. 670-671). En su obra Tario no acepta consignas ni dogmas, hay un mundo oculto por dilucidar y él busca desmembrarlo paso a paso en su mordaz literatura.

Tario señala en voz del personaje de “Ciclopropano” su desprecio a la literatura realista y su supuesta técnica virtuosa: “Los novelistas, en general, carecen de imaginación, excepto algunos ya muy leídos. La literatura realista no me interesa; me abruma. ¿Y a usted? No soy de los que admiran a un literato porque esponga con precisión algebraica la forma en que yo, mi padre, mi hijo y los hijos de mis hijos suelen llevarse un pitillo a la boca o introducirse un supositorio en el ano” (Tario, 2008, p.320).

El autor por supuesto no fue un detallista de la técnica literaria, para él antes está la libertad y la premisa que desea imprimir en sus libros, esto sin menoscabo de su cuidado estilo y su pulcra escritura. Como señala Espinasa, Tario “no fue un estilista, aunque se percibe un constante trabajo sobre la frase y sus ritmos” (citado por Torres, 1994, p.167).

La escritura de Tario tiene un lenguaje medido, cuidado, alejado de modismos o coloquialismos. En sus textos no existen frases hechas o el sentido convencional de las descripciones, lo que elabora una narrativa sorprendente y de enunciados desafiantes, como se muestra en *Equinoccio*. Esto por otro lado podría significar un problema en la redacción de sus acotaciones teatrales que no son del todo claras o precisas, tema en el que ahondaré más tarde.

A lo largo de la literatura tariana es visible un selectivo juego con el lenguaje, Toledo señala que en su obra está presente “el espíritu iconoclasta de Tario, la fuerza que imprime al lenguaje”. Sus provocativas historias contra instituciones y convenciones están elaboradas, dice Humberto Rivas, “con un lenguaje por demás renovador, vertiginoso en sus imágenes patológicas” (Toledo, 1991, p.7).

La prosa de Tario, a pesar de su constante búsqueda y renovación, es clara y sugiere en lugar de explicar, como señala Toledo (2014, p.104). En ocasiones cede ante el impulso lírico y las metáforas y en otras se enfoca a la anécdota con humor. Leda Rendón aventura que la escritura tariana es “en su gran mayoría prosa poética” (Rendón, 2011, p.107), algo al menos visible en sus libros dedicados a la narrativa poética, como *La puerta en el muro*.

La imaginación temática de Tario está dirigida por variadas dualidades en constante diálogo: vigilia/sueño, real/imposible, vida/muerte, humano/animal o cordura/locura. Entre esos límites que se difuminan, el autor se mueve y juega al crear personajes, espacios y situaciones que desafían esas dualidades. En sus relatos, a partir de un ambiente que aparenta ser cotidiano, de pronto se entromete lo insólito y los límites se difuminan. Esta contraposición de términos que alteran la realidad, es propia de la literatura fantástica, tan común en la obra de Tario.

La locura que parecieran guardar los personajes de Tario se une al delirio romántico en el que se hallan esos seres al acercarse al sueño, al amor o a la muerte. Seres siempre a punto de la tragedia sin importar su raza o condición. “La locura que acecha a los personajes es el preámbulo de su destrucción”, menciona Ricardo Bernal (Tario, 2016,

p.678). Así Tario busca en las profundidades del inconsciente y la oscuridad. Lo que Martínez señaló como “la exploración de la infamia y de los túneles del espanto y la angustia” (Tario, 2016, p.646).

Por otro lado, la imaginación de lo onírico es para Tario un ambiente constante. Los pobladores de sus mundos pueden expresar desasosiego o preocupación en tórridas pesadillas. En su obra los sueños bien podrían ser “una segunda naturaleza nuestra oculta, inasible, pero latente” o tal vez “el puente que nos mantiene en contacto con zonas extraterrenas, que de algún modo también nos pertenecen”, como él mismo menciona en entrevista (Tario, 2016, p. 685).

“Fue una noche ingrata, poblada de oscuras visiones, pues si en alguna ocasión logré conciliar el sueño, pocos instantes después despertaba sobresaltado, dándome la impresión, no sólo de que no despertaba, sino que, por el contrario, más y más iba sumergiéndome en el fondo de una turbia pesadilla”, dice el protagonista de *El mico*, después del extraño fenómeno (Tario, 2008, p.140).

Otra de las características más destacable de la imaginación de Francisco Tario es su tendencia a dar características humanas a personajes no-humanos y, por otro lado, aplicar una naturaleza animal o bestial a hombres y mujeres. Esto es visible en *La Noche*, donde los objetos y fantasmas suelen ser narradores de bajas pasiones humanas. De cierto modo esto puede verse en nuestro objeto de estudio, *Terraza con jardín infernal*, donde los seres plásticos tienen problemas con su humanidad y sufren metamorfosis monstruosas. “Los objetos y los animales aparecen humanizados y dan una visión sombría del hombre: es despiadado, salaz, borracho y mentiroso”, señala Vicente Francisco Torres (2004, p. 158).

En los textos de Tario se advierte una reflexión metafísica constante sobre la idea de realidad, Beltrán señala: “Así se podrá argüir que la ‘rica imaginación’ de Tario no es una facultad o una destreza sino una sensibilidad para distinguir lo invisible. Su fantasía se habría de verter en relatos que buscaban, sí, entretener, pero también soliviantar. Su

humor no saca sonrisas sino muecas de estupefacción, pues Tario destruye aquello en lo que el lector cree, y lo que el lector es: un ser risible constreñido por prejuicios, leyes y dogmas que ocultan una certeza: ‘¡Gran abono el hombre, realmente!’” (Beltrán, 2012).

Entre sus tópicos, Francisco Tario aborda desde diferentes miradas: la muerte, el incesto, lo fantasmal, las manías, el deseo y lo férreo. Seligson sugiere además “la estupidez humana, la pereza, el tedio, la familia, la política, los burócratas, las tertulias, las escuelas, los dogmas, la mojigatería, los intelectuales...” (Tario, 2016, p.675). El mismo autor menciona la poesía, la muerte, el amor y la locura, como los cuatro elementos vitales de su trabajo (Tario, 2016, p.685).

Otro punto fundamental en la obra de Tario es su constante uso del humor negro. Ese uso persistente del humor macabro si bien aligera lo terrible, también genera un sentido de lo grotesco que asombra en la risa o la sorpresa al lector. Sus textos están impresos de un desconcierto absurdo, como en “El mar, la luna y los banqueros”, donde un hombre le pregunta al protagonista si un peine puede ser Hamburgo. Para Seligson, “un sentido del humor que exacerba lo absurdo y ridículo de la humanidad, pero que también amortigua la humillación de ser tan humanamente frágiles en nuestros miedos y cobardías, tan vulnerables en nuestras desdichas” (Tario, 2016, p.670).

Tario se dice heredero del humor del pueblo de su infancia, Llanes, al que siempre volvió. Según señala, este humor “tiene algo de surrealismo, de disparate casi genial, de cataclismo” (2016, p. 690). Ese humor que él mismo define en *Equinoccio*: “Sentido del buen humor es, por ejemplo, colocarse una mano en la frente para poder mirar más lejos” (Tario, 2012).

Ese notable humor, a través de un constante juego irónico, lo lleva a “convertir el desencanto que provoca un mundo tan definitivamente mal hecho en objeto fantástico, macabro, digno de la perspicacia... de la mirada amarillista y absurda de una nota roja”, dice Seligson (Tario, 2016, p.674)

Muestra de su corrosivo humor son algunos de los aforismos de *Equinoccio*, como “¡Espantosa y deplorable imagen de un anciano volando por los aires como cualquier

golondrina!", "Ser cruel –ser algo, tener lo menos posible que ver con una tienda de antigüedades" o "Y la cómica, oscura, nauseabunda costumbre de inculcar en los espíritus primitivos la idea de un Dios con túnica azul y barbas de seis meses" (Tario, 2012).

El humor en Tario en la mayoría de su obra no es homogéneo, puede ser más un juego del lenguaje, como ocurre en los pasajes de "Música de cabaret", o más reflexivo y crítico de la normalidad y las buenas costumbres de la sociedad, intención que lo vuelve un cronista que relata la violenta realidad sin recatos, como señala Seligson:

"En aparente estilo de cronista de página roja inglesa (ya se sabe: sin sensacionalismos o exotismos: lacónicamente), Tario despotrica contra los escrúpulos y pruritos patrióticos, las certezas científicas y sus logros, la respetabilidad y el sentimentalismo de las clases medias, y la frivolidad y esnobismo de la burguesía. Burlón, impertinente y corrosivo, se ríe hasta del misterio mismo, lo eventual, enigmático e inasible (esencia de sus textos), manteniendo en el lector una expectativa similar a la de los mejores relatos de terror y crimen o a la de los dramas románticos, en un lenguaje que también sabe ser bello, cálido, seductor, femeninamente seductor" (Tario, 2016, p.671).

Los ejemplos de la risa tariana son diversos, como: "La noche del indio", donde a un compungido campesino se le aparece Cristo con una gorra de cuadros, u "Ortodoncia", donde un hombre sin dientes sufre las burlas de su familia en la búsqueda de una dentadura postiza.

Como se ha mencionado, lo fantástico en Tario es esencial, y su notable capacidad en ello lo ha vuelto un reconocido exponente del género. En múltiples de sus cuentos, así como en sus novelas, aforismos y dramas, reina la incertidumbre fantástica. En algunas narraciones, Tario da pistas con las que se solucionan las insólitas situaciones, tal es el caso de "Terrón de azúcar", lo que terminaría el efecto fantástico, ya que como vimos en el primer capítulo lo fantástico precisa de lo indefinible. En otros de sus escritos los finales abiertos no otorgan una explicación única y lo fantástico permanece, como "El mico", "Aureola o Alvéolo" o "Ciclopropano".

Lo fantástico en Tario es constante ya que el autor no cede a las explicaciones fáciles de los fenómenos que ocurren en sus narraciones y lo insólito permanece como un común denominador de su literatura. Para David Olguín en los relatos fantásticos de Tario existe la intención de asimilar el surrealismo y otras vanguardias. El escritor dice que tanto en su narrativa como en su teatro, “las palabras *inverosímil, ilógico* o *extraño* se convierten en una forma peculiar de darle sentido y coherencia al mundo” (Tario, 2016, p.664).

El género fantástico adquiere en la obra de Tario un toque innovador y personal, a medio camino entre el relato fantástico europeo y el latinoamericano. Esto es visible a partir de la postura de Rogelio Llopis, en la cual diferencia el relato fantástico europeo del hispanoamericano:

“El primero fue gótico por la arquitectura de los castillos donde se desarrollaba mientras el segundo es ecléctico –combina el humor, la sátira, el realismo, el surrealismo, el onirismo y lo terrorífico–, pretende ampliar la percepción de la realidad y es una mezcla de cosmopolitismo y autoctonismo pues a los temas heredados de la novela gótica europea les agrega los mitos negros, indios y criollos” (citado en Torres, 1994, pp.144-145).

Como puede observarse, lo fantástico en Tario está a medio camino entre lo europeo y lo hispanoamericano, conserva ese carácter gótico, satírico y onírico, pero no le interesan el folclor de los mitos indígenas.

Seligson señala que Tario “hablaba de su literatura de manera muy anecdótica, los textos estaban entretnejidos con la plática; de pronto no se sabía si hablaba de uno de sus cuentos o de un suceso real. La charla siempre era desbordante. Él vivía sumergido en lo fantástico, pero de manera natural” (Tario, 2016, p.71). Tal es la cercanía de lo fantástico que pareciera para Tario su propia realidad, en *Equinoccio* escribió: “Volverse loco –entrar por fin en razones” (Tario, 2020, p.10).

Luigi Amara señala: “Hay que notar, además, que esta capacidad de hacer que lo minúsculo domine una escena o la modifique, más que fruto de la observación o la agudeza psicológica, es fruto de la imaginación, de una imaginación oscura y singular,

de tintes fantásticos, capaz de hacer que miremos a través de los ojos inexistentes de un ataúd o un traje (como sucede por ejemplo en *La noche*), pero también capaz de encontrar mecanismos para que los fantasmas (uno de sus motivos predilectos), la transfusión de almas ("Ciclopropano"), o la inminencia de la locura ("La polka de los Curitas") circulen por sus páginas con una fluidez asombrosa" (2004).

Lo fantástico en Tario es tomado sin aspavientos, emerge de un hecho en apariencia cotidiano y lo quiebra sin remedio. Desde la misma narración Tario brinda un lenguaje que tiende a lo insólito: "El maître era como un escuálido ciprés en un olvidado cementerio" (2003,p.73). Así pieza a pieza el mundo que nos muestra se vuelve un escenario decadente que pareciera ser dominado por la locura, pero del que siempre se desprende algún asidero lógico. Se puede leer en sus cuentos personajes perplejos ante los hechos que buscan razonar sin asombro lo sobrenatural e inexplicable que ha socavado sus vidas. El tiempo narrativo en Tario se detiene o se alarga, lo fantástico invade todo límite y cuando parece otorgar un descanso al lector y/o al narrador vuelve a sorprender.

Lo fantasmal y lo monstruoso

En lo que respecta a los personajes, en la literatura tariana se encuentran seres obsesivos que se transforman inesperadamente, involucionan o habitan en una especie de limbo o espacio liminal. Personajes bajo impulsos internos de locura, psicópatas que viven al margen de la sociedad, seres solitarios propios de la tradición de la literatura gótica de Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffmann (Martínez Gutiérrez, 2007). Personajes, sin embargo, presentados bajo el filtro de un suave, grotesco o melancólico humor, con el que se introduce al lector en el mundo de lo irracional, un mundo donde esos seres desatan sus pasiones ordinarias: amor, odio, muerte y deseo.

Martínez Gutiérrez señala que una gran variedad de los personajes de Tario son figuras prototípicas del romanticismo del siglo XIX. “Sus representaciones del poeta y del escritor en general, obedecen a un modelo acuñado en el romanticismo y retomado por los autores del *fin de siècle*: pobre, alcohólico, opiómano, de una nobleza de espíritu (entendida como totalidad de las pasiones) que lo excluye del mundo; el ideal de mujer también sigue este modelo: blanca, enfermiza, figura que deriva en las vertientes de la fragilidad (“La noche de Margaret Rose”) y de la *femme fatal* (“La noche de La valse”)” (2007).

Los personajes de Tario son seres excéntricos o perdidos en aberrantes ideas, como él mismo lo señala: “Es una compleja y nutrida familia cuyos miembros oscilan entre la locura, el candor, el espanto, la fatalidad y lo puramente ridículo. Seres que, por una u otra razón, nos ponen en comunicación con lo insólito” (Tario, 2016, p.690).

En un estudio detallado de su obra, los seres que habitan la literatura de Francisco Tario son categorizados por Alejandro Toledo en fantasmas y monstruos (2014, pp.111-112). Por un lado los fantasmas son seres presentes constantemente en su obra, “una obsesión y hasta una firme creencia”, señala Torres (1994, p.166). Desde *La noche*, pasando por *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* y hasta *Una violeta de más*, los fantasmas no solo representan la aparición de alguien que ha muerto, son las ideas que no están enterradas, el tormento vivo, las presencias inasibles que retornan a la

vida. Señala Martínez Gutiérrez: “El fantasma también se presenta como metáfora de los miedos humanos: la locura, la muerte, lo desconocido” (2007).

La visión tariana de fantasmas elegantes y pulcros contrarresta cualquier prototipo fácil. Cabe recordar el diálogo del cuento “Música de cabaret” en *Tapioca Inn...*:

Interroga la niña:

–¿Qué es un hombre vulgar?

Y replica el niño:

–Aquel que jamás será un fantasma (Tario, 2008, p.13).

La relación entre el fantasma y el recuerdo en la obra es explicada por Toledo de esta manera: “Lo que mata al fantasma, decía Tario, es el olvido. Esto significa que la esencia del fantasma es el recuerdo y que su permanencia incorpórea se mantiene en el mundo solo a partir de la memoria. El fantasma es un recuerdo a punto de ser olvidado (parafraseando a Salvador Elizondo), pero que se obstina en continuar vivo” (2014, p.112).

Antes de Comala, el mítico pueblo de fantasmas de Pedro Páramo, Tario se acercó a lo fantasmal en los cuentos de *Tapioca Inn*. De manera inversa como ocurre en los relatos tradicionales sobre fantasmas, “la obra trata de fantasmas a los que aqueja el temor de convertirse en hombres vulgares” (Toledo, 2013). Cabe considerar relatos como “La noche de Margaret Rose”, “La vuelta a Francia”, o “El mar, la luna y los banqueros”, donde un trasatlántico pierde su destino y la locura desatada muestra a los fantasmas de un hombre que ha perdido la cordura. O “T.S.H.” donde un hombre de negocios se obsesiona con ser un fantasma al leer un libro.

Mario González Suárez señala que el arquetipo del fantasma es un elemento unificador de la literatura de Tario y menciona que es:

“El actor de su cosmogonía, el beneficiario de su poética. Para Tario, el fantasma es la cifra de uno mismo, es el Yo profundo que trasciende los avatares de la carne. Él no habla de almas sino de fantasmas porque éstos tienen vicios e historia y no saben cómo dejar de ser quienes son. Somos fantasmas porque

estamos ontológicamente solos, para descubrir que la muerte no es algo aterrador sino 'un dulce desvanecimiento'. La inmortal potencia del fantasma es tan intransigente que lo faculta para emigrar —y acaso lo busca— a una humanidad distinta. Y en este sentido es un visionario: pudo concebir otra posibilidad del ser” (Tario, 2006, prólogo, p.23).

Luigi Amara opina que el fantasma al ser “continuación del hombre y no su reverso o negación, le permite enfocar el drama humano a partir de lo que tiene de inane e imperfecto, pues el fantasma es una continuación por decirlo así ‘fijada’, a la que le están vedados todo crecimiento o transformación. Como el fantasma ignora todo esto, sus arrestos de movimiento y esperanza no pueden más que movernos a risa, a una risa turbia e infame” (2004).

Esa exploración constante de Tario alrededor de las características de lo fantasmal era, como dice Seligson, propia de él. “Para poder hablar de fantasmas como él lo hace, es necesario tocar dentro de uno mismo los dos extremos: la luz y la oscuridad”, señala la autora (Toledo, 2014, p.167).

Por otro lado lo monstruoso es igual de inquietante que lo fantasmal, pero habita fuera de ese territorio. El monstruo representa a lo otro, son esas presencias inquietantes de objetos o seres que viven bajo una clara “aura romántica” (Toledo, 2014, p.112). Tal como la criatura del doctor Frankenstein, en “El mico” se entreteje el enigma con la monstruosidad de un ser aberrante pero a la vez lastimoso.

Esos seres, como el traje gris, la gallina homicida y el buque náufrago están inmersos en la melancolía, son seres monstruosos que viven una condición subhumana, y extravagante que, como dice Toledo, acompaña a lo monstruoso (2014, p.111).

“Sus personajes parecen ángeles lanzados del paraíso a un mundo onírico en el que todo puede pasar y en el que las fijaciones cotidianas se hacen presentes. Lo monstruoso para sus héroes es el no poder interferir ni en el mundo de los muertos ni en el mundo de los vivos; son unos seres dejados de la mano de Dios que exigen tener la capacidad de resolver su propia existencia” (Rendón, 2011, p.170).

De esa manera, a partir de monstruos y fantasmas, Toledo expone el mecanismo de la ficción tariana:

“Esas dos recurrencias en Tario, la del fantasma y la del monstruo, tienen quizá estas características: en un caso, el de los fantasmas, se trata del recuerdo y su obstinada lucha por permanecer; en el otro, el del monstruo, es la semejanza informe la que nos aterra al confrontarnos con el espejo. Entre una cosa y la otra está el sueño, motor de la fantasía, que ata y desata (una y otra vez, como ocurre en el cuento “Entre tus dedos helados”, hasta conformar un laberinto) esas presencias” (2014, pp.112-113).

Influencias y cercanías

Es indudable la lectura de Francisco Tario de obras que le fascinaban y buscó referir en sus libros. Sin embargo, él mismo es reticente siempre para aceptar dichos antecedentes. Como señala su hermano Antonio Peláez, citado por Seligson, “Paco no se daba el permiso de las influencias, y no por deseo de originalidad, sino por no perder el tiempo en mundo ajenos” (Tario, 2016, p.668).

La producción literaria de Tario, amplia y ecléctica, refleja una reflexión y trabajo constantes. Según Espinasa, “a Tario le costaba mucho escribir... y esto se notaba en sus libros” (2000). Las influencias de Tario son tan variadas y cambiantes como su obra, a lo largo de su carrera literaria es notable las transiciones que realiza en sus lecturas. Sobre los largos periodos de silencio del autor donde no publicaba y vivía alejado del medio editorial y sus amigos ,señala Espinasa:

“Los silencios de Tario tienen que ver, según mi hipótesis, con la resistencia a la blasfemia: él evolucionó de un registro a lo Dostoievski en libros como *La noche y Aquí abajo* hacia un tono de un escepticismo enorme, al que le molestaba el elemento sublime (eso que antes llamamos la estridencia), para después evolucionar hacia una ironía a la inglesa, un poco a la Henry James” (2000).

Si como señalan los metafísicos de Tlön: “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”⁷, la obra de Tario es la manifestación clara de la idea, ya que en ella se accede a otros territorios más allá de lo perceptible y de la razón. De esta manera, a través de su imaginación y estilo logró soslayar el realismo revolucionario que dominaba en la literatura mexicana y acercarse a una disímil literatura, tal vez de manera involuntaria. “Los fantasmas literarios lo acosan a uno insistentemente y ni siquiera nos permiten cerciorarnos con precisión de la espléndida merienda que tenemos delante”, mencionó Tario (2016, p.686). Cabría entonces, a pesar de ello, rescatar las influencias o lecturas que se han leído en su literatura para tener claro los ecos posibles en su obra.

⁷ Según menciona Cervera Salinas (1992, p.127), Ernesto Sabato señaló que esta idea nacía de la escuela de Viena y agregó: “Esta afirmación pone de mal humor a los metafísicos y de excelente ánimo a Borges”.

Para iniciar es preciso mencionar que sus primeras lecturas de juventud eran de literatura rusa, Dostoievski en particular, además de John William Dunne y luego D. H. Lawrence. Posteriormente, desde sus primeros textos la obra de Tario fue relacionada por José Luis Martínez con autores como Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly, Borges, Schwob, Huysmans y el Marqués de Sade, figuras literarias que Tario después no reconoció, u otros como Jules Renard y el Conde de Lautréamont (Tario, 2016, p. 646). Sin embargo, sí aceptó la lectura constante de novelistas rusos y de Gabriele D'Annunzio (Toledo, 2014, p.149). Además señaló en una entrevista en 1969 ser lector de Kafka, Jules Supervielle y de Eugène Ionesco, con quien se sentía especialmente identificado (Tario 2016, p.685), autor que Esther Seligson encuentra en el cuento "La noche de los genios raros" relacionado con *La cantante calva* de 1950. Su propio hijo, Julio Farell, recuerda claramente en los sesentas sus gustos de literatura fantástica y ciencia ficción. Igualmente destaca en el testimonio de Farell, el encanto de Tario por *Cien años de soledad* y por la obra de James Joyce y Aldous Huxley (Toledo, 2014, pp.149-150).

"-Huysmans, Lautréamont, Rimbaud, vamos a jugar un rato a las canicas", escribió Tario en *Equinoccio* (Tario, 2020, p.10).

González de la Garza menciona que en las míticas tertulias de la casa de Etna 24, además de la música de Chopin, Bach y Palestrina interpretadas por Tario, se discutía sin parar en las noches de Thomas Mann, Marcel Proust y Jean Paul Sartre. Lo cual habla de las lecturas de Tario en esa década de los cuarenta (González, 2000). Sería importante mencionar los ecos también de la poética de Xavier Villaurrutia, por ejemplo con textos del poeta como "Nocturno de la estatua" (Rivas, 1995, p. 13). El mismo Villaurrutia era también lector de Jules Supervielle, a quien le dedica el poema "Nocturno sueño".

Por otro lado, Espinasa señala que Emil Cioran se hermana con Tario mediante el pesimismo vital de los aforismos (2000). Además, como muestra de lo variado de sus lecturas, Rivas menciona la cercanía de "La caída de la casa Usher" de Poe con "Entre tus dedos helados" y a Adalbert von Chamisso relacionado con "El hombre que perdió su sombra" y "La noche del traje gris" (Rivas, 1995, pp.14-15).

Domínguez Michael reúne a Tario en la galería de “nuestros raros” con Carlos Díaz Dufoo hijo y Pedro F. Miret. Así como con Horace Walpole, Charles Maturin, Arthur Machen o Henry James. “Esas afinidades electivas son la garantía de su obra, y al mismo tiempo, la fuente inevitable de sus limitaciones” (1994, pp.47-48).

Es reconocida la lectura de Tario de la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Ocampo y Casares publicada en 1940, tres años antes de la primera publicación de *La noche*. Aunque Toledo supone que la lectura por Tario de este parteaguas del género latinoamericano fue posterior a la escritura de su primer libro (2014, p.113).

Toledo por igual advierte la importante influencia de E.T.A. Hoffman, impulsor de lo fantástico en Europa con *Nocturnos* (1817). El estudioso de la obra de Tario señala los hipotéticos paralelismos “como si se estuviera ante el descubrimiento de una fuente original (o una fraternidad perdida y olvidada)”, en especial en el tema de la realidad y sus elementos fantásticos y maravillosos. Esto motivado por la visión grotesca, nocturna y onírica que prevalece en los relatos de ambos autores afines (Toledo, 2014, p.113).

Leda Rendón señala además la cercanía de Tario con Sheridan Le Fanu y Charles Nodier (2011, p. 170). De la misma manera, Toledo encuentra ecos en Bernardo Couto Castillo (Toledo, 2014, p.113) y D. H. Lawrence, de quien Tario elabora una carta apócrifa en su libro en honor a Acapulco.

Otra hipótesis de Alejandro Toledo, a partir de la revisión de la biblioteca tariana, es la lectura constante de Alfonso Reyes. Toledo en específico relaciona el cuento “La Cena” con “La noche de Margaret Rose” alrededor de los elementos sobrenaturales (Alejandro Toledo, 2017, 5m28s).

Por su parte Vicente Francisco Torres encuentra cercanía de Tario con autores latinoamericanos como Amado Nervo, Rubén Darío y Horacio Quiroga, así como con la obra de Emiliano González y Jordi García Bergua (1994, p.173).

Narrativa

Como se ha mencionado, el carácter diverso y explorador de la obra tariana dificulta su fácil estudio y categorización. Existen obras cuya característica narrativa es clara, como *La noche* (1943), *Aquí abajo* (1943) o *Una violeta de más* (1968), pero otras obras como *Equinoccio* (1946), *La puerta en el muro* (1946), *Yo de amores qué sabía* (1950) o *Breve diario de un amor perdido* (1951) escapan a una fácil denominación y su estudio presenta problemas que escapan al fin de este trabajo. Sin embargo en pro de entender las particularidades de la obra de Francisco Tario repasaremos a grandes rasgos su obra.

Como señala Toledo, la abrumadora calidad de los libros de cuentos de Tario no han permitido la comprensión del resto de su obra (Tario, 2015). Sus cuentos en general están perfectamente estructurados y narrados y su originalidad opaca sus novelas, aforismos y dramas. Aunque como se ha señalado antes, su obra narrativa puede no representar una “calidad uniforme” (Toledo, 1991, p.7).

El recorrido creativo de Tario es dividido, según González Suárez, en tres etapas según su producción y los momentos que transitaba la vida del autor:

“De su primera época son las audaces obras del compromiso con la consciencia, las del poseído que entiende lo que dice, inteligente y burlón. En la segunda época, que coincide con una felicidad familiar y personal, produjo obras divertidas, no tan concentradas aunque originales. La última época, que se suscitó en España, es la de la alucinación y la melancolía; tan rica y compleja como la primera pero se yergue aligerada de preocupaciones existenciales” (Tario, 2006, prólogo, p.24).

Varios años antes de la publicación de *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y el mismo año que *El luto humano* de José Revueltas, Tario con tan solo 32 años publicó *La noche*. Título inaugural de su obra, donde cada cuento es lúcido y sorpresivo y objetos, animales y seres marginales son los protagonistas de oscuros relatos.

En cada noche lo monstruoso de lo corporal y sexual permea constantemente en las narraciones o en la voz de sus personajes, cuya decadencia no tiene solo un enfoque visceral, sino también lúdico. En los relatos hay un juego humorístico a pesar del inicial desconcierto, un humor que guarda entre sí una crítica al humano vulgar y cotidiano. Esta mirada se establece en situaciones tan insólitas como por ejemplo: un ataúd que detesta a su huésped, un traje asesino y seductor o una gallina que asesina a sus dueños envenenando su propia carne. La intención de Tario con su primer libro es “sorprender, asombrar, escandalizar; Tario busca aquí la contundencia” (Toledo, 2014, p.109). Esta mecánica ejercida por Tario de dar voz a objetos “sirve para contemplar desde una nueva perspectiva los momentos graves y solemnes de la vida humana. Tal recurso provoca un tono malévolo, lleno de dobles sentidos, irreverente: la vida que se define ante el lector no es la vida de los hombres” (Toledo, 2014, p.80).

La noche presentó a la monótona literatura mexicana extravagantes, sorprendentes y grotescos cuentos, que reflejan “la siempre rejuvenecida fuerza de los sueños y las oscuridades de lo inconsciente”, señaló Alí Chumacero (Tario, 2016, p. 655). No existe paralelo en la literatura mexicana para un libro como este, cada cuento es único, como si de un experimento se tratase. Los relatos mantienen una dinámica y una premisa unitaria, pero van de una apuesta teatral como “La noche de los genios raros” a un estilo de manifiesto artístico como “La noche de los cincuenta libros”. “Constituye un verdadero hito”, señala Francisco Torres Vicente (1994, p.139).

El libro fue esa “inicial seducción del misterio” señala José Luis Martínez, uno de los primeros reseñistas de Tario desde la publicación de *La noche*. Para Martínez ese misterio va acompañado de una calidad parcial, “vigorosos y originales aciertos al lado de repeticiones y notables desmayos”, escrita con una “complacida morbosidad por lo grotesco, esa insistencia tan cruda y obsesionante, esa persecución de lo extravagante y enfermizamente refinado”. Tiempo después aclaró que Tario se distinguía por una “inusitada originalidad y un poderosa materia imaginativa en la que los mundos lívidos y crueles de la locura y de la pesadilla, la obsesión mórbida y toda la gama de la danza macabra se expresaban en relatos capaces de interesar con violencia a los lectores” (Tario, 2016, p.643-647).

Ese “cazador de fantasmas”, como lo nombró Esther Seligson (Tario, 2016, p.667), presenta en el libro seres, animales u objetos humanizados, insertos en la ruina o la locura. Personajes complejos deseosos de vida y pasión pese a su condición llena de fobias, pero también de hallazgos, son seres que acercarán al lector de forma imprevista a una visión sombría del hombre. Esto marcaría sin duda una pauta en la posterior literatura de Tario, aunque su inefable búsqueda lo lleve a nunca repetirse con un libro semejante. Los humanos y sus huecas convenciones sociales no son lo importante en su obra, sino lo que no se percibe pero habita la oscuridad.

Por último sería necesario señalar que el título del libro no es casual. A Tario le interesaba lo nocturno, su naturaleza y los seres que vagan por la noche, esto es una constante en su obra. Todos los relatos de *La noche* tienen la oscuridad nocturna como escenario, parecieran pesadillas grotescas u ominosas. “Una noche,/ una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas”, es el poema de José Asunción Silva que Tario recitaba en sus excéntricas tertulias de la calle Etna (Toledo, 2014, p.44). Esta oscuridad se establece como atmósfera y emoción a partir del miedo fantástico, no es una sorpresa patética de susto, sino una asimilación humorística y a la vez terrible. En *Equinoccio* escribió: “Nadie ha explicado satisfactoriamente lo que es la noche. Y mucho peor que nadie, del modo más brutal y rudimentario, los astrónomos. ¡Oh, qué tiene que ver la noche de los prostíbulos, y los templos cerrados, y los hospitales, con la noche de que hablan los astrónomos!” (Tario, 2020.p.10).

De esta manera inicia la aventura imaginativa de Tario, el primer trabajo de lo que puede ser, señaló Martínez en 1946, “un extraordinario cuentista” (Tario, 2016, p.646). No obstante de pasar casi desapercibido, a la postre, *La noche* es un libro sorprendente en la quietud del panorama literario en México de mediados del siglo XX. “El tono hiperbólico en la obra será siempre corrosivo... La máscara de Tario le permite desenmascarar el mundo” (Toledo, 2014, p. 82).

Desde un principio Tario persiste en su búsqueda. De esta manera, *Aquí abajo* se diferencia abiertamente de *La noche*, a pesar de ser editadas el mismo año. En la

novela las tendencias humanas más amargas y duras se hacen visibles desde un enfoque más realista, cercano a otros libros de la época. *Aquí abajo* se relaciona con la primera novela escrita por Tario y que destruyó totalmente debido a su insatisfacción con el resultado. *Los Vernovov* fue un proyecto cercano a su lectura constante de Fiódor Dostoievski (Toledo, 2014, p.46).

La novela se enfoca en una relación de pareja y en el sórdido adulterio de la mujer, es un libro interesado por problemas más íntimos que *La noche*, “un acertado intento de novela psicológica”, menciona Chumacero (Tario, 201, p.655). La profundidad humana y el desgarramiento reflexivo al que accede Tario con sus personajes “presenta el mundo como un agujero sin ventilación, oscuro, donde viven los seres humanos abrumados por la amargura, sin más alivio para cuitas que la confesión” (Torres, 1994, p.148).

Tario presenta una narración más ordinaria y próxima al realismo imperante en la época, se aleja de lo fantástico de su primer libro de cuentos y plantea un mundo cotidiano y brutal que se desquicia, tal vez cercano por momentos a la obra de Revueltas o Salazar Mallén. *Aquí abajo* es “el detallado retrato de la mediocridad humana” (Toledo, 2014, p.87). En la novela, como es raro en su obra, se proyectan distintas zonas de la Ciudad de México a finales de los años treinta, una ciudad marcada por la rotunda pobreza de muchos y la opulencia de unos cuantos y donde la familia protagonista se enfrenta a su fatal delirio.

Si bien el libro no pertenece a la genealogía fantástica de Tario, sí guarda los elementos que caracterizan a su literatura, como los personajes marginales y conflictuados y los sucesos mórbidos y oníricos. Los protagonistas de la novela a pesar de ser seres comunes tienen una sensibilidad acentuada y profundas dudas existenciales. “Antonio va descifrando que la civilización está cimentada en una indigna complicidad, lubricada con nuestras omisiones y nuestro silencio para ocultar que vivimos encandilados por quimeras”, dice González Suárez (Tario, 2006, prólogo, p.18).

En *Aquí abajo* los sueños juegan el papel de predecir el porvenir y acceder a otros sucesos. “Así, Tario nos dice que los sueños son parte de la realidad, que la explican y hasta la anticipan” (Torres, 1994, p.150).

Toledo señala que en esta etapa inicial, Tario encuentra claros descubrimientos, como “trabajar la realidad y la fantasía con la frecuentación de sus extremos. Es un autor consciente de lo que implica asumir un código, aunque a veces se le dificulte trastocarlo” (2014, p.86).

Por otra parte, *La Puerta en el Muro* es un relato híbrido cercano a la literatura fragmentaria. En su búsqueda Tario construye un texto híbrido que presenta un antecedente del tono existencialista que después tomarían sus textos. Con una estructura poética, rompe con la forma clásica del cuento que había manejado anteriormente. Francisco Torres señala que el libro es “una larga fantasía sin comienzo ni final bien definidos; quizá en ella funcione como cuento la historia de un hombre que ahoga a una prostituta” (2004, p.162).

El libro retrata, con una atmósfera espiritual, un camino en una ciudad onírica y simbólica. El texto “se enfrenta no a la grisura de la vida sino a la dureza de lo humano, el entendimiento de que el hombre puede cometer los actos más atroces y precisar, al mismo tiempo, las más tiernas caricias” (Toledo, 2014, p.91). Mario González ve en la obra una crítica a la condición humana por su cobardía: “Sugiere que hace falta mucha pusilanimidad para no asombrarnos de este mundo que vemos y aún más de que podamos verlo” (Tario, 2006, p.20).

La puerta..., señala Alejandro Toledo, es un texto desconcertante y no puede entrar en la sencilla clasificación genérica de una novela corta (Toledo, 2014, p.96). José Luis Martínez señaló que en el libro: “las diferentes formas narrativas se mezclan libremente; narración, diálogo, soliloquio y quizá memorias del protagonista se entrecruzan en una sinuosa corriente cuyo propósito más claro es la creación de un atmósfera espiritual y el asedio a la psicología de un personaje. Por ello no hay

propriadamente un principio y un fin, un desarrollo, en este relato...” (citado en Toledo, 2014, p.97).

La siguiente publicación de Tario es una plaqueta llamada *Yo de amores qué sabía*. En ella Tario se acerca por primera vez al discurso amoroso que le interesó en sus estancias en Llanes, unido a la evocación del mar y los acantilados. *Yo de amores qué sabía* se basa en el reencuentro con la memoria infantil de un triángulo amoroso. Toledo señala que en Tario “lo que define al amor es el abandono y la soledad, pero traducidos en una necesidad de movimiento” (2014, p. 94).

Ante el escaso éxito que tuvieron sus pasados libros y su hiperactiva imaginación artística, Tario se encontró en una total libertad creativa para emprender búsquedas temáticas y formales. “Ha visitado múltiples registros; cada libro es distinto del anterior, aunque de algún modo lo contenga. Relaciona y concentra. Suma diversas voces, explora. Ciñe la prosa en busca de claridad. Crea sus propios hilos subterráneos”, señala Toledo (2014, p.94).

Torres señala que tanto *Yo de amores qué sabía* y *La puerta en el muro* carecen de importancia literaria a pesar de su intención amorosa, además *Breve diario de un amor perdido*, al reunir añoranzas en un tono lírico, cae en el lugar común (1994, p.155). A pesar de ello estos libros merecen ser revisados, pues forman parte del desarrollo literario del autor, libros sin artificios, con una intención poética e individual. Los títulos forman un camino hacia una suerte de depuración que años más tarde producirá uno de sus mejores libros.

Breve diario... continua con el ciclo del discurso amoroso de *Yo de amores...*, pero esta vez la anécdota es difuminada por una reunión de imágenes o fragmentos de una relación amorosa a lo largo de distintos instantes, a modo justamente de diario. De nuevo la vida onírica se hace presente en este texto, como “la que concentra la vida de los hombres en una serie de imágenes significativas” (Toledo, 2014, p.95). En este libro de difícil clasificación “se acude, sobre todo, a la noción de que el mundo de los amantes es como un refugio de la infancia: un lugar al que difícilmente puede tener

acceso otra vez el adulto, 'el paraíso en el cual nos seguiremos mirando'. Lo que cifra el amor es el desarraigo, la pérdida. Se llega siempre a lo que se ha ido, a lo que está dejando de ser" (Toledo, 2014, pp.94-95).

Por momentos la obra, en su evocación romántica, es más cercana a la poesía que al relato. En sus páginas se evoca más que se narra y la construcción de la oración obedece a un sentido poético. Toledo señala que "el poema no cuenta sino canta. En tal sentido *Breve diario...* es acaso más un proseario (reunión de poemas en prosa) que una novela corta" (2014, pp.102-103). A partir de estos últimos libros, que podrían ser sus obras menos reconocidas y populares, Tario continúa su libérrima búsqueda en su literatura.

En 1952 publica *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, libro que marca su regreso al cuento fantástico después de la escritura fragmentaria o poética y el discurso amoroso. Una obra que si bien tiene algunos tropiezos, rompe de nuevo con lo anterior, manía constante en Tario, y apunta hacia un proyecto cuentístico de lo fantástico. Libro "voluntarioso que sin dejar de ser original tiene algo de estrafalario y mucho de fallido", dice González Suárez (Tario, 2006, prólogo, p.22).

En este volumen, cuyo primer título era *Fascination* (Toledo, 2014, p.109), Tario regresa a la visceralidad de *La noche*. "El tono festivo nulifica, esta vez, otras lecturas; lo fantasmal no es aquí sino grotesco", menciona Toledo a propósito (1991, p.8). "Todo este conjunto es una investigación en lo atrozmente banal o atrozmente maravilloso que puede ser la vida de los hombres. La fantasía se da no como milagro, sino como una condena; es el reflejo del alma y, por tanto, en él se manifiesta su grisura" (Toledo, 2014, p.109).

Tapioca... es tal vez su libro más lúdico, "como humorista, Tario se muestra serio en el delirio y delirante en el espacio íntimo" (Toledo, 2014, p.110). Entre sus ocho relatos se encuentra un regreso a la brevedad con "Música de Cabaret" que contiene momentos disparados e ingeniosos, narraciones que van de lo fantástico y lo absurdo a un mero chiste. "Hay cosechas disparatadas como la del agricultor aquel que, debido a un

espeluznante error del que seleccionaba las semillas, vio su granja materialmente cubierta de altos, silenciosos y estériles postes de telégrafo.” (Tario, 2008, p.16)

Como ejemplo de esta fructífera etapa, Toledo señala que “La semana escarlata” y “Entre tus dedos helados”, de su último libro de cuentos, funden dos búsquedas de las etapas anteriores de Tario: “El cuento entendido de un modo clásico o canónico... y el hálito lírico como vía para la experimentación narrativa” (Toledo, 2014, p.104).

A pesar de ser menospreciado constantemente frente a los otros dos volúmenes de cuentos de Tario. *Tapioca Inn...* presenta cuentos originales y divertidos, relatos que forman un estilo de investigación sobre lo fantasmal, como “Ciclopropano”, “La polka de los curitas”, “Aureola o Alvéolo” y “El mar, la luna y los banqueros”

A lo largo de su carrera literaria Tario depuró su obra y amplió sus lecturas, pensando más en lo que significa una obra terminada. Con la plena madurez de 25 años de carrera, pero dieciséis de silencio desde su libro anterior, Tario presenta en 1968 *Una violeta de más*, un acabado y sólido libro de relatos escrito en Madrid. Con la clara pretensión del humor negro, Tario retoma la narración fantástica y brinda su originalidad propia del inicio hasta el final de los relatos. “La ambigüedad que resulta del juego de narradores y la información que éstos poseen, dota a las narraciones de una mayor incertidumbre acerca de las interpretaciones de los hechos narrados. Lo anterior, aunado a la dinámica sueño-vigilia, da como resultado un tono confesional a algunos relatos” (Martínez Gutiérrez, 2007). Así se puede leer en “Como a finales de septiembre”, donde el narrador está encerrado en el sueño de un durmiente y a la vez es un personaje enclaustrado en el mismo relato.

“Pasó de largo el ferrocarril —el primer tren de la mañana— y todo, alrededor nuestro, quedó repentinamente envuelto en humo, a oscuras, pese a que alcancé a ver, iluminado por un rayo del sol naciente, el brazo desnudo del hombre buscando con malestar el despertador, que había empezado a sonar sobre su mesita de noche” (Tario, 2008, p.201).

Su último libro publicado en vida, editado en Joaquín Mortiz, es su obra más rotunda, como señaló José Luis Martínez después de la muerte del autor. Su imaginación se volvió ahí “más intrincada y fascinante” y el tiempo le dio “una segura y cálida densidad”. Se trata de una reunión de fascinantes cuentos, “de humor negro, fantasía grotesca y ternura para los desvalidos y los desolados”, señala Martínez (Tario, 2016, pp.650-651).

Para María Elvira Bermúdez, *Una violeta de más* son “cuentos fantásticos puros” (Tario, 2016, p. 658), donde a partir de una cotidianidad quebrada, como sucede en lo fantástico, se ahonda en tópicos comunes de Tario, como los fantasmas, el crimen, la familia y el hogar. El lector se enfrenta en los textos a una dualidad de sueño/vigilia, irreal/real, que rompe la lógica del espacio-tiempo de la narración, por ello están lejos de ser cuentos tradicionales.

El libro reúne algunos de los cuentos más populares del autor, como es el caso de “El mico” y “Entre tus dedos helados”, obras perfectas de lo fantástico. En el primer caso el narrador adopta a una criatura salida del grifo sin otorgarle una explicación plausible al lector. El invasor es un estilo de monstruo extravagante, casi humano, casi un feto anfibio, un ser inentendible. ¿Por qué el narrador va de la perturbación y la sorpresa a la ternura maternal más mórbida? ¿Qué pretende este “miserio renacuajo” abandonado en las tuberías? En la irresolución de dichas preguntas radica la fortaleza fantástica del relato. Más aún lo insólito crece de forma grotesca hacia el final del relato con el inexplicable embarazo del narrador masculino que engendra un ser. “Así continué durmiendo días tras día, risueñamente, inefablemente, sin preocuparme ya más por el hechicero. Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad”, termina la narración (Tario, 2008, p.159). No se explica el misterio del mico y el lector se quedará sin respuestas sobre el engendro, el hechicero y ese aberrante alumbramiento.

El relato ha tenido la atención de numerosos críticos y ensayistas que buscan analizar lo fantástico y penetrar en su temática. Para Alejandro Toledo hay en “El mico” un terror hacia lo femenino, y señala: “O quizá se trate, más bien, del reconocimiento de lo semejante en los otros, el enfrentarse a espejos inesperados en donde se descubren rasgos comunes, pero ocultos que nos espantan. Lo que aterrera al narrador de El mico

es la convivencia, y cómo sus costumbres solitarias se alteran por este monstruillo nacido absurdamente en la bañera que incluso llega a decirle ‘mamá’” (Tario, 2011, p.7).

En “Entre tus dedos helados”, a decir de Beltrán, “el relato más extraordinario de cuantos Tario escribió”. El crítico señala: “Aquí el narrador ha dejado atrás el equinoccio visceral y burlesco de su juventud para adentrarse en la melancolía. Al irse a dormir la víspera de un examen, un estudiante vive una historia que involucra un amor incestuoso, un cadáver decapitado y el propio fallecimiento. El texto presenta, con una prosa compleja y de varias capas evocativas, una diégesis en la que no hay fronteras que tranquilicen: la existencia es plena, vívida, absoluta en cualquiera de los estados en los que hay materia” (2012).

El relato es, para Leda Rendón, “uno de los momentos más notables de la literatura en nuestro idioma”. Posteriormente, la autora señala el impacto del último cuento que publicó Tario en vida: “Lo interesante del relato, que se repite como un eco a lo largo de la obra de Tario, es el juego del doble, el asombro de la identidad, la exploración de los territorios ocultos de la mente humana y la muerte” (Rendón, 2011, p. 170). Por otro lado, Rivas, señala que la fortaleza del cuento es “su constante clima de incertidumbre y ambigüedad, ese clima de ingravidez y nocturnidad, tan peculiar del surrealismo mexicano en general, y del de Villaurrutia y Tario en particular” (1995, p.14). Para María Elvira Bermúdez, el cuento con más renombre de Tario “mezcla en forma asombrosa el sueño y el delirio con instantes de lucidez y levanta un edificio frío y oscuro, pero fabuloso, donde el terror y la fantasía pueden avecindarse” (citado en Toledo, 2014, p.85).

Escrito al parecer en Madrid, en donde Tario se instaló definitivamente desde 1960, según menciona Seligson (Tario, 2016, p. 667), *Una violeta de más* guarda en su interior personajes atrapados en sus alucinaciones o sus sueños, obcecados con el mar, la muerte y la melancolía. Historias cíclicas sin tiempo o espacio que rayan en la esquizofrenia. Destacan además de los mencionados: “La vuelta a Francia”, “El hombre del perro amarillo” y “Un huerto frente al mar”.

Años después de su muerte, a partir de la incansable labor de Esther Seligson, José María Espinasa y Alejandro Toledo, fueron encontrados en un cajón del olvidado escritorio de Tario varios volúmenes de su literatura inédita. Primero se publicó en el año de 1988 tres obras dramáticas que abordaremos más adelante, posteriormente fue editada con poco éxito la novela póstuma e inconclusa de Tario, *Jardín secreto* (1993). Además en el 2000 se publicó un cuento inédito llamado “Jacinto Merengue”. La novela es una ambiciosa historia donde se unen los toques realistas y la profundidad psicológica de *Aquí abajo* con los elementos de sus cuentos fantásticos pasados. Torres menciona que “estamos ante el libro más largo y minucioso de Tario, donde sus antiguas obsesiones vuelven a aparecer” (1994, p. 173), mientras que Toledo señala que “es un espléndido ejercicio de escritura y revela a un narrador en pleno dominio de su oficio” (1991, p.11).

“Tario fue un gran practicante de lo que llamamos escritura fragmentaria, que reúne brevedad y concisión, pero que permanece como no conclusivo, mientras que el cuento y el aforismo son esencialmente conclusivos, cerrados, reacios a la fragmentación. Esta contradicción se resuelve en la capacidad de la novela de ser a la vez abierta y cerrada. Pero ese diálogo aún está por desarrollarse en la obra de un autor que permanece oculto en sus propias contradicciones” (Espinasa 2000).

Esta ambiciosa segunda novela tuvo, según testimonios familiares recogidos por Espinasa (2000), tres versiones distintas. Esto habla de Tario en sus últimos años como un autor laborioso que a partir de la narrativa del ambiente marino y la geografía de Llanes aborda la nostalgia de los recuerdos juveniles con empeño y cuidado:

“Parecía preguntarse o preguntarme en silencio qué significación entrañaban aquel barco inmóvil en el horizonte, aquel desatinado estruendo de las olas, aquel piso gris y movedizo y aquel firmamento sofocante. Le tendí una mano, titubeante, y él la cogió entre las suyas, sin dejar de mirarme. Fue un suceso inolvidable que aquella vez, y nunca antes, alcanzara a sentirlo mío. Y un

sentimiento de insoportable angustia, de desolada pérdida, fue adueñándose de mi alma en tanto iniciábamos la subida al promontorio” (Tario, 1991, p.4).

La novela “es un texto mórbido, desconcertante, lleno de sugerencias y regiamente escrito, pero no tuvo una revisión del autor, misma que lo hubiese convertido en una novela magistral... Esta novela se escribió con misterios de este mundo –la enfermedad, la demencia, las anfractuosidades del ser humano, las pasiones entre familiares cercanos– para crear la misma sensación mórbida que dejó el autor con sus cuentos fantásticos” (Torres, 1994, p.170-175).

Una novela frustrada que cierra el ciclo de la narrativa tariana, hasta donde se conoce, La característica de no estar finalizada, a pesar del cuidado del autor radica, como señala Toledo, en algo que se anuncia pero jamás sucede: “La prosa acumula imágenes obsesivas que parecen anunciar una tragedia; más esta nunca estalla. El protagonista confunde lo soñado con lo vivido y sólo llega a atisbar la felicidad con el presentimiento de su muerte” (Toledo, 1991, p. 11).

Otras obras

“Nada menos fijo que la escritura de Francisco Tario”, señala Toledo (Tario, 2015), como una clara sentencia a la obra de un autor que nunca paró la experimentación de estilos y formas. A lo largo de su carrera Tario abordó una narrativa intervenida de reflexiones, simbolismo y poesía, que analizamos anteriormente, también dejó por momentos el sentido narrativo y desarrolló una literatura fragmentaria de forma libérrima a través de dos libros.

En 1946 Tario publica *Equinoccio*, un libro único en la literatura nacional, elaborado de aforismos, diálogos y pequeñas historias. El autor presenta críticas procaces a la sociedad y sus instituciones y valores con una reflexión por momentos ácida, desconcertante o humorística. El libro no relata historia alguna, “atrapa un flujo de ideas, de sensaciones, de malestares, en un tono desconcertante y sostenido” (Toledo, 2014, p.90). Una obra maestra del aforismo en México, señala José María Espinasa, donde Tario presenta premisas o ideas de sus próximas producciones cuentística o pequeñas conversaciones teatrales (2000).

Los textos, que muestran la gama de voces y estilos del autor, resultan ser en ocasiones lúdicas dudas filosóficas o literarias en la búsqueda de una verdad oculta más allá de lo ordinario y lo establecido, o tal vez preguntas irresolubles y místicas:

–¡Ah, sujeta muy bien la mano de un moribundo, estréchasela tan fuertemente como puedas y verás qué importancia adquieren de pronto los pájaros, las piedras en que no habías reparado, tus zapatos! Verás asimismo en sus ojos un ansia infinita de revelar algo; algo que nunca nadie ha sabido, que no se sabrá jamás. ¿Sospechas tú qué pueda ser? (Tario, 2020, p.10).

Como señala Espinasa, Tario mostró pronto su búsqueda de la “concentración inmediata y permanente” de cada frase en su prosa, sin llegar a la poesía. Tario logra con la escritura fragmentaria de *Equinoccio* momentos semejantes a “cuentos instantáneos, iluminaciones, revelaciones, apariciones”, es un experimento de la soledad (Espinasa, 2000).

En el libro se encuentran igual comentarios incisivos y ácidos u otros fragmentos que parecieran ser una narración, un poema, un sueño, un filme que imaginó o soñó, tal vez un breviario filosófico:

“Un Dios afanoso, volátil, tenedor de libros de un sinfín de cuentas corrientes; un Dios juez, díscolo, neurasténico, que observa sin parpadear a los reos por encima de sus anteojos de amatista; un Dios de vecindad, dicharachero, buscador de pleitos; un Dios infatigable, presuroso, puntual, que va a los toros, al *ballet* y a los partos; un Dios ventrílocuo, cuya voz se deja oír en circunstancias de lo más insospechadas; un Dios *cowboy*, disparando desde su cuaco a diestra y siniestra; un Dios avaro, heredero impaciente, que tasa y esculca; un Dios versátil, frívolo, que provoca los sucesos políticos, las auroras boreales y el baile de San Vito por distraer sus ratos de ocio; un Dios, en fin, de los mil demonios, imposible, decrepito, envanecido de su curul y de sus barbas” (Tario, 2012).

Equinoccio, a veces poético, reflexivo u ocurrente, es “su libro más personal, el que renuncia a toda concesión”. “Su concentrada prosa se deshace de astucias argumentales, estructuras narrativas ortodoxas y cualquier tipo de adorno literario, para optar por el fragmento en un época en que el medio literario desconoce tan insobornable, extrema libertad” (Toledo, 2011, p.9). Para Martínez Gutiérrez es un claro diálogo con Baudelaire (2007) y para Humberto Rivas son las “iluminaciones” de la literatura mexicana de los años cuarenta (Toledo, 2014, p.153).

Por su parte Enrique Serna destaca la dualidad oscura entre Peláez/Tario al señalar que el autor “escribió una apología de la brutalidad en vez de relinchar por las calles. Y la escribió con pseudónimo; para que Peláez jugara canasta en casa de sus tías mientras Francisco Tario soñaba con prenderle fuego” (citado en Torres, 1994, p. 151). *Equinoccio* resultaría a la postre, señala Toledo, la muestra de la pluralidad, las atmósferas existenciales y la nostalgia amorosa que se repetiría más tarde en sus libros (2014, p.91).

A partir de la mudanza y el trabajo en la administración de salas de cine en Acapulco, momento que representa en palabras de su hijo, la etapa de mayor plenitud creativa

(Torres, 1994, p.157), Tario escribió una obra en honor al puerto guerrerense. Un libro por encargo donde la prosa fragmentaria y la imagen buscan promover el lugar internacionalmente, pero nacido del amor real a esas playas y con el propio sello imaginativo del autor.

Acapulco en el sueño (1951) nombra por inicio intenciones poéticas en la dedicatoria: “Al pueblo todo de Acapulco, espíritu de este poema, por la gracia de su ayuda y amistad” (Tario, 1951). Sin embargo, es muy posible que esa dedicatoria de gratitud, que después se otorga al presidente, no fuera escrita por el autor, sino por el editor. De cualquier manera es un libro único en la genealogía tariana, como señala Espinasa: el libro pertenece a la línea aforística de *Equinoccio*, solo que, al contrario que ese libro, es llevado hacia un estado de ánimo luminoso (2000).

Un libro ejemplar e inclasificable en la carrera de su autor, que refleja su amor por el mar y la costa. *Acapulco en el sueño* es el libro más reposado del autor, no está la angustia ni el delirio anterior, sino una técnica transparente y virtuosista, destilada en la nostalgia y la poesía, como señala Espinasa (2000).

Las fotografías de Lola Álvarez Bravo, entre las que está el mítico retrato de Tario en un barco que fenece, están acompañadas de retratos coloridos y nostálgicos, que dan un nuevo sentido a los personajes y formas marinas retratadas. “Mediante este juego de inventar significados en torno a una escena, Tario descubre un camino por el cual llega a la fantasía” (Toledo, 2014, p.107). Es lo que Espinasa denomina: una contemplación autista en busca de una revelación epifánica (2000).

Las fotos del volumen “permiten hacer un nexo entre el arte fotográfico y el estilo de Tario: los fragmentos allí incluidos suelen ser deliberadamente fotográficos, quieren reproducir por escrito lo instantáneo de la fotografía, lo conmovedoramente inmediato de la imagen sin tiempo. Y al decir sin tiempo se quiere decir sin juicio” (Espinasa, 2000).

Obra dramática

Antes de su muerte en Madrid en 1977, alejado del medio y sus amistades, el legado literario de Tario creció desde la oscuridad. Más tarde, después de años sin salir ninguna obra suya a la luz, fueron publicadas tres obras de teatro que se hallaron en un cajón de su escritorio, terminadas y mecanografiadas. Al parecer las obras fueron escritas en Madrid, en la misma etapa que *Una Violeta de más* y *Jardín secreto*, con el impulso del éxito de la publicación de sus cuentos en diferentes ediciones españolas (Toledo, 1991, p. 10), sin embargo los dramas nunca fueron llevados a escena. *El caballo asesinado*, *Terraza con jardín infernal* y *Una soga para Winnie* fueron publicadas juntas en 1988 en la colección Molinos de Viento de la Universidad Autónoma Metropolitana.

A pesar de que durante su vida no hay registro de otras escrituras teatrales, el gusto por el teatro era una constante en la vida bohemia de Tario. Entre 1939 y 1944 al autor le complacía elaborar improvisaciones y escenificaciones domésticas en su casa de la calle Esla de la colonia Hipódromo Condesa. Ahí montaban *Drácula*, recitaban poemas y Tario leía sus propios textos en sesiones de un improvisado radioteatro grabado en un gramófono doméstico. Además Tario tocaba a Chopin en el piano, recitaba a Asunción Silva, actuaba *Bodas de Sangre* y realizaba efectos de sonido acompañado en diferentes momentos de su esposa Carmen Farrell, su hermano, sus vecinos Octavio Paz y Elena Garro, Rosenda Monteros y José Luis Martínez (Toledo, 2014, pp.39-44), además del torero Manolete, como hace poco se acaba de redescubrir en una grabación encontrada.⁸

La anécdota de estas excéntricas tertulias de la familia Peláez, relatada por Octavio Paz a Christopher Domínguez, tiene comienzo con los extravagantes ruidos que escuchaba la pareja Paz Garro de sus vecinos a través de la pared: risas, gritos de

⁸ En la sección *Expresiones* del periódico *Excélsior* se registra en junio del 2020 el hallazgo de un coleccionista español de cinco grabaciones inéditas de Tario. Talavera, J. C. (8 de junio de 2020) Revelan hallazgo sonoro. *Excélsior*, p.22.

horror, graznidos de aves, sierras eléctricas, sonidos propios de “una sesión espiritista o de un aquelarre sadomasoquista” (Domínguez, 2013).

Esto marca un inicio teatral, aunque fuera por mero divertimento, su gusto por la representación gótica, la ficción teatral y la lectura en voz alta prevalecería y se delinearía décadas después en tres inusitadas obras dramáticas.

Toledo señala que en la obra de Tario se registran ciertos momentos que lo “encaminarán” más tarde a escribir para la escena, sin que tenga una experiencia directa en ello. “No sorprende la incursión de Tario en la literatura dramática. Pese a no haber tenido ninguna experiencia anterior como dramaturgo, fundamentan estos libretos su gran manejo del diálogo y una gran intuición escénica” (Toledo, 1991, p.10).

Es preciso señalar el acercamiento de Tario a la dramaturgia desde los años cuarenta en “La noche de los genios raros”. El texto plantea un diálogo teatral con acotaciones y finaliza con el “TELÓN”, sin embargo por lo abstracto de las didascalias y los diálogos se torna irrepresentable.

II. (*Reparando.*) ¡Y en endecasílabos!

I. (*Touching wood.*) ¡Lagarto!

II. Un drama azul y plomo...

I. La onomatopeya que se sumerge...

II. Pienso en Oscar Wilde; no puedo evitarlo.

I. (*Confuso.*) Bien, tal vez... pero un Oscar Wilde sin vidrieras (Tario, 2003, p.108).

La vida de Tario fue una mezcla de eclécticas pasiones y extravagancias, y el teatro no era la excepción. “Le gustaba ver sobre el escenario esos textos, por eso tenía esa perversión de escenificar con su mujer y su cuñado las obras de terror, en la sala de su casa, sin espectadores”, dice Espinasa (TeatroElMilagro, 2015, 7m22s).

Según Alejandro Toledo, *El caballo asesinado* y *Terraza con jardín infernal* tienen en común un desquiciamiento fantasmagórico e imágenes corrosivas en apariencia inconexas, situación que cambia en *Una sogá para Winnie* (1991, p. 10).

Julio Farell, hijo del autor, señala que las obras fueron escritas en Madrid, en la misma etapa de *Una violeta de más*, en un tiempo que Tario acudían constantemente al teatro de la capital española a ver a Strindberg, Ionesco y obras de teatro clásico (Toledo, 2004, p.61). Las obras dramáticas, señala Farell, tuvieron invitaciones de parte de Alianza Editorial e incluso Tario las registro autoralmente, sin embargo tras la muerte de Carmen Farell el autor no quiso saber nada de su publicación o escenificación (Toledo, 2014, p.163).

Posiblemente Tario fue influido por el teatro del absurdo que en los cincuentas vivió un esplendor con el estreno de *La cantante calva* (1950), *La lección* (1951), *Las sillas* (1952) y *El rinoceronte* (1959) de Eugène Ionesco y *Esperando a Godot* (1952) y *Final de partida* (1957) de Samuel Beckett. Posiblemente también influyó en su obra la lectura de la dramaturgia de finales del siglo XIX de Oscar Wilde y principios del XX de Maeterlinck. Posiblemente esto sea el origen de una fuerte característica fársica en su teatro. Alejandro Toledo refrenda ello al encontrar en los textos influencias de Wilde y Ionesco: “Como lo hace con algunas de sus ficciones, ubica su teatro en el ámbito europeo. No obstante que *El caballo asesinado* tiene un epígrafe del dramaturgo austriaco Franz Werfel, sus influencias dramáticas difícilmente están ahí; en su orbe acaso confluyen Oscar Wilde y Eugène Ionesco, es decir: la comedia inglesa y lo absurdo, enrarecidos con unos toques fantásticos que son su sello personal” (Toledo, 2014, p.117). A esto podría sumarse la influencia de Jules Supervielle, autor franco-uruguayo del epígrafe de *Terraza con jardín infernal*, poeta y también dramaturgo. Además se podría mencionar a *La señorita Julia* (1889) de Strindberg, el teatro clásico, el teatro romántico, Molière y el esperpento valleinclanesco (Mejía, 2015, p.212).

Como se menciona las tres obras se desarrollan en una atmósfera europea, como hicieran antes los cuentos de *Tapioca Inn...*, además retoman sus tópicos comunes de amor, miedo y deseo que son recurrentes desde el inicio de su carrera. Tario en su teatro se plantea “capturar un temperamento (similar al de su otra literatura) que se

maneja tanto en la oscuridad como en la luz, construyendo algo que parece fársico o humorístico pero que es también mortalmente serio” (Toledo, 2014, p.117).

El teatro de Tario, señala David Olguín, “revela, aun en sus defectos y excesos, una concepción original y un estilo muy poco frecuentado por la dramaturgia que habitualmente se escribe en México”. Además, con la publicación de sus obras se hace justicia a una faceta hasta ese momento desconocida de Tario “la de un dramaturgo que convierte lo insólito en una herramienta para subvertir el orden de la realidad”. El teatro de Tario, concretamente *El caballo asesinado* y *Terraza con jardín infernal*, señala Olguín, “rompe toda atadura al reflejar un mundo delirante, tragicómico. Carecen de la dimensión metafísica del teatro del absurdo, pero tratan de asir la sensación del absurdo en la misma forma de expresión dramática”. Para Olguín, Tario expone en su dramaturgia una intención principalmente escénica, así como la concepción del texto dramático que caracteriza a Beckett o Ionesco, es decir: “el texto entendido no como literatura sino simplemente como teatro, como la columna de un espectáculo donde el diálogo posibilita la acción y el juego escénico” (Tario, 2016, p.665). Las tres obras forman una especie de trilogía dramática oscura y metafísica, son cada una originales e hilarantes. Dramas abiertos para el desarrollo imaginativo de los creativos escénicos, actores, directores y escenógrafos, que se planteen llevar sus textos a escena.

Por otro lado, es un error interpretar como meros chistes la ironía de Tario. Como es el caso de *Terraza...* que no se trata de una comedia, sino como veremos más tarde, de una farsa. Toledo señala sobre los tres dramas: “Se trata de comedias en tono lúgubre que, para representarse, requieren un tacto especial por parte de los inmiscuidos en la puesta en escena, pues el propósito es que entre destellos de gracia e ironía (con una pluma ágil para hilar diálogos) tengan los espectadores la sensación de participar de un universo en perpetua descomposición, en donde todo es desdicha y desamparo. La ligereza es aparente, y si se opta por ella (al buscar la risa fácil), no resultará raro el extravío. Esto ha sucedido en algunos montajes estudiantiles que han malentendido el ácido humor tariano” (Toledo, 2013).

El teatro de Tario ocurre en espacios elegantes y decorados con suntuosidad. La arquitectura planteada en las didascalias evoca habitaciones campestres europeas, o inglesas específicamente, del siglo XIX o principios del XX, con viejos artefactos y muebles, apenas con algunas tecnologías que dan una dosis de atemporalidad al escenario. Sus personajes, en apariencia burgueses europeos, muestran de pronto que carecen de cualquier normalidad. Son locuaces, parecieran alucinar y ser excéntricos por naturaleza, además su situación está trastornada ya sea por la enfermedad, la deformidad o la transformación, se vuelven enanos, fantasmas o animales, parecieran en su delirio habitar una realidad de la cual solo vemos trazos. “Necesitan un director dramático que además sea psiquiatra”, dice González Suárez (Tario, 2006, prólogo, p.25). Por ejemplo en esta situación delirante de *El caballo asesinado*: tres doctores “como seres de trasmundo” llegan a la casa de los Joergensen a tratar a Johnny, que se está volviendo pequeño. Después de un interrogatorio demencial, Doctor I apaga las luces y plantea un caos en alta mar que trastoca toda la realidad que había percibido el espectador hasta ese momento. La sala elegante se extingue, en la oscuridad se oye la sirena de un buque y reina el pánico del naufragio.

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

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

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

Abuela: ¡Sí, sí, auxilio!

Johnny: Mamá, ¿dónde andas?

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

Voz lejana: ¡Socorro! ¡Auxilio!

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

Voces: ¡Naufragamos! (*Suena la sirena nuevamente.*) (Tario, 2013, p.35)

Después los doctores le piden a Johnny que como parte de su examen médico vuele y ladre, lo que él realiza para luego convertirse en perro. Somos testigos en escena de la visión fársica de Tario, donde los sucesos y las acciones son impredecibles y absurdos, escritos con imaginación y certero humor.

Las obras tienen el ambiente londinense de principios de siglo XX, sus personajes son nobles acomodados y preocupados por las apariencias, “aristócratas salidos de las novelas de Chesterton y Conan Doyle” (Toledo, 1991, p.10).

Dentro de este mecanismo dramático tienen enorme importancia los personajes femeninos. Lo femenino, escribe Seligson, es concurrente en los personajes de Tario ya sea en la narrativa y en el teatro. Personajes femeninos trastornados que se transforman en animales o son fantasmas proscritos o tenebrosos, figuras de sensualidad macabra y bella a la vez. Lo femenino es “su tónica subterránea.” No sólo porque las mujeres tengan una importante presencia, sino “porque la atmósfera general que baña el mundo —los mundos— de Tario es una atmósfera de aguas primigenias, matriarcales, andróginas”, argumenta Seligson. Estos personajes, como en *Terraza...*, nos dice Esther Seligson, “pertenecen a la esfera del *ánima*, el ámbito de la ensoñación, y la ensoñación, dice Gaston Bachelard, es de esencia femenina” (Tario, 2016, p.671).

Si bien la obra de Tario es leída como una literatura mórbida y violenta, subyace siempre bajo ella un enorme sentido del humor, como en el teatro del absurdo, como se ha señalado, muy cercano a su obra. “Lo absurdo es un elemento que merece ser representado, como si la escritura ofreciera la posibilidad de darle tres dimensiones a la demencia y al mismo tiempo cerrarla sobre sí misma, contenerla en dos o tres actos. Exhibir y proyectar lo hermético de lo absurdo, tal pareciera ser la intención que anima estas tres piezas teatrales” (Martínez Gutiérrez, 2007).

Además, derivado de la intención fársica, su obra parte de lo grotesco. Ese humor que navega de lo terrible a lo placentero en sus cuentos está presente también en sus obras teatrales, como veremos específicamente sobre nuestro objeto de estudio en el siguiente capítulo. “En Tario es común el contraste entre lo terrible y lo grotesco”, dice

Toledo (2014, p.100). Por su parte, de manera crítica, Martínez señala que: “Acierta rotundamente Francisco Tario en la revelación de los mundos de la locura, en el desnudamiento de oscuras pasiones, en la invención de lo grotesco, y pierde calidad cuando se entrega a temas incansablemente reproducidos” (Tario, 2016, p.644).

En su dramaturgia, Tario se aleja de cualquier localismo, los nombres propios, la escenografía y los diálogos son cosmopolitas y extranjeros. Ningún personaje de Tario tiene un nombre o algo que pudiera relacionarse con México, no tienen color local, señala Olguín (Tario, 2016, p.666)

Sin duda el teatro de Tario presenta diversas dificultades técnicas, como veremos específicamente en el caso de su obra *Terraza con jardín infernal*, derivadas posiblemente de su costumbre de narrador y su escasa experiencia escénica. Sus acotaciones a veces parecieran realizar un juicio que no favorece al entendimiento de la acción, además no son del todo claras en su expresividad literaria o poética.

El caballo asesinado, en intertextualidad con Sherlock Holmes según Martínez Gutiérrez (2007), es una obra con diversos juegos metateatrales, donde los mismos personajes se confunden entre realidad y sueño, un sueño dentro de otro sueño, un delirio, o acaso son solo sombras o fantasmas. Señala Martínez Gutiérrez que la obra “es una exploración de la psique y de las relaciones humanas, sobre todo en lo concerniente al círculo familiar (rasgo que, por cierto, establece una conexión con su último libro de cuentos)” (2007).

El teatro de Francisco Tario refleja sus obsesiones narrativas, lo que forma entre cuentos y dramas un diálogo cercano y constante. Es el caso de *El caballo asesinado* con los relatos “Aureola o Alvéolo” y “La semana escarlata”. En estos textos los fantasmas son los protagonistas frente a su miedo de ser “hombres vulgares” (Toledo, 2013). El relato “Aureola o Alvéolo”, señala Alejandro Toledo, pasó a la escena mejorando la historia y sus deficiencias. “La frescura con que Tario aborda la tradición ibseniana, con una constante y fina ironía, le permite pasar del mero regodeo del ambiente en sí mismo a una lograda metamorfosis que se encamina, en personajes y

situaciones aparentemente ortodoxos, a una final revelación poética” (Tario, 1991, p.10).

Por otra parte, Olguín considera que *El caballo asesinado* está construida a partir de actos ilógicos y perturbadores en la incierta frontera entre el sueño, la vigilia y el delirio continuo. “En esta visión desparpajada, lúdica y ambigua del texto dramático radica la fuerza de Tario” (Tario, 2016, p. 665).

La última obra de la trilogía es *Una sogá para Winnie*, obra donde los sueños son un oscuro puente entre la vida y la muerte. El drama juega constantemente con un ambiente misterioso y perturbado que delinea tristes personajes con ocultos secretos. El argumento plantea una pareja burguesa que transcurre su melancólico amor, sin embargo una presencia fantasmal se apodera de la casa, es el lejano amor del esposo, su prima Winnie que parece haber vuelto de la muerte.

Es una obra muy ecléctica, tal como *Terraza con jardín infernal*, donde los elementos fantásticos y melodramáticos, por momentos, tienen una conclusión de novela negra. Para Vicente Francisco Torres, *Una sogá para Winnie* “plantea tres problemas psicológicos: el de la ‘doble vida’, el de las fantasías enfermizas y el de las presiones que intentan desquiciar a una persona” (1994, p.169).

González Dueñas escribe sobre el tono de una posible escenificación de *Una sogá para Winnie*, comentarios que pueden aplicarse también a *Terraza con jardín infernal*:

“A partir de una relojería precisa y oculta, Tario construye una pieza *sui generis* donde las apariencias van cayendo en los momentos exactos, cambiando el tono y las implicaciones aunque parece continuar intacta la linealidad narrativa. Cabe señalar que una puesta en escena deberá ser idénticamente lúcida y sensible: optar por un realismo monotonal —o por uno solo de los géneros y estilos que contiene la pieza— equivaldría a banalizarla y destruirla por completo. Incluso podría prescindirse de la escenografía realista, si a los actores se les insufla de modo profundo la riqueza de matices y el juego de apariencias tan etéreo como esas abstracciones que van a cobrar *concreción* en la escena. En tanto es tan precario y delicado el equilibrio de la obra, toda “formalidad” en su adaptación

escénica juega el doble riesgo de sabotearla (si se asienta) o de ir conduciendo al espectador de la comodidad a la estupefacción y finalmente al abrupto reconocimiento” (citado en Toledo, 2014, p.118).

Como se observa el teatro de Tario guarda un valor no solamente literario, sino escénico. Los tres dramas tarianos son obras rotundas y sorprendentes, cada una con sus propias características, que a pesar de sus desaciertos y complejidades, plantean personajes y situaciones fascinantes en un marco fantástico. Esos seres melancólicos y trastornados son fantasmas, androides, enfermos, inspectores, seres que mutan y se transforman. Al leer la dramaturgia de Tario se entra de lleno a lo insólito ideado para la escena.

Importancia y vigencia de su obra

La literatura de Francisco Tario guarda hoy en día su calidad de vigencia y originalidad en su constante publicación, estudio y análisis. La aportación de Tario a la literatura mexicana no es poca: desdeñó todo servilismo literario y sacrificó la posibilidad de toda fama y estatus en pro de su búsqueda individual y artística. Por si ello fuera poco, introdujo lo fantástico a la literatura nacional. Sin reconocimientos ni premios, Tario construyó paso a paso una vasta obra, “es uno de los escritores hispanoamericanos más enigmáticos e interesantes del siglo XX”, dice Rendón (2011, p.101). Esto lo volvió a la distancia un precursor indudable de lo insólito en México y en la lengua española, literatura que a partir de la segunda mitad del siglo XX tomaría forma en diversos cuentos fantásticos, antologías y posteriormente en la crítica literaria. Su obra no obstante de “todo el *boom* visual de videojuegos, de fantasía, de películas y de series, siguen siendo cuentos muy originales que funcionan perfectamente. No han perdido vigencia” (Martínez Torrijos, 2020).

Al menos diez años después de su muerte inició la difícil labor de rescatar y resignificar su obra. Por ejemplo con *Entre tus dedos helados y otros cuentos* preparada por Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo y prologada por Esther Seligson, la publicación de su obra póstuma o inédita y luego las múltiples reediciones y antologías de su obra en el marco del centenario de su nacimiento.

Según señala Espinasa desde los ochentas inició una labor de reivindicación de Tario en la literatura mexicana del siglo XX. Ya no solo era un enigma consagrado o un escritor de culto, era el mismo antecesor de autores nacionales como Juan Rulfo y Juan José Arreola. Sin embargo, dice Espinasa, “se volvió un lugar común decir que es un desconocido y decir que es un raro, y todos sabemos que si sobre los raros se ejerce un trabajo crítico se les incorpora en un tradición” (TeatroElMilagro, 2015, 3m28s).

La calificación de culto a Tario no coadyuvó al reconocimiento y a la lectura de su obra sino al contrario, se le guardó con un estigma al margen la literatura mexicana,

intocable o inaccesible, nada más nocivo para un autor que influyó en las nuevas voces de la literatura fantástica mexicana.

Tario fue un marginal toda su vida y hasta hace unos años era parcialmente ignorado por editoriales e instituciones, solo ocasionalmente era reseñado o leído por unos cuantos fanáticos, sin embargo con la publicación de su obra completa por el Fondo de Cultura Económica, el repaso sobre su vida y obra en *Universo Francisco Tario* y diversos estudios académicos, se le ha dado al autor el lugar que merece en la literatura mexicana. “Como el hijo pródigo que regresa, es importante reconocerlo e integrarlo al panorama de las letras mexicanas”, dice González Suárez (Tario, 2006, prólogo, p.25).

Geney Beltrán señala: “No me quejaré de que no haya sido leído en su tiempo y apenas sea reconocido porque Tario no es un caso único, este país tiene excelentes autores que han sido un tanto ignorados, pero sí recalcaré que Tario no es un raro ilustre del montón, sino alguien con sabias estrategias de narrador que lo ubican como uno de los autores más originales y poderosos del siglo XX, por lo menos de la lengua española” (Ávila, 2011).

Francisco Tario forma parte indudablemente de la historia literaria mexicana, posiblemente relegado a un categoría de marginal cuentista, sin ser comprendida toda la amplitud de su ecléctica obra de aforismos, novelas y teatro. Sumado a ello, que Tario esté publicado y antologado no significa que tenga lectores. Puede ser que su estilo individual, alejado de cualquier pertenencia nacional o comunitaria, como señala Chimal, no sea lo necesariamente actual para ser popular entre los lectores y las editoriales mexicanas. Sin embargo es vigente esa “perplejidad ante el desconcierto del mundo, que nos abruma y nos vuelve irreales. O en su mirada de alienación que luego del desconcierto puede conducir a la violencia o la destrucción misma del individuo” (Chimal, 2017).

“Lo importante es que en esas páginas se respira todavía el humo del atentado contra la moda literaria y las buenas conciencias, lo decisivo es que todavía al acercarnos a sus inmediaciones, aun siendo injuriados, repelidos y en ocasiones

hasta escupidos, sus frases nos cautivan por su violencia incorrecta, sus atmósferas nos envuelven por su esperpentismo deliberado” (Luigi Amara, 2004).

Aunque Tario sea editado y estudiado seguirá siendo marginal, porque esa condición la brinda su personal cosmovisión de la literatura alejada de lo popular y las listas de ventas editoriales, no solamente la consagración o no por un nicho editorial o académico. Tario puede estar destinado a tener un pequeño grupo de lectores para los que siempre será un tesoro, aunque sea reconocido, aquellos que lo estudian y lo releen con encanto y fascinación regresarán constantemente a su obra.

La condición de raro, señala Chimal, seguirá a pesar de que su obra sea citada en aulas y ocupe las librerías.

“Se le ha consagrado a pesar de que no cumple con buena parte de las reglas que para muchos todavía definen “lo mexicano” en las artes, y en una cultura literaria que suele ser de costumbres inflexibles e inercias centenarias. Ha habido intentos de ‘normalizar’ los textos y hasta la biografía de Tario: de hacerlos parecer más hospitalarios a lecturas y comparaciones rutinarias. Pero como Amparo Dávila o Guadalupe Dueñas –escritoras cuyas obras se quiere presentar a veces como menos transgresoras, más domesticadas de lo que son en realidad–, Tario es irreductible. Hay que aceptar su trabajo con lo que elige decir y también con lo que calla” (Chimal, 2017).

Como señala Alejandro Toledo: “Ahora que los jóvenes consideran a Tario como un contemporáneo. Se trata de un autor marginal en su tiempo que adquirió poco a poco el aura de lo clásico, para convertirse en un fantasma ineludible de las letras mexicanas” (2014, p.119). Por su parte, Alberto Manguel recuerda que Gabriel García Márquez afirmó alguna vez que “La noche de Margaret Rose” era uno de los mejores relatos del siglo XX, y señaló: “Quizás la convicción que los cuentos de Tario despiertan en nosotros se deba a la calma y poética lógica que los gobierna” (citado en García, 2020, p.9).

Las características literarias de Tario no pierden vigencia a pesar de los casi 110 años de su nacimiento. Tario ha sido retomado por las nuevas generaciones de lectores,

señala Alberto Chimal, ha dejado de ser un secreto y “ha ingresado en el canon nacional y ahí se va quedar” (Chimal, 2017).

Tario ocupa un lugar en la galería de los “raros” latinoamericanos de la narrativa de lo extraño, junto con Felisberto Hernández, ambos pianistas e “interesados en esa franja de la realidad en la que los objetos adquieren alma y los sujetos se funden con lo inerte” (Toledo, 2014, p. 11); los mexicanos Carlos Díaz Dufoo Jr., Pedro F. Miret, Julio Torri, uno de los primeros divergentes de la costumbre realista de la narrativa de la Revolución Mexicana y que más tarde incursionaría en “la fantasía científica” (Toledo, 2014, p.79); Efrén Hernández, contemporáneo de Tario y autor ejemplar, que en la década de los cuarentas publicaría también libros geniales como *Cerrazón sobre Nicomaco* (1946) y *La paloma, el sótano y la torre* (1949); o Mauricio Magdaleno y Asunción Izquierdo de Albiñana con *Andreida* de 1938.

Todo esto refrenda la necesidad de leer y estudiar a Francisco Tario a profundidad, en especial algunos de sus libros, títulos capitales de la literatura mexicana del siglo XX. Así también es preciso acercar a nuevos lectores a la obra tariana, que en sus ficciones oníricas y grotescas pueden encontrar la visión de una literatura divertida y provocadora.

De la Posteridad, con mayúscula, Tario mismo se burlaría con humor en su libro de aforismos: “La Posteridad –donde todo es tan rítmico, tan aéreo, espiritual y augusto que el hombre ni se alimenta, ni cohabita, ni evacua. Porque ya está muerto” (2012).

La trascendencia y el misterio pertenecen a todos los Tarios que aún requieren ser reconocidos: Tario el excéntrico, el de Llanes, Madrid, Acapulco o la Ciudad de México, Tario el marginal, el portero, el pianista, el amigo de Paz, Garro y Manolete, el fantasma, el enamorado de Carmen Farell, el buen padre, Tario el escritor maldito, el nocturno, el bohemio, el fantasma, el administrador de cines, el solitario, el dramaturgo.

Capítulo tres

Terraza con jardín infernal: entre robots y fantasmas

La dramaturgia de *Terraza con jardín infernal*

Algún tonto de oficio pensará para sus adentros que estoy haciendo gala de ingenio. ¡Pobre de él y de mí! ¡Qué pobre, pobrísimo sería en tal caso nuestro mutuo ingenio! Lo que hago simple y sencillamente es mostrarme a mí mismo el justo y saludable camino.

Francisco Tario

Equinoccio

Terraza con jardín infernal, pieza teatral en dos actos, es una obra transgresora y original en el panorama teatral. Su desarrollo dramático, como veremos a continuación, es híbrido y no obedece a un sólo estilo o influencia, sino que responde a la interacción de dos géneros de lo insólito: la ciencia ficción y lo fantástico. Esto sucede a través de la transgresión de las fronteras de vida/muerte, vigilia/sueño y realidad/irrealidad concebido en una estructura fársica con tintes cómicos. *Terraza...* es una obra con una variedad muy diversa de elementos: al inicio se plantea un ambiente y decorado cercanos a la literatura europea, luego un espacio apocalíptico con androides plásticos perteneciente a la ciencia ficción y después surgen elementos oníricos del género negro y fantásticos. Una diversidad de características que dotan de complejidad a la dramaturgia de este texto.

A *Terraza con jardín infernal* la mención de extraña no le es suficiente, es preciso indagar las características dramáticas y escénicas más allá del lugar común de rareza asignado a la literatura tariana. La obra construye algo “que parece fársico o humorístico pero que es totalmente serio”, señala Toledo a propósito de la dramaturgia tariana (Tario, 2013, p.11). Es por ello que el humor ácido de la dramaturgia de Tario precisa también del análisis dramático de la farsa en la obra, como se realizará más adelante.

Terraza con jardín infernal, desde su publicación hace 32 años, ha sido leída muy poco y, por lo documentado en esta investigación, nunca ha sido montada profesionalmente en la escena nacional ni internacional. Sólo existe el registro de dos representaciones de *El caballo asesinado*: la primera durante una corta temporada en 1989 en el Teatro de la Paz, y luego en febrero de 2008 por la compañía de la UNAM, Alveolo Teatro (Mejía, 2015, p.210).

Aunque existen diversas opiniones al respecto, *Terraza con jardín infernal* fue escrita al parecer antes del año 1963, puesto que ese año fue publicada sin editorial en México, al menos en una primera versión, según la bibliohemerografía de Francisco Tario elaborada por Bárbara Santana Rocha en el segundo volumen de las *Obras Completas*. Así como dos años antes, en 1961, fue publicada *El caballo asesinado: pieza teatral en tres actos* en Madrid por la editorial Pineda (Tario, 2016, p.696). Sin embargo en una entrevista a Tario en 1971 para el periódico *El Oriente de Asturias*, el autor menciona que está trabajando desde hace tiempo en esas piezas, “ya de hecho terminadas” (Tario, 2016, p.690). Además, Alejandro Toledo señala que Tario concluyó en sus últimos años de vida una novela y tres obras de teatro (Toledo, 2014, p.12). Todo esto hace suponer que Tario trabajó en ellas bastantes años, sin decidirse a escenificarlas y volverlas a editarlas. Toledo además supone que los textos se originan antes del fallecimiento de su pareja, Carmen Farrell, en 1967, dado la melancolía que significó ese deceso para Tario y el diálogo que tienen los dramas con su libro *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* del año 1952 (Toledo, 2013). “Si las olvidó fue como parte de su duelo”, señala el autor (Toledo, 2014, p.117).

Según nos dice David Olguín, las obras fueron escritas los últimos años de su vida y el autor las pensó como ejercicios, por ello prefirió guardarlas en un cajón sin considerar publicarlas (Tario, 2016, p. 664). Mario González Suárez argumenta que fueron escritas mientras vivía en Madrid, en la misma época de *Una violeta de más* (Tario, 2006, p.25).

En el prólogo de *La puerta en el muro*, Jose Luis Martínez, dedicado lector y reseñista de Tario, señaló que el autor estaba trabajando en “una prolija novela y una extraña y bien construida pieza teatral”. Se desconoce si Martínez se refiere a alguno de los tres dramas póstumos, lo que significaría que uno de ellos fue ideado antes de 1946, o a un

proyecto inconcluso, desconocido o destruido (citado en Toledo, 2014, p. 96). Como sea se sabe que el tiempo de silencio en España entre la publicación de *Tapioca Inn...* y *Una violeta de más* fue dedicado a trabajar sus obras teatrales, su novela póstuma y su último libro de cuentos, este el único que se decidió a publicar.

Como se sabe la labor del narrador es muy diferente a la del dramaturgo. El dramaturgo además de pensar en la historia y el lenguaje como un novelista, debe considerar siempre que está construyendo un texto para la escena. No puede olvidar la realización de su literatura en acciones, diálogos, intenciones, escenografía, movimientos, etc. Como menciona Henri Gouhier, la obra dramática “está *hecha para* ser representada: tal intención la define” (citado por García, 2003, p.27). En la dramaturgia de *Terraza...* subyacen algunos problemas, que si bien son notorios, no dificultan su lectura y posterior adaptación a escena. Las dispersas e informales experiencias teatrales de Tario no menguan su capacidad para expresarse dramáticamente. La obra mantiene un ritmo ascendente y las relaciones y acciones escénicas están señaladas con precisión. Técnicamente por supuesto es una obra compleja, en el sentido de los numerosos actores en escena y la demanda actoral que precisa, además de que alguna escenografía descrita es importante en la acción dramática, así como la luz y el sonido.

Es preciso señalar sin embargo que es visible el sentido narrativo de Francisco Tario aun en el texto dramático. Este problema se presenta en los diálogos, especialmente del segundo acto, los cuales tienen constantes momentos anecdóticos. Los personajes relatan los sucesos oníricos y emiten las voces de otros personajes, lo cual podría representar problemas de ritmo debido a la sola interacción del narrador con los oyentes que solo reaccionan brevemente. Esto podría significar una sobrenarratividad en el texto dramático, sin embargo sería preciso discutir teórica y prácticamente la escenificación de lo narrativo en el teatro o tal vez la posible adaptación de esos momentos oníricos para representarlos escénicamente y así no sean solo evocados. Como sea, ambas discusiones exceden los alcances de este trabajo.

Sumado a ello es de destacar las acotaciones narrativas escritas por el autor, como: “Hay un dramático silencio...” (Tario, 2013, p.181), “¿Otro huésped acaso?” (p.187), “El profesor queda inmóvil... posiblemente muerto” (p.188) o “El firmamento se ha enrojecido, se ha vuelto fosforescente y parece próximo a estallar” (p.202). Estas acotaciones no ayudan a clarificar lo que Tario como dramaturgo busca en la escena y ello presenta un problema técnico al momento de realizar el montaje si esas acotaciones son tomadas en cuenta. Como señala García Barrientos, en las acotaciones es preciso que el autor se anule o enmudezca “como sujeto en un discurso muy particular: objetivo, impersonal, sin voz alguna real ni imaginaria que lo profiera”. Condición que Tario no cumple en ocasiones. Este problema práctico para la escenificación de *Terraza...* es llamado por García “hipertrofia funcional”, lo cual significa que la acotación está cargada de valores “—formales, retóricos o poéticos— que le son impropios” lo que genera efectos en la simple lectura. Sin embargo esto no es necesariamente negativo, el teórico ejemplifica este suceso con una acotación del teatro del absurdo, específicamente de *La Cantante Calva* de Ionesco (García, 2003, pp.45-47), texto de clara influencia para el drama tariano.

A pesar de lo anterior, las acotaciones empero no ser siempre claras, tienen un sentido atmosférico en la obra dramática, otorgan fuerza y coadyuvan a su interpretación, así mismo podrían ser reinterpretadas para su realización escénica. Por otra parte, la acción y la ficción dramática permanecen inmunes a esos problemas por lo que, en conclusión, no se dificulta el montaje del texto dramático.

Los componentes de la obra dramática

La imaginación en *Terraza con jardín infernal* es intensa e inagotable, es capaz de reunir disímiles posibilidades en un drama único. Señala Olgúin que: “Lo interesante del teatro de Tario radica en su capacidad para dar rienda suelta a la imaginación y crear una segunda realidad con sus propias convenciones. Sueño y vigilia, fantasía y realidad, el absurdo y la lógica inductiva propia del género policiaco conviven en igualdad de circunstancias y sin posible exclusión. Tario desentraña la coherencia del sinsentido, la lógica de la sin razón” (Tario, 2016 p.666). Esta imaginación ecléctica, a pesar del aparente caos que se observa en escena, se construye con delicadeza y cuidado de los elementos, diálogos y acciones. De a poco se devela en el drama una extrañeza siempre ascendente y sorpresiva.

De inicio, señala Mejía González, se presenta un fenómeno de espectralidad en la obra con el epígrafe de Jules Supervielle “Era la Plaza de los Ecos Perdidos donde se oía muy claramente, con varios siglos de atraso, los gritos que subían de la tierra”. Dicho fenómeno se desenvuelve en la obra para volverlo un personaje pasivo que hará de los personajes “seres fantasmagóricos, simulacros de seres vivos que pueden transformarse y cuya vista ofrecida por la terraza del hotel no es más que un espejo de ellos mismos: algo arruinado e inexplicable” (2015, p.215).

Espacialmente la obra se desarrolla en una casona llamada La Lata de Arenques Ahumados, un hotel elegante y decorado con gusto, en cuya puerta de cristal se observa la terraza y al fondo un firmamento rosado derivado del apocalipsis nuclear. Más tarde se sugiere que en el patio, desde el columpio, se puede disfrutar de la vista de los Alpes y que en la terraza se elevan árboles en un “valle húmedo y florido”. El cielo colorido puede ser la causa que nunca anochezca y siempre sea de día. “**Adolescente:** ...Entonces sí se hacía de noche. Diariamente. Inevitablemente” (p.144).

La obra ocurre en un espacio hermético, con un total encierro, tal como algunos de los cuentos de Tario, por ejemplo “El mico”. Un espacio refinado y con apariencia grata

que contrarresta con los hombres y mujeres plásticos en plena decadencia apocalíptica.

Aunque la acción ocurre mayormente en la sala, el espacio de la terraza funciona como pasarela o ventana de los personajes, por lo que resulta importante para el montaje. El espectador ve desfilar a los androides como un aviso de sus entradas, además a través de ella los personajes visualizan el caos que se avecina. La vista que ofrece la terraza es importante para presentar un aspecto artificial siempre matutino e idílico en contraposición con lo que pasa en escena. La escenografía y el vestuario cumplen la función, como en las otras obras dramáticas de Tario, de otorgar cierto naturalismo a la escena, como el punto de partida cotidiano que será quebrado con lo fantástico. Otro aspecto imprescindible del escenario es la iluminación del espacio. Los colores de la luz marcan la diferencia entre atmósferas y realidades, por ejemplo la luz roja en el juicio, la verde en el patíbulo o el resplandor violeta con la presencia fantasmal y romántica de la Adolescente, madre de Peterhof.

El ritmo ascendente de la acción dramática es otro elemento característico de la obra. Podemos ver cómo los sucesos van *in crescendo* y la situación se descompone y se vuelve cada vez más absurda y artificial. Los diálogos muestran desde un principio una incomunicación latente entre los personajes, lo que va en ascenso hasta el final. A pesar de la confusión aparente, la acción dramática nunca se estanca. Los personajes temen otra explosión, su incertidumbre crece, el miedo al alumbramiento aumenta y nada puede impedirlo, los androides se descomponen, lo onírico se mezcla con lo real y se difuminan sus fronteras. Estas acciones dramáticas ocurren muy rápidamente. Un ejemplo sucede al inicio del segundo acto, justo cuando el Millonario asesina por teléfono al Doctor. Enseguida la acotación siguiente señala: “se ve cruzar por la terraza un féretro a hombros de cuatro desconocidos” (pp.174-175). En *Terraza con jardín infernal* no hay tiempo que se pueda medir, una atemporalidad latente propia de las distopías. El planteamiento temporal de la hecatombe atómica es quebrado después al presentarse de nuevo el evento. Los sucesos ocurren a un ritmo veloz y cíclico.

En este ambiente, donde el tiempo no cuadra o simplemente no existe, todo sucede al ritmo de la enfermedad y es continua la repetición de la cercanía del “abismo”. Un

recordatorio imprevisto nacido de un defecto o una posesión de los personajes o de la catástrofe que se avecina sin remedio. Una altura que asciende como si el Lata de Arenques Ahumados se elevara para caer estrepitosamente. Por ejemplo: “**Sra. Stephen:** Perdón también, señor Wallenstein; no lo había visto ¿Y Mademoiselle Naná? En el columpio, supongo. ¡Ella adora los Alpes! Encantadora criatura. Y tan apasionada. ¡A dos mil quinientos metros sobre el abismo! (*Vuelve a tocar el timbre.*)” (p.134) o “**Millonario:** ¿Qué si le permito adorar a Naná? Hágalo, hágalo. Le extenderé un aval en el acto. Y colúmpiese. ¿Padece vértigo? ¡A dos mil novecientos noventa y nueve metros sobre el abismo!” (p.138).

A pesar de no tener gran experiencia en el teatro, Tario escribió *Terraza con jardín infernal* con un amplio sentido escénico. Los diálogos son verosímiles, además delinean el carácter y la acción de los personajes. En las acotaciones se describen rítmicamente movimientos e intenciones que brindan un sentido lúdico y de comicidad a las acciones escénicas, por ejemplo: la pesada maleta del Profesor, la campana del Millonario, el sonido del protoplasma que crece generando ese ansioso *crescendo*, el coro en el interrogatorio del Inspector o el complot de las Hormonas, las comidas que sirve el Criado, la transformación en animales y demás situaciones y comentarios cómicos.

El empeño dramático de Tario logra, además de ensamblar dos mundos diferentes, desarrollar con complejidad personajes en líneas dramáticas con cierta independencia. Como es el caso de Peterhof y la Adolescente, donde la atmósfera onírica y plácida presenta una sátira romántica de las fantasías incestuosas. Ambos personajes se relacionan como enamorados y Peterhof permite a la Adolescente ver a través de su ojo, como si fuera una ventana a los dorados recuerdos de su infancia. Luego se entera que esa idílica mujer, invisible para los demás, es su castradora madre que ha vuelto como una fantasma a reprocharle haber crecido. Es la fantasía incestuosa de Peterhof ser niño de nuevo ante su madre/amante.

La singularidad de los personajes no está presente en el *dramatis personae* o en la descripción inicial de su vestuario y sus características, donde por inicio se presentan personajes maduros, elegantes y bien vestidos. Parecieran como dice Toledo

“aristócratas salidos de las novelas de Chesterton y Conan Doyle” (1991, p. 10) o tener ese aire burgués y absurdo de los personajes de *La cantante calva*. Solo por algunos detalles en las acotaciones empezamos a notar la extrañeza de su condición, elementos que dicen mucho de ellos y de cómo son: “*El Millonario es un hombre relativamente joven, rollizo y rojo como un trozo de carne, y en cierta forma sensacional*” (p.126).

En esta galería de especímenes humanoides, de androides oníricos en decadencia, se presentan de nuevo las dos categorías de seres de la literatura tariana que especifica Toledo (2014, pp.111-112). Sin embargo al ser *Terraza...* un mundo híbrido y bipolar, es posible encontrar en un mismo personaje ambas categorías unidas. Los seres pueden ser en ocasiones fantasmas, meros recuerdos de antiguos sueños, y en otras son monstruos en una condición de otredad, entre lo animal, lo artificial y su pretendida humanidad. Mejía señala sobre la dramaturgia de Tario que “es un escenario que contiene piezas y personajes apenas visibles, contradictorios, hiperbólicos, que sufren metamorfosis inexplicables o que permanecen inmóviles en su propia extrañeza” (2015, p. 210). Esto es claro al analizar las líneas dramáticas de algunos personajes: no guardan unidad ni congruencia alguna, pueden cambiar de nombre, revivir, volverse animales o mutar.

Basilio sería un claro ejemplo de esta dualidad. El personaje dice que ha muerto, pero ha nacido como un recién nacido de 40 años en La Lata de los Arenques Ahumados junto con los personajes de sus sueños, la condición monstruosa es clara. Sin embargo, no tarda en adaptarse a los oficios oníricos y se vuelve un personaje más de los soñadores, un recuerdo fantasmal para otros. Igualmente el Millonario, en quien persiste su condición de monstruo plástico hasta que se enfrenta al caos final, o la Sra. Walzer que en sus fantasías pareciera acceder a mundos oníricos para luego volverse una gallina. Sólo la Adolescente mantiene una condición única de fantasma, como una manifestación del recuerdo de su hijo y la comunicación entre los mundos de la vida y la muerte unidos en el río fúnebre al que sólo ella puede acceder.

La metamorfosis animal es una característica de la monstruosidad de los personajes, a partir de su condición de androides descompuestos en la premisa de ciencia ficción,

como analizaremos más tarde. Los personajes no dejan de mutar y de volverse animales. Se conoce en voz de uno de los personajes la transformación del huésped Jacobo Scholten, un ser que desapareció de La Lata y fue vuelto a ver como un puerco espín (p.186). Transformación semejante a la transmutación de Joergensen en un equino en la obra *El caballo asesinado*. “-¡Oh, di Mozart, di Mozart! Así nadie que esté a tu lado podrá confundirte con un caballo”, escribió Tario en Equinoccio (2012).

En su condición de monstruos, los seres plásticos están dañados o enfermos, sufren patologías, pierden el sentido de la realidad, la memoria y la propia percepción, sus miembros y órganos se atrofian o sufren ecolalias repentinas: “*Seguidamente el señor Leopardi y la señora Walzer rompen a hablar a un tiempo, diciendo: “¡Señor Leopardi!”, “¡Señora Walzer!”. Así repetida veces*” (p.127). Su torpeza y deterioro avanza a lo largo de la obra. Salvo en el caso del criado Marcelo, el cual es “*un joven de muy saludable aspecto cuya eficacia y destreza recuerdan las de un prestidigitador*” (p.132).

Terraza con jardín infernal es una “delirante obra de terror futurista... Sus personajes sueñan con un pasado utópico en donde el apremio del tiempo era casi una caricia comparado con el terror de la nada. La locura es un fantasma que ronda a este grupo de personajes que habitan en la cima de una montaña en donde, como uno de los círculos del infierno, todos están condenados a escuchar las mismas historias o a recrearse en el mismo recuerdo, hasta el siguiente final de los tiempos” (Martínez, 2007).

La composición de los personajes es un rasgo destacado en *Terraza con jardín infernal*. Cada personaje guarda una característica propia y definida que los hace ver de diferente manera las crisis a las que se enfrentan. Físicamente todos tienen rasgos identitarios, una especie de atrofia: la Sra. Walzer tiene un movimiento en la boca, el Doctor un estrepitoso tic, el Profesor solo habla con onomatopeyas explosivas, “¡pum pum!”, Peterhof se para y se sienta continuamente sin sentido y la Sra. Stephen acomoda siempre un cuadro antes de salir de escena. “Los fantasmas se hacen hombres y los hombres fantasmas: no hay umbrales. Las cosas están tan contaminadas de humanidad como los seres humanos cargados de materia”, señala Esther Seligson sobre la obra tariana (Tario, 2016, p.671).

De la misma manera todos también tienen un apodo, un sobrenombre y un animal asignado para su metamorfosis, son, al parecer, ellos mismos el zoológico que tanto esperan visitar en el hotel. Este bestiario humanoide está compuesto por: la Sra. Walzer como una golondrina o gallina; Leopardi como un simio (tal vez por ser el único humano sobreviviente de la hecatombe) y luego un pájaro disecado; el Millonario Wallenstein como un “enorme erizo fluorescente” que después respira como una araña cubierta de musgo. (p.161-162).

Los personajes igualmente cumplen estereotipos cómicos: el rico, el miserable, la *femme fatale*, la señora chismosa, el cobarde, los enamorados, el policía inepto, etcétera. Eso sin embargo no mengua la complejidad que después adquirirán algunos. Se revisará a continuación particularmente a cada personaje para entender su papel en el drama.

Personajes principales

Millonario Wallenstein:

Este sensacional trozo de carne de rojizo, como es descrito, es el acaudalado dueño de la industria plástica. Es “presidente de Trust Plastic Corporation y heredero universal de la Cell and Similars Company. ¡Multimillonario!” (p.136). Un avaro que recuerda al de Moliere, contando su dinero y abusando de su poder. Es un hábil comerciante cuyo único principio es la ganancia. “¿Todo el mundo siente miedo y debemos aprovecharnos?”, dice con un gracioso cinismo.

Su fortaleza le permite evitar consecuencias y matar al Enamorado, al Inspector y al Doctor. Se burla de todos y no se detienen por nada. Es un claro villano fársico, no como el pícaro travieso sin espíritu de malicia que dibuja Bentley (1982, p.230), sino un descarado capitalista encantado en humillar a sus subalternos y presumirles su poder lo que genera un efecto cómico. El millonario tiene la intención de lograr su beneficio a costa de todo y abusa del tonto, aprovechándose de su debilidad y temor. Por ello con Peterhof forma una pareja que resulta cómica en la interacción de los vicios de ambos. El Millonario se burla de él por ser tuerto, enfermizo y de “espíritu débil”, lo atemoriza con su enorme fuerza y seguridad a través de la violencia. A pesar de que su fortaleza

también se deteriora, se queda inmóvil, se transforma en un puerco espín y sufre una alucinación, sin embargo con su labia logra conseguir un acuerdo con las hormonas y mantener la industria plástica. Su decadencia crece hasta el caos final, cuando muestra su culpa y recuerda a sus padres.

Sra. Walzer:

Mujer, cuyo título de “nuestra primera golondrina del año” es cercano a su patetismo y miedo al fundir los sucesos de la televisión con la realidad. A mitad de la merienda empieza a cacarear como gallina descontroladamente, sufre una metamorfosis animal derivada de su condición de androide en descomposición, misma que luego la hace sentir que se descome. Conocemos al final del primer acto que su nombre es Adriana, “la Dama Sauce”, y era objeto de las pasiones de Basilio debido a su elegancia. Por alguna razón, ella no envejece ni se mantiene igual, sino que rejuvenece. Después su estado se descompone con rapidez, sufre de inmovilidad, como si estuviera muerta, y la tos la ataca, hasta el extremo de volverse una gallina al final de la obra.

Basilio Vasilievich:

Conoce a los habitantes de La Lata de Arenques Ahumados de sus antiguos sueños y como durmiente ha convivido en aventuras y pasiones con ellos, por lo que sabe sus más turbios secretos. Basilio desde la infancia ha mantenido una relación con estos seres oníricos que lo acompañaban en su soledad. Llega a La Lata como un recién nacido, pero de 40 años, es, según se dice, tenedor de libros, millonario y viajero.

Basilio, que ha muerto antes de aparecer en el hotel, se transforma como ellos en un personaje de sueños, se vuelve melancólico y dice que la atmósfera del lugar le hace sentir que “fuera absorbido progresivamente por una helada corriente de éter” (p.177). Al final de la obra muta en un ilusionista llamado My Little Baby, dueño de Hormonas S.A., en competencia con el Millonario.

Leopardi:

El viejo ser de una era pasada, sobreviviente a la explosión nuclear, depresivo, traumatizado y temeroso del Millonario. Podría ser el único personaje humano, aunque

los tiempos no concuerdan pues se señala que aparenta tener 60 años pero la hecatombe nuclear ocurrió hace 90 años. De cualquier manera esos criterios lógicos no obedecen ni importan al mundo de la obra. Resulta envuelto en una intriga, algo televisiva o *noir*, en la cual tiene un baúl con cabezas decapitadas y una mujer con una voz no humana le dice “¡Buen pájaro es usted, señor Leopardi!” (p.170). Con las declaraciones de Basilio se conoce que Leopardi era en sus sueños un atractivo caballero en Nápoles que enamoraba a las mujeres, con el cual mantiene un “enojoso asunto” (p.165).

Posteriormente, en la realidad cienciaficcional, Leopardi sufre una mutación corporal total, se vuelve una atractiva y coqueta mujer que muestra su sensual cuerpo compuesto de partes artificiales, cual si se tratara de un cibernético. Sin embargo en la realidad onírica, la Adolescente dice que Leopardi ha sido asesinado y yace en el lecho del río.

Peterhof:

Joven idealista de típico aspecto romántico, enfermizo, pálido y temeroso. Un plástico tuerto, cuyo ojo perdido en el agua le mira desde la profundidad. Es cobarde, débil, sufre de insomnio y habla entre dientes, lo que señala su constante timidez. Peterhof en su deseo de satisfacer al Millonario se vuelve su lacayo y su patifio. Sin embargo con su sensibilidad es una especie de vidente y vaticina sucesos terribles. “**Peterhof:** *(Con zozobra incontenible)* ¡Va a ocurrir algo extraordinario! ¡De un momento a otro ocurrirá algo inaudito! *(Todos le miran en silencio.) (Históricamente.)* ¡Ya, ya suena! ¿Le oyen ustedes? ¡Es él, es él! ¿Oyeron?” (Tario, 2013, p.161).

El joven Peterhof es el único que puede ver a su madre en el hotel. La idílica Adolescente que le regresa su ojo perdido y se sienta en sus piernas en un coqueteo suspirante. Su madre lo considera un “pajarito” indefenso que quiere cuidar y atrapar.

Personajes secundarios

Mademoiselle Naná:

Naná es la representación prototípica de la sensualidad deseada por los plásticos, una *femme fatale* escultural con un ceñido vestido y una fría mirada indiferente a todo. Su actitud es desgana y abúlica, no presenta ningún interés. “¡Una esfinge de oro puro!”, como la nombra la señora Stephen (p.135). Naná es admirada por su belleza, aunque tiene un desgano mórbido y desprecia a todos. Es amante del Millonario, quien la ofrece sexualmente a cambio del precio respectivo. Además Naná es una gran productora de células vivas con un núcleo que, se dice, no debe deteriorarse. Con la llegada de Hormonas S.A. se embaraza y asume un rol totalmente maternal, teje y cambia su vestuario, con lo que deja de producir células vivas.

Profesor Kurtzer:

Un delirante personaje “trascendental”, pelirrojo, vestido con ropa de golf y que no habla más que con onomatopeyas de explosión y golpeando el piso con sus pies, como si hubiera quedado defectuoso o traumatizado con la hecatombe. Su estado de ánimo se representa por esos sonidos que cambian de intención según se enuncian. “Se parece a Satanás”, señala el Millonario (p.138). Él, como especialista en proyectiles, es el único que se confronta con el Millonario antes de la llegada de Basilio, para quien es un personaje infantil. En esta experiencia surrealista de la infancia de Basilio, el profesor parece ser un juguete de plástico o un mago de pesadilla, un ser de fantasía que atemorizaba a Basilio en su infancia, después se transforma en Carlsson con su alianza en la rebelión de las hormonas.

Doctor:

Personaje secundario pero esencial en la trama. Mantiene una actitud ecuánime y alejada a los otros. Presenta a Basilio, como el recién nacido de la Enamorada. Con un tic que nunca lo abandona, es un androide plástico defectuoso. Muere telefónicamente ahorcado por el Millonario, para luego reaparecer con los Saboteadores de Hormonas S.A.

Inspector:

Con su uniforme el Inspector tiene una voz impostada y artificial para mantener la postura. Su mismo acento está expresado en los diálogos: “(*Siempre con voz tipluda y una extraña pronunciación que utiliza en las ceremonias oficiales*) ¡Alguien ha infringido la ley en essta cassa!” (p.147). Es otro personaje que muestra la transgresión de los límites de vida/muerte, pues aunque es asesinado por el Millonario con un golpe brutal habla desde el piso inmóvil y luego se une a los Saboteadores.

Criado Marcelo:

Tal vez su figura saludable y joven y su destreza y eficacia de prestidigitador se derivan de su condición de novedoso androide plástico. Los malabarismos que hace para servir la mesa muestran una eficacia que contrasta con todos los demás. Entiende y visualiza todo desde una visión diferente, como un estilo de bufón isabelino.

Adolescente:

Bella joven rubia, “como la figura del cuento”, es el fantasma de la madre de Peterhof. Como fantasma es un puente entre la realidad onírica y de ciencia ficción, puede ver lo que sucede pero solo su hijo la escucha y ve. Es, como señalaría Toledo, “un recuerdo a punto de ser olvidado, pero que se obstina en continuar vivo” (Tario, 2011, p.6).

Sra. Stephen:

Viuda dueña del hostal. Es sentimental, ordinaria, un ser plástico en descomposición y con manías.

La pareja de enamorados:

Personajes clásicos del argumento fársico (Bentley, 1982, p. 230). Estereotipos desde que se presentan, son románticos y viven en éxtasis por su pasión amorosa.

La dinámica fantástica de androides y sueños

El tono fársico en la obra es el vehículo para representar lo onírico y la ciencia ficción, mundos que caracterizan una obra diversa y compleja. Estamos ante una farsa con formas híbridas, es decir, se desarrollan múltiples estéticas, temáticas y características, siendo una de ellas, y el punto a desarrollar en este trabajo, la ciencia ficción. Estos elementos si bien no son discordantes en el drama puesto que se desarrollan paralelamente, son cualidades muy heterogéneas, propias de la obra narrativa del autor. Antes de profundizar en la ciencia ficción en *Terraza con jardín infernal*, es preciso analizar cómo funciona en conjunto con lo onírico y cómo se realiza el efecto de lo fantástico en escena.

En primer lugar es preciso señalar que es un error juzgar la obra solamente como fantástica, al igual que en estudios de *El caballo asesinado*. En *Terraza con jardín infernal*, señala Mejía González, se presenta un sistema de lo fantástico bajo una forma híbrida: “se asiste, de manera específica, a una gran problemática: esta es una pieza que reúne claros procedimientos retóricos y temáticos que forman parte de una sistémica de lo fantástico, pero también se reúnen actitudes y características que pertenecen a otras fronteras estéticas como el surrealismo, el teatro de absurdo, e incluso la ciencia ficción. El problema planteado por las diferentes fronteras que deambulan a través de la obra es no sólo de gran atractivo en cuanto a la representación ya en el espacio escénico, sino que también infiere un reto para discernir, explicar y observar las manifestaciones e implicaciones de lo fantástico, así como la relación que tiene con esos otros márgenes que le rodean, para clarificar y comprender la forma híbrida que guarda el texto dramático de Tario” (Mejía, 2015, p.210).

El surrealismo que menciona Mejía se expresa en el argumento onírico que se elabora junto con el cienciaficcional. No se trata solo de una atmósfera de pesadillas y sueños, sino que Tario se acerca a su anterior relato “Como a finales de septiembre”, el cual narra un sueño donde los personajes habitan. En *Terraza con jardín infernal* pareciera que la historia de ciencia ficción ocurre en el sueño de un durmiente y los seres que

habitan el hotel no son sólo androides plásticos, sino también personajes oníricos. Sin embargo que los personajes estén en un sueño no resta consecuencias y verosimilitud a lo acontecido, es decir, no quiere decir que lo sucedido no sea real porque “lo real” ha sido altamente pervertido. Como señala Vicente Francisco Torres, “el sueño actúa y tiene consecuencias en la realidad” (1994, p.166). De este modo lo onírico es una realidad en escena, los personajes y las situaciones convergen y transitan en los sueños. Como veremos a continuación, las realidades expuestas se desarrollan y transgreden límites sin definir nunca un dominio total. Así, el mundo onírico no desbarata o deshabilita la premisa cienciaficcional de la obra, que se desarrolla paralelamente hasta el final. Los sueños, una característica constante en la literatura de Tario, son el puente de los personajes con su pasado, su futuro, su desaparición y su transformación. Para Tario “el mundo onírico es tan turbador como la realidad” (Torres, 1994, p.172).

Alejandro Toledo señala que *Terraza con jardín infernal* “plantea un paisaje posapocalíptico en el que conviven muchas realidades posibles; si atendemos los referentes de la ciencia ficción (género que a Tario no le entusiasmaba), puede pensarse en androides que sueñan con ovejas eléctricas. Mas el sueño no es una segunda vida (como quería Nerval) sino el despertar a otros sueños... u otras pesadillas, y lo único definitivo es el caos. Mientras el mundo se desmorona, unos seres de plástico libran una batalla irracional contra aquellos que fueron creados con células vivas, dos bandos que disputan su lugar en el vacío” (Tario, 2013, p.12).

De ese modo, dos realidades se desarrollan en *Terraza con jardín infernal*, suceden paralelamente y persisten, disienten y comulgan por distintos momentos a lo largo del drama. Cada una tiene reglas específicas, pero comparten personajes, espacio y tiempo, tal vez representadas en el hecho que la obra tiene dos actos en lugar de los tres comunes. Primero, la realidad con una premisa cienciaficcional, donde los personajes son decadentes androides plásticos sobrevivientes a una explosión nuclear, sufren metamorfosis y daños y temen otra posible explosión, como sucede al final, con las olas de hormigas. Personajes de ficción científica que toman lugar en una disputa comercial entre la tecnología hormonal y el cromosoma plástico. Planeamiento que

puede ser estudiado a partir del género de la ciencia ficción, como se propone en este trabajo. Por otro lado, está la realidad onírica, donde los personajes son seres de sueños utilizados para las aventuras nocturnas de durmientes, cuya crisis sucede con el despertar de la explosión nuclear.

Estas realidades convergen en los personajes y en la explosión/despertar final, no sin antes causar una esquizofrénica confusión (en el sentido etimológico de la palabra, es decir que la razón o el entendimiento se encuentran escindidos). Algunos personajes son un puente entre ambas realidades, lo que prueba su ambivalencia. Por ejemplo, Basilio, quien nace con la edad de cuarenta años de una joven plástica, dice haber muerto para nacer en el hotel con sus antiguos seres soñados, a los que se sumará para convertirse en personaje de otros soñadores. Luego el mismo Basilio, se declara como el máximo líder de Hormonas S.A., la empresa de fabricación que compite con los plásticos en el mercado. El personaje transita entre distintos mundos.

Al final de la obra, la ficción dramática no se decide sobre qué realidad es la verídica y cual no ocurre realmente, pues eso ha perdido sentido cuando las fronteras de vigilia/sueño y real/irreal están corrompidas y en constante transgresión. En la confrontación de lo cienciaficcional y lo onírico surge lo fantástico. La estructura dramática más que circular pareciera espiral; dos líneas ficcionales se desarrollan circularmente de forma paralela sin encontrarse, no se repiten, se comunican acaso, se adentran hacia un centro infinito.

El argumento de la obra en apariencia no es complejo, pese a lo delirante o confuso que puede ser por momentos. En La Lata de los Arenques Ahumados, años después de una hecatombe nuclear, habitan androides plásticos que se enfrentan a un cisma al enterarse que una ginoide plástica está embarazada. Al aparecer el recién nacido como un caballero de 40 años, se enteran que este los conoce a todos de sus sueños. Pese a ser todos personajes que participan en los sueños de durmientes, una disputa comercial se presenta entre la tecnología plástica y la hormonal. Sin embargo nada evita que el caos crezca hasta el final en una nueva hecatombe, lo que significa también el despertar de un durmiente.

Tal como ocurre constantemente en su narrativa, Tario plantea al inicio una atmósfera europea, burguesa y elegante, un ambiente que no tarda en mostrar signos de rareza. Al inicio la Sra. Walzer y Leopardi miran su telenovela en una televisión iluminada pero sin imagen ni sonido alguno, el diálogo se torna patético por la afectación de la Sra. Walzer y por la sala cruza el Doctor apresurado, mira el reloj y sufre un escandaloso tic, como si fuera el conejo de *Alicia en el país de las maravillas*. De inicio se ha planteado una situación que repele todo realismo. A continuación, Leopardi le relata a la señora la explosión nuclear que hace noventa años exterminó a gran parte de la humanidad y su impresión al ver un nuevo mundo surgir en una lagartija.

Leopardi: Sí, una lagartija dorada, de reflejos metálicos. Asomó allí, por entre los crisantemos, observándome con su pequeña cola en alto. Tuve un raro pensamiento: “La guerra ha terminado y comienza la sobremesa”. Seguidamente, una revelación: “He ahí al primer ser de la nueva era” (Tario, 2013, p.131).

El conflicto estalla muy pronto iniciada la obra: la Sra. Walzer y Leopardi se cuestionan el “hecho positivamente portentoso” del embarazo de la Enamorada. Algo que podría ser común, sino fuera porque son androides elaborados a base de materiales plásticos. Con esto no solo se conoce el escándalo de la procreación de un ser artificial, algo que ellos consideraban imposible, sino que los mismos personajes se asumen como seres plásticos. **Sra. Walzer:** ...¿Pero es que podemos, en realidad, los plásticos tener una cosa de esas?”(p.133). Este planteamiento al inicio de la obra refrenda lo que la delimitación temporal, “Época: años después de una hecatombe atómica”, ya delineaba, *Terraza...* es un drama influido por la ciencia ficción, de una manera que analizaremos más tarde.

Posteriormente conocemos a diversos personajes que se presentan en una entrada siempre elegante, como de pasarela, ante la atención de todos. Además se presenta la oposición del Millonario al alumbramiento, lo cual le parece un sabotaje a la industria de los plásticos y una maniobra de sus competidores.

La descomposición se acentúa cuando “el protoplasma” surge arriba de todos, la electricidad infla las lámparas, un ruido crece como una corriente de río y una campana

de alarma atemoriza a los huéspedes. Para los plásticos es el anuncio de su desaparición mediante una explosión que los hará cenizas. El Profesor, que solo puede hablar con onomatopeyas, pronostica la catástrofe y escribe “¡Se ha imantado el caos!” (p.141). No se conoce con exactitud a lo que se refiere el Profesor, pero se sabe que el sentimiento de destrucción asciende.

El miedo entonces se apodera de los plásticos que persiguen a los enamorados y asesinan al padre con el fin de impedir el alumbramiento plástico. Así de aberrante es el hecho, puesto que como es evidente si el embarazo era inminente era porque la Enamorada estaba embarazada, pero los plásticos no conocen siquiera cómo es el embarazo y el nacimiento, así que asesinan al Enamorado para impedir el nacimiento de un ser que ya habita en la Enamorada madre. Esto ocasiona que el Inspector detenga a los huéspedes y arme un interrogatorio para encontrar al culpable del asesinato. Las preguntas son respondidas por los huéspedes a modo de coro para acusar al Millonario:

Inspector: Dé un passo al frente, sseñorr Wallensstein. (*El millonario obedece.*)
¿Esstá usted conforrme en sserr el assessino?

Todos: ¡Sí!

Inspector: ¿A pessarr de ello nasserá el niño?

Todos: (*Airadamente*) ¡Nooooo!

La joven viuda vuelve a sollozar.

Inspector: ¿Quién debería dar a luss al niño, sseñorr Wallenstein?

Todos: (*Señalando a la viuda.*) ¡Ella!

Inspector: ¿Porr qué entonsses lo assessinó usted a él?

Todos: ¡Nadie sabe! (Tario, 213, p.148).

A pesar de la intención del Millonario de pagar por su libertad con dinero, células vivas o bebés plásticos, la *vox populi* desea como castigo la pena capital. Sin embargo el Inspector no logra matarlo y el Millonario recobra su ferocidad y lo asesina. En ese

momento la ahora viuda entra en parto y el dominio del Millonario es recobrado. La violencia presentada muestra el tono grotesco que caracteriza la obra, nada tiene consecuencias. Mientras ocurría el linchamiento observamos la primera manifestación del mundo onírico: La Adolescente se le presenta a su hijo, Peterhof, como un fantasma.

Empieza entonces la merienda del hotel, los huéspedes alaban con miedo al engrandecido Millonario y el Criado sirve huevos ante la molestia de todos, por lo que se retira y regresa con “la misma bandeja de huevos crudos” que ahora a todos les parece bien. Como se ve las situaciones no tienen un sentido lógico, sino que son absurdas y aberrantes.

La situación se enrarece aún más cuando la Sra. Walzer de imprevisto cacarea como una gallina, los demás le ayudan y aconsejan pero en su desazón no puede parar de comportarse como un animal, sino hasta que el Doctor la abofetea. La decadencia patológica de los plásticos se agrava hasta la misma metamorfosis animal, así como la descomposición del ambiente bajo el poderío del Millonario, el cual humilla a Peterhof al hacerlo cacarear e intentar poner un huevo a cambio de dinero.

Millonario: Ya lo oyó usted: ¡más! ¡Hasta que nos muramos todos de risa! (*Tras un nuevo cacareo*) Y si intentara poner un huevo, ¿lo lograría? ¿Les parece un huevo, señores?

Todos: (*Palmoteando con entusiasmo*) ¡Un huevo! ¡Un huevo!

Millonario: (*Visiblemente ebrio.*) Pues un huevo, Peterhof. ¡Ánimo! (*Le arroja al suelo unos billetes, que el joven va recogiendo. Después cacarea nuevamente, fingiendo aletear como una gallina, pero ya nadie ríe*) (Tario, 2013, p.158).

La merienda, con los huéspedes embriagados, termina con la llamada del Doctor: “¡Acaba de nacer el niño!” Con el alumbramiento se cumplen las malas premoniciones que auguraban una nueva catástrofe y el Millonario se transforma en un erizo fosforescente que segrega musgo, azufre o ceniza, es ahora “un gran espejo ovalado” (p.162). El Doctor presenta al recién nacido, y de nuevo contra toda lógica, entra a escena un caballero de 40 años “alto, delgado y pálido, de negros y cálidos bigotes,

perilla también negra y expresión melancólica. Viste levita y chistera” (p.163). Los huéspedes están perplejos y perturbados ante la llegada de Basilio, un personaje que los reconoce a todos y les habla con nostalgia o burla. Con la intervención de este personaje se rompe el sentido cienciaficcional que iba en ascenso para mostrar un mundo surrealista y onírico: Basilio no es un bebé humano normal ni un joven androide, es un durmiente que ha muerto y ha nacido en sus propios sueños, en este sueño de seres plásticos que son los personajes con los que ha vivido largas historias nocturnas, pero que lo han olvidado. Ningún plástico lo recuerda, pero él a ellos sí. La Lata de Arenques Ahumados es para él un estilo de vida después de la muerte.

Basilio:...¡Todos aquí reunidos! ¿Quién lo hubiera dicho? Pero, francamente, díganme, ¿ninguno de ustedes me recuerda? (*Silencio.*) ¿Ninguno? (*Se miran unos a otros.*) Es natural; debe ser natural, después de todo. ¿Por qué habrían de recordarme? Yo les conocí en sueños; viví largas horas con ustedes en sueños; pero ustedes... ¡no, tal vez ustedes no tengan por qué recordarme! ¿Cómo podrían recordar a cada uno de los infinitos seres que sueñan con ustedes a diario?... Pero esta nueva soledad me agobia, créanme. Es una soledad extraña. Y muy amarga (Tario, 2013, p.166).

La ruptura surrealista que se ha presentado no termina con los sucesos anteriores, puesto que el rumor de la corriente eléctrica persiste. La Lata es una galería de seres oníricos sí, pero las condiciones cienciafccionales se mantienen. Como se ha dicho ambos mundos transitan y se mantienen. De esta manera finaliza el primer acto.

El segundo acto nos presenta a Walzer y Peterhof hablando de un supuesto crimen en el hotel cuyo principal sospechoso es Leopardi, quien almacena en un baúl cabezas decapitadas, tal como ella “vio” en la televisión al inicio de la obra. El género policiaco se manifiesta como otra influencia en la obra. El desasosiego y el misterio reinan, Basilio les ha dicho a todos que son “las viejas sombras de sus sueños” y los plásticos no saben si están muertos o vivos. “¿Habremos muerto también sin saberlo?”, dice Walzer (p.173).

De nuevo, como si se repitiera cíclicamente el primer acto, el Millonario rabioso nos anuncia que ahora Naná está embarazada. Continúa la premisa cienciaficcional con otro embarazo plástico en La Lata de los Arenques Ahumados. Como consecuencia Naná no produce células vivas, lo que hace que el Millonario frenético estrangule por teléfono al Doctor retorciendo el cordón del aparato. Después Wallenstein sufre una alucinación “de cara al muro” o dirigiéndose a alguien inexistente, que pareciera por momentos ser el espectador. Ambas acciones rompen la lógica anterior y sus consecuencias, a Tario no le importa mantenerla, se toma la libertad de jugar en los límites. La premisa cienciaficcional de la obra es visible en la alucinación del Millonario, quien critica el nacimiento natural y aboga por la tecnología en un discurso entre el futurismo y el fascismo:

Millonario: *(De cara del muro)* ¿Y ustedes qué hacen ahí, insensatos? ¿En qué piensan? ¿Qué miran?...No, no escondan los brazos. ¿Pero por qué no se mueven?... ¡A los hornos, cretinos! ¡No hay tiempo para funerales! Y tengan presente desde ahora que no sabré tolerar actitudes ambiguas: o con el plástico o contra el plástico. Ya me conocen. *(Dirigiéndose a un sofá vacío.)* ¿Y ustedes qué plazo nos ofrecen?... ¡Nueve meses! *(Ríe.)* ¡Nueve interminables meses para lanzar al mercado algo tan urgente y maleable como es un hombre! ¿Y entre tanto?... ¡Ah, multipliquen por nueve el número que les parezca y después infórmenme qué pretenden hacer con esa cifra! ¡Mantenerla inactiva, es claro! ¡Toda una soberbia dotación de materia prima condenada a la oxidación durante nueve estúpidos meses! Demasiado oneroso, créanme. Inaceptable. *(De vuelta al muro.)* ¡A los hornos, traidores! ¡A atizar las llamas, caballeros! ¡Rompan filas, hagan algo, cooperen con las cooperativas! ¡Adelante, señores! ¡A infestar el universo de cables! *(Desaparece por la izquierda como empujando a una multitud imaginaria)* (Tario, 2013, p.175).

En este diálogo se resume de manera clara una hipótesis de ciencia ficción de la obra: ¿Qué pasaría si el nacimiento natural de los bebés humanos fuera demasiado costoso e inútil para la sociedad, la cual puede producir seres plásticos productivos y veloces? Sin embargo, el drama da la vuelta a esa pregunta dado que los seres plásticos

producidos son decadentes e inútiles. Posteriormente se retorna a lo onírico con la “dulzura” de Basilio el soñador, que contrarresta con el pánico que todos le tienen. Basilio entonces expresa que no ha tenido reposo, así como Naná, él es usado ahora constantemente en los sueños de “clientes” durmientes. Esto brinda algo de claridad sobre lo que sucede en lo onírico: el hotel es una galería de personajes de sueños y Basilio al morir y nacer ahí con sus antiguos seres oníricos, se ha incorporado a ese oficio:

Basilio: ¡Vean! Un cliente me requirió anoche, ya próxima la madrugada y acudí al llamado, por supuesto. Me sentía sin ánimos, repito, ¿pero qué otra cosa podía yo hacer? Para eso estamos aquí, supongo.

Sra. Walzer: *(Con un movimiento de hombros.)* Evidentemente (Tario, 2013, p.179).

Basilio relata el sueño en que participó, el cual está unido al temor de la Sra. Walzer a un coleccionador de cabezas decapitadas en el hotel y a la aparición de un pájaro disecado que, según señalan, es Leopardi. En este momento del drama todas las realidades comulgan, se mantiene en *Terraza con jardín infernal* un equilibrio precario: los habitantes del hotel son androides plásticos en crisis, son también personajes de sueños, Basilio nació de 40 años de una mujer androide, y además hay un crimen irresoluble que transita entre las fronteras del sueño y la vigilia.

La Sra. Walzer después de sentir que se está descosiendo, como un androide en descomposición, conoce el destino del Doctor tras su muerte y la decisión de arrojar su cadáver al río. Esto de nuevo delata una frontera transgredida por Tario, la vida/muerte; el Doctor no se “sentirá” satisfecho enterrado bajo tierra, por lo que es desechado en el río, un estilo de morgue plástica. Además los personajes expresan su temor a la metamorfosis animal como un destino conocido y temido por los plásticos, una especie de enfermedad de su especie (p.187).

Después la acción regresa a la ciencia ficción con el advenimiento de nuevo del rumor de la corriente eléctrica que anuncia la llegada del caos. Basilio inicia así, aliado con el Profesor, una revuelta corporativa contra el Millonario, que los desenmascara como My

Little Baby y Piccola Marina, respectivamente. Por un lado Hormonas S.A. de Basilio contra la Trust Plastic Corporation de Wallenstein.

Todos los personajes, aun los que habían muerto como el Doctor y el Enamorado, aparecen con “largos blusones negros con una inscripción en el pecho que dice: “Hormonas S. A.” (p.191). La premisa de ciencia ficción llega a su clímax con la transformación de los androides y la batalla tecnológica. Naná ya no es productora de células vivas, ha cambiado gracias a las hormonas para ser una maternal embarazada. El Profesor habla por primera vez, pero su rostro enrojece y “queda inmóvil” (p.188). Leopardi, ahora Mademoiselle Leopardi después del “tratamiento-colateral-palo-de-rosa”, es la joven Coqueta, integrada con dientes, ojos, boca y cuerpo artificiales, pero sensacionales. Una mecánica de transformación que recuerda a un cibernético, como examinaremos más tarde. Los huéspedes pierden toda individualidad y se vuelven parte de un ejército o un estilo de coro, son ahora los Saboteadores y realizan porras entusiastas. Dentro de esta lógica puede interpretarse que las hormonas los curaron o transformaron y por ello ahora están decididos a sabotear el “cromosoma plástico”. La batalla corporativa por el control del mercado entre los plásticos y las hormonas radica en conocer quién construye los seres más eficaces, lo que termina en una momentánea sátira económica y política dentro del cuestionamiento de la CF: **“Basilio:** *(Disponiéndose a dirigirles la palabra, siempre de espaldas a nosotros.)* Señores... Señores... Señores... *(Breve pausa.)* Señores... Señores... Señores...” (Tario, 2013, p.199).

Con la luz que empieza a desvanecerse accedemos de nuevo a lo onírico y la Adolescente, madre de Peterhof, dice que Leopardi ha sido asesinado y espera en el fondo del río a Peterhof, donde van a parar los cadáveres y los miembros plásticos. Las realidades se distancian con sus propias leyes. En un sentido la Coqueta es el cuerpo cibernético de Leopardi, pero por otro lado él ha muerto.

La mañana de la explosión, relatada al inicio de la obra por Leopardi, se presenta de nuevo en La Lata de Arenques Ahumados, pero de diferente manera, reafirmando la estructura espiral: la alarma, el aullido del perro, el llamado a misa y, al final, los cristales rotos. Sucede el apocalipsis nuclear a través de un resplandor violeta en

escena, pero mediante una ola de hormigas que se acerca a lo lejos, insectos que simbolizan la descomposición acarreada por la hecatombe, pero que es también el despertar de un sueño.

Se oye sonar dulcemente una campana de iglesia.

Voz femenina: Aldo, llaman a misa.

Basilio: Procuren no gritar. Y usted, Carlsson, vea por donde viene el grueso de las hormigas e infórmeme.

Millonario: Alguien quiere hablarnos, no hay duda. Ha llegado el fin. ¿Pero existe esto?... Señores: la muerte. Traten de mirar hacia arriba... hagan penitencia... ¡No, no quiero que ocurra nada! Huele mal. Ha llegado el momento.

Todos: *(Mirando con sorpresa al Millonario.)* El momento... el momento... el momento... (Tario, 2013, p.201).

Los androides/soñados recuerdan sus pasados y cantan antes de desaparecer, mientras su mundo se destruye y las cosas dejan de ser lo que son para ellos. “Nuestra primaveral alfombra amarilla limón no es ya sino una oscura laguna en movimiento...” (p.202). Los huéspedes ya sin voluntad repiten palabras temerosos y el Millonario y Basilio hablan en tercera persona de sí mismos, como si se refirieran a su personaje que desaparece, a la vez que las hormigas los devoran y ellos se sumergen en la infinita oscuridad, nada, muerte o desaparición. “**Millonario:** ...¡Telegráfien! Soy un hombre bueno; soy un hombre decente. La crueldad humana... ¡Papá! ¡Mamá! ¿De suerte que esto es el infinito?... Me recostaría un poquito... Es colosal...” (Tario, 2013, p.203).

Con el final, antes que la luz se desvanezca, como una especie de epílogo, tenemos un resquicio de la realidad de ciencia ficción protagonizado por Peterhof. El joven, ajeno a la destrucción anterior, trata de apresar a “una blanca y hermosa gallina”, es la Sra. Walzer transformada en animal finalmente.

Peterhof: (Con voz angustiada, persiguiendo a la gallina.) Señora Walzer... Señora Walzer... ¿Por qué se ha puesto usted tan pálida?

El firmamento, como un globo que se desinfla, pierde su último fulgor, y con una penumbra lunar va cayendo el telón final.

Como se observa, ambas realidades, la cienciaficcional y la onírica, convergen y se confrontan creando el efecto fantástico, en especial al final de la obra con la destrucción y la descomposición. Es un despertar del sueño y también una explosión que destruye a los androides en un incierto final. En *Terraza con jardín infernal* no existe una realidad definitiva y única, ese extrañamiento evanescente es fantástico: el apocalipsis nuclear donde habitan los plásticos degradándose, la galería de viejos y decadentes personajes de sueños, la batalla corporativa entre hormonas y plásticos, el despertar del sueño como su destrucción, la explosión como un ola de hormigas; todo ello es posible en esta dinámica fantástica.

Terraza con jardín infernal es una obra híbrida y no podría catalogarse como un drama únicamente de ciencia ficción. La razón principal es porque si bien la premisa inicial de la obra se caracteriza por la CF, ésta se quiebra para dar paso a lo ilógico y lo irracional. El rompimiento de la realidad cienciaficcional establecida ocurre con claridad al final del primer acto. La androide plástica embarazada, que fue un cisma para su comunidad de plásticos, no da luz a un bebé humano ni plástico ni sucede algo que pertenezca al orden lógico de las circunstancias dadas por la ciencia ficción, como veremos aliadas a la racionalidad, sino que el producto de su embarazo es un adulto de 40 años vestido con elegancia y porte. Este hecho marca una diferencia clave en el desarrollo dramático del texto, ya que a partir de ese momento el mundo onírico se desarrolla paralelamente al mundo cienciaficcional. Aunque anteriormente los sueños ya se habían presentado con la aparición del fantasma de la Adolescente a Peterhof, es hasta la llegada de Basilio que el extrañamiento se presenta en la dramaturgia. Esa particular llegada del personaje brinda la vacilación de explicar el fenómeno sucedido, puesto que no puede ser entendido bajo las leyes del mundo familiar, el de los androides plásticos y su mundo posapocalíptico. Basilio es así un ser antropomorfo, un “elemento externo al ámbito familiar” (Niето, 2015, p.33), una piedra de toque de lo fantástico en la pieza.

Esta reacción ante el irresoluble misterio, que señalan Todorov, Vax y Botton, se presenta tanto en los personajes, el lector de la obra y el espectador de un posible montaje escénico. En *Terraza...* lo fantástico no se presenta en un mundo real u ordinario, sino en una realidad cienciaficcional. Es decir, el apocalipsis nuclear y la vida artificial son asimilados por el lector/espectador como ficticios pero plausibles, pues la ciencia ficción no es un género realista pero no subvierte las leyes de la realidad empírica, como sí lo hace lo fantástico. En contraste en ese mundo de CF surge lo fantástico para resquebrajar todo orden.

Esta dinámica, a la vista de lo señalado por Caillois, tendría un problema: lo fantástico no surge de una realidad sólida, donde el misterio estaba desterrado “a perpetuidad”, como señala el autor (1970, pp.10-13), puesto que la ciencia ficción es entendida también como un tipo de literatura no mimético. Igualmente dicho suceso contradice a Ordiz que señala que para que lo fantástico se realice, este debe suceder “en un espacio similar en su funcionamiento físico al que habita el lector, es decir, se establece una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual” (2014, p.11).

A pesar de ello, lo fantástico, como vimos con anterioridad, precisa de dos elementos iniciales que se oponen: lo cotidiano y lo extraño que rompe la normalidad. En *Terraza...* se cumplen esos criterios, sin embargo lo hacen de forma diferente. El mundo cotidiano del hotel no es para nada realista, es un ambiente nacido de la ciencia ficción: Apocalipsis nuclear, desarrollo tecnológico y androides plásticos. Ese mundo que será corrompido por lo fantástico, en el alumbramiento de un adulto por una pareja de androides y la inexplicabilidad de vivir y soñar dentro de un sueño, ese mundo es de ciencia ficción. Para el lector/espectador se transgrede lo que pensaban al inicio sería una obra de teatro sobre androides como está acostumbrado a ver en el cine, sin embargo *Terraza...* es más complejo que eso.

En la condición esencial híbrida de la obra se realiza una dinámica fantástica y la ciencia ficción no mengua tal efecto, sino que este es contundente en múltiples ocasiones en la obra. Los personajes, ante el fenómeno inexplicable que rompe la realidad cienciaficcional, ven quebrada su vida cotidiana y su mundo de reglas establecidas. No son ya robots plásticos sobrevivientes al apocalipsis, dudan de su

condición ante fenómenos sin certezas ni explicaciones. No saben si están muertos, vivos o son los personajes de un sueño. Son seres capaces del desasosiego fantástico. Navegan, como el lector, en la incertidumbre. Lo fantástico transgrede el límite de la ciencia ficción, la perturba, la pone en conflicto o la niega, al menos momentáneamente.

Lo fantástico en *Terraza con jardín infernal* se genera en el límite de dos “ámbitos” que se relacionan y se separan. Se produce “cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”, señala Víctor Bravo sobre el género literario (citado por Nieto, 2015, p.61).

Dicho efecto fantástico podría diluirse cuando Basilio señala que ha muerto y renacido en el hotel con los personajes de sus sueños. Los sueños son una explicación, en ellos todo puede pasar. Pero la realidad cienciaficcional se restablece en el segundo acto, cuando Basilio ha tomado un lugar entre los huéspedes como un plástico/soñado más. Posteriormente dicha realidad es quebrada de nuevo con la inserción de los sueños en el hotel a través de la figura del pájaro disecado, para luego regresar a la ciencia ficción con la batalla entre Piccola Marina y My Little Baby. Al final de la obra, con el despertar/explosión en el hotel, el desasosiego es inevitable y la única certeza de esta obra.

Con ello el dramaturgo produce una dinámica fantástica de estructuración/rompimiento en el desarrollo de las acciones dramáticas, siempre en un equilibrio precario en la oposición de lo onírico con la ciencia ficción, en este conflicto surge lo fantástico en *Terraza con jardín infernal*. Ambas tramas, la onírica y la cienciaficcional, caminan paralelamente, juegan, comulgan y disienten. Chocan como dos trenes frente a frente que estallan solo un momento en increíbles llamas, pero luego siguen su camino cada uno por su vía. Un juego de desconcierto constante que genera una inestabilidad fantástica, como es el caso también de “Entre tus dedos helados”.

En lo fantástico, nos dice Roger Caillois, “lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal” (1970, pp.10-11). Lo fantástico es lo imposible que juega como una agresión hacia la estabilidad y la cotidianidad del personaje y/o lector. “La tranquila rutina del acontecer diario es interrumpida por su aparición, y los personajes se sienten

agredidos e impotentes ante el fenómeno extraño, desusado, que viene a convertir el orden en caos” (Botton, 1983, p.34). Ante lo fantástico el espectador se encuentra de frente con un desasosiego inevitable. “Los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe”, señala Caillois (1970, p.11).

Lo fantástico en *Terraza...* se desarrolla a partir de los fantasmas y lo onírico. Para Louis Vax, un tema que alimenta a lo fantástico es el fantasma como una figura representativa del psicoanálisis. Vax señala: “Los fantasmas consistirán, entonces, en alucinaciones de enfermos. Los sentimientos de extrañeza, de influencia, los presentimientos se encuentran tanto entre los héroes, víctimas de los cuentos fantásticos, como entre los esquizofrénicos, los paranoicos y los psicasténicos” (citado por Torres, 1994, p.145).

Por su parte lo onírico, cercano a lo fantasmal, es una memoria del subconsciente, la imaginación de los sueños de los androides que genera un proceso de inversión de los dominios del sueño y la realidad. Si todo fuera un sueño nada sería “real”, y ello sería la disolución de lo fantástico, es por eso que la premisa de ciencia ficción se restablece y vuelve a romper, porque lo onírico ha traspasado la vigilia difuminando toda certeza de realidad. Lo que se observa en el hotel podría suceder en la mente y en sus sueños de “Aldo” o ser una visión profética de lo que pasará con la explosión, no se sabe, esa duda es fantástica.

Como muestra de estas fronteras corrompidas, Tario menciona en “El mico”: “Había empezado a dormir mal y pasé gran número de noches en vela, agobiado por un sin fin de preocupaciones. Mis sueños solían ser estrambóticos y se referían invariablemente a grandes catástrofes domésticas de las que era yo el infortunado protagonista. ¿Comenzaba a metamorfosearme?” (2008, p.150).

Lo fantástico, la transgresión o violación de la realidad, se presenta en la obra a través del juego de dobles descrito por Botton Burlá, del mismo modo que en *El caballo asesinado* (Ari, 2013, p.49).

Por otro lado la ciencia ficción está presente siempre en esta dinámica, en ocasiones en un segundo plano, pero la lógica que plantea no se pierde nunca totalmente. Especialmente el género es desarrollado por los personajes, su degradación metamorfa y la condición distópica de la obra, temas en los que ahondaremos más tarde.

La ciencia ficción es primordial en este juego dramático, donde el apocalipsis consiste en una decadente raza cibernética y burguesa que padece esquizofrenia entre el sueño y la sin razón.

La farsa y lo grotesco en el drama

Antes de revisar la forma cómo funciona la ciencia ficción en la obra es preciso analizar el mecanismo con el cual el drama se construye, es decir el género de la farsa. La complicación de realizar un análisis dramático de una obra radica en primer lugar en el marco conceptual y la teoría dramática que se utilizará, puesto que los textos que se leen y estudian tienen cercanía y parentesco con otros dramas escritos anteriormente que han sido cumbre y modelo dramático durante años. Sin embargo, el funcionamiento de los géneros dramáticos y su planteamiento es una discusión académica sin acuerdo que excede el propósito de esta tesis. Por ello en este sentido me acotaré específicamente a demostrar el funcionamiento fársico de *Terraza con jardín infernal* a partir de la teoría dramática postulada por Luisa Josefina Hernández a partir de sus propias observaciones del arte dramático, de su atenta lectura de Aristóteles y H.D.F Kitto, así como sus estudios con Eric Bentley (Gaitán, 2016 pp.46-55). Igualmente nos serviremos de lo expuesto por Fernando Martínez Monroy, quien posteriormente ha retomado y estructurado el análisis dramático realizado por la maestra Hernández. Para él: “La teoría dramática al ser un conjunto de observaciones derivadas directamente de los textos dramáticos es un modelo estético de análisis” (Martínez, 1991, p.4). Cabe señalar que la teoría dramática postulada no es inamovible puesto que no se basa en razonamientos fijos, sin embargo en los últimos años diversas publicaciones se han ocupado de recolectar los textos teóricos y críticos de la maestra, ello, además de las clases de Martínez Monroy, sustentan la teoría que ocuparemos a continuación.

En principio, señala Martínez, “el género es una relación del autor con la realidad, una manera de expresarla, de manifestarse, una forma de decir las cosas. El género funciona bien cuando expresa con claridad una idea. Cada género tiene, por lo tanto, una finalidad diferente y es recibido de distinta manera por el espectador. Siempre se escriben dramas con género, aunque el dramaturgo no está consciente de ello” (1991, p.4).

Como veremos *Terraza con jardín infernal* no pertenece al género fársico porque tenga androides plásticos o esté desarrollada en una atmósfera posapocalíptica, menos porque sucedan cosas “raras” que son “graciosas”, sino que su cualidad fársica depende de su funcionamiento grotesco en escena. “Resulta grato llamar las cosas por los nombres que merecen y no por aquellos que les dan el azar o la distracción”, señala Luisa Josefina Hernández (2011, p.219).

La farsa se origina, según sabemos, por Aristófanes, por lo que es “tan antigua como la tragedia”. Este género por principio está diametralmente fuera del estilo de representación realista (Hernández, 1997, p.74). Señala la maestra Hernández que: “La relación de sus obras [de Aristófanes] con la realidad está muy lejos de ser directa, usa generalizaciones, alusiones y abstracciones bien conocidas por su público y que por ello funcionan en calidad de símbolo. Teniendo en cuenta que el símbolo es una sustitución de la realidad por un concepto visual o verbal, perfectamente reconocible para quien lo percibe, pero que obviamente *no es la realidad misma, no propone su equivalencia sino ocupa su lugar*” (Hernández, 2011, p.214). Es por ello que la farsa se desarrolla bajo un enfoque simbólico. Es decir que las palabras y las acciones se perciben de doble manera: “lo que sí muestra a los sentidos y el significado aprendido culturalmente; aquello que es una realidad no evidente” (Hernández, 1997, p.14). Esto sucede en la farsa a través de lo grotesco.

Antes de continuar es preciso especificar qué es lo grotesco y cómo sucede en la literatura, debido a que tiene una seria implicación en la manifestación escénica de la farsa, al igual que en la literatura fantástica y concretamente en la obra de Francisco Tario.

A pesar de la popularidad de lo grotesco, su verdadera cualidad es ignorada. Más aún se utiliza el término en un sentido peyorativo y erróneo. Kayser señala que es un error entender lo grotesco como una categoría fija del pensamiento científico (2015, pp. 18-20). Lo grotesco es una acción o un juego de contradicciones humor/horror y repulsión/deseo, tanto en su respuesta como en su significado (Connelly, 2018, pp.19-21). Dado que la mutabilidad es su característica esencial, Connelly argumenta

que lo grotesco “siempre representa un estado de cambio, rompiendo lo que sabemos y mezclándolo con lo desconocido” (2018, p. 28).

Connelly señala que: “Lo grotesco es, en verdad, el juego de la imagen en acción, su humor e irreverencia ofrecen un antídoto de bienvenida a cualquier forma de pensamiento convencional” (Connelly, 2018, p.16). Más tarde menciona que las imágenes grotescas tienen la característica de ser “aberrantes, combinatorias y metamórficas”, ya que a pesar de que lo grotesco es relativo culturalmente, tiene la característica de romper límites culturales y contradecir lo propio o lo normal (2018, pp. 21-25).

Kayser entiende lo grotesco como la representación de un “ello” fantasmal, una estructura de lo repentino y la sorpresa, “es el mundo en estado de enajenación” (2015, p.373). Esa enajenación de la que habla el autor se refiere a una realidad sin posibilidad de orientación donde estamos perdidos ante el absurdo que representa lo que percibimos.

Lo grotesco deriva del italiano *grottesca* o *grottesco*, y este de *grotta* (gruta), que era la designación para un tipo arte ornamental a finales del siglo XV. Kayser menciona: “la palabra *grottesco* como descripción de un determinado tipo de ornamentación a partir de influencias de la antigüedad no solo significaba un sereno mundo de combinación lúdica y despreocupada fantasía, sino que al mismo tiempo hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de nuestra realidad se encontraban abolidos y con ellos la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos: el de las herramientas humanas, el reino vegetal, el animal, el mundo de los hombres, las leyes estáticas, la simetría y el orden de las proporciones naturales” (2015, p.28).

“Lo grotesco no puede identificarse como un estilo particular o un juego de atributos formales (aunque hay estilos que abarcan lo grotesco como el manierismo, el expresionismo, Dadá y el surrealismo)”, señala Connelly (2018, p.25).

Posteriormente con la irrupción de lo grotesco en el carnaval, la pintura y la caricatura, el concepto adquirió el sentido de lo “sobrenatural”. Una forma de “sinsentido” donde

los órdenes que gobiernan nuestro mundo son distorsionados. "No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida" (Kayser, 2015, p.373).

En nuestros días la palabra grotesco, señala Kayser, es aplicada en tres ámbitos distintos: "el proceso creativo, la obra de arte en sí misma, y su recepción", esto dice el autor "anuncia que el concepto es susceptible de convertirse en categoría estética general" (2015, p.366).

En la literatura lo grotesco y lo fantástico se corresponden en la inesperado y lo inexplicable del suceso ficcional, ambos precisan de la imposibilidad de explicar el fenómeno y si este acaso es solucionado, el efecto mengua, como señala Kayser sobre lo grotesco: "Desde el 'abismo' trepan las bestias apocalípticas, los demonios entran en nuestro mundo cotidiano. En el momento en que somos capaces de dar nombre a esas fuerzas o adjudicarles un lugar dentro del orden cósmico, lo grotesco pierde su esencia –lo decíamos a propósito de El Bosco y de E. T. A. Hoffmann. Eso que irrumpe queda indeterminado, es inexplicable, impersonal" (2015, p.374). Sumado a ello Connelly sostiene que lo grotesco, así con lo fantástico, surge de un medio familiar para tornarse ajeno y disparatado: "El funcionamiento más profundo de la imagen grotesca se revela a través de sus cambios, en los momentos intersticiales en que lo familiar se convierte en extraño o cambia inesperadamente hacia otra cosa" (2018, p.21). Como se observa lo grotesco y lo fantásticos son muy cercanos. "Hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que este tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco" dijo el mismo Tario (Toledo, 2014,p.151).

La mención de Hoffmann en lo grotesco, al que Toledo ubica como influencia de Tario (2014, pp.113-114), tiene sentido si se recuerda al excéntrico personaje de Coppola/ Coppelius de "El hombre de arena". Además Kayser también menciona a Edgar Allan Poe, como exponente del fenómeno grotesco en la narrativa. Ambos contribuiría más tarde a la asimilación de lo gótico con la palabra grotesco, a través de lo sombrío, lo inquietante de un atmósfera y la definición de una estructura de la realidad poética (o pictórica), "la de un cierto desamparo o desorientación, el vértigo ante un mundo que progresivamente se vuelve absurdo, fantástico, enajenado" (Kayser, 2015, p.153).

En el aspecto teatral, el director y teórico ruso Vsévolod Meyerhold menciona que lo grotesco “designa a lo monstruosamente bizarro, producto del humor que, sin razón aparente, relaciona las nociones más divergentes, porque, descartando los detalles y no atendiendo más que a la originalidad, sólo se retiene lo correspondiente a su actitud frente a la vida, actitud hecha de alegría de vivir, de ironía y de capricho. [...] Mezcla los opuestos y acentúa con intención las contradicciones. *El único efecto que cuenta es el imprevisto, el original*”. Meyerhold entabla una importante relación entre lo fantástico y el teatro al mencionar que en la escena “el arte de lo grotesco está fundado en la oposición del fondo y la forma” y solo cuando en esta lucha triunfe la forma entonces “el alma de lo grotesco llegará a ser el alma de la escena: naturaleza particular de lo fantástico” (2008, pp.60-65).

En consonancia, lo grotesco en el teatro para Martínez Monroy es la sustitución de la realidad por lo imposible o lo inconcebible. Lo grotesco no es lógico ni tiene orden para la mente humana, sino que es rechazado porque no le encuentra sentido. Lo grotesco trata de “lo feo” que resulta ser la verdad instintiva porque eso somos los humanos: animales por naturaleza, pero en ello hay belleza, porque es la expresión de un orden (Fernando Martínez Monroy, 13 mayo 2020, 1h 13m 00s).

De este modo lo grotesco habita dentro de la farsa. Martínez Monroy, a partir del modelo de Luisa Josefina Hernández, explica el funcionamiento del género derivado de su tono grotesco. Cabe señalar primero que Martínez Monroy entiende el tono como: “el mecanismo de estimulación selección, síntesis y estructuración de los elementos de la realidad que el autor utiliza para lograr un efecto emotivo en el espectador. De esta manera el tono es una guía irracional y emotiva para la comprensión” (Fernando Martínez Monroy, 13 mayo 2020, 1h 52m 52s).

Así el tono grotesco de la farsa consiste en la selección, síntesis y estructuración de lo imposible. Esto está compuesto por dos sensaciones simultáneas: la risa por un lado y la tristeza, la indignación o el morbo por el otro. La farsa es pues el género de lo grotesco al mostrar con crudeza los instintos humanos irreprimibles, como la sexualidad y la violencia. La farsa va dirigida al subconsciente o al “plano profundo”. Esto genera un placer en el espectador, porque es un acto anhelado y sin las

consecuencias que se tienen en la realidad el expresar los instintos. Así la farsa genera placer por disfrutar de algo prohibido sin culpa, es la realización de algo moralmente prohibido. El espectador asiste en calidad de cómplice, libre de culpa y ello provoca “un *shock* emotivo”: “Se que es triste pero me produce risa”, diría el espectador (Fernando Martínez Monroy, 13 mayo 2020, 1h 54m). Se sonríe dolorosamente, dice Hernández, por los dos fuertes sentimientos del tono grotesco, “dolor y risa, vividos simultáneamente, con una sensación de desorden interior muy fuera de control” (1997,p.18).

La vivencia de lo simbólico en la farsa tiene su referente en la realidad en el funcionamiento del sueño, dado que ambos funcionan a través de símbolos. Para Martínez “el origen de la farsa es el mundo simbólico del sueño”, que tiene una parte literal y otra simbólica (Fernando Martínez Monroy, 6 mayo 2020,1h 42m 00s). Al contrario de la comedia que busca dar una moraleja, la farsa provoca la risa catártica por algo moralmente terrible.

El estilo fársico es lo que Bentley llama la doble dialéctica de la farsa: “en la superficie, el contraste entre lo grave y jovial, y luego, en segundo lugar, el contraste entre lo que es superficial y lo que está debajo... La farsa, de manera característica, desarrolla y aprovecha en todo lo posible los más intensos contrastes entre tono y contenido, entre la superficie y la sustancia... La relación dialéctica promueve un conflicto y un desarrollo activos. Debe entablarse un diálogo entre la agresión y la impertinencia, entre la hostilidad y la frivolidad” (Bentley, 1982, pp.224-226).

A partir de la característica de la farsa, de ocupar simbólicamente el lugar de la realidad, la maestra Hernández propone que el género se identifica por el mecanismo de sustitución de la caracterización, el diálogo y la anécdota (Reyes, 2011, p.63). “Ningún artista puede prescindir de la realidad en forma absoluta” dice Luisa Josefina Hernández (2011, p.216).

Reyes Palacios señala: “La cuestión es que no se puede sustituir ideas por no-ideas, ni en el caso de un irracionalista, quien en todo caso también estará expresando ideas de este tipo. Lo que se sustituye es el vehículo que las comunica en plenitud, la palabras y

el discurso (la *lexis*), que corresponde a uno de los medios de imitación en el sistema aristotélico”. Más tarde agrega: “Se sustituye una circunstancia (o una trama que deja de ser verosímil) por otra segunda circunstancia que la expresa con exactitud, y un carácter verosímil por una conducta significativa de ese mismo carácter” (Reyes, 2011, pp.64-65).

Como resultado, en *Terraza con jardín infernal* vemos la deformación de la realidad, ella se ha transformado pero no deja de ser un punto de referencia, tal como ocurre con la literatura fantástica, la cual como vimos, precisa de la realidad. “La transmutación es la esencia de la farsa; la posibilidad “natural” de la realidad es el criterio que sirve para clasificar las farsas, pues resulta claro que habrá una diferencia profunda entre una farsa surgida como resultado de la elaboración de un material trágico, y otra resultante del mismo proceso referido a un material cómico. Lo mismo podrá decirse del material melodramático, didáctico, etcétera” (Hernández, 2011, p.217).

Como vemos, la farsa, la quintaesencia del teatro para Bentley (1982, p.233), es un género de origen griego que se ha diversificado de distintas maneras desde Aristófanes a lo largo de la historia teatral. La maestra Hernández expone que las obras del absurdo, como *Final de partida* y *Esperando a Godot* son una clase trágica de farsas. Según la concepción temática, anecdótica o formal la farsa puede ser trágica, cómica o tragicómica respectivamente. La farsa puede tomar una estructura de otro género pero le impone su tono grotesco y su efecto catártico (Fernando Martínez Monroy, 6 mayo 2020, 46m 33s). Por ejemplo, la farsa cómica tiene estructura cómica pero mantiene su tono grotesco.

Las situaciones cómicas en *Terraza con jardín infernal* tienen como fin fársico agredir y desnudar, puesto que la farsa va directo al hecho al mostrarlo con crudeza. El material del que se sirve esta farsa radica en los vicios y el carácter de los personajes. Es decir que el material dramático de la obra es cómico porque se basa en los rasgos negativos de los personajes: la soberbia, la cobardía, la lujuria o la histeria. *Terraza...* es pues una farsa cómica.

De ese modo, *Terraza con jardín infernal* funciona a partir de simbólicos. Los androides y su entorno apocalíptico son en principio un símbolo de la artificialidad en decadencia y la corrupción de un mundo caótico e irracional. De esta manera la obra se aleja de todo realismo al substituir la realidad con conceptos visuales, como el destello en el cielo o el vestuario de los Saboteadores, o verbales, como en el discurso de los personajes, por ejemplo las onomatopeyas de explosión. En lugar de destacar el sufrimiento humano de la explosión nuclear que asesinó a toda su familia, como sería en un melodrama, Leopardi señala que el suceso ocurrió así: “¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!” (p.130). Esto es algo común en la literatura de Tario, no cede ante el efecto emocional, sino que recurre al absurdo, como en el siguiente diálogo donde Leopardi narra su visión de sobreviviente al exterminio:

Leopardi: ¡Un mar! ¡Un mar desolado y gris!, cubierto de espantosos ladrillos también grises. (*Confidencial.*) Algunos de ellos míos, es claro. Ello me conmovió. Y entonces...

Sra. Walzer: (Enderezándose.) ¡La lagartija!

El millonario vuelve a llamar al timbre. Después bebe un sorbo de agua y hace una fenomenales gárgaras. Ellos lo miran.

Leopardi: Sí, una lagartija dorada, de reflejos metálicos. Asomó allí, por entre los crisantemos, observándome con su pequeña cola en alto. Tuve un raro pensamiento: “La guerra ha terminado y comienza la sobremesa”. Seguidamente, una revelación: “He ahí al primer ser de la nueva era”.

Sra. Walzer: Refiriéndose a la lagartija...

Leopardi: Exacto.

Sra. Walzer: (*Con solemnidad.*) ¡Y usted el último ser de la vieja era!

Leopardi: (*Humildemente.*) Uno de los últimos, al menos. Me cabe ese honor, señora.

Sra. Walzer: ¡Fascinante! ¡Dramáticamente fascinante!... (Tario, 2013, pp.130-131).

Eso que fascina al lector/espectador de *Terraza...* es el contraste que menciona Bentley “entre tono y contenido, entre la superficie y la sustancia”, un mecanismo recurrente en la obra. Lo que se dice diverge en la forma cómo se enuncia. Lo más brutal, como el apocalipsis, es representado simbólicamente, en una ola de hormigas. Es patente el tono grotesco con que se desarrolla el drama. Esto se evidencia al leer en el texto ese juego de contradicciones humor/horror y repulsión/deseo propio de esta categoría estética.

Esa dialéctica fársica entre el sueño/vigila y artificial/natural es encausada en las acciones y los diálogos de los personajes plásticos, nada convencionales, que no encuentran sosiego ni calma en esa constante transformación.

Sra. Walzer: Y, sin embargo, siento que me estoy descosiendo. Quisiera ponerme de pie, me apetece mucho ponerme de pie, pero no deseo correr ningún riesgo. (*Con desazón.*) ¡Llame a alguien! ¿Qué espera? ¡Alguien de cierta importancia, se entiende!

Peterhof: Al señor Wallenstein. En cierta ocasión el señor Wallenstein me proporcionó una buena pieza de recambio.

Sra. Walzer: Lo recuerdo: su ojo. ¡Pues haga venir entonces al señor Wallenstein! ¿Por qué asesinaron al doctor?... Ayúdeme; esto puede ser grave. Sí, siento realmente que me estoy descosiendo. También quisiera confiarle algo que puede ser muy útil en estos momentos: soy un plástico de segunda mano, ¿comprende? Mis padres nunca fueron acaudalados y alguien los engañó inicualemente. Mis padres vivían muy solos y adquirieron esto (Tario, 2013, p.183).

Los sucesos y acciones de los personajes no pierden nunca su forma aberrante y metamórfica, van hacia lo desconocido y contradicen toda normalidad. Lo grotesco en escena se trasmite también a través de los sueños, materia tariana por excelencia, lo que como denomina Kayser, es la marca de un mundo enajenado. Presentado en “la mirada propia de quien sueña o sueña despierto, en la contemplación de la transición crepuscular” (2015, p.373).

Ese pánico a la vida que menciona Kayser se expresa en la desazón de los androides plásticos que desconocen su misma condición y realidad. No saben, al igual que el espectador, si están vivos, muertos, si son androides o personajes oníricos. Esta aparente confusión e inexplicabilidad se asemeja al teatro del absurdo, por ejemplo la obra de Ionesco *Amadeo o cómo salir a paso*. El caos se cierne sobre ellos en el vacío de su desolación e inminente destrucción. Posteriormente, en ese mundo enajenado, los personajes pasan de ser representados individualmente a ser vistos como una colectividad, son “Todos” o “Saboteadores” dejan de tener nombre y sentido. Luisa Josefina Hernández señala sobre la farsa *Los calzones* de Sternheim: “La caracterización personal queda reducida a un plano hecho extensivo por la caracterización colectiva” (2011, p.217).

En *Terraza con jardín infernal* como sucede en las farsas, la anécdota no es lo principal. Como señala la maestra Hernández en su análisis de Beckett: “Hemos podido archivar en la conciencia que este texto trata de la humanidad imperfecta, arrepentida de vivir, para la cual nada puede ser serio porque es superficial, ni totalmente cómico por la incontinencia o sea la traición biológica, siempre vergonzosa” (Hernández, 1997, p.18).

La farsa pues no busca predicar lecciones ni moralejas morales, como la comedia, el vicioso al no ser castigado muestra la angustia de la vida desde lo grotesco, logrando lo que llama Luisa Josefina Hernández “purificación catártica” (1997, p.15). En *Terraza...* el millonario no obtiene su lección, con su juicio solo adquiere más poder, para cobrar venganza con violencia brutal. Con ello no se otorga lección alguna, ni mensaje aleccionador. La acción es llevada a una violencia sin consecuencias, no castiga los vicios sino que los expone y los lleva hasta el límite. “La farsa nos muestra a la vez las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana” (Bentley, 1982, p.224). La violencia fársica, de la que habla Bentley en relación con Chaplin, muestra en *Terraza...* una destrucción que no nos permitimos cotidianamente, justificada de manera absurda o simplemente imposible, pero que disfrutamos perdonados de sus consecuencias, y ello nos genera risa. Esa reacción permitida ante lo que sucede en escena desahoga y purifica (Hernández, 2011, p.216).

Por ejemplo: El Inspector es asesinado, yace en el piso, desde ahí participa en la charla, después es sacado al patio para mirar las estrellas. Su imposible muerte es absurda y placentera.

Así *Terraza...*, como farsa que es, tiene su culminación en una catarsis fársica del espectador:

“La farsa es un asunto doblemente imposible porque se nutre de sucesos ajenos a la realidad cotidiana que nos rodea, y en segundo lugar porque su intención escénica nunca es limitar la realidad sino introducir al público en forma inmediata a la ‘representación’ con tales características que no le permitirá olvidar que está en el teatro [...] En la farsa es *clave* saber en todo momento que la identificación es impensable y fuera de lugar. Pero existe la llamada catarsis fársica. Esto indicaría, en principio, que se puede llegar a una ‘purificación’ por diferentes caminos y que aunque la identificación es innegable en ciertas obras no se constituye en una barrera para pensar que se dan otras formas de sacudir la conciencia” (Hernández, 1997, p.74).

Esto nace de la reacción catártica del chiste, que para Freud es un alivio y no un estimulante. Un placer nacido de la “absoluta pasividad, mientras en el escenario nuestros más recónditos e indecibles deseos son satisfechos ante nuestros ojos por las criaturas humanas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres” (Bentley, 1982, pp.213-214).

En la farsa “la hostilidad, como el terror en el melodrama, no se halla condicionada por ningún sentido de justicia ni de realidad por lo que crea formas que se asemejan a fantasías delirantes” (Bentley, 1983, p.229). Esto comulga con la postura creativa de Tario: ajeno a denuncias sociales y a ambientes nacionales, cercano solo al delirio del escenario y sus personajes, pero con el humor de la farsa, de cierta manera un humor serio, que se elabora con frialdad. Como señala González Suárez a propósito de *Aquí abajo*: “Tario está solo en sus imprecaciones, pero no es un amargado, se le nota que está muerto de risa, de una risa seria que se divierte asustando a los lectores de la novela de la revolución mexicana” (Tario, 2006, p.20).

El ritmo, el absurdo, así como la violencia y la descomposición, crecen hacia el final de la obra, el caos es inminente. “La farsa no puede consumarse sin agresión”, dice Bentley (1982, p.223). De esta manera se genera un efecto catártico en el espectador, en lo fantástico inexplicable que repite la hecatombe destructora al final de la obra.

Lo grotesco de *Terraza con jardín infernal*, como sucede en la farsa, es imposible e inconcebible. Surge claramente en la metamorfosis animal de los androides que pierden lo último que les quedaba de su naturaleza humana, como el Millonario volviéndose un erizo o Walzer una gallina. Este sin sentido genera risa, por lo cómico de los sucesos, pero también angustia ante lo que se observa, es la dualidad entre lo gracioso y lo mórbido. En *Terraza...* es claro el sentimiento de fatalidad que transmite la farsa para Bentley (1983, p.227). No hay futuro alguno, el caos reina y toda descomposición es inevitable, como se siente la vida misma en ocasiones, ahí aparece lo catártico en la pieza.

“La acción dramática no empeñada en castigar vicios sino en llevarlos hasta sus últimas consecuencias es lo que Eric Bentley, con la mayor razón del mundo, llamaría catártica, una purificación lograda a base de la contemplación escénica de verdades inconfesables por incómodas, una gratificación sin resultados reales, pero con un gran alivio interior”, dice Luisa Josefina Hernández (2011, p.218).

De este modo, la farsa comulga con la impresión que genera la obra. El planteamiento de ciencia ficción plantea un mundo violento y aberrante, y a través de la inexplicabilidad fantástica, la CF y lo onírico encuentran en la farsa una forma ideal. En ella, como señala Bentley, “la vida humana se halla terriblemente aminorada” (1982, p.229). Lo humano se torna menos humano y se transgreden todos los límites lógicos. Así lo fantástico y la farsa se comunican a través de lo grotesco, en *Terraza con jardín infernal* se observa como lo fantástico se forma a partir del tono grotesco de la ciencia ficción. Un acierto, posiblemente involuntario, de la dramaturgia tariana.

Por último, *Terraza con jardín infernal* recuerda al relato de Poe de 1842 “La máscara de la muerte roja” citado por Kayser para describir lo grotesco:

“Eran verdaderamente grotescas. Había suntuosidad y brillo, fantasía y elementos picantes. Mucho de aquello lo hemos podido ver desde entonces en Hernani. Había figuras arabescas con los miembros dislocados y en posturas imposibles, engendros propios del delirio como si hubieran sido imaginados por un loco, y también había mucha belleza, mucho de licencioso, de bizarro y siniestro y hasta no pocas cosas que hubieran podido despertar repugnancia. En efecto, se trataba de un enjambre de sueños que deambulaban sin rumbo por las siete salas y que serpenteaban de acá para allá adquiriendo el color de los salones hasta dar rienda suelta a una música salvaje que se comportaba como si fuera el eco de sus pasos” (citado en Kayser, 2015, pp.154-155).

La ciencia ficción en *Terraza con jardín infernal*

En *Terraza con jardín infernal* destaca la fusión de géneros literarios y el aspecto singular que tratamos en este estudio: el acercamiento a la ciencia ficción en una obra de dinámica fantástica.

Francisco Tario convida al espectador/lector a una experiencia brutalmente humana, transportada a una farsa de seres y situaciones imposibles y absurdos, surgidos de la ciencia ficción. De inicio, la experiencia a la que nos acercamos es misteriosa ante los instintos primitivos que persisten en la degradada clase humanoide de La Lata de Arenques Ahumados: asesinato, incesto, ultraje, codicia y humillación. Después conocemos de a poco las condiciones y características de los androides plásticos en este mundo apocalíptico, lo que plantea, a pesar del autor, una premisa de ciencia ficción.

Es reconocido que a Francisco Tario no le entusiasmaba la CF. En entrevista, deja ver que para él el género es un mero entretenimiento ocioso y sin profundidad: “La ciencia ficción no tiene nada que ver con mi literatura. Carece de contenido espiritual y sólo proporciona muy buenos ratos. Mi propósito es diferente y pretende establecer una unidad con estos cuatro elementos, que son las bases de mis trabajos: poesía, muerte, amor y locura. Mucho más real, como te darás cuenta, que las *Crónicas marcianas*, pongo por caso” (Tario, 2016, p.685).

Su posición ante la ciencia ficción marca su lejanía ante esa literatura y sus tópicos, específicamente la vida extraterrestre, expuesta por Ray Bradbury. A Tario le interesaban temas cercanos a lo humano, profundos y “reales”, y no adentrarse en la especulación científica y espacial. Si bien sabemos que sí leía ciencia ficción, gracias al testimonio de su hijo (Toledo, 2014, p. 149), su obra en general es testigo de su posición ante el género, salvo el caso que estudiamos, donde es visible su acercamiento.

No pertenece a los propósitos de este trabajo criticar la posición de Tario sobre la ciencia ficción, que bien pudo no tener entre sus manos obras cumbres del género

como las escritas por Ursula K. Le Guin, Philip Kindred Dick o Stanislaw Lem, y sólo conocer la CF, además de por Bradbury, por las revistas pulp y el cine de aventuras espaciales, que ostentan la etiqueta del género pero están orientadas comercialmente al entretenimiento de jóvenes y niños.

Igualmente es claro que una obra literaria y escénica supera, más aún con el paso de los años, las intenciones o posicionamientos de su autor respecto a ella. La obra se independiza de lo que el autor deseaba y buscaba en ella, no porque le sea ajena, sino porque el último posicionamiento de una obra artística recae en el lector, y en este caso, en el espectador. El cual es libre de leer e reinterpretar la obra según categorías y análisis literarios distintos a los del autor.

Cabe destacar que este acercamiento a la ficción científica no es único en la literatura de Tario. En el cuento “Ciclopropano” de Tapioca Inn... el protagonista increpa al médico sobre su miedo a las máquinas y la posibilidad de que éstas fallen y se rebelen al mandato humano. Todo cambia cuando a partir de una extirpación de apéndice, el paciente sufre una especie de transmutación psíquica, está en otro hogar, en otra vida, en otro cuerpo. “La más ridícula y elemental maquinaria me desconcierta” (Tario, 2006, p.318).

Además como se señaló anteriormente, la premisa de ciencia ficción es quebrada por lo fantástico, lo que podría mostrar la búsqueda tariana más allá de una CF sin profundidad. Al dotar a los androides de sueños, anhelos y terrores humanos la ficción científica se torna compleja en todos sentidos.

Dos autores señalan la influencia de la ciencia ficción sobre la concepción y la construcción de *Terraza con jardín infernal*. De manera somera, Vicente Francisco Torres señala que la obra “es una especie de obra de ficción científica” (1994, p.169). Mejía González por su parte señala que en la sistémica de lo fantástico de la obra se reúnen “fronteras estéticas como el surrealismo, el teatro del absurdo, e incluso la ciencia ficción” (2015, p.210). Mejía realiza un análisis de la dinámica fantástica en la obra a partir de la “escritura del exceso”, es decir la forma cómo Tario realiza mediante

tres tropos literarios el efecto fantástico. El sobresaliente trabajo de Mejía sin embargo no analiza la esencial implicación de la ciencia ficción en el juego híbrido de lo fantástico, sino que desdeña la CF y enaltece solamente el papel del lenguaje en la formación de lo fantástico para justificar su hipótesis.

Como se señaló la trama de ciencia ficción, al ser alterada por lo onírico, produce un efecto fantástico, sin embargo algo que planteó un mundo, una circunstancia y una premisa dramática merece atención y estudio. Es visible que la lógica y la premisa de CF que se plantea a un inicio no se pierde nunca totalmente, como en el caso de la revuelta de Hormonas S.A al final de la obra. Por esta razón mirar ciencia ficción en *Terraza con jardín infernal* no puede ser “inmediato y superficial” como señala Mejía (2015, p.215).

Si bien el drama de Francisco Tario funciona mediante una dinámica fantástica, es preciso señalar los elementos de la ciencia ficción presentes. Estos no son solamente una mera mención de elementos cienciaficcional, sino que la obra se construye desde el inicio según las pautas y las hipótesis de la CF, las cuales estudiamos en el primer capítulo de este trabajo. Por supuesto *Terraza con jardín infernal* no tiene los elementos clásicos de la ficción científica, naves espaciales y ordinarios robots, sino que a partir de la CF nace la situación dramática por lo que analizaremos la presencia en *Terraza con jardín infernal* de lo que Darko Suvin llama Novum, además de la hipótesis cienciaficcional señalada por Eco.

En primer instancia es preciso señalar que la obra fue escrita después de la Segunda Guerra Mundial y su desenlace nuclear, y durante la Guerra de Vietnam y la Guerra Fría, fenómenos sociales de implicación internacional relacionados con el miedo al apocalipsis atómico. Estos fenómenos son difíciles de no relacionar con el texto, pues podrían haber influido en cierto sentido a Tario al acotar la época del drama “años después de la hecatombe atómica”. Esto plantea desde un inicio un escenario distópico donde el miedo a la destrucción humana se ha hecho realidad, aunque, como es común en su literatura, Tario nos brinda un espacio difícil de ubicar o ajeno: “La Lata de Arenques Ahumados”, el cual denota cierta comicidad desde el mismo nombre. Así como también evoca el encierro y el hermetismo de la situación. Es un lugar decorado

y elegante, “un pequeño hotel de veraneo a 1 900 metros de altitud, sobre un valle húmedo y florido” (Tario, 2013, p.125).

En este ambiente poco a poco conocemos a los personajes y el relato de su sobrevivencia. El infierno social que se vive en el pequeño hotel de veraneo es una posible consecuencia de una desmesurada transformación tecnológica que desató un holocausto nuclear y levantó a una raza de humanoides plásticos, es un estilo de visión futurista tariana. Antes que la duda onírica domine en la obra observamos una clara distopía donde la tecnología y el capital, representado por el Millonario, dominan las relaciones humanas y la fuerza de trabajo. Este personaje produce y controla el mercado de androides a través de la venta de células vivas, refacciones y bebés plásticos. Con este planteamiento inicial se cumple “la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición” requeridos en el género. Es claro por principio que el tiempo, el lugar y los personajes no pertenecen al ámbito realista o mimético y se plantea con ellos un extrañamiento racional a partir de un enfoque cognoscitivo, como menciona Suvin.

La estructura, presentada para explorar las problemáticas humanas en este nuevo mundo, es alternativa e imaginativa al entorno del autor, pero a la vez es plausible y con un importante enfoque social. La premisa de *Terraza de jardín infernal*, la destrucción humana por la guerra atómica, es plausible y lógica en el contexto de los avances tecnológicos bélicos que reinaron el siglo XX, y que aún persisten.

Si atendemos a la idea de Chimal, sobre que la ciencia ficción es más “un reflejo del tiempo en que se escribe que de cualquier tiempo futuro imaginable” (Bernal, 2015, prólogo, p.14), es imposible no pensar que *Terraza...* está influida por las consecuencias del estallido de las bombas nucleares en 1945 contra Japón, suceso esencial de la historia moderna durante el siglo XX y en la misma CF, como señala Houellebecq. Dicha influencia es indudable, sin embargo la ciencia ficción en *Terraza...* no busca prevenir ni alertar sobre el poder devastador de la guerra nuclear, a Tario nunca le ha interesado nunca aleccionar. Su objetivo radica en profundizar en los personajes y en la situación, en indagar sobre la muerte y la descomposición en este nuevo mundo a través de las fronteras de lo real y lo irreal. Para hacer eso se sirve de

la ciencia ficción, tal vez sin una intención clara, como sabemos. Suvin señala, a propósito de la utopía cienciaficcional: “Los extraños —habitantes de una utopía, monstruos o, sencillamente, seres distintos— son un espejo del hombre, tal como el país discrepante es espejo de nuestro mundo. Pero ese espejo no sólo refleja, sino que transforma y constituye una matriz virgen y una dínamo alquímica: el espejo es un crisol” (Suvin, 1984, p.28).

El Novum, es decir el elemento que detona la ciencia ficción, radica en estos androides plásticos con emociones, sueños y miedos. Ellos, como expresión de la CF, no solo están presentes en el texto sino que tienen un desarrollo dramático y una transformación constante en la obra, algo vital para el extrañamiento cognoscitivo. A pesar de que Tario decidiera al final del primer acto, romper la lógica cienciaficcional para entrar en lo onírico, esta premisa de extrañamiento cognoscitivo persiste.

La distopía cienciaficcional de *Terraza con jardín infernal* parte de un extrañamiento sociológico y humanístico, es decir especula y realiza una hipótesis de innovación en entornos extrapolados a partir de las ciencias humanas.

Desde la postura de Umberto Eco se puede señalar que la pieza es un mundo estructuralmente distinto al real, social y cosmológicamente. La especulación contrafactual en el texto plantea una hipótesis extrapolando la tendencia tecnológica de las armas de destrucción masiva y la vida artificial, además de la conjetura sobre la emocionalidad, la reproducción y el mundo onírico de seres artificiales. De esta manera la guerra con armas nucleares y la vida artificial en robots son elementos verídicos desde mediados de siglo XX que mediante una hipérbole Tario plantea como una premisa en su obra dramática. He ahí la muestra de la ciencia ficción.

La hipótesis en *Terraza con jardín infernal* es: ¿Qué pasaría si después de una hecatombe nuclear el mundo es poblado por androides plásticos con características humanas: sueñan, temen y sienten, sin embargo dichos seres viven en una constante decadencia que les hace sufrir transformaciones y alteraciones?

Así *Terraza...* es una “historia en un mundo anticipado”, a la forma de una metatopía (Eco, 2012, p.187), donde observamos las consecuencias de una hecatombe

planetaria, la evolución y las mutaciones de criaturas plásticas antropomórficas que sienten y piensan como lo harían los humanos. Con ello, a pesar de ser una farsa de androides cuya lógica se rompe con lo fantástico, la obra especula sobre lo humano, su experiencia y sus límites desde la ciencia ficción. Sin embargo es preciso recordar que en la naturaleza híbrida de la obra ésta no podría catalogarse únicamente como CF.

Los elementos cienciafccionales tienen una implicación simbólica en el desarrollo dramático de la farsa, por ejemplo: la electricidad. A través de ella se explica el advenimiento del caos, genera un ruido de impetuoso río, infla las lámparas y es el anuncio de la destrucción, de la “imantación del caos” (p.141).

El protoplasma es más que un elemento enigmático de la obra, genera ese misterioso sonido eléctrico. Al ser un elemento vital de la célula para su vida y existencia, representa en el cielo el advenimiento de lo humano, de la vida que han desplazado los plásticos. “**Millonario:** (*Mirando con estupor al firmamento*) El protoplasma” (p.139). Tario ya lo había mencionado anteriormente en *Equinoccio*, como muestra de un elemento obsesivo de su literatura:

“¡Ay, cómo se aman los hombres! Por las calles se les ve todavía juntos. Se les ve muy seriecitos y tiernos, codo con codo, dentro de los tranvías amarillos. ¡Y cómo creen! Creen en el protoplasma, en el paraguas, en la Extremaunción. Van leyendo el periódico” (Tario, 2012, p.2).

Los aparatos tecnológicos que no sirven, como la televisión sin imagen ni sonido es semejante en *El caballo asesinado* al teléfono que no tiene hilo, lo que más que hablar de una condición inalámbrica, parece delatar el delirio de los personajes. La tele muestra la simulación que persiste en la obra, los personajes observan lo que están diseñados o programados a ver, no la realidad. Es el mundo enajenado de la grotesco. Como muestra, la señora Walzer reacciona con un patetismo cómico a lo “no visto” en televisión, recriminando a Leopardi su condición de hombre. El hecho que posteriormente los aparatos tengan usos aberrantes, como cuando el Millonario

estrangula al Doctor por teléfono, pertenece más a un ámbito fantástico que a uno cienciaficcional.

Millonario

(Al aparato.) ¡Yo, yo mismo Wallenstein! ¿Qué se le ofrece?... (Con cruel sarcasmo.) ¿El Doctor? ¡Pues sepa de una vez, Doctor, que estoy de sus muecas hasta la coronilla! (Cuelga brutalmente el auricular, aunque continúa oyéndose la voz nasal del Doctor repitiendo incesantemente: “Señor Wallenstein... Señor Wallenstein...”. El Millonario contempla el aparato, y, en un raptó de ira, retuerce el cordón sanguinariamente. La voz cesa, percibiéndose un dolorido lamento seguido de un estertor apagado.)

Peterhof

(Con un suspiro.) Lo ha estrangulado.

Sra. Walzer

En efecto (Tario, 2013, p.174).

Un elemento insólito, al parecer mínimo pero de vital simbolismo, es el huevo lleno de tornillos que constantemente se sirve a la mesa. Dicha comida de los androides representa la artificialidad y corrupción de lo natural que reina en el hotel. Tario nos dice que nada es lo que parece y en el interior de todo radica la descomposición.

La vida artificial plástica

Dentro de la premisa de ciencia ficción descrita de *Terraza con jardín infernal* sobresalen las criaturas de inteligencia artificial, autonombradas como “plásticos”. De origen desconocido, estos androides de construcción plástica surgen del apocalipsis nuclear como seres de una nueva era. Conflictuados con su existencia, llenos de miedos, en descomposición y aislados en la aberrante soledad de La Lata de Arenques Ahumados.

Los seres que habitan el hotel no son los comunes robots. Si bien son un dispositivo mecánico, no realizan trabajo alguno ni tienen un servicio a los humanos. Son robots antropomorfos, es decir androides, puesto que su aspecto y conducta imita al ser humano, pero durante la pieza observamos que el automatismo de su actuar asciende a la par que su decadencia.

Los plásticos no tienen un creador, un Dr. Frankenstein o un Dr. Moreau que sea el padre, creador o dios de los humanoides. Sólo se conoce que su origen parte de avances en el “cromosoma plástico” de la industria genética. No están regidos por un humano creador cruel y tirano, como en la isla del doctor Moreau, aunque por momentos lo pareciera ante las fronteras instintivas entre lo humano y la bestialidad. Tampoco sabemos si están en su ecosistema natural o de dónde vienen. Esa desazón con su pasado es la misma hacia su futuro, lo único que conocen es que un eventual caos terminará de destruirlos.

Es preciso destacar la presencia de elementos orgánicos en los androides, lo que los dotaría de una calidad cibernética al mezclar tecnología orgánica con inorgánica. Se desconoce cualitativamente si los plásticos son un híbrido de una máquina y un organismo, pero sabemos que todos los androides fueron alguna vez bebés plásticos nutridos de células vivas, las cuales precisan para sobrevivir. La producción de esas células es realizada por la Trust Plastic Corporation, que igualmente facilita matrimonios y genera partes y refacciones para los androides dañados. De cualquier

manera estos seres de construcción robótica a base de plástico muestran empatía, sentimiento y emoción como los más avanzados ciborgs.

Existe un ciclo de consumo de seres plásticos y de células vivas que recuerda a una distopía ciberpunk. Los padres buscan bebés plásticos y estos bebés necesitan células vivas para nutrirse, células que producen también algunos plásticos, como Naná; un ciclo económico perfecto para el multimillonario Wallenstein.

Millonario: *(Reuniendo los billetes y llenándose los bolsillos con ellos.)* Fatalmente usted interrumpe siempre, Peterhof. Debe ser algo congénito. ¿En qué puedo servirle? ¿Algún préstamo? *(Abriendo aparatosamente los abrazos.)* Los negocios marchan bien, como puede darse cuenta. La demanda de plásticos y células vivas va en aumento. Nuestros padres de familia se hallan cada día más urgidos de grandes remesas de bebés plásticos. Y los bebés plásticos, consecuentemente, se hallan a su vez urgidos de grandes remesas de celular vivas para nutrir su organismo. Un circuito cerrado, ¿se da cuenta? En principio, un tanto monótono, lo acepto; pero de resultados económicos notables. ¿Solicita algún envío? ¿Piensa casarse? También surtimos pedidos a crédito (Tario, 2013, p.137).

Con la llegada de Hormonas S.A. entran en juego nuevos elementos a la vida artificial. La incorporación de las hormonas para sabotear el cromosoma plástico es descrita en el tratamiento de Mademoiselle Leopardi como una transformación total: “Molares fosilizados”, “sedimentos de uranio en la córnea” y “mandíbula de Nápoles” (p.193).

Los androides plásticos no buscan el dominio sobre el humano, ni son más inteligentes o superiores, en ello se diferencian a los robots de R.U.R. Los personajes sufren deficiencias y no tienen la capacidad de ser una nueva especie dominante en una sociedad futura.

Se desconoce si los recuerdos de los plásticos son ciertos, o son implantados, como el caso del personaje de Rachel en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, con el fin de ser eficaces o cumplir cierto cometido. Algo común en la ciencia ficción, donde los robots comúnmente no tienen historia, sino que ésta es implantada en la búsqueda

de darles personalidad y calmar su desasosiego frente al sinsentido de su vida y su muerte.

Aunque en sentido estricto las máquinas no tienen emociones, que en conjunto con su atención, cognición y motivación regule sus acciones y aprendizajes, estos androides plásticos sí tienen emociones o parecieran tenerlas. Temen, se entristecen, añoran, odian y aman.

Con todas estas características, los seres robóticos de *Terraza con jardín infernal* son geminoides, es decir, robots con inteligencia, apariencia y emociones humanas, tal como los Nexus 6 de Philip K. Dick. Sin embargo sus funciones mentales se descomponen y deterioran. Sufren metamorfosis, tics, pérdida o ausencia de órganos, tienen defectos o deformaciones corporales, alucinan, se deterioran (sienten descoserse) y son analfabetos o no recuerdan cómo leer.

La metamorfosis de los androides es la muestra última de su descomposición, la transformación final de su cromosoma plástico. Es el caso de la Sra. Walzer al cacarear como una gallina cuando come un huevo o del Millonario que se asemeja, según los personajes, a un erizo fosforescente, una araña, un espejo ovalado cubierto de musgo, ceniza y azufre.

Leopardi: ¿Lo habían notado ustedes? El señor Wallenstein parece un enorme erizo fosforescente.

Peterhof: (*Casi en secreto.*) Sí, vea usted, señora Walzer. El señor Wallenstein respira como una inmensa araña.

Sra. Walker: (*Pronunciando apenas.*) Es un inmueble.

Durante unos momentos todos contemplan al Millonario y se le van acercando hasta rodearlo.

Peterhof: (*Pasándole cautelosamente un dedo por el rostro.*) Se está cubriendo de musgo.

Leopardi: (*Imitando el ademán y mostrando el dedo.*) Es azufre. Observen bien que tiene los labios cubiertos de azufre.

Sra. Walker: (*Inclinándose para mirarle.*) Sus párpados están llenos de ceniza.
(*Sopla.*)

Peterhof: Quizá deberíamos ir apagando las luces.

Leopardi: Sería inútil. Sospecho que el señor Wallenstein no es ya sino un gran espejo ovalado. ¿Ven ustedes? Ahora se seca las lágrimas. (Tario, 2013, p.162)

Estos plásticos transformados son ellos mismos el zoológico que esperan. El hotel se torna un bestiario, se abandona la humanidad por el artificio.

Los androides plásticos no siguen las leyes de la robótica de Asimov, ya que no hay humanos a los cuales no hacer daño, proteger y obedecer. Estos robots están solos ante su miseria, como maniqués, encerrados en silencio. No son simples máquinas, son una especie alternativa a la humana en el limbo entre lo humano y lo artificial.

Un tema recurrente en la ciencia ficción, presente en nuestro objeto de estudio, es la diatriba del robot en la búsqueda de ser un humano. El ser artificial busca replicar con mayor o menor éxito las cualidades y aptitudes humanas. “El robot intenta de alguna forma reimaginar el cuerpo humano, llegando a replicarlo físicamente pero sin ser capaz de recrear a un auténtico ser humano”, menciona Bonachera (2017, p.61). Los robots plásticos de *Terraza con jardín infernal* fracasan en su intento humano, no conocen la naturaleza, se deforman, se transforman en animales. Son cibernéticos situados en un espacio liminal, monstruosos y aberrantes que en su condición polimorfa e híbrida, tal como la obra, se debaten entre la frontera de lo humano y lo mecánico.

Con todo ello, vemos que *Terraza...* a pesar de la dinámica fantástica y de ser escrita en la década de los sesentas y setentas, se anticipa a temas y discusiones que estarían posteriormente muy presentes en la literatura y en el cine de ciencia ficción, como la psicología de la vida artificial y la frontera entre lo natural y lo artificial.

Los seres plásticos recuerdan al monstruo de Frankenstein creado con una serie de experimentos para después ser rechazado por su inoperancia y artificialidad, estos monstruos son seres que no pueden soportar la soledad y desean acompañarse

socialmente. La vigencia de *Frankenstein* en la época de la revolución biotecnológica toma forma en esta clase tariana de androides.

A diferencia de la creación de Frankenstein, que según narra Shelley medía dos metro y medio, los androides plásticos tienen un tamaño humano. Además, la criatura de Frankenstein tiene una proporción humana, pero un aspecto dantesco y monstruoso de enorme fuerza, mientras que los androides de Tario tienen aspecto y cualidades humanas.

Si Frankenstein como señala Gubern (2002, p.36) plantea el problema de las fronteras del conocimiento humano, *Terraza...* expone el futuro de ese conocimiento enfrentado en una sociedad sin humanos. Los plásticos ya no están solos como el monstruo de Shelley, sino en un infierno social y confuso, como los seres humanos.

Así también el embarazo de una plástico recuerda al embarazo de un hombre en “El mico”, donde de forma aberrante el narrador va a dar a luz, vuelto un ser andrógino y preñado *contra natura*, se afeita el bigote y se dispone a ser madre. “Así continué durmiendo día tras día, risueñamente, inefablemente, sin preocuparse ya más por el hechicero. Y tres meses más tarde di a luz con toda felicidad” (Tario, 2006, p.159).

Además de *R.U.R.* de Karel Capek, drama con el que *Terraza...* tiene importantes cercanías en lo relacionado a la vida artificial, destaca la novela *La isla del Dr. Moreau* de 1896. Ahí Wells describe la creación de quimeras humanas-animales por medio de la manipulación genética de las células madre embrionarias. También destaca la semejanza con *El invencible* (1966) de Stanislaw Lem, donde aparece la llamada *necroevolución* que Mejía define como “la posibilidad de una evolución autónoma de servomecanismos no inteligentes” (2012, p.28).

Como ya mencionamos es imposible no relacionar los androides plásticos con los replicantes de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick publicada en 1968. Los plásticos y los androides de Tyrell Corporation generan comportamientos y emociones humanas y ambos nacen de una enigmática guerra mundial desastrosa para la ecología. Además las dos clases de androides desean tener animales, ya sea un zoológico o en su jardín en la azotea, aunque sea una simulación

artificial. Esto es un símbolo de estatus y bonanza para ellos. Las relaciones entre ambas historias va más allá de lo anecdótico y lo temático, en ambas hay un ejercicio de simulación y búsqueda de ilusión por los seres decadentes. Moreno argumenta que Philip K. Dick “muestra cómo los seres humanos son obligados continuamente a respetar normas sociales pero, aunque éstas hayan tenido unas causas más o menos nobles, todo acaba en apariencias. Lo que se ve son ilusiones, imitaciones de la realidad. El ser humano es incapaz de preservar lo vivo y sólo puede engañarse y esconder sus errores. La sociedad presentada por Dick vive de falacias” (2009, p.20). Esta imitación de la realidad que no puede preservar lo vivo es visible en *Terraza con jardín infernal*.

De esta manera el debate filosófico constante de la ciencia ficción toma forma en *Terraza...*: ¿Qué es lo humano?, ¿Qué tan humanos son los cíborgs o los androides? Como señala Marzal y Rubio sobre los androides de Philip K. Dick, “los replicantes no son más que humanos con menos pasado, menos futuro y más autoconciencia” (citado en Bonachera 2017, p.63). *Terraza...*, a través de su hipótesis de CF, se inserta en el debate del poshumanismo. Las cuestiones sobre el significado y la alteración de la humanidad por los cambios que produce la biotecnología, así como la relación de los humanos con las máquinas, ya sea provechosa o dañina, están presentes en la farsa.

En estas primeras décadas del siglo XXI, frente a la vida digital del confinamiento y la pandemia, es sin duda importante la discusión sobre la condición humana ante la tecnología. Frente a las poderosas e imprescindibles máquinas el ser de carne y hueso siente un enigmático desasosiego. “Un temor a un mundo racionalizado, alienado y mecánico donde la identidad personal ya no existe y donde la simulación se aproxima a la perfección” (Bonachera, 2017, p. 68). El mundo virtual de las máquinas genera en el humano miedo y ansiedad a ser reemplazado, a convertirse en otro hardware o a perder la humanidad en los procesos cíborg que cada día nos ocupan más.

La distopía en *La Lata de Arenques Ahumados*

Como ya se ha mencionado *Terraza con jardín infernal* no realiza enseñanza o advertencia alguna, sin embargo al estar escrita en la mitad del siglo XX es influida por el miedo a una guerra nuclear. De ese modo plantea un futuro apocalíptico, donde ningún pronóstico positivo se ha cumplido, por todo esto responde a un planteamiento distópico.

Como se estudió en el primer capítulo la utopía tiene un largo desarrollo paralelo a la literatura y la sociedad con el propósito de ser un espacio de crítica y controversia. Posteriormente, fue resignificada en su variante distópica al cuestionarse las ilusiones e ideales que significaba. La distopía no está en un lugar distante, al contrario, está siempre latente, por ello se sirve de la ciencia ficción para generar esas transformaciones que den pie a la reflexión ideológica.

En la ciencia ficción contemporánea, como señala Gillo Dorfles, “el hombre advierte la precariedad e inconsistencia del ordenamiento social, religioso y ético vigente; formula la hipótesis de otros mucho peores o mejores; observa con estupor las extrañas superestructuras legales, religiosas, ambientales y étnicas a las que está sometido” (citado por Trujillo, 2016, pp. 55-56).

En la premisa de ciencia ficción de *Terraza con jardín infernal* se plantea este caótico ordenamiento social y ético. Una megacorporación dirige y somete las conciencias y las vidas de los seres que prevalecen en el mundo; androides plásticos enfermos y decadentes. Una premisa muy novedosa para el tiempo en que fue escrita. El retrato distópico de *Terraza...* no es sólo “un mal lugar que no existe”, sino que es un “no lugar que siempre existirá” (Mejía, 2012, p. 43).

Por supuesto la distopía en la literatura no es algo nuevo, como vimos en el primer capítulo. El escenario de *Terraza...* recuerda a *El eterno Adán* de Julio Verne, donde “el aniquilamiento total de nuestra civilización a causa de un cataclismo que sólo deja unos pocos supervivientes “ (Sadoul, 1975, p.21). Cabe destacar también la semejanza con la ciencia ficción de Stanislaw Lem, creador de distopías humanas en el futuro que él

denominaba como *realismo de la ciencia ficción*, donde describe sociedades destruidas por el poder político y la paranoia, temas sumamente vigentes. Específicamente en el libro *Diario de las estrellas* (1957-1977), donde narra los viajes del astronauta Ijon Tichy por distantes galaxias. En el relato llamado “El sanatorio del doctor Uliperdius”, Tichy llega a un “manicomio de robots que tienen demencia eléctrica y se creen seres humanos”. Por otra parte en *Golem XIV* (1978) surge un punto de debate del siglo XXI, “la dicotomía entre llegar a convertirnos en esclavos mentales de máquinas de inteligencia superior y la tendencia al transhumanismo, o sea la evolución de la especie hacia nuevas formas orgánicas y no orgánicas” (Mejía, 2012, pp.35-37).

Por supuesto no se puede olvidar la cercanía con *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley donde las clases sociales son manipuladas genéticamente desde su etapa embrionaria para ser felices. El Centro de Incubación y Condicionamiento es una fábrica de personas donde se produce ovarios y se desarrollan embriones con la mayor rapidez posible según la clase social a la que se pertenezca. Todo en pro de la productividad, las ganancias y el control del Estado.

Los planteamientos distópicos que enarbola *Terraza con jardín infernal* al principio de su drama son propios de la ciencia ficción: el conflicto entre el totalitarismo y el libre albedrío individual y la visión catastrófica de la ciencia en el futuro. Con ello se realiza necesariamente una crítica social, pero también humana. Con este cuestionamiento Tario plantea una crítica a todo progreso o paraíso en el futuro. Puesto que el porvenir ha sido tomado por la tecnología bélica y destructiva, un mundo futurista donde la ciencia ha destruido y creado una vida artificial deshumanizante.

El relato de anticipación, al que podría acercarse *Terraza...*, “refleja la angustia de una época que tiene miedo ante los progresos de la teoría y de la técnica. La ciencia, al cesar de representar una protección contra lo inimaginable, aparece cada vez más como un vértigo que nos precipita en él. Se diría que ya no aporta claridad y seguridad, sino duda y misterio” (Caillois, 1970, p.41).

Por supuesto Tario no busca ninguna verosimilitud científica, pero como H.G. Wells, describe una raza subhumana que subsiste sin esperanza. En el caso de Tario, el

apocalipsis nuclear representa ese acto destructivo total que mostrará la racionalidad de la ciencia y levantará a sus monstruos sin futuro alienados por la tecnología. La explosión nuclear es narrada desde el inicio por Leopardi, que vio su casa volar en el aire bajo un olor a uranio. “¿Por qué una infausta y solitaria campana en aquel silencio de muerte?”, se pregunta Leopardi mientras el Millonario llama al Criado con un timbre. Es el sonido del juicio final, la campanada que anuncia el apocalipsis.

La mención del apocalipsis en *Terraza...* representa un elemento innovador en la literatura de Tario. Es común encontrar en sus cuentos la sensación de un final catastrófico, de distopía, pero como menciona Espinasa a propósito de su libro de aforismos, Tario evitaba esa estridencia. “Los fragmentos de *Equinoccio* parecen estar escritos siempre en el fin del mundo, pero no son apocalípticos, ya que a Tario, tan estridente en el fondo, le molestaba la estridencia” (2000).

La distopía se plantea desde el título de la pieza debido al simbolismo del jardín, espacio también presente en *El caballo asesinado*. Para Cooper “el jardín simboliza el paraíso; los campos elíseos; la tierra mejor; la morada de las almas” (citado en Ari, 2013, p.56), esto, acompañado del adjetivo “infernado”, otorga las cualidades de un ideal corrompido, quebrado, llevado al extremo del castigo y la penitencia, una utopía dañina o maléfica, una distopía aberrante.

Por otra parte la distopía cienciaficcional de Tario plantea cuestionamientos sobre lo desconocido, los límites de la inteligencia humana, el poder que manipula, adormece a la población y elimina toda creatividad e individualidad. Problemas también revisados por escritores cumbre de las distopías del siglo XX, que presentan textos que muestran una destrucción mundial derivada de la contaminación, el totalitarismo y la tecnología desmesurada, comúnmente en un escenario de tintes apocalípticos, como: Zamiatin, Huxley, Orwell, Bradbury, Brunner y Gibson. Alba Pagán señala que en la distopía de ciencia ficción “descubrimos un componente histórico y local, que estimula una mirada crítica, presta a las comparaciones; pero también un componente de extrañamiento, que nos permite contemplar nuestro entorno desde una óptica distanciada” (Pagán et al, 2019, p.12).

A diferencia de los autores mencionados, en *Terraza con jardín infernal* Tario no presenta ningún heroísmo ni una lucha digna contra la degradación, algo que plantee un mínimo de esperanza. La trama de ciencia ficción desemboca de nuevo en el caos y el desasosiego, es la conclusión tariana a un mundo sin remedio.

Al igual que la literatura prospectiva, la obra de teatro no puede ser vista con deseos proféticos, sino con un propósito ficcional de reflexión e imaginación para mirar más allá del presente, hacia la otredad y sus posibilidades, para preguntarse y profundizar en lo humano, algo propio de la literatura de Francisco Tario.

Consideraciones escénicas

Terraza con jardín infernal es un reto para el director que se enfrente a ella, puesto que no es una obra dramática fácil de llevar a escena. Para desarrollar su montaje se requiere primero un análisis de su mecanismo fársico y una comprensión de la ciencia ficción y lo fantástico, puntos que hemos expuesto anteriormente. Lo fantástico en el teatro tiene oportunidad en escena si el director y el equipo creativo entienden con claridad el mecanismo fantástico en el texto dramático, solo así se podrá representar la ambivalencia de la ciencia ficción y lo onírico.

En un país donde la ciencia ficción es poco leída y estudiada, el teatro que se acerca a ella sufre aún más dificultades, sin embargo la escenificación de lo insólito es sin duda un terreno fértil en el teatro mexicano que podría atraer a jóvenes audiencias tal como lo hace en la narrativa. Es el teatro delirante, provocador y reflexivo que necesita la escena mexicana. Por ello es preciso difundir la obra de escritores como Francisco Tario, personales y universales a la vez, como una puerta de acceso hacia lo fantástico en la escena y el libro.

A mi parecer la escenificación de *Terraza con jardín infernal* pasa obligatoriamente por entender cabalmente la farsa y su tono grotesco. Es decir, sin comprender la sustitución simbólica que esta obra realiza se podría caer en la representación de un humor sórdido y simplón. Además es preciso entender la evolución dramática en la decadencia de los personajes como algo fundamental en la construcción escénica. Sin embargo no todo es negativo, los vistazos de humor y absurdo son hilarantes y catárticos. La farsa requiere de seriedad para no tornarse en una sátira burda.

En consonancia, los actores deben abordar con gravedad las palabras de todos los personajes, sin buscar jocosidad o comicidad, éstas están implícitas ya en las situaciones y en las acciones mismas. El juego dialéctico de la farsa que menciona Bentley sucede si el actor realiza una actuación verídica de las acciones y diálogos ya de por sí delirantes.

La corporalidad del actor es esencial en el género fársico. El intérprete con su rostro, gestos y movimientos debe ser capaz de convertirse a la vez en lo bello y lo monstruoso que interactúa y vive en su personaje. Sumado a ello debe tener gran capacidad de improvisación, ya que como diría Bentley, “el teatro improvisado es eminentemente farsa” (1982, p.233). Es recomendable que los actores tengan un entrenamiento de pantomima para realizar los movimientos corporales exactos y la reacción a los estímulos que significa representar a un androide. Es por ello que la farsa está ligada especialmente al arte del actor y su cuerpo.

Escénicamente, además de la necesidad de la puerta acristalada que muestra la terraza, es preciso diferenciar en escena los mundos cienciaficcional y onírico a partir de los colores de la iluminación escénica.

Aunque al montarla sea preciso adaptar algunos momentos dramáticos, es preferible conservar intactos la secuencia de acciones y los diálogos de los personajes. Estos son precisos para el funcionamiento de la mencionada dinámica fantástica de estructuración/rompimiento que Tario realiza durante la obra manteniendo la incertidumbre y la expectación del público. Si la obra es reducida sería complicado mantener esa dinámica en pie.

Conclusiones

Terraza con jardín infernal de Francisco Tario brinda un ejercicio híbrido a partir de su particular visión de una distopía cienciaficcional. Siguiendo sus pasos anteriores de su obra literaria, no se repite ni es predecible, ejerce el oficio de escritor como si fuera un explorador en busca siempre de una nueva aventura. Se adentra en territorios poco explorados que conoce apenas y no se conforma con el primer hallazgo, escudriña siempre un poco más.

Terraza... sin ser escrita como una obra cienciaficcional, vivió el difícil panorama de las obras de la CF mexicana: “quien escribe ciencia ficción en México tiene que conformarse con preparar su manuscrito y guardarlo en un cajón” (Schaffler, 1991, p.14).

En su teatro Tario podría buscar en la realidad y en la naturaleza humana, pero no elige el camino más directo para indagar en el ser. La capacidad imaginativa de su dramaturgia está al servicio del desarrollo de personajes complejos, impredecibles, tal como en su narrativa. No busca representar los problemas de sus contemporáneos ni cuestiones nacionales, menos aún proponer una moraleja científica sobre el uso de la tecnología, le interesa sí la guerra nuclear y la vida artificial, pero como un punto de partida para desatar una oscura pieza de incertidumbre.

La característica híbrida de *Terraza...* une géneros muy distintos y contrapuestos. El mismo Suvin señala: “El cuento de fantasía (de fantasmas, de horror, gótico, sobrenatural) es incluso menos afín a la CF, pues se trata de un género dedicado a interponer leyes anticognoscitivas en un ambiente empírico” (Suvin, 1984, p.31). Es decir, lo fantástico es leído como contrario al extrañamiento cognoscitivo que implica la ciencia ficción. Sin embargo a Tario eso no le importa y después de plantear un mundo construido a partir de la ciencia ficción, lo subvierte con la indeterminación fantástica. Por ello su obra es atrayente y sumamente poderosa.

Al utilizar una hipótesis extrapolada de ciencia ficción en su drama, como es el caso de un apocalipsis habitado por androides plásticos, Tario encuentra una premisa para

desarrollar una farsa a su modo, en un juego fantástico sin igual. A Tario no le interesa la ciencia ficción, le parece un mero entretenimiento espectacular, ocioso y lejano a su búsqueda, sin embargo en ella encuentra libertad para plantear una situación escénica. Algo que no se repite en su obra de la misma manera. En su investigación inagotable de formas, temáticas y personajes, Tario llegó a donde no esperaba ni deseaba.

Federico Schaffler señala: “Lo bueno de la ciencia ficción mundial no anglosajona es su toque humanista, la falta de tecnología y divulgación científica en el tercer mundo hace que los autores transformen lo leído por ellos, de autores del primer mundo, a cuentos y novelas en donde lo técnico y lo científico pasan a segundo término y la respuesta es lo que destaca” (1991, p. 13)

Tario por supuesto no tiene intenciones cienciaficcionalistas pero ya que se ha servido del género lo abandona, no se permite ser atado por la lógica, sino que diverge a un mundo diferente que conoce con amplitud como el fantástico. Después, como he dicho, retorna al planteamiento de CF, pero solo para quebrarlo de nuevo. Como lector y espectador del teatro del absurdo, Tario conoce las inagotables posibilidades de la escena y quiere ocuparlas todas. La invención tariana de plantear seres artificiales capaces del desasosiego fantástico, tal como los humanos, es un giro al género, digno de la mejor literatura de lo insólito.

Terraza con jardín infernal es catártica, purificadora y altamente vigente. La premisa de ciencia ficción de la que se sirve es muy pertinente en la actualidad: el miedo nuclear, la tecnología corrompiendo la vida humana, los instintos humanos y las fronteras entre lo natural y lo artificial. Sus diálogos y acciones cuestionan la realidad y al espectador mismo, a partir de ellos el propio monstruo es visto íntimamente, desde dentro.

En este trabajo hemos demostrado los elementos cienciaficcionalistas que guarda *Terraza con jardín infernal*, sin embargo no pertenece a los propósitos de esta tesis adherir o no la obra a la ciencia ficción mexicana o al teatro de CF. Así mismo, no podríamos decir que esta farsa esté adscrita o sea un antecedente de la corta tradición de la ciencia ficción mexicana prospectiva. Es más un caso único, específico, nacido de la imaginación prodigiosa y sin límites de su autor. Puede ser una antítesis de la ciencia

ficción mexicana de *El réferi cuenta nueve* (1943) de Cañedo, donde se plantea un paraíso futurista gracias a la tecnología que ha traído bienestar y estabilidad (Ordiz, 2014, p.176). Por ello no es el objetivo de este trabajo categorizar exclusivamente a *Terraza con jardín infernal* con una etiqueta inequívoca. El drama bien podría ser una tercera especie de lo seudofantástico, donde “el autor recurre a una anomalía o una monstruosidad que provoca la transformación de una especie viviente” (Caillois, 1970, p.17) o estar tal vez inscrita en la science-fantasy, como la denominaría Sadoul (1975, p.17).

Como sea la ciencia ficción de *Terraza con jardín infernal* es singular en la literatura escrita en español frente al dominio de las letras anglosajonas en el ciberpunk, del cual *Terraza...* podría ser un singular antecedente hispanoamericano. Esto es porque los tópicos de la pieza plantean debates actuales del género ciberpunk como: las grandes corporaciones neofeudales usando la tecnología para controlar y reprimir; el desarrollo científico vuelto contra los humanos; la disolución del cuerpo humano virtualizado; la invasión de la realidad digital en la realidad material y la cosificación de los seres. Todas ellas son reflexiones centrales de esa literatura presentes en esta farsa (Mejía, 2012, p.48).

Su caso bien podría ser entendido a partir de la genealogía de los autores de lo insólito de regiones subdesarrolladas, de la cual Sergio Gaut vel Hartman señala que estos autores “cultivan una literatura fantástica no tradicional que linda con la ciencia ficción, la atraviesa y sale libremente de su ámbito, con escasa presencia del elemento científico-tecnológico” (citado en Schaffler, 1991, p.12). Como se observa *Terraza...* es un caso único, pero no está exento de comparaciones y acercamientos.

Además el juego propuesto entre la ciencia ficción y lo fantástico se encuentra con posturas contemporáneas y muy vigentes. “Algunas de las corrientes teóricas que están más preocupadas por pensar el futuro (el poshumanismo, el aceleracionismo, el propio Mark Fisher) han construido una alianza muy nítida con los imaginarios desaforados de la ciencia ficción y el fantástico, ¿nos interesa indagar por qué y qué tipo de productividad política tienen estos géneros? ¿Será que en la decisión hay algo más que moda y caprichos del mercado?” (Mattio, 2020).

Si la obra de teatro es emblemática, importante o un parteaguas frustrado del teatro mexicano del siglo XX, lo señalarán sus pendientes estudios y montajes. Así mismo sería preciso estudiar por qué la dramaturgia mexicana es ignorada por los grandes escenarios nacionales, los cuales realizan ocasionales y cortos montajes de los mejores dramaturgos mexicanos e ignoran las creaciones disruptivas de la imaginación fantástica mexicana como *Terraza con jardín infernal*. “Solo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad”, menciona Todorov (2003, p.67).

De esta manera la obra de Francisco Tario es actual y digna de representación teatral profesional. El trato de “excepcional” y “raro” aleja realmente a Tario de lectores y espectadores, que son al final de cuenta las figuras donde se cumple el arte. *Terraza con jardín infernal* es original, contemporánea y magnífica, una divergente perenne del realismo costumbrista y el melodrama en el teatro hispanoamericano.

Por ende he comprobado la presencia de la ciencia ficción en *Terraza con jardín infernal*, un drama híbrido, ecléctico y complejo, una apuesta escénica abierta para quien se disponga a jugar.

Bibliohemerografía

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Tario, Francisco. (1991, enero-febrero). Jardín secreto (novela inédita). *Tierra Adentro*. (51) Recuperado de: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/047-060/051.pdf>

————— (2005). *La puerta en el muro*. Colección Lunes 24. México: UNAM,

————— (prólogo de González S.). (2006). *Cuentos completos Tomo I*. Ciudad de México: Lectorum.

————— (2008). *Cuentos completos Tomo II*. Ciudad de México, México: Lectorum.

————— (prólogo de Toledo, A.). (2011). *Francisco Tario*. Material de lectura. Ciudad de México, México: UNAM. pp 3-7

Tario F. & Toledo A. (2011, septiembre 10) La desconocida del mar. *Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-desconocida-del-mar>

Tario, F. (Prólogo de Bernal R.). (2011). *Aquí abajo*. Colección Singulares. México: CONACULTA

————— (2012, agosto 5). Equinoccio (aforismos seleccionados). *Letras libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/equinoccio-aforismos-seleccionados>

————— (2013). *El caballo asesinado*. México: Ediciones El Milagro- CONACULTA.

————— (prólogo de Toledo, A.). (2015). *Obras completas, Tomo I*. Cuentos Varia invención. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=_68cDQAAQBAJ

————— (2016). *Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados*. México: FCE, 2016

————— (2020, mayo 24) Equinoccio (subrayados). *La Jornada semanal*. (Supl. 1316) Recuperado de <https://semanal.jornada.com.mx/semanal/anteriores>

ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE CIENCIA FICCIÓN

Asimov, I. (1999). Sobre la ciencia ficción. Recuperado de <https://molicarbajal.files.wordpress.com/asimov-isaac-sobre-la-cf.pdf>

Boden, M. A. (2017). *Inteligencia Artificial*. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/364034791/Inteligencia-Artificial>

Bonachera, G. (2017, marzo) Vida artificial: el cibernético, representación posmoderna de nuestras ansiedades. *Revista de Filología Universidad de Almería*. (35). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5912399>

Brenda L. (2019, julio 29). El ABC de la ciencia ficción. *Confabulario El universal*, pp.6-7.

Brown, F. (1964) Editorial. *Minotauro* (2). Recuperado de <https://www.ahira.com.ar/revistas/minotauro-fantasia-y-ciencia-ficcion/>

Chimal, A. (2018, mayo) De la ficción especulativa latinoamericana. *Latin American Literature Today*. 1 (6) Recuperado de <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/de-la-ficcion-especulativa-latinoamericana-de-alberto-chimal>

————— (2019, julio 29). Nuevas aventuras en español. *Confabulario El universal*, pp.4-5.

————— (2020, enero 5). Asimov y Bradbury: Dos centenarios. *Nexos*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=19145>

Clarke, C. A. (1965) Editorial. *Minotauro fantasía y ciencia-ficción*. (3). Recuperado de <https://www.ahira.com.ar/revistas/minotauro-fantasia-y-ciencia-ficcion/>

Damián, M.G. (2017, marzo 14). *Canarios en la mina*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/canarios-en-la-mina>

————— (2018, octubre 1). *La mano izquierda de la ciencia ficción mexicana*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/la-mano-izquierda-la-ciencia-ficcion-mexicana>

————— (2019, julio 29). De Andreida a Artemisa: las mujeres que no vimos. *Confabulario El universal*, pp. 8-9.

Díez, J. (ed.) (2003). *Antología de la ciencia ficción española, 1982-2002*. Madrid: Minotauro.

————— (2007, febrero). Propuesta para una nueva caracterización de la ciencia ficción. *Revista Hélice*, (2). Recuperado de <https://www.revistahelice.com/helice-02-2/>

Grinberg, P. (2008). *El Teatro y la Ciencia Ficción: ¿Una Unión imposible? Posibilidades para la creación de personajes complejos*. (Tesina doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado en https://www.researchgate.net/publication/36732194_El_Teatro_y_la_ciencia_ficcion_una_union_imposible

Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona, España: Anagrama. pp.30-56, 425-450.

Houellebecq, M. (2002, abril). Sortir du xx^e siècle. *NRF*, 561, Recuperado de https://www.lanrf.fr/lanouvellerevuefranaise/13344_la-nrf_561_avril-2002.html

Lozano, E. (2011). Replicantes automáticos: los *cyborgs* van al teatro. *Sociología y tecnociencia. Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico*, 1 (1), pp. 21-36. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/9289>

Mejía R. (2012). *Cronistas del futuro. Ensayos sobre escritores de Ciencia Ficción*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Minotauro (1966). Editorial. *Minotauro fantasía y ciencia-ficción*. (8). Recuperado de <https://www.ahira.com.ar/revistas/minotauro-fantasia-y-ciencia-ficcion/>

Moreno, F. A. (2009, noviembre). Androides deconstruidos: de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* a *Blade runner*. *Revista Hélice*, (12). Recuperado de <https://www.revistahelice.com/helice-12/>

Novell, M. N. (2008). *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=90989>

- Ordiz, J. (2014). Fábulas sobre el mañana: La novela de ciencia ficción en México. En Ordiz, J. (Ed.), *Estrategia y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana* (pp. 159–178). Berlín, Alemania: Peter Lang AG.
- Pagán, E. A., Pertejo, E. M., & Ochando, L. P. (2019). *Imaginar el pasado, temer el futuro*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Roberts, A. (2016). *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Rodríguez, H. D. V. (2015). Acercamientos a la ciencia ficción. *La palabra*, (27). Recuperado de https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/4003
- Sadoul, J. (1975). *Historia de la ciencia-ficción moderna 1911-1971*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Schaffler, F. (1991, enero-febrero). Perspectiva de la ciencia ficción en México. *Tierra Adentro*. (51) Recuperado de: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/047-060/051.pdf>
- Sternberg, J. (1965). Editorial. *Minotauro fantasía y ciencia-ficción*. (5). Recuperado de <https://www.ahira.com.ar/revistas/minotauro-fantasia-y-ciencia-ficcion/>
- Tattersfield, R. (2014). Múltiples planos en el viaje del *Crononauta*. La ciencia ficción como ruta de experimentación artística en los (largos) años sesenta. *Caiana* (4). Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=137&vol=4
- Teatro de ciencia ficción. (2018, agosto 28). En Alt64 wiki. Recuperado el 31 de julio de 2020 de http://www.alt64.org/wiki/index.php/Teatro_de_ciencia_ficci%C3%B3n

ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE FRANCISCO TARIO

Ari G.E. (2013, enero-junio). La teatralidad de corte fantástico en El caballo asesinado. En *Signos literarios*. Universidad Autónoma Metropolitana #17. 45-65 pp

Ávila, S. (2011, noviembre 7). Recuerdan humor de Francisco Tario en un homenaje. *Excélsior*. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/node/781068>

Beltrán, G. (2012, junio). Zonas extraterrenas. *Letras libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/zonas-extraterrenas>

Chimal, A. (2017, julio 17). Un precursor postergado. *Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/un-precursor-postergado>

Domínguez, C. (1994, agosto) Jardín secreto de Francisco Tario. *Vuelta*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/vuelta/jardin-secreto-francisco-tario>

Espinasa, J. M. (2000, diciembre). Francisco Tario y el aforismo (algunas hipótesis). *Casa del tiempo*. Recuperado de <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic2000/epinasa.html>

García, A. A. (2020, mayo 24). Francisco Tario, el fantasma que soñaba con palabras, *La Jornada semanal*. (Supl. 1316) Recuperado de <https://semanal.jornada.com.mx/semanal/anteriores>

González, M. (2000, diciembre). Francisco Tario (Pésame a Toño Peláez). *Casa del tiempo*. Recuperado de <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic2000/gonzalez.html>

Krupová, J. (2015). *La humanidad bestial y la bestialidad humana de los narradores de Francisco Tario*. (Tesis de maestría). Masarykova univerzita, Brno.

Martínez, G.J.T. (2007). Francisco Tario: De la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador. *LL Journal*, 2(2). Recuperado de <https://lljournal.commonsgc.cuny.edu/2007-1-gutierrez-texto/>

Martínez, T. R. (2007 febrero 29). Presentan edición conmemorativa de la obra cumbre de Francisco Tario. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2020/02/29/cultura/a02n1cul>

Mejía G. A. (2015). La estrategia del exceso: manifestaciones fantásticas en la pieza dramática *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario. *Brumal Universidad de Guadalajara* III (1). pp 207-226.

Rendón, L. (2011). El limbo narrativo de Francisco Tario. *Revista de la universidad de México*. 90. Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/e78a292d-d620-4433-8f28-7e8846c82efc/el-limbo-narrativo-de-francisco-tario>

Rivas V. (1995). Lo fantástico en Francisco Tario. *Temas y variaciones de literatura*. Recuperado de <http://revistastmp.azc.uam.mx/temayvariaciones/index.php/rtv/issue/download/47/44>

Talavera, J. C. (2020, junio 8). Revelan hallazgo sonoro. *Excélsior*, p.22. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/node/781068>

Toledo, A. (1991, enero-febrero). Tres momentos en la escritura de Francisco Tario. *Tierra Adentro* (51). Recuperado de <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/047-060/051.pdf>

————— (2013, 1 septiembre). Francisco Tario, entre la risa y el espanto. *Nexos*. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=15469>

————— (2014). *Universo Francisco Tario*. Ciudad de México: La Cabra Ediciones – Conaculta

————— (2018, febrero 1º). Acapulco en el sueño de Francisco Tario. *Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/acapulco-en-el-sueno-francisco-tario>

Torres, V. F. (2004). Francisco Tario rescatado. *Temas y variaciones de literatura*. Recuperado de <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1925>

MISCELÁNEA

Bentley, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.

Bernal, R. (Prólogo de Chimal A.). (2015). *Su nombre era Muerte* (5ª ed.). México: Jus. pp. 11-16

Bert, B. (1997). Experimentar en Babel, en *Reseña Histórica del Teatro en México* 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral. Recuperado de criticateatral2021.org

Borges, J. (1999). *Introducción a la literatura norteamericana*. Argentina: Emecé Editores.

Botton, F. (1983). *Los juegos fantásticos*. México: UNAM.

Bunge, M. (2002). *Epistemología* (3.ª ed.). Ciudad de México: Siglo Veintiuno.

Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes*. Barcelona: Editorial Sudamericana.

Calvino, I. (2012). *Mundo escrito y mundo no escrito*. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/282820377/Mundo-escrito-y-mundo-no-escrito>

Cambridge University Press (s.f.). Fiction. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado el 26 de mayor de 2020 de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/fiction>

_____ (s.f.). Technology. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado el 28 de mayor de 2020 de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/technology>

Connelly, F. S. (2018). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/431834555/Lo-grotesco-en-el-arte-y-la-cultura-occidentales-La-imagen-en-juego>

Domínguez, C. (2013) *Diccionario crítico de literatura mexicana (1955-2011)*. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=FiqQAwAAQBAJ&lpg=PP1&pg=PT4#v=onepage&q&f=false>

Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Madrid: De bolsillo.

Espinasa, J. M. (2015) *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Fernandez, E. (2014) *Robots Androides*. (trabajo práctico) Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, sin lugar. Recuperado de <http://jeuazarru.com/wp-content/uploads/2014/10/Androides.pdf>

Gaitán, D. (2016). *Memorias Luisa Josefina Hernández*. Monterrey: Ediciones El Milagro.

García, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, España: Síntesis.

Gutiérrez, L.G. (2012). *Literatura mexicana del siglo xx. Estudios y apuntes*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Haraway, D. (1991). *Manifiesto Ciborg*. Recuperado de: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/manifiesto-cyborg.pdf

Hernández, L. J. (1997). *Beckett. Sentido y método de dos obras*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

————— (2011) Un enfoque teórico de la farsa. En Palacios, F. R., & Negrín, E. (Eds.). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. (pp. 213-219). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Facultad de Filosofía y Letras.

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro*. Madrid: Akal.

Jurado, D. (2020, agosto 21). Santa sabina estrena video. *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/el-apunte/santa-sabina-estrena-video>

Kayser, W. (2015). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/282866776/Lo-grotesco-Su-realizacion-en-literatura-y-pintura>

Le Guin K. U. (1979). *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*

————— (2004). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/406660227/Contar-Es-Escuchar-Ursula-K-Le-Guin>

Martínez, M. F. (1991). *Arthur Miller: La tragedia del hombre común* (tesis profesional). Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Mattio, J. (2020, julio 22). Fortalecer la alianza con los imaginarios desaforados de la CF y el fantástico. *Sonámbula*. Recuperado de <https://sonambula.com.ar/fortalecer-la-alianza-con-los-imaginarios-desaforados-de-la-cf-y-el-fantastico/#>

Meyerhold, V. E. (2008). *Teoría teatral* (8ª ed.). Madrid: Fundamentos.

Nieto, O. (2015). *Teoría general de lo fantástico*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Patán, F. (2006). *No más de tres cuartillas, por favor... Reseñas de Narrativa Mexicana*. Colección Laberinto de Papel/3. México: Editorial Ariadna. pp. 278-279.

Peláez, Francisco. (2002). En *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*. México: UNAM.

Rabell, M. (1983) Eurídice: pantomima surrealista, en *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*. Sistema de información de la crítica teatral. Recuperado de criticateatral2021.org

Real Academia Española. (2020). Epistemología. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed). Recuperado el 10 de junio de 2020, de <https://dle.rae.es/epistemolog%C3%ADa?m=form>

Reyes P. F. (2011). Aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática. En Palacios, F. R., & Negrín, E. (Eds.). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. (pp. 59-67). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Facultad de Filosofía y Letras.

Roas, D. (2014). El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito. En J. Ordiz (Ed.), *Estrategia y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana* (pp. 9–29). Berlín: Peter Lang AG.

Russell, S. & Norvig, P. (2004). *Inteligencia artificial. Un enfoque moderno*. Madrid: Pearson Educación.

Salinas, V. C. (1992). *La poesía de Jorge Luis Borges*. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=Ccyos1xzfUC&printsec=frontcover&source=gbg_g_e_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Sanz, V. (2006). *Introducción a la robótica inteligente*. PJSV. Recuperado de <http://www3.uji.es/~sanzp/robot/RobInt-Apunte.pdf>

SFE The Encyclopedia of Science Fiction (2018, agosto 12). Wilson, William. En *SFE The Encyclopedia of Science Fiction*. Recuperado el 30 de mayo de 2020 de http://www.sf-encyclopedia.com/entry/wilson_william

Siebers, T. (1989). *Lo fantástico romántico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México, México: Ediciones Coyoacán

Torres, V. F. (2001). *La otra literatura mexicana (Colección Escritores del Siglo XX)*. México: Editora del Gobierno del Estado de Veracruz-Llave. pp. 139 -185.

Tovar J. (2011). Los siete géneros. En Palacios, F. R., & Negrín, E. (Eds.). *Los frutos de Luisa Josefina Hernández*. (pp.69-77). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Facultad de Filosofía y Letras.

Trujillo, G. (2016). Utopías y quimeras. Recuperado de <https://es.scribd.com/book/313578227/Utopias-y-quimeras-Un-viaje-por-los-territorios-de-la-ciencia-ficcion>.

Wilde, O. (s/f). *El alma del hombre bajo el socialismo*. Recuperado el 3 de agosto de 2020 de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/El_alma_del_hombre_bajo_el_socialismo.pdf.

VIDEOS

Alejandro Toledo. (2017, agosto 22). Respuestas al Círculo de Lectura del CECUT sobre Francisco Tario. [Archivo de vídeo]. En *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UjXg5hK469M>

El Financiero Bloomberg. (2017, junio 12). “Francisco Tario. Antología” Una obra sobre el poco explorado escritor mexicano: Alejandro Toledo [Archivo de vídeo]. En *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ngKNryCp0Ck>

Fernando Martínez Monroy. (2020, mayo 6). 13a Sesión Virtual de Análisis Dramático:EL GRAN DIOS BROWN Sección B [Archivo de vídeo]. En *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QUTZopfqlM>

_____ (2020, mayo 8). 14a Sesión Virtual de Análisis Dramático:EL GRAN DIOS BROWN 2DA PARTE [Archivo de vídeo]. En *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vqw5aOKAAIs>

Noticias 22. (2017, mayo 25). Francisco Tario, el escritor grotesco [Archivo de vídeo]. En *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GHZR195s80s>

TeatroElMilagro. (2015, junio 14). El teatro de Francisco Tario [Archivo de vídeo]. En *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PJ8AEjDt3rU>

Universidad Carlos III de Madrid. [UC3M]. (2011, febrero 7). Un estudio analiza la ciencia ficción en el teatro español. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/P0DuvFaos0I>