

El absurdo postapocalíptico en *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario¹

The post-apocalyptic absurdity in Terraza con jardín infernal
by Francisco Tario

DOI: 10.61820/ha.v5i10.1496

Oscar Juárez Becerril

Universidad Autónoma Metropolitana

Toluca, México

sistemaoskar@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4481-9785

Recibido: 29/02/2024

Aceptado: 06/04/2024

Resumen

Uno de los temas apremiantes de la contemporaneidad es la crisis ambiental, inherente a cualquier habitante del planeta. La literatura es una de las expresiones artísticas que se ha ocupado de advertir esta problemática. En particular, la ciencia ficción dialoga de forma permanente con las posibilidades que nos ofrece la ciencia; se pregunta sobre el devenir problematizando el presente. Una de las formas de manifestarse es mediante el teatro, género emocional y corporal, el cual propicia la libertad de las expresiones humanas. En una actualidad que no parece otorgar grandes garantías de un futuro halagador, el teatro de ciencia ficción se presenta como un artefacto adecuado para inquirir sobre las condiciones venideras y afrontarlas. Para desarrollar estas ideas, revisaré la pieza teatral *Terraza con jardín infernal* del escritor mexicano Francisco Tario, con base en planteamientos de la ecocrítica y del *cyberpunk*.

Palabras clave: análisis literario, historia literaria, drama, ciencia ficción, ecocrítica

¹ Texto derivado del trabajo realizado en el Seminario de Estéticas de Ciencia Ficción, coordinado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Abstract:

One of the pressing issues of contemporaneity is the environmental crisis, which is inherent to any inhabitant of the planet. Literature is one of the artistic expressions that has been concerned with warning about this problem. In particular, science fiction is in permanent dialogue with the possibilities offered by science; it wonders about the future by problematizing the present. One of the ways to manifest itself is through theater, an emotional and corporal genre, which fosters the freedom of human expression. In a present time that does not seem to grant great guarantees of a flattering future, science fiction theater is presented as a suitable artifact to inquire about the coming conditions and to face them. In order to develop these ideas, I will review the play *Terraza con jardín infernal* by Mexican writer Francisco Tario, based on approaches from ecocriticism and cyberpunk.

Keywords: literary análisis, literary history, drama theater, science fiction, ecocriticism

Introducción

La literatura suele transportarnos a escenarios alternos desde donde observamos nuestra realidad. Uno de los distintos lentes para enfocarla es el de la ciencia ficción, la cual, con base en un desarrollo científico, tecnológico y/o social distinto al conocido, pero probable, siembra la duda sobre las expectativas humanas. Este género, expresado por medio del teatro, arte pleno de versatilidad, hace posible la representación y el diálogo con el entorno.

Una de las obras seminales en la que se manifiesta esta conjunción es *R.U.R. (Robots Universales Rossum)* (1920) de Karel Kapek donde, entre otras cuestiones, se presentó el término *robot*, que después desarrollarían escritores como Isaac Asimov. En el medio nacional, anteriores a la pieza que nos ocupa, aparecen la utopía *El último juicio, anticipación proletaria* (1933), escrita por el estridentista Germán List Arzubide y la odisea espacial *El mundo sin deseo* (1935) de Francisco Navarro Carranza (Juárez Becerril, 2020).

Terraza con jardín infernal, matizada permanentemente por el absurdo y el desconcierto ante una destrucción inminente, está ambientada en un futuro distópico, producto de una hecatombe nuclear. En este nuevo mundo perviven un par de especies, una asociada con materia orgánica y otra formada a partir del plástico, las cuales dependen de insumos suministrados por monopolios egoístas. Se trata del único texto de Francisco

Tario relacionado con la ciencia ficción, por lo que se presenta como una muestra *sui generis* en su producción (ya de por sí singular en el panorama literario nacional, y asociada, sobre todo, con la narrativa de corte fantástico), así como en las manifestaciones teatrales y de este género en las letras mexicanas del siglo XX.

I. El teatro tariano

Francisco Peláez Vega, quien adoptó el pseudónimo de Francisco Tario, nació en la Ciudad de México en 1911 y murió en Madrid en 1977. Conocido sobre todo por su producción literaria, compaginó esta labor con actividades tan disímiles como tocar el piano, la afición por la astronomía, defender la portería del equipo de fútbol Asturias, integrante, en su tiempo, de la liga más importante del país, o haber sido dueño de un par de cines en el puerto de Acapulco.

El eje de su obra está integrado por tres volúmenes de cuentos: *La noche* (1943), *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968). sus protagonistas suelen ser, entre otros, objetos sintientes, fantasmas, desadaptados o criaturas alejadas de la biología conocida, quienes parecen vivir en circunstancias caóticas, extravagantes u oníricas, muchas veces con la noche como ambientación, características por las cuales han sido relacionados con la literatura fantástica.

Considero que, más que clasificar su obra, es importante hacer dialogar la propia diversidad que la caracteriza. El escritor incursionó en otros géneros como la novela con *Aquí abajo* (1943) y *Jardín secreto* (edición póstuma) (1993), el aforismo en *Equinoccio* (1946) o la escritura fragmentaria en *Acapulco en el sueño* (1951). Finalmente, en 1988, de manera póstuma, se editó *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, textos dramáticos que vienen a redondear un flexible quehacer artístico. Este último libro fue publicado con el número 51 de la colección Molinos de Viento de la Universidad Autónoma Metropolitana, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes. Contiene *El caballo asesinado*, que da nombre al volumen, *Terraza con Jardín Infernal* y *Una sogá para Winnie*.

Una de las interrogantes sobre la obra es la fecha de su escritura. Al respecto, la periodista y académica Sonia Morales, con base en una anécdota relacionada con su publicación, revela información sobre este dato y, de paso, clasifica al texto:

Ruiz Saviñón cuenta que Tario mandó quemar estas obras de teatro; pero su hermano, el pintor Antonio Peláez, las guardó, y recientemente la UAM y el INBA hicieron una coedición con ellas, «únicas en el teatro mexicano porque tienen influencia del teatro de humor negro y del absurdo, a pesar de que fueron escritas en los años

cincuentas, incluso -creo- fueron hechas antes de que Ionesco escribiera *Rinoceronte*» (Morales, 1989, s.p.).

De las tres piezas que integran *El caballo asesinado*, la única que ha sido llevada a escena es la homónima, en 1989.² Bruno Bert, poco después de su representación, la concibió como una mezcla de géneros que incluyen al absurdo, el policial, la comedia y el melodrama. Identifica un par de rasgos que se relacionan con el texto que nos atañe: situaciones distanciadas de la normalidad, “descabelladas y contradictorias y, sin embargo, plenamente asumibles en el plano teatral” (1989, párr. 5), así como personajes extravagantes que se adaptan a estas circunstancias. Asumiendo estas peculiaridades, solo un director que sintonizara con ellas, sería capaz de ejecutar tal empresa: “se trata de un producto heterodoxo, pero Ruiz Saviñón ha sabido amalgamarlo dándole un carácter unitario y un indudable interés. Tal autor para tal director” (1989, párr. 5).³

Las directrices advertidas por el crítico teatral, funcionan como una amalgama variopinta que ayuda a intentar comprender lo que sería el montaje de los textos dramáticos de Tario. Alejandro Toledo (2020) deja entrever ciertos intentos de llevarla a cabo, con resultados disímiles dada la dificultad de concebir el tono, el tema y la naturaleza del pensamiento tariano.⁴

Se trata de comedias en tono lúgubre que para representarse requieren un tacto especial por parte de los inmiscuidos en la pues-

² En la ficha técnica se indica que la obra se montó en el Teatro Casa de la Paz (espacio que sigue activo y que funciona actualmente como un centro de difusión cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana), bajo la dirección de Eduardo Ruiz Saviñón, con un elenco integrado, entre otros actores, por Martha Aura y Mauricio Davison y donde la escenografía corrió a cargo de Octavio Velazco (Bert, 1989).

³ Eduardo Ruiz Saviñón (1949) ha dirigido, entre otras, las obras *La silla de Eugene Ionesco*, *El fantasma del hotel Alsace* de Vicente Quirarte o *Un hogar sólido* de Elena Garro. También, ha adaptado textos clásicos de Edgar Allan Poe, Mary Shelley o H. P. Lovecraft.

⁴ Por su parte, Daniel González Dueñas (citado por Toledo, 2020) coincide en la vocación heterodoxa de quien intente construir el universo propuesto en *Una sogá para Winnie*, que vendrían a ser los parámetros generales para los textos de *El caballo asesinado*: “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” (pp. 37-38).

ta en escena, pues el propósito es que entre destellos de gracia e ironía [...] 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 [...] no resultará raro el extravío. Esto ha sucedido en algunos montajes estudiantiles que han malentendido el ácido humor tariano (p. 36).

Como he comentado, no se tiene evidencia de que, a la fecha, el texto haya sido montado de manera profesional. En este sentido, las reflexiones desarrolladas en este trabajo se enfocan en la dramaturgia y no en el teatro como ejercicio escénico.

Particularidades de la pieza

Las acciones de *Terraza con jardín infernal* se desarrollan en dos actos y se sitúan posteriores a una supuesta catástrofe nuclear. Más allá del nombre del único espacio donde interactúan los personajes⁵, el hotel "La Lata de Arenques Ahumados", no se otorgan datos que permitan establecer una referencia geográfica específica.

Como ya se ha advertido, Tario dotó a sus textos de elementos singulares. Me interesa destacar dos aspectos relevantes para acceder al tono general del texto, mismos que se complementan: la existencia de didascalías que contienen información más cercana a la narrativa que a procedimientos precisos para la puesta en escena, y acciones emparentadas con el absurdo.

La acotación inicial en la que se ilustra la sala de espera y la terraza del establecimiento se presenta extensa y bastante descriptiva. Contiene detalles imprecisos que parecen complejos para su representación, como al hacer referencia a la vestimenta de la señora Walzer: "en espera de un inminente y sentimental acontecimiento" (Tario, 2016, p. 401), o una descripción indefinida del Millonario "en cierta forma sensacional" (Tario, 2016, p. 401). Una cuestión similar se presenta en las primeras líneas del segundo acto, donde aparece una acotación que también parece enfocada en el relato o, incluso, semejante al lenguaje poético: "alegre mañana de estío [o] claridad casi líquida del aire" (Tario, 2016, p. 431).

Por otro lado, aparecen pasajes ilógicos a lo largo de la obra, como el que explica el homicidio del personaje nombrado Doctor a manos del señor

⁵ Los personajes que intervienen en la pieza son: la señora Walzer, el señor Leopardi, el millonario, la señora Stephen, el profesor Kurtzer, el joven Peterhof, Mademoiselle Naná, Marcelo, el criado, el doctor, el inspector, la adolescente, una pareja de enamorados, una coqueta, la enamorada y Basilio Vasilievich Klimin.

Wallenstein (denominado en otros pasajes como Millonario), quien utiliza como arma el mecanismo de un teléfono fijo: "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" (Tario, 2016, p. 434).

Un suceso inverosímil se presenta también cuando este mismo personaje mata sin sentido al futuro padre de un bebé que está próximo a nacer. Un inspector juzga el hecho y ordena la pena de muerte, la cual no se puede cumplir porque fallan las balas destinadas a consumar la sentencia. El Millonario mata al policía de un puñetazo y todos regresan a sus actividades. La sensación de irracionalidad aumenta cuando el actor que ostenta la autoridad, tirado en el suelo, continúa interactuando en acciones posteriores.

Otra muestra aparece cuando el profesor Kurtzer, supuestamente experto en proyectiles, articula, como único medio para comunicarse, la interjección "¡Pum!". Una de las escasas muestras de su conocimiento se presenta cuando anota: "¡Se ha imantado el caos!" (Tario, 2016, p. 412), refiriéndose a un cataclismo posterior, vinculado con una fuente difusa de electricidad, protoplasma o desmineralización, que quizá provoque una explosión. En apariencia banal, esta exclamación funciona como un vaticinio del infortunio venidero.

Los ejemplos referidos hacen posible relacionar a *Terraza con jardín infernal* con el teatro del absurdo. En entrevista con el periodista español José Luis Chiverto,⁶ el autor de *La noche* revela los nombres de algunos de sus escritores preferidos, en donde destaca el autor de *La cantante calva*: "Decididamente Kafka. En el relato breve Supervielle, y, en el teatro, Ionesco, con quien me siento más identificado" (2016a, p. 685).⁷ Estas afinidades materializan un teatro afincado en la irracionalidad como elemento disruptivo, en el desatino como catalizador de la imaginación; aspectos que fundamentan una libertad dramática.⁸

Por desgracia no podemos decir que Ionesco o Beckett leyeron a Tario para fraguar lo mejor del teatro del absurdo. Lo único que podemos afirmar es que Tario, aún con todas sus limitaciones, se apropió de algún modo de la concepción del texto dramático que

⁶ La entrevista se publicó el 6 de septiembre de 1969 en El Oriente de Asturias.

⁷ El epígrafe de la obra corresponde al poeta franco-uruguayo Jules Supervielle: "Era en la Plaza de los Ecos Perdidos, donde se oían muy claramente, con varios siglos de retraso, los gritos que subían de la tierra" (Tario, 2016, p. 397).

⁸ Texto publicado originalmente el 22 de julio de 1989 en el suplemento sabatino Lectura. Revista de libros del periódico El Nacional.

caracteriza a dichos autores: 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. En este sentido, Tario hace de la literatura dramática una materia totalmente abierta para el desarrollo de las diversas imaginaciones (directores, actores, escenógrafo...) que intervienen en una puesta en escena (Olguín, 2016, pp. 665-666).

Las características mencionadas, pilares para intentar asir al texto, vienen a ser el marco para plantear un conflicto entre personajes que viven una existencia absurda, dada la angustia permanente frente a su naturaleza desconcertante y ante un futuro que se vislumbra poco halagador.

II. Ecocrítica

El drama comienza presentando un mundo disminuido, producto de una catástrofe previa a las acciones presentadas.⁹ El primer diálogo, sostenido por un par de huéspedes del hotel, el señor Leopardi, uno de los sobrevivientes,¹⁰ y la señora Walzer, esboza ese pasado caótico que se convierte en un nuevo inicio: "La guerra ha terminado y comienza la sobremesa" (Tario, 2016, p. 405).

El primero refiere los pormenores de una explosión que fulminó a la Tierra noventa años antes del día de su tertulia,¹¹ un veinticinco de mayo a las seis y media de la mañana. La descripción del cielo colapsado, "Se interrumpió la aurora y sobrevino muy anticipadamente el crepúsculo" (Tario, 2016, p. 403), aunada al olor a uranio, fueron el preámbulo de la explosión que incendió el mundo, de donde emergió un entorno consumido: "¡Un mar! ¡Un mar desolado y gris!, cubierto de espantosos ladrillos también grises" (Tario, 2016, p. 404).

Se trata de un holocausto nuclear, que viene a ser una proyección de los mismos miedos de la sociedad de mediados del siglo pasado ante la

⁹ El carácter pesimista, mórbido, caracteriza toda la obra. Un ejemplo se presenta cuando Wallenstein insta a Peterhof a no perder el tiempo en banalidades: "Apresúrese, que hemos de morir" (Tario, 2016, p. 409).

¹⁰ Este hecho también supone el absurdo, dado que Leopardi, que no aparece como un anciano, ostentaría más de cien años.

¹¹ La fecha exacta de la escritura no se tiene clara. Para 1971, año de la segunda de las entrevistas que Francisco Tario concedió a José Luis Chiverto (publicada en su libro *Hombres, hechos, ideas...*), menciona: "Vengo trabajando desde hace tiempo en dos piezas de teatro, ya de hecho terminadas: *El caballo asesinado* y *Terraza con jardín infernal*" (2016b, p. 690). Como cité anteriormente, Ruiz Saviñón habla incluso de su elaboración durante la década de los años cincuenta.

devastación que supusieron las bombas atómicas detonadas por el ejército estadounidense los días seis y nueve de agosto de 1945 en territorio japonés. En ese momento, el autor de *La noche*, pleno de facultades, contaba con treinta y cuatro años. Asimismo, lo que parecía ser un inminente conflicto entre Rusia y Estados Unidos, durante la Guerra Fría, mantuvo en estado de alerta a la humanidad por varios años.

El espacio planteado en la pieza parece totalmente ajeno a las condiciones del planeta conocido. Se trata de un ámbito mortecino. Los personajes no interactúan en absoluto con plantas y cuando lo hacen con animales, estos se presentan agresivos. Se menciona la existencia de una devoradora plaga de hormigas y un perro encargado de cercenar cabezas. Otras alusiones se refieren a la producción de crustáceos y roedores de plástico y otros que aparecen muertos: un pájaro disecado y un tapete de oso. Antes de cerrarse el telón final, aparece una gallina corriendo, con lo que se acentúa el carácter absurdo de la obra.

Al mostrar esta incertidumbre, el dramaturgo critica las condiciones de este contexto deteriorado; plantea las posibilidades destructivas a las que pueden conducir las acciones nefandas de la humanidad. De esta forma, la pieza se convierte en un texto valioso para indagar en la relación entre individuos marginales y el medio que habitan.

De acuerdo con lo planteado, es pertinente incluir en el análisis aspectos de la ecocrítica que, desde sus primeros acercamientos con Cheryll Glotfelty y Harold Fromm,¹² fue pensada como un campo del conocimiento que propone un diálogo entre literatura y ecología: "el nexo entre ambas ciencias [...], permite comprender la relación bidireccional y compleja entre la cultura humana y el mundo natural como espacios que se afectan mutuamente" (Balarezo, 2022, p. 114).

Con distintas aristas desde las que los investigadores han concebido a este constructo teórico, resulta significativa la planteada por Juan García Única (2017), quien problematiza el concepto de naturaleza frente "al industrialismo [y] a la negación postmoderna del concepto mismo de naturaleza" (p. 80), con el fin de alejarla de un mero precepto hipotético y acercarla con las problemáticas inherentes a la realidad contemporánea. Por su parte, la investigadora Rosa María Moreno analiza seis metáforas

¹² El trabajo seminal, a partir de cual se desarrolló la investigación ecocrítica, lo constituye *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*, de 1996, una serie de ensayos compilados por estos investigadores, donde queda definida su propuesta como "el estudio de las relaciones entre la literatura y el medioambiente con un enfoque ecocrítico que se centra en la tierra y es capaz de establecer una nueva escritura de la naturaleza" (Balarezo, 2022, p. 114).

propuestas por Greg Garrard en su libro *Ecocriticism* (2004), a las que propone como modos de escritura que impactan en el lector: "polución, pastoral, lo salvaje, apocalipsis, morada y animales" (2023, p. 95). En el caso que nos ocupa, estamos frente a un discurso que plantea un apocalipsis inherente a una catástrofe ambiental.

Moreno (2023), partiendo de esta destrucción inminente, concibe dos escenarios: la *ecotopía* y la *ecodistopía*. En el primero, la humanidad aprende de sus errores, adaptándose positivamente a las nuevas condiciones o donde, incluso con la repetición de patrones negativos, es capaz de sobrevivir con base en sus conocimientos previos. En el segundo, se muestra incapaz de hacerlo, con la consecuente desaparición del mundo, contexto que corresponde con las características espaciales de *Terraza con jardín infernal*.

A partir del incidente atómico, se genera un entorno anormal para la vida y su desarrollo. No obstante, sobreviven algunos humanos,¹³ los cuales parecen adaptarse a estas condiciones que contemplan la convivencia con entes artificiales. Esta inesperada realidad perdura únicamente poco menos de un siglo, dado que otro evento catastrófico la desvanece.

El texto expone un par de interacciones que vienen a ser el reflejo de disyuntivas humanas: una que involucra a los dos tipos de habitantes, los artificiales y los emparentados con células vivas; y la segunda, conflictiva, entre consumidores y productores. En las siguientes líneas indagaré en estas relaciones, así como en el consumo retratado por la ciencia ficción.

Relaciones entre naturalezas distintas

En el drama se plantea la existencia de un par de naturalezas desconocidas. Las dos especies son manufacturadas y la diferencia radica en la materia prima usada para su concepción. Por un lado, se usa plástico, material artificial y, por el otro, se usan células vivas, las cuales se relacionan con la materia orgánica.

Los seres artificiales parecen ser simples observadores del transcurrir del tiempo. Conscientes de una naturaleza orgánica ajena, se saben incapaces de perpetuarse por sus propios medios. Sin embargo, el arribo al hotel de una mujer embarazada, despierta la duda sobre sus alcances fisiológicos: "¿Pero es que podemos, en realidad, los plásticos tener una cosa así?" (Tario, 2016, p. 406).

Mientras tanto, una observación de la señora Walzer informa la existencia de calidades entre estos seres plásticos, algunos de los cuales parecen

¹³ Uno de ellos es el señor Leopardi.

pertenecer a un nivel inferior en la escala social por no estar elaborados con materia óptima: "soy un plástico de segunda mano, ¿comprende? Ello se explica. Mis padres nunca fueron acaudalados y alguien los engañó inicuaamente. Mis padres vivían muy solos y adquirieron esto" (Tario, 2016, p. 440). A su vez, cuando aparece Basilio Vasilievich Klimin,¹⁴ afirma conocer secretos de los presentes. Sin recordarlos, entiende su confusa realidad: "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?" (Tario, 2016, p. 430). Ambas morfologías habitan un espacio consumido, una escenografía inadmisibles que parece producto de un sueño aciago, donde los personajes se materializan mediante una existencia imaginada¹⁵. Lo absurdo y lo onírico parecen ser umbrales de realidades entrópicas: "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" (Toledo, 2020, p. 37).

Al final de la pieza, Vasilievich ha conformado un equipo de apoyo para su empresa, con el objetivo de enfrentar al poderío de Wallenstein. Así, los huéspedes del hotel asumen una enemistad recíproca que materializa sus diferencias.

El consumo retratado por la ciencia ficción

De manera irónica, se plantea que el consumismo aparece intempestivo en cualquier circunstancia, incluso en los parajes desolados donde se desenvuelven los personajes. Para las especies descritas esa práctica es fundamental para su supervivencia, caso contrario a los proveedores, quienes solo parecen aprovecharse de sus necesidades.

El señor Wallenstein, se queja con la dueña de la posada, la señora Stephen, sobre el pesimismo con el cual se concibe a la industria de los

¹⁴ Si bien se trata de un recién nacido, se presenta como un caballero de unos cuarenta años, conducido por el Doctor del hotel.

¹⁵ En la crítica que Bruno Bert hace sobre la representación de *El caballo asesinado*, la compara con otras dos obras: *Juegos profanos* de Carlos Olmos y *El trino del diablo* de Alberto Miralles, a las cuales concibe como una trilogía, de donde destaca ese juego entre lo verosímil y lo inverosímil o, como en el caso de *Terraza con jardín infernal*, entre la verdad de la vigilia y la falsedad del sueño: "a pesar de ser de autores distintos, los personajes están imposibilitados para determinar con justeza hasta qué punto viven y hasta qué punto fingen, es decir, actúan, los unos para los otros y aún para sí mismos. Y en este último, incluso la pregunta va más allá, y llega sobre hasta qué punto existen. Los tres constituyen planteos sobre la extensión de la realidad y el sueño, la vivencia y el deseo en donde lo natural y su prolongación metafísica presentan como una frontera, un territorio que se vuelve inasible, vago e intranquilizador" (1989, párr. 2).

plásticos: "¿De qué se trata? ¿De sabotear la industria de los plásticos?" (Tario, 2016, p. 407). Su actitud al defender el emporio es comprensible, ya que ejerce la presidencia de la *Trust Plastic Corporation* y porque es heredero universal de la *Cell and Similars Company*. Este mismo personaje explica a Peterhof, hombre que ha perdido un ojo y busca el favor de que le consiga un repuesto, la mecánica de su negocio, que a su vez es la nueva forma de vida:

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 células vivas para nutrir su organismo (Tario, 2016, p. 409).

Al relacionar sentimentalmente a Wallenstein con Mademoiselle Naná, este aclara que es únicamente una de sus trabajadoras: "Tan solo una de nuestras más acreditadas productoras de células vivas" (Tario, 2016, p. 410). Así, comprendemos que su negocio abarca, además de los plásticos, a las células vivas.

Al mencionarle la existencia de una mujer embarazada, estado fisiológico en apariencia erradicado, Wallenstein la rechaza iracundo: "¡Eso no volverá a ocurrir mientras yo exista!" (Tario, 2016, p. 410). Este suceso, al que relaciona con una estratagema perversa de sus competidores, provocaría un menoscabo en sus finanzas, de ahí su encono: "¡Alguna maniobra bursátil de mis competidores destinada a provocar el pánico entre los accionistas!" (Tario, 2016, p. 411).

Aunque aparece en buena parte de la obra, hacia el final del segundo acto se explica que Basilio Vasilievich¹⁶ encabeza la oposición, a la compañía *Hormonas S. A.*, especializada, como su nombre lo sugiere, en la producción de sustancias químicas, el cual cuestiona al magnate de los plásticos por la mala calidad de sus productos y la creación de seres artificiales: "no proliferan, pobres en salas, mujeres fermentadas, estériles, seres sin plasma" (Tario, 2016, p. 448). Ante los reclamos de Basilio, el Millonario cede y consuman lo que parece ser un convenio para desarrollarse como sociedad. De manera mordaz, esa circunstancia coincide con la destrucción final.

A partir de los ejemplos mencionados, se advierte una crítica hacia los productores, quienes ostentan el poder. Esta postura se presenta como

¹⁶ Personaje que muere al final del apartado anterior y que vuelve a aparecer vivo.

una nueva forma de organización social, fundamentada en el bio-capitalismo.

III. El *cyberpunk* trágico

Dadas las características del espacio y del tipo de sociedad propuesta, esta obra sería un antecedente del *cyberpunk*¹⁷, modalidad de la cual Ocaranza y Díaz proponen que “[el] tema principal es la transformación de lo humano bajo los efectos negativos de lo tecnológico” (2015, p. 49), estableciendo distintos rasgos:

[...] locaciones urbanas híper-tecnológicas con alta degradación ambiental y fuertemente segregadas, sociedades distópicas, jerarquizadas e híper-vigiladas, escenarios de realidad virtual y *cyberespacio*, nuevas formas de angustia “tecno-metafísica” derivadas de la alteridad *cyborg*, las inteligencias artificiales y el surgimiento de una nueva condición de lo «post-humano» asociada a la crisis de identidades, la disolución de lo colectivo y el predominio de la lucha individual frente al corporativismo político-empresarial (2015, pp. 49-50).

De estos cobran importancia, para nuestro caso, el entorno degradado, la angustia y la crisis de personalidad derivadas de la naturaleza de las especies, así como el énfasis en un corporativismo despiadado.

En este encuentro de naturalezas, es interesante la relación entre *Terraza con jardín infernal* y la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (otro antecedente *cyberpunk*), enfocada en la problemática por dilucidar entre lo natural y lo artificial. En cierto pasaje, donde Vasilievich dice conocer a sus observadores, estos finalmente lo reconocen y él les informa que acaba de morir, evento que desencadena el sonido de energía eléctrica al momento de caer el telón del primer acto. Este suceso parece coincidir con el mecanismo por medio del cual se animan los entes imaginados por Phillip K. Dick, y que es el tipo de energía que apertura las acciones de su narración: “Una deliciosa y sutil descarga eléctrica, activada por la alarma automática del climatizador del ánimo, situado junto a la cama, despertó a Rick Deckard” (K. Dick, 2012, p. 13). La energía eléctrica aparece como un estimulante, tanto para la creación como para la destrucción

¹⁷ Aunque es complicado establecer fechas exactas, el *cyberpunk*, como corriente de la ciencia ficción, se gesta a partir de *Neuromancer* (1984) de William Gibson y de la antología *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology* (1986) de Bruce Sterling, que contiene cuentos publicados entre 1981 y 1985.

En los textos se plantea el enfrentamiento pesaroso de los personajes con su identidad y con un presente caótico cuya vía de escape parece ser el camino de un destino funesto.¹⁸ Estamos ante una tragedia, donde "lo trágico recae precisamente en el agotamiento del presente y en la conciencia del ser humano de que no tenemos nada más que el aquí y el ahora" (González, 2005, p. 26).

La postura de Lucía de la Maza (2007)¹⁹ frente a la tragedia contemporánea, a la que asume como teatro de la catástrofe, parece ajustarse al drama de Tario, con una ruina permanente inserta en el absurdo de la cotidianeidad:

La catástrofe no ocurre al final de la obra, cuando Edipo reconoce en sí mismo al hombre que condenó a Tebas, sino mucho antes; la catástrofe, el daño, la ruina, el yerro, es inicial, tiene que ver con el mero hecho de ser parte de un presente absurdo (p. 67).

Estas cuestiones, propias del texto dramático, se relacionan con otra tragedia, la del cyberpunk, que encarna la desolación de una sociedad eclipsada ante un futuro plenamente tecnologizado que la avasalla, la impregna de un sentimiento de vacuidad.

Conclusiones

Tario no define una geografía específica para el desarrollo de las acciones, sin embargo, proyecta el conflicto a los países europeos mediante los apellidos de los personajes: Walzer, Leopardi, Wallenstein, Stephen, Kurtzer, Peterhof, Vasilievich, o incluso a Estados Unidos si tomamos en cuenta los nombres de las empresas del Millonario: *Trust Plastic Corporation* y *Cell and Similars Company*.

El nombre del hotel donde se desarrollan los eventos: "La Lata de Arenques Ahumados", podría ser visto, de forma literal, como un albergue para mantener huéspedes en conservación; una preservación basada en la exposición al humo producto del contacto entre madera y fuego, propia de los alimentos ahumados o, más apegada con los sucesos referidos, de la radiación. Así, desde estos detalles aparece el absurdo, matizado de ironía, de un humor negro con el que el dramaturgo afronta la tragedia.

¹⁸ "una tragedia es, ante todo, una indagación en el conocimiento y una reflexión acerca del dolor que provoca la ignorancia sobre la propia identidad. Azar y destino pueden ser identificados como anverso y reverso de lo mismo" (González, 2005, p. 29).

¹⁹ Su comentario se refiere al teatro de Sarah Kane, estudiado por Diana González, al cual utiliza para caracterizar su propuesta.

El título del texto alude a un sitio en relieve, a la vista privilegiada del albergue desde donde podrá observarse el jardín que representa al mundo, el cual sucumbirá ante la fuerza atómica, convirtiéndose en un infierno. En este punto, es ineludible entender al adjetivo desde la concepción cristiana, según la cual estaría relacionado con el espacio abominable reservado a los pecadores.

La pieza, siguiendo la línea del absurdo que la dirige, culmina con una acción aterradora, destructiva, en la que se denota pesimismo en las acciones de los sobrevivientes, quienes parecieran ajustarse a la espera de un inminente cataclismo. Se trata de seres sin pasado: unos porque parece que sus condiciones cerebrales artificiales no lo permiten, y los otros porque, quizás instalados en una cotidianeidad aletargada o en el duelo, no son plenamente conscientes del mundo en el que ahora perviven. De forma mordaz, estos personajes aparecen como los moradores de este averno; de un jardín infernal y no de uno celestial.

Los errores de la humanidad, que de alguna forma fue capaz de adaptarse a una anterior debacle, provocan un nuevo e inesperado cataclismo: "El firmamento se ha enrojecido, se ha vuelto fosforescente y parece próximo a estallar" (Tario, 2016, p. 453). Esta acción finalmente se completa justo al cierre de la obra: "El firmamento, como un globo que se desinfla, pierde su último fulgor, y en una suerte de penumbra lunar va cayendo lentamente el telón final" (Tario, 2016, p. 454).

Los avances tecnológicos, más que acciones de mejora, aparecen como elementos para propiciar un consumismo atroz del cual depende la supervivencia de seres marginales. Aunque no se hace evidente en el texto, estos desarrollos parecen encaminados, además, al desarrollo de potentes y efectivas armas de destrucción.

Terraza con jardín infernal de Francisco Tario, mediante el absurdo y la ironía, se erige como un drama de ciencia ficción que critica las formas humanas de dominación, de competencia; señala límites reales que concebimos infinitos. La tragedia cyberpunk se manifiesta en un futuro desalentador que parece conducir a la humanidad a un destino funesto.

Referencias

- Balarezo Andrade, D. V. (2022). "Ecocrítica: orígenes y fundamentos". *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (52), pp. 111-124.
- Bert, B. (1989). *Polémica puesta en escena*. El caballo asesinado. Tiempo Libre. Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral. Recuperado de https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=6940

- Chiverto, J. L. (2016a). "Entrevistas con Francisco Tario. I". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 684-687). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2016). "Entrevistas con Francisco Tario. II". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 687-692). México: Fondo de Cultura Económica.
- de la Maza, L. (2007). "Apuntes sobre tragedia contemporánea". *Apuntes de teatro*, (129), pp. 62-67.
- Dick, P. (2012). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Trad. M. Antón). España: Minotauro. (Obra original publicada en 1968).
- García Única, J. (2017). "Ecocrítica, ecologismo y educación literaria: una relación problemática". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 90 (31.3), pp. 79-90.
- González, D. (2005). "El teatro de Sarah Kane. Tragedia contemporánea". *Pausa*, 22, pp. 25-30.
- Juárez Becerril, O. (2020). "Utopía dramática. Un acercamiento al teatro mexicano de ciencia ficción". *La Colmena*, (106), pp. 31-43.
- Morales, S. (16 de septiembre de 1989). "Ruiz Saviñón rescata el teatro de Francisco Tario". *Proceso* [en línea]. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/153570/ruiz-savinon-rescata-el-teatro-de-francisco-tario>
- Moreno, R. M. (2023). *(Post)Humanidad y alteridad en la narrativa reciente de ciencia ficción de Nnedi Okorafor y Mike Carey (2014-2021)* [Tesis doctoral]. Universidad de las Islas Baleares, Palma de Mallorca, España.
- Ocaranza, J. O. y Díaz, V. L. (2015). "La ciudad posmoderna representada a través del paisaje urbano cyberpunk". *Revista NODO*, 9(18), pp. 45-58.
- Olguín, D. (2016). "Escenarios, ejercicios, reencuentros". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 664-666). México: Fondo de Cultura Económica.
- Tario, F. (2016). "Terraza con jardín infernal". En A. Toledo (Ed.), *Francisco Tario. Obras completas. Tomo II. Novela, teatro y textos no coleccionados* (pp. 395-454). México: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, A. (2020). "Dos veces Francisco Tario". En A. Amatto, y A. Toledo (Coord.), *Conversa-Tario. Ensayos en torno a Francisco Tario* (pp. 13-39). México: Universidad Autónoma de Querétaro.