HAL
open science

The Strategy of Excess: Fantastic Manifestations in Francisco Tario's Dramatic Work Terraza con jardin internal

Alejandro Adalberto Mejía González

To cite this version:

Alejandro Adalberto Mejía González. The Strategy of Excess: Fantastic Manifestations in Francisco Tario's Dramatic Work Terraza con jardin internal. Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantastico/Research Journal on the Fantastic, 2015, Lo fantástico y los videojuegos, 3 (1), pp.207. 10.5565/rev/brumal.118 . hal-03989239

HAL Id: hal-03989239

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03989239v1

Submitted on 14 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BRUMAL
Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic

DOI: http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.118
Vol. III, n.° 1 (primavera/spring 2015), pp. 207-226, ISSN: 2014–7910

LA ESTRATEGIA DEL EXCESO: MANIFESTACIONES FANTÁSTICAS EN LA PIEZA DRAMÁTICA *TERRAZA CON JARDÍN INFERNAL* DE FRANCISCO TARIO

Alejandro Adalberto Mejía González
Universidad de Guadalajara
adal.mejia.glez@gmail.com

Recibido: 16-06-2014
Aceptado: 06-05-2015

CC BY

> Para mí, la *raison d'être* y la irrealidad son, para siempre, inseparables e idénticas. La fuerza vital, o sea el instinto primario y central que alimenta mi corazón, no fabrica, pues, imágenes prácticas, sino fantasmas y mitos; y la realidad entera constituye para mí un «Sturm und Drang nach Irrealität» [...] realidad e irrealidad son pseudoconceptos que no sirven para nada y que no significan nada.
>
> Miklós Szentkuthy, *A propósito de Casanova*

> Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma.
>
> Francisco Tario, *La noche de Margaret Rose*

Resumen

El presente artículo tiene el objetivo de explicar cómo a través de una *escritura del exceso* se pone en crisis tanto el plano pragmático como el plano de la representación, para instaurar una estrategia de lo fantástico en la pieza dramática *Terraza con jardín infernal* del escritor mexicano Francisco Tario. Al inicio del artículo se problematiza la presencia del teatro fantástico en México, atendiendo el caso específico de la dramaturgia de Tario y los distintos puntos de contacto que tiene con otras etapas teatrales; posteriormente, durante el análisis, se describe y se explica a partir de qué procesos se manifiesta la estrategia de lo fantástico en la pieza, es decir, el cómo se desarrolla y qué importancia tiene la conjunción de tropos como el oxímoron, la hipérbole y el *adynaton*, constituyendo esa *escritura del exceso* para poner en crisis un mundo ficcional original-

mente sostenido por lo lógico y lo verosímil, para irrumpirlo y trastocarlo hasta desbordarlo en la irrealidad y en las fronteras con lo simbólico y lo absurdo.

Palabras clave: Tario, escritura del exceso, fantástico, fronteras.

Abstract

The present study aims to explain how, through a *writing of excess*, both the pragmatic level and the level of representation are put in crisis in order to establish a strategy of the fantastic in the dramatic piece *Terraza con jardín infernal* by the Mexican writer Francisco Tario. First, the article problematizes the presence of fantastic theater in Mexico, focusing on the specific case of Tario's playwriting and the different connections it has with other theatrical eras. Consequently, during the analysis, we describe and explain the processes through which the strategy of the fantastic manifests itself in the piece; that is, how it develops and the role of a conjunction of tropes such as oxymoron, hyperbole and *adynaton*. These constitute a *writing of excess* in order to put in crisis a fictional world originally sustained by logic and verisimilitude, and to irrupt into and disrupt it until it becomes unreality, the borderline between the symbolic and the absurd.

Keywords: Tario, writing of the excess, fantastic, borderline.

I. Exordio

Francisco Tario (1911-1977) es un escritor mexicano alrededor del cual se han convenido una serie de planteamientos que se asientan en lugares comunes: escritor raro, marginal, el excéntrico de la literatura mexicana. Poco a poco se ha intentado desmitificarlo y revalidarlo tanto en su particular biografía como en su no menos particular literatura. Lamentablemente, todavía predominan perspectivas de la crítica mexicana que buscan sostener etiquetas, defender clasificaciones y proponer razones para dar un distintivo de escritor periférico o al margen de las letras mexicanas. El hecho de que Francisco Tario sea conocido de esa manera no es el centro del problema; el conflicto se encuentra en las razones por las que es llamado así.

¿Qué se considera para llegar a esa serie de conclusiones? La crítica mexicana parece todavía habitar bajo una noche en la cual no ve más allá de

datos biográficos, anecdotarios y especulaciones, para conferir con un aura misteriosa a Francisco Tario. ¿Y su obra literaria en sí? Es ya muy conocido que su literatura fue escasamente recibida en su tiempo, es decir, dentro de un contexto en el que la búsqueda y la reafirmación identitaria, tanto en nación como en ser mexicano, era preponderante. Tal contexto no es más que una estela postrevolucionaria que devino, tras muchos años, en otro tipo de expresión artística, más realista, más descriptiva y explicativa de los hechos históricos; más oficial. De esa manera es justificable que las primeras publicaciones del escritor en la década de los cuarenta no hayan tenido un recibimiento caluroso: *La noche* (1943), *Aquí abajo* (1943), *Equinoccio* (1946), *La puerta en el muro* (1946).

Bajo esa misma inercia, advino el predominio del gusto literario más por aquellas expresiones que daban cuenta de lo mexicano, sus raíces e implicaciones, que de aquellas otras que, por su parte, inauguraban y desarrollaban otra perspectiva menos patriótica pero más cercana a un espacio con otro tipo de fronteras estéticas, más afines a la apreciación sobre la realidad y su cuestionamiento, sobre la imaginación y sus posibilidades, sobre lo que habita en el interior del humano, oculto y resguardado en otra clase de parámetros.

De esa manera, las obras subsecuentes de Francisco Tario –*Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951), *Acapulco en el sueño* (1951), *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952), y *Una violeta de más* (1968)– continuaron redefiniendo este segundo espacio a ojos de muy pocos lectores. Póstumamente, *El caballo asesinado y otras piezas teatrales* (1988) y *Jardín secreto* (1993) dieron final a una muy variada obra literaria que practicó desde el aforismo, pasando por el cuento, la novela, el diario, la hibridación entre retrato literario, novela breve y poesía, hasta el teatro, objetivo principal del presente artículo.

Actualmente la herencia literaria de Francisco Tario está un momento paradójico en cuanto a investigaciones se refiere, pues a pesar de la poca distancia que hay del centésimo aniversario de su natalicio (1911) y de toda la actividad académica que implicó dicho evento –la presencia de diversos estudios, publicaciones tanto de textos inéditos como de títulos ya conocidos, y esporádicas conferencias alrededor su obra–, todavía continúa siendo nuestro raro, nuestro marginal. Por ello vale la pena preguntarse: ¿son realmente este escritor y su obra un monumento a lo excéntrico, o es más bien que la literatura fantástica en México, en todas sus manifestaciones, es todavía vista como una rareza? La literatura mexicana goza en nuestros días de un buen momento en cuanto a literatura fantástica se refiere: Alberto Chimal, Edgar Omar

Avilés, Cecilia Eudave, Vicente Quirarte... Quizá lo fantástico fue, efectivamente, la expresión menos concurrida y por eso menos asimilada, pero esa visión difícilmente puede considerarse en la actualidad.

Por ello el caso de la dramaturgia de Francisco Tario es más complejo todavía, pues su estado es como una hoja en blanco a la que poco a poco se le agregan palabras, breves frases apenas que intentan desarrollar un diálogo continuo. O más justo aún: es un escenario que contiene piezas y personajes apenas visibles, contradictorios, hiperbólicos, que sufren metamorfosis inexplicables o que permanecen inmóviles en su propia extrañeza. Si bien su narrativa se ha mantenido en continuo rescate editorial,[1] sus piezas dramáticas son, a pesar de que fueron reimpresas bajo el nombre de *El caballo asesinado* (Conaculta, 2013), un territorio de franco descubrimiento y exploración. Las referencias más próximas son, por ejemplo, la representación en 1989, durante una corta temporada, de *El caballo asesinado*; en febrero de 2008, una compañía de la UNAM, Alveolo Teatro –cuya objetivo es una constante experimentación teatral– representó la misma obra; en ese año también salió a la luz una tesina llamada *Elementos fantásticos en el teatro de Francisco Tario*, de Ari Guzmán, de la UAM, más otras breves y esporádicas menciones dentro de algún estudio general de la obra de Tario, únicamente para insinuar el argumento, sin llegar concretamente a un análisis de caso de alguna de las tres piezas del escritor: *El caballo asesinado*, *Terraza con jardín infernal* y *Una soga para Winnie*.

Por lo anterior, el fundamento de este artículo es atender la dramaturgia de Francisco Tario, que al mismo tiempo no es ajena a la narrativa del autor, pues coexisten intertextos y ciertos patrones que acentúan la transgresión y la duda sobre la realidad. En *Terraza con jardín infernal* es donde 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

1 Una muestra actual e importante fue la reimpresión de su primera novela, *Aquí abajo* (Conaculta, 2011), o la publicación de *La noche* (Atalanta, 2012), que conjunta algunas narraciones de su primer libro de cuentos que lleva el mismo título, con cuentos de su último libro, *Una violeta de más*; además, muy recientemente, fue la inclusión de su cuento *La noche de Margaret Rose* en la *Antología del cuento fantástico* (Atalanta, 2013) realizada por Jacobo Siruela.

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.

Más allá de que sus piezas puedan ser portadoras de una innovación teatral, que no es justamente el caso a tratar, lo importante e inmediato es ofrecer una apertura descriptiva y analítica para dar pie al conocimiento más común de estas obras, que al mismo tiempo sirva como de punto de fuga para asir la importancia de éstas dentro del teatro mexicano y, finalmente, para desentrañar los elementos fantásticos que la fundamentan y que permiten contribuir a una epistemología, propia de lo fantástico, siguiendo una *estrategia del exceso*.

Terraza con jardín infernal es una pieza dramática cuyo fondo fantástico se revela ya en el espacio mismo de la historia, ya en los personajes y en las didascalias mismas; no obstante su carácter híbrido permite descubrir otras luces que complementan y disfrazan de otra manera todo suceso extraño, irrisorio o inexplicable, haciendo de ese marco común –lo fantástico– un escenario más complejo y diverso.

II. Dramaturgia tariana: antecedentes y correspondencias.

Las piezas dramáticas[2] de Francisco Tario tienen escasas referencias teatrales respecto a las tradiciones mexicanas de la primera mitad del siglo xx; sus obras se deslindan tanto de la representación de base ideológica sustentada por la revolución en México, como de aquella que sustenta la representación misma, es decir, la tradición de la mímesis, paradigma –no el único pero

2 Es muy probable que Francisco Tario haya escrito sus obras dramáticas durante su estancia en Madrid, cerca de la etapa de su última publicación en vida, *Una violeta de más* en 1968. Su hijo, Julio Farell, da testimonio del profundo gusto que su padre tuvo por el teatro: «...cuando había obras de teatro, nos llevaba. Con él vi mucho teatro en Madrid: *La señorita Julia*, de Strindberg, *Las sillas*, de Ionesco, teatro clásico también... El teatro le gustaba muchísimo» (Toledo, 2004: 61). Francisco Tario rechazó invitaciones de parte de Alianza Editorial para publicar su obra teatral, y no se sabe con certeza si buscó escenificaciones para representarlas. Julio Farell comentó que su padre decidió dejar todo a un lado a partir de la muerte de su esposa Carmen Farell en marzo de 1967, mientras vivían en Madrid. Agrega Julio Farell algunos comentarios sobre las decisiones que tomó su padre respecto a las obras teatrales que escribió: «Fueron dos o tres veces de la editorial Alianza interesados en las obras de teatro. Pero él ya no quiso saber nada. Las obras las dio por terminadas; yo no sé si intentó o no escenificarlas... Sí dio por terminadas las obras, incluso las llevó a la sociedad de autores para protegerlas, o sea que si las consideraba. Incluso en las que yo encontré había unas que decían "no" y otras que no decían nada y que estaban muy bien engargoladas, que eran versiones definitivas de esas tres obras que escribió, hasta les puso el sello de la Sociedad de Autores. Él sí estaba a gusto con las obras pero o no tuvo la oportunidad o no quiso llevarlas a escena» (Toledo, 2004: 70).

sí el más dominante– a través del cual se ha apoyado el devenir del teatro en su constitución como tal.

Las piezas de Tario son, en cuanto a la temática y a la articulación entre representación y discurso, una vía epistemológica que da validez a otro tipo de búsqueda más afín al teatro de las vanguardias europeas, en cuanto recupera ciertas características de esa etapa teatral. Con la fuerte influencia del teatro clásico español y de algunas reminiscencias del romanticismo francés, el teatro mexicano de principios del siglo xx se ajustaba a los términos de la realidad y las condiciones sociales: evolucionaba fielmente con base en sus propias reglas miméticas de representación como forma de decir el mundo. Contrario a ello, las obras de Tario carecen mayormente de lazos con las prácticas de la dramaturgia mexicana que le antecede: una ausencia de vínculo temático o retórico, junto con la poca promoción que tuvo el teatro fantástico en el país a principios y mediados del siglo xx, explica la falta de correspondencia entre los estatutos fantásticos y la búsqueda común de la literatura mexicana, formativa en cuanto a la identidad y realidad del país.

Pero esa ausencia de vínculos entre el teatro de Francisco Tario y el teatro mexicano de la primera mitad del siglo xx deja de ser si se le mira desde otro ángulo. Justamente la dramaturgia tariana se remonta a un teatro que influenció el drama mexicano. Se trata, en principio, del simbolismo potenciado en el teatro de Maurice Maeterlinck a fines del siglo xix; las piezas tarianas se abren como un espacio de reunión tanto de esa etapa simbolista –que recrea los fenómenos fantásticos bajo formas cercanas al romanticismo tardío– como otras corrientes o etapas, a decir, el surrealismo, el teatro del absurdo, y ligeramente el esperpento valleinclanesco de principios del siglo xx.

Es evidente que la dramaturgia de Tario es un espacio de confluencia y diversidad que emana directamente de las fuentes mencionadas, pero es a su vez –y he aquí una de sus valiosas cualidades– una teatralidad litúrgica y lúdica que se forma a partir de ese fondo fantástico... ¿Qué es aquello? ¿Cómo ocurrió eso? ¿Qué es este espacio?, son preguntas capitales que dan continuidad a una de las piezas tarianas más arriesgadas e incluyentes. Sin embargo, antes de ahondar en la premisa anterior, es necesario hacer un previo y breve recuento de lo que se suscitó en el teatro mexicano durante la primera mitad del siglo xx.

En 1922 se consolida el primer grupo estable, llamado La Comedia Mexicana, grupo que da continuidad a la tradición centenaria del teatro en México al mismo tiempo que permite el arribo de las posibilidades vanguardistas. Este grupo colaboró cercanamente con otro muy importante: el Grupo

de los Siete Autores (o los Pirandello, haciendo honor al nombre del escritor italiano), grupo decisivo que incurre ya en la dualidad de la percepción entre realidad e irrealidad, en piezas como *Verdad o mentira* (1934) de Víctor Manuel Díez Barroso, *Alucinaciones y espíritus* (1938) de José Joaquín Gamboa y *Presente involuntario* (1957) de Francisco Monterde. A su vez, es claro que estos dramaturgos recibieron igualmente influencia de otros para encontrar espacios alternos al de la realidad, ya lo comenta Guillermo Schmidhuber: «su interés por los estados psicológicos alterados y el sueño nacen del psicologismo freudiano de Lenormand; su concepción poética de lo teatral sigue a Maurice Maeterlinck y a los simbolistas...» (1999: 38).

Los grupos el Teatro Mexicano del Murciélago (fundando por Luis Quintanilla en 1924) y el Teatro del Ahora (fundado por Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno en 1932) consecuentaron, respectivamente, las experiencias litúrgicas, dancísticas y populares de tendencia prehispánica, así como la línea política y realista, innovando con puestas en escena bajo esa perspectiva. No obstante, la pieza *Justicia S.A.* (1932) de Juan Bustillo Oro, hace ya uso de la experimentación al tocar el surrealismo y el expresionismo, cuando un personaje –el juez– se mira a sí mismo en el momento de cometer el delito que otro individuo juzga, o cuando el mismo juez se observa en el reflejo de una máquina que acuña monedas de oro y que es lubricada con sangre y carne humana. El propio Guillermo Schmidhuber rescata un detalle importante en *Justicia S.A.*, al explicar que esta escena contiene recursos no utilizados antes en el teatro mexicano, como muñecos y proyecciones.

A la luz del simbolismo de Maurice Maeterlinck y de obras suyas que se representaron en México, como *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), o *El pájaro azul* (1908), adviene la práctica de una *poiesis* teatral que sobrepasa la linealidad realista para instaurar una afrenta contra la racionalidad, promoviéndose así un paradigma que tendría consolidación hacia otras tendencias estéticas en México. Esto por ejemplo fue visible en la conjunción texto/escenario, en esa teatralidad que comenzaba a jugar con diferentes planos de la realidad, con el lenguaje y con el trabajo escénico a través de recursos efectistas en escena, metafóricos, metateatrales, y con diseños temáticos, discursivos y retóricos en función de una actitud prominentemente fantástica.

Si bien el teatro mexicano ya había consolidado su forma y su propuesta de búsqueda identitaria y representación realista, fue con el teatro experimentalista o de vanguardia, dirigido por el Grupo de los Siete Autores, y sobre todo del Teatro de Ulises (1928), junto con los consecuentes grupos que le sucedieron bajo el mismo vanguardismo teatral: Escolares del Teatro (1931),

el Teatro de Orientación[3] (1932) y el Ciclo Post-romántico (1932), que el teatro mexicano toma un vuelco hacia búsquedas e intereses claramente marcados con dislocaciones de la realidad, con la presencia de otros espacios y de otros tipos de personajes, más evanescentes e ilusorios.

Como ejemplos de la línea que persiguió los preceptos de ese nuevo paradigma teatral en que se apoya la expresión fantástica para el país, están una serie de seis obras extranjeras escenificadas por el Teatro de Ulises en 1928, cuyos núcleos argumentativos guardan planteamientos sobre la inestabilidad de la realidad a través de nuevas brechas gnoseológicas, determinadas por la incapacidad del positivismo para responder a inquietudes del hombre frente a sí mismo o el mundo –casos valiosos de obras mexicanas son por ejemplo *El barco* (1931) de Carlos Díaz Dufoo hijo, cuyo motivo es un paseo por la conciencia del existir, o *Invitación a la muerte* (1944) de Xavier Villaurrutia, reinterpretación surrealista de la tragedia de Hamlet y sucinto en el tema de la existencia, *ser o no ser*–. Cargados de universos psicologistas, oníricos o de una temporalidad llevada a un grado relativista (desplazamientos temporales, repeticiones cíclicas, recursos de anáforas y catáforas), las piezas mexicanas poco a poco bebieron de estos procedimientos de lo fantástico que se asimilaron de aquellas seis obras representadas por el Teatro de Ulises, y de entre otras: *Simili* (1930) de Claude Roger-Marx, *La puerta resplandeciente* (1909) de Eduard John Moreton (Lord Dunsany), *Ligados* (1924) del norteamericano Eugene O'Neill, *El tiempo es sueño* (1919) de Henri-René Lenormand, o la sátira al movimiento surrealista *Orfeo* (1926) de Jean Cocteau.

Continúan sobre la misma línea dos obras, *Parece mentira* (1934) y *¿En qué piensas?* (1938) de Xavier Villaurrutia, en los cuales hay una alteración de la realidad, lo que hace sostener a Guillermo Schmidhuber que esas dos obras conllevan una transición muy marcada y ya propia de obras mexicanas. pues «el género ha cambiado del melodrama a la farsa; la estética realista o seudorrealista ha dado paso a una atmósfera rarificada, alejada del tiempo, de la geografía y de las leyes de la biología, para crear un espacio esencialmente teatral» (1992: 119-120). Subrayar este asentamiento teatral en los parámetros de lo fantástico constituye un margen de antecedentes que guían una tradición aún escasa, pero que intenta dar continuidad a una liturgia teatral basada

3 Guillermo Schmidhuber rescata a José Gorostiza, una figura ignorada a decir de él que tuvo un lugar importante en la organización del Teatro de Orientación y del Ciclo post-romántico con su obra *Ventana a la calle*, pieza que presenta dos planos/realidades, una cercana al realismo y la segunda a una «experimentación hacia otro grado de realismo, al presentar un humano con un parlamento alejado del lenguaje cotidiano y cercano a lo poético [...] entonces se contraponen dos grados de realismo, la realidad queda ficcionalizada y lo teatral adquiere mayor verosimilitud.» (1999; 75).

en lo inexplicable e imposible, así como en la posibilidad escénica de representar espacios y personajes ilusorios y fantasmagóricos.

Esta observación diacrónica del teatro mexicano hacia su conformación dentro de la categoría de lo fantástico es sólo un esbozo que no intenta arribar ni explicar de antemano las piezas dramáticas de Francisco Tario. Y si bien la problematización en torno a la relación y diferencia entre las características del teatro de vanguardia y del teatro fantástico no se explica a profundidad dentro del conjunto de los grupos teatrales dichos anteriormente, tal asunto se revelará de forma clara en el caso de *Terraza con jardín infernal*, para delimitar de manera precisa los recursos estéticos que complementan la obra y explicar de qué forma se moviliza y se manifiesta ese fondo fantástico que resguarda la pieza a través serie de sistemáticas que se comentarán más adelante.

III. La *estrategia del exceso*: tropos y procedimientos fantásticos en *Terraza con jardín infernal*.

La manera en la que Francisco Tario inicia esta pieza dramática dividida en dos actos ya dice mucho sobre qué esperar a lo largo de la misma gracias a un insinuante epígrafe del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle: «Era en la Plaza de los Ecos Perdidos donde se oían muy claramente, con varios siglos de atraso, los gritos que subían de la tierra». El fenómeno de la espectralidad dentro de la obra es un franco espacio donde tiene lugar un conjunto de sucesos exagerados, irreales, paradójicos. Esta cualidad espectral se cierne y queda fija en el desenvolvimiento de la obra, haciendo del espacio dramático –el interior de un pequeño hotel de veraneo llamado La lata de Arenques Ahumados, a 1900 metros de altitud, sobre un valle húmedo y florido, años después de la hecatombe atómica– un personaje más –pasivo este– que permutará de estado, haciendo que los personajes activos que habitan dicho espacio adquieran, desde un inicio, ese velo de 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 mismo: algo arruinado e inexplicable.

Todo se inicia en un fresco atardecer de una tarde de junio, con la gran sala de reposo vagamente iluminada por la luz crepuscular. Así se da la apertura del espacio escénico, en donde un grupo de extraños y contradictorios personajes desarrolla un conflicto que, visto de manera inmediata y superficial, pareciera responder a un argumento de ciencia ficción: el desarrollo de

humanos por parte de una empresa llamada Trust Plástic Corporation, que reditúa con prótesis plásticas el cuerpo humano, reproduciéndose en masa, evolucionando y «redirigiendo» la conciencia general. Este punto ya supone en principio una problemática entre fronteras, donde lo fantástico y la ciencia ficción parecen luchar por llevar más agua de sus propias fuentes.

Ahora bien, posteriormente en la obra se deja al descubierto la causa de lo que es ilógico para esos seres espectrales que discurren en ese conflicto ya comentado; así como ocurre con Franz Kafka en *La metamorfosis* (y como indicara Tzvetan Todorov), la valoración del plano ilógico se subvierte, es decir, lo extraño ya no es aquello inexplicable sino aquello que en principio correspondía con el mundo conocido y la cotidianidad habitada. Ese fenómeno ocurre en *Terraza con jardín infernal*: el gran miedo para los personajes de la obra es la posibilidad de que nazca un bebé de carne y hueso. Frente a esta amenaza es que los personajes comienzan a actuar con base en el miedo, en la parodia de sí mismos y en la desesperación. De esa manera, la problemática en torno a la frontera de lo fantástico con la ciencia ficción queda zanjada: los personajes son evanescentes (tanto en su representación como en sus diálogos) y comienzan a sufrir inexplicables metamorfosis debido al miedo que les provoca tal amenaza.

Y si bien un postulado general de lo fantástico en nuestros días es –como acertadamente explicaría David Roas en su ensayo *Tras los límites de lo real* (2011)– la inesperada irrupción de lo imposible, de lo que no puede explicarse y de un cierto tipo de terror dentro de la realidad tranquila y cotidiana, transgrediéndola y dislocándola, es justo en esta pieza que tal premisa se instaura como una constante: un terror absurdo, situaciones que no tienen explicación, la sensación de estar frente a un espacio sostenido por la nada, frente a personajes que de un momento a otro pueden evaporarse o sumergirse dentro de su propia vestimenta. Y si bien este efecto permea con predominio en el texto dramático de *Terraza con jardín infernal*, supondría ya un interesante reto para llevarlo a escena. ¿Qué recursos utilizar para hacer creer al espectador que lo que ve es un simulacro, algo irreal y espectral que está ahí y que pronto dejará de estarlo? Aquí incide una problemática que beneficia el nivel de la ejecución de la obra.

Pero bien, la pieza tariana no sólo supone una obra fantástica por el efecto ilusorio que guarda. Es importante atender las implicaciones, ¿cómo se logra ese efecto frente al lector y al espectador?, ¿de qué manera la obra presenta hechos y fenómenos imposibles frente a un mundo que concebimos como el real?, ¿a través de qué procedimientos se manifiesta lo fantástico? Es

importante iniciar este otro punto desde una base teórica para poder ajustar los parámetros con los cuales responder a las preguntas anteriores.

Un claro principio que da continuidad a lo anterior es propuesto por Irène Bessière: «La fiction fantastique fabrique ainsi un autre monde avec des mots, des penseés et des réalités qui sont de ce monde... Ni montré, ni prouvé, mais seulement désigné, il tire de son improbabilité même quelque indice de possibilité imaginaire, mais, loin de poursuivre aucune vérité –fût-ce celle de la psyché cachée et secrète–, il tient sa consistance de sa propre fausseté» (1974: 11-12). La ficción fantástica fabrica un mundo (intratextual) dentro del mundo que se conoce habitualmente como el lógico, el real (planos extratextual e intratextual). Ese mundo creado no sólo pretende ser fisura, sino que tiene una repercusión mucho mayor: ese mundo paralelo provoca una diferencia y la subraya para enfatizar su misma imposibilidad. Consecuentemente, un conjunto de interesantes apreciaciones dan otra luz al principio antecedente: para David Roas, esta irrupción del mundo fabricado en paralelo (y de todo aquello que lo haga manifiesto) provoca un desajuste, una discordancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido. La manifestación y el proceso de este desajuste puede llevar a una diversidad de conceptos, que sirven todos ellos para buscar explicar el fenómeno de aquello que no se puede explicar: de esa forma se encuentra la «retórica de lo indecible» de Jean-Bellemin Noël, que le sirve para describir lo indescriptible; es lo que a su vez Roger Bozzetto llama «operadores de confusión» o lo que Denis Mellier nombra «lo fantástico de la indeterminación», ambas denominaciones para explicar la intensificación del fenómeno de lo fantástico. Puntualiza David Roas lo siguiente:

> Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es, por tanto, la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional: el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia [...] Así, en muchos relatos se plantea un interesante juego entre la imposibilidad de describir algo ajeno a la realidad humana y la voluntad de sugerir ese terror por medio de la imprecisión, de la insinuación. La indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector (2011: 132).

Roas acentúa el valor que hay en el esfuerzo del lenguaje (al combinar nombres con adjetivos de forma inusual) para sugerir aquello que no puede ser dicho con precisión, para dar lugar a ese juego de la imposibilidad en el que la percepción pendula hacia lo que se puede explicar y lo que no.

Lo fantástico no posee un lenguaje por sí mismo. Necesita combinaciones, mecanismos, un lenguaje híbrido que le permita asociarse y apropiarse tanto del mundo que es regido por reglas lógicas, como por aquél otro mundo que mira las cosas en su reverso, con planos diferentes y reglas diferentes a las planteadas por nuestra cotidianidad. El lenguaje eminentemente propio de lo fantástico es aquél que es trastocado y dislocado para mostrar y decir, justamente, lo inexplicable, lo incierto. Es así como ese tipo de lenguaje, de acuerdo con Irène Bessière, se da según la época y por ello puede representar el reverso del discurso hegemónico del momento, ya teológico, ya clásico, ya iluminista, ya espiritual o ya positivista, siendo por lo tanto una expresión fundamentalmente relativa pues depende de las variables de aquello que es considerado como normal y anormal.

De este modo, siguiendo a la autora, lo fantástico nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias e inconsecuencias, es decir, con elementos de su propia alteridad y de la ruptura de su identidad. Este diálogo del sujeto corresponde también con el principio de lo fantástico como parte de un imaginario colectivo, es decir, como una raíz cultural que está vinculada a los temas del superhombre, de los grandes ancestros, de seres que vienen del más allá y monstruos, temas que para Bessière se traducen en el miedo, en el alejamiento, fascinación y obediencia de la autoridad, en la falta que suscita la ideología dominante, en la imposibilidad de una lectura definitiva de lo real cuyo poder de expresividad se encuentra justamente en la manifestación de lo irreal y de lo simbólico.

Pues ahora bien, es bajo estos dos ejes –el de la irrupción del mundo extraño y el lenguaje que lo expresa– que descansa la perspectiva para describir y explicar las implicaciones de las manifestaciones fantásticas que se dan en *Terraza con jardín infernal*. Coexisten mecanismos que ejecutan, tanto a nivel representación como a nivel pragmático, la estrategia a partir de la cual el hecho fantástico se moviliza dentro de la obra. Este funcionamiento toma partida desde el hecho de buscar legitimar la realidad, pero al mismo tiempo para trastocarla, para ponerla en duda a través de representaciones miméticas coaccionadas con la irrupción de la ficción fantástica y del cuestionamiento de esa frontera que separa el arte dramático de la realidad.

Cabe decir que este conjunto de recursos descansa sobre un aparto crítico que en el presente artículo se denomina la *estrategia del exceso*, rescatado y asimilado del programa teórico que utiliza Denis Mellier en su libro *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur* (1999). En él, Mellier puntualiza los elementos que co-participan dentro de la manifestación de lo fantástico:

> La figure de la contradiction, l'oxymore, souligne alors que l'irréalité fantastique ne peut prendre forme nulle part ailleurs que dans la langue qui l'énonce. Ailleurs, en d'autres points de la stratégie, d'ambivalence et/ou d'épouvante du texte, le jeu de l'excès et ses tropes, hyperbole et *adynaton*, dit l'incroyable ou l'impossible. Ainsi, si ce débordement de l'excessif en impossible détermine la poétique de bien de stratégies fantastiques, il en sous-tend aussi le discours fantastique. Il en devient le signe, s'identifiant pleinement à la mise en crise, que les représentations fantastique entendent opérer sur le réel et le sens. Oxymore, hyperbole, *adynaton* : autant de figures qui ne cessent de matérialiser, de donner forme textuelle et fictionnelle à ce qui n'est pas, ce que n'est nulle part (1999: 359).

Este punto es relevante pues Mellier expone cuáles son los mecanismos que permiten la estrategia de lo fantástico: el oxímoron, la hipérbole y el *adynaton*. La pertinencia es clara dentro de la perspectiva que se ha convenido, ya que los tres son tropos de la contradicción, de la exageración y lo imposible, respectivamente, y es a través de esas llaves lingüísticas que la hibridación del lenguaje se manifiesta para hacer posible lo inexplicable, lo imposible. De tal manera que «le fantastique est une conjonction rhétorique de tropes qui, dans la représentation, mettent en œuvre les irréalités» (Mellier, 1999: 359). Eso es lo que Denis Mellier llama la «escritura del exceso» y lo que en el presente artículo se denomina la «estrategia del exceso» para responder: ¿cómo funcionan estos tropos de la contradicción, de la exageración y de la imposibilidad dentro de *Terraza con jardín infernal*?

a) Irrupciones extrañas, casos inexplicables y contactos con otras fronteras

Como bien se ha dicho, la pieza de Tario guarda un buen número de cualidades que la complejizan, llevando algunas de sus partes cerca de la frontera de lo surreal o de lo absurdo. Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento, con el cual da inicio la obra:

> SRA. WALZER: (*Obviamente conmovida por lo que ve en el televisor*) ¡Oh!... (*Pausa*) ¡Ooh!... (*Pausa*) ¡Oooooh! (*Rompe en débiles sollozos*) ¡Demasiado patético, señor Leopardi! ¡Francamente demasiado patético! (*Se pone en pie, aspirando su pañuelo, con intención de salir*).
>
> LEOPARDI: (*Incorporándose*) Señora Walzer, serénese... Permítame su sombrilla, señora Walzer...
>
> SRA. WALZER: Continúe usted, se lo ruego. Me apenaría en extremo interrumpir de este modo sus pasatiempos.

LEOPARDI: (*Desconectando el receptor*) ¿Ve usted qué sencillo? (*Sonríe*) De verdad, creo que no merece la pena.

SRA. WALZER: (*Mirando de reojo el televisor*) ¡Esa infeliz damisela decapitada por un joyero! (*Le alarga, risueña, una mano*) Pero qué generoso es usted, señor Leopardi...

(*En otro tono*) Aunque tengo una horrible duda: ¿cómo es posible que con un cuchillo...

¡No, no se mueva! Trataré de aprovechar las últimas luces de la tarde. ¡Rebanarle el cuello así a una criatura ¡¿Y por qué son ustedes, los caballeros, tan sanguinarios? ¡Oh, perdón! Posiblemente no quise decir eso.

LEOPARDI: No faltaba más, señora. Bien visto, ¿qué ha dicho usted, después de todo?... ¿Más tranquila? Cuánto lo celebro. Por favor, siéntese.

SRA. WALZER: (*Consintiendo halagada*) Sentémonos. (*Se sientan*) (Tario, 1988: 69-70).

Leopardi y la Sra. Walzer son los primeros personajes en aparecer en escena. Desarrollan un particular diálogo en torno a un lamentable suceso que se muestra en televisión, que sin embargo, por más lamentable que parezca, no deje de ser un evento más cercano a la risa grotesca, a lo lejano. Nótese un primer aspecto extraño: en las didascalias que preceden al diálogo, se dice que la televisión está iluminada pero no hay imagen ni sonido alguno. Dentro del salón se encuentra otro personaje identificado como Millonario, de quien se dice es relativamente joven, rollizo, y rojo «como un trozo de carne, y en cierta forma sensacional», y quien es jefe de la Trust Plástic Corporation. El diálogo entre Leopardi y la Sra. Walzer continúa desarrollándose con diálogos muy enrarecidos; Leopardi, hombre de 60 años y sobreviviente a la hecatombe atómica, explica cómo fue esa experiencia de haber salido con vida de una explosión:

SRA. WALZER: [...] ¿Y por qué no explotó usted también? ¡Dígalo, dígalo! Esto me ha inquietado siempre.

LEOPARDI: Verá, verá usted, señora...

SRA. WALZER: Siempre había oído contar que en cualquier explosión, por pequeña que sea, desaparece todo. ¿Se imagina? ¡Qué aturdimiento! Una cosa que hace ¡pum! y desaparece todo. Puede fumar, si gusta, aunque me temo que detestará el humo. (*Ríe*) Está bien, no fume, pues, si no lo desea. Continúe.

LEOPARDI: La cosa ocurrió así. De ello hace...

SRA. WALZER: Noventa años. Estoy enterada.

[...]

LEOPARDI: Sobrevino la explosión.

SRA. WALZER: Inenarrable. ¿Y cómo?
LEOPARDI: ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!
SRA. WALZER: (*Con perplejidad*) ¡Tres veces!
LEOPARDI: La muralla de humo se estrechó más todavía, abrazó convulsamente a la casa e infinidad de objetos para mí muy queridos se proyectaron al exterior. Todo había terminado. [...] 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: (*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! (*En otro tono*) ¿Y su familia, señor Leopardi?
LEOPARDI: (*Con ademán expresivo*) ¡Plum!
SRA. WALZER: ¡Plum también!... ¡Estalló!
LEOPARDI: Aparatosamente (Tario, 1988: 70-72).

Este diálogo suscita ya varias desconexiones dentro del contexto «real» de la obra. El plano pragmático es afectado y dislocado como una de las manifestaciones más evidentes del teatro del absurdo –nótese aquí la similitud con *La Cantatrice Chauve* (1950) de Eugène Ionesco–, pero a su vez existen los tropos en los cuales se apoya lo fantástico: toma presencia el *adynaton* que, de manera continua, hace crecer la imposibilidad de ciertos hechos, como el afirmar que Leopardi tiene 90 años cuando en la acotación se dijo que tenía 60; el hecho de sobrevivir a una explosión de proporciones ingentes y expresar esa experiencia con onomatopeyas irrisorias; explicar cómo la familia hizo la explosión de manera aparatosa; e incurre en una fina utilización del oxímoron al decir «he ahí el ser de la primera era... Y usted el último ser de la vieja era!», que refuerza el clima enrarecido y afectado que perdurará durante toda la obra. Es justo decir que la presencia de lo fantástico se ve acompañada, de manera notable, con otras fronteras que le son cercanas: lo grotesco y la parodia (en este caso el sentido de la burla y la risa es un elemento que irrumpe como también lo hace en el teatro del absurdo, y he aquí otra compleja interacción con lo fantástico) que hacen evidente, desde los inicios, la estrategia del exceso.

El siguiente fragmento muestra los anteriores aspectos:

SRA. WALZER: (*Con creciente misterio*) Empieza a hablarse con insistencia de un hecho positivamente portentoso.

LEOPARDI: Diga, diga usted; la estoy escuchando.
SRA. WALZER: ¡La joven va a dar a luz un niño!
LEOPARDI: (*Con una breve risita*) ¿Un niño?... Bromea usted, señora. ¿Cómo un niño?
Será otra cosa.
MILLONARIO: (*Abruptamente, cascando el huevo*) ¡Detesto las supercherías, caballeros! ¡Aborrezco toda clase de alucinaciones! (*Toca con nerviosidad el timbre*)
SRA. WALZER: (*Bajando la voz*) Sí, sí, un niño, señor Leopardi. Aun el propio doctor ha dejado insinuar ya algo. Quizá trate de prepararnos.
LEOPARDI: (*Como quien ve visiones*) ¿Un niño?... ¿Un nene quiere usted decir, sin duda?
SRA. WALZER: Esto tengo entendido; un nene. (*Ansiosa*) ¡Deme su opinión cuanto antes! Lo ansió perdidamente. ¿Pero es que podemos, en realidad, los plásticos tener una cosa de esas? (*Interrumpiendo a Leopardi, que iba a decir algo importante*) O mejor sigámosles, ¿quiere? No conviene perder de vista a alguien que, según todas las probabilidades, va a tener una cosa semejante,
LEOPARDI: Me parece muy interesante la idea. (*Mostrándole el camino*) Usted primero, señora.
SRA. WALZER: ¡Oh, mi sombrilla! (*Regresa aturdidamente a buscarla, con ella en la mano*)
(Entra el criado)
MILLONARIO: (*En cierta forma frenético*) ¡Sírvase llamar a la señora Stephen sin pérdida de tiempo! ¿No es propiamente deplorable? ¡Vea! (*Le devuelve el plato*) Puede llevarse el huevo. ¡Está lleno de tornillos! (*El criado observa con preocupación el huevo y sale*).

El personaje Millonario se involucra ya en la conversación a través de una causa que para él es funesta: el nacimiento de bebé, un hecho «positivamente portentoso», «una superchería», «¿podemos tener los plásticos tal cosa?». Esto, como se dijo en un apartado anterior, representa la amenaza y el miedo para todos los personajes que forman la obra, y la manera para decir ese terror se da a través de expresiones hiperbólicas no hacen más que exacerbar un hecho: nuestros personajes, todos hasta el momento, son seres cuya concepción de la realidad ha sido completamente trastocada, una conciencia llevada al límite contrario de lo cotidianamente real y lógico. En el mundo de nuestros personajes, en ese hotel de los Arenques Ahumados, existe como un fantasma la conciencia que repercute en todos y les hace ver «nuestro mundo real y lógico» como aquél mundo que irrumpe, que es grotesco, que no responde a su verosimilitud.

b) Fantasmagorías, metamorfosis y otros fenómenos imposibles

Denis Mellier explica que «le fantastique met en scène, en la dramatisant, cette alternative, et fait de l'expérience de l'incompatibilité, l'argument de sa fiction. Un monde de la fiction qui est le monde réel des personnages de cette fiction –analogiquement, qui constitue leur monde actuel– se trouve irréalisé par la présence fantastique. La présence fantastique redouble ce monde en une nouvelle version» (1999: 367). Lo fantástico irrumpe con un espacio alternativo, pleno de contradicciones y motivos imposibles, y los personajes que se encuentran dentro de ese mundo paralelo (que en este caso son nuestros personajes de Terraza con jardín infernal) perciben como extraño y grotesco (fantástico) el mundo que nosotros encontramos como el lógico y cotidiano.

De esta manera se presentan otros ejemplos que dan cuenta de la presencia fantasmal y de las metamorfosis que de manera súbita afectan a algunos personajes. En un diálogo entre el personaje Peterhof y un personaje llamado Adolescente (el cual, se sabe, es la madre muerta de Peterhof, que va a su encuentro para entregarle un ojo que su hijo perdió en un río).

> *(Transcurre un tiempo durante el cual se habrá ido iluminando la terraza con un suave resplandor violeta. A poco aparece allí una bella adolescente de largos y dorados cabellos, que observa con atención a Peterhof. Va descalza y se cubre con un burdo trozo de tela, como la figura de un cuento. Lleva algo muy protegido entre sus manos y se acerca con timidez al joven)*
>
> ADOLESCENTE: (*Siempre con voz tierna*) Tome usted, señor Peterhof. (*Peterhof se vuelve*) Es suyo. Su ojo. *(Se lo entrega con sumo cuidado)*
>
> PETERHOF: (*Ilusionado*) Oh, ciertamente; mi ojo. (*Examinándolo*) ¡Qué transparente es! ¿Te das cuenta? (*Lanzándole un poco de vaho y frotándolo con la manga*) No cabe duda que es un bello ojo... ¿Y tú quién eres? ¿Te envía alguien?... También tú tienes unos bellos ojos de lapislázuli.
>
> ADOLESCENTE: Permítame sentarme en sus rodillas, señor Peterhof. (*Se sienta*) ¿De verdad no me recuerda? (Tario, 1988: 79).

Nótese en principio la atmósfera escénica, el resplandor violeta que irrumpe la obscuridad, y con él, la presencia de la personaje Adolescente, ser fantasmal que acentúa más la diferencia entre los planos real/irreal que guarda la obra. Y continúa el diálogo de la siguiente manera:

> PETERHOF: No, a decir verdad, no te recuerdo. (*Dándole vueltas al ojo*) Pero he aquí de nuevo mi ojo. ¿Te gusta?
>
> ADOLESCENTE: Le vi brillar bajo el agua como una pequeña luna en su tercio-

pelo. Brillaba siempre por las noches. Era lo único que se dejaba ver a esa hora.

PETERHOF: (*Sosteniéndolo en alto y probándoselo con cautela*) Es extraño; no tiene ni una sola raspadura. ¿Quieres mirar? Anda, asómate. (*Le coloca el ojo para que mire a través de él*) Cuantas veces quieras te permitiré mirar a través de mi ojo. (*La adolescente sostiene el ojo entre sus dedos y mira, dejando escapar un profundo suspiro*).

ADOLESCENTE: (*Extasiada por lo que ha visto*) ¡Señor Peterhof!

PETERHOF: Puedes mirar más, si lo deseas. En realidad, no tengo ninguna prisa.

ADOLESCENTE: (*Incorporándose con sorpresa*) ¡Vea! ¡Vea!... ¡Nuestro viejo ajuar de bejuco!

PETERHOF: (*Arrebatándole con ansiedad el ojo y mirando*) Cierto. Es cierto. ¡El ajuar de bejuco con la sopa de fideos! (*Breve pausa*) ¡Y el enorme zueco de porcelana que decía «Holanda»!

ADOLESCENTE: (*Enternecida y acomodándose a su lado*) Mi pequeño y tierno Peterhof... Mi pequeño Peterhof... ¿Olvidaste ya aquellas oscuras noches en que el mar sonaba a lo lejos? ¿Por qué siempre sentías miedo de que el mar irrumpiera en nuestro jardín y se llevara consigo el ajuar de bejuco? (*Peterhof va a decir algo*) Calla, no digas nada. Tu alma siempre fue tierna, como la de un pajarito. Siempre supe que serías tan débil... Me asustaba adivinar que tarde o temprano acabarías por sucumbir. Y ya ha ocurrido. Creciste demasiado aprisa, mi pequeño Peterhof; pero solamente yo sé que continúas siendo aún pequeño.

PETERHOF: (*Con un suspiro*) ¡Madre! (Tario, 1988: 80).

Posteriormente, el fantasma de la madre de Peterhof huye al darse cuenta del horror que se cierne sobre el hotel, cuando ya los demás personajes se han dado cuenta de que un bebé de carne y hueso ha nacido. No obstante, el papel que tiene la madre es uno de los indicadores más directos que sugiere el trasfondo fantástico dentro de la pieza: un ser fantasmal que entrega un ojo perdido y a través del cual puede verse el mundo, ¿de qué manera? Todo el pasado en la vida de Peterhof y su madre, la realidad más tangible que de pronto irrumpe en el espacio espectral del hotel.

Ahora bien, otros ejemplos se construyen a partir de los tropos *adynaton* e hipérbole, y dan cuenta de las metamorfosis súbitas en la obra son la transformación de la Sra. Walser en gallina, que comenzó como un cacareo mientras cenaba, o los diálogos del personaje Inspector ya muerto –pues fue asesinado por investigar el caso de quién mató al padre del bebé que ha nacido– que de pronto irrumpen con los diálogos de los otros personajes, o asimismo del personaje Basilio, interesante agente en la obra que interpreta al bebé

que nació, pero que en cuestión de horas creció como un adulto y que más tarde se esfuma de pronto en sus propias ropas.

c) Teatralidad espectral y el principio de la diferenciación

Explica Denis Mellier que «ainsi, d'un côté ou de l'autre de la fiction, la manifestation de l'irréalité nourrit le paradigme sur lequel se construit toute l'économie imaginaire du fantastique : le principe de différenciation» (1999: 367). Este principio de diferenciación, dado a partir de los tropos ya expuestos, es decisivo porque apuntala las implicaciones (y este el grado al que se quería llegar desde el inicio) que constituyen la manifestación fantástica: lo fantástico tiene muchas caras para mostrarse, una pluralidad de máscaras unas más recónditas que otras, o más aparentemente familiares, y juega con esos rostros para que su estrategia no solamente se dé a partir de la vía dialéctica (real/irreal, racional/imaginario, lógico/ilógico), sino además, y sobre todo, a partir de un tercer eje estratégico que Irène Bessière ya había anticipado en su tiempo y del cual se ha estado hablando desde el inicio: «L'oxymore fixe une irréalité dans la représentation, au moyen d'un troisième terme, *a-référentiel*, dans le sens où celui-ci ne renvoie à aucun élément existant dans le monde actuel [...] En cela, l'oxymore désigne la forme de l'imaginaire fantastiques, non pas parce que qu'il inscrit ce qui n'existe pas, mais parce qu'il irréalise ce qui existe» (Mellier, 1999: 370).

La medida «a-referencial» de la representación, lo que podemos descubrir en ese lenguaje híbrido que busca decir lo indecible de un hecho fantástico. Paradoja que encuentra un lugar exacto dentro de *Terraza con jardín infernal*, en la metáfora de un ojo:

> PETERHOF: (*Compungido*) [...] Mi pobre ojo quedó allí, sobre la hierba, rodó un poco y cayó al río. El agua estaba transparente y le vi sumergirse hasta el fondo. Ahora cierro este ojo, mi único ojo, señor Wallenstein, y descubro al otro mirándome por entre las aguas.
> MILLONARIO: (*Airado*) ¡Se lo prohíbo! ¡Le prohíbo terminantemente que menosprecie de este modo mi mercancía! Pero tendrá uno nuevo mañana mismo, recuérdemelo.
> PETERHOF: (*Sujetándole perdidamente*) ¡Nacerá un niño!
> MILLONARIO: ¿Un qué?
> PETERHOF: ¡Un niño!
> MILLONARIO: ¡Eso no volverá a ocurrir mientras yo exista! (Tario, 1988: 77).

Es el ojo de Peterhof que nos mira y que miramos. El ojo que puede mirar a Peterhof cuando él utiliza el único ojo que le queda, y que mira la circunstancia en la cual está: dentro de un río, bajo el agua, donde todo parece venir desde la lejanía, desde lo confuso, donde se contempla lo contradictorio, lo excesivo y lo imposible en un mundo que nosotros consideramos grotesco y extraño, fuera de nuestra medida de lo real. Ese ojo de Peterhof expresa al mismo tiempo la teatralidad espectral implícita en *Terraza con jardín infernal*, donde el espacio comienza a cerrarse cuando un mar de hormigas negras devora todo a su paso, y con ello a los personajes que habitaban el hotel, y todo simulacro e ilusión, un mar negro que concluye la ficcionalidad fantástica de esta pieza de Francisco Tario: el espectador, extrañado ante una serie de situaciones transgredidas que parten de lo fantástico (y que tocan continuamente otras fronteras estéticas como bien se demostró, problematizando el carácter de este texto dramático) descubre una pregunta: ¿acaso no el humano busca también decirse y descubrirse a través de un lenguaje híbrido, como lo hace lo fantástico? Eso mismo es participar en la ficción, ser en ella y buscar la propia estrategia del exceso.

Bibliografía

Bessière, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Laurousse, París.

Mellier, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, París.

Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico,* Páginas de Espuma, Madrid.

Schmidhuber, Guillermo (1992): *El teatro mexicano en cierne, 1922-1938. Vol. I*, Peter Lang, Estados Unidos.

____ (1999): *El advenimiento del teatro mexicano: años de esperanza y curiosidad*, Ponciano Arriaga, México.

Tario, Francisco (1988): «Terraza con jardín infernal», en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, UAM, México, pp. 63-115.

____ (2004): «La noche de los genios raros», en Francisco Tario, *Cuentos completos, Tomo I*, pp. 106-109, Lectorum, México.

Toledo, Alejandro (2004): *El fantasma en el espejo*, Conaculta, México.