

FRANCISCO TARIO: EL MICO, LOS MONSTRUOS

DANIEL ZAVALA MEDINA

Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México)

dzavala72@hotmail.com

Recibido: 07-09-2014

Aceptado: 10-10-2015



RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar el relato «El mico» del escritor hispano-mexicano Francisco Tario. En principio, haré la presentación general de un autor y de una obra poco conocidos fuera del ámbito mexicano. En segundo lugar, en la perspectiva de análisis se subrayará el problema de que en la literatura fantástica se ponen a prueba los límites del lenguaje como instrumento de representación. Finalmente, se examinarán algunas características de los dos personajes principales del texto desde la perspectiva de lo monstruoso.

PALABRAS CLAVE: Francisco Tario, «El mico», lenguaje, monstruo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the story «El mico», by Francisco Tario, a Hispanic-Mexican writer. First, I will make the overall presentation of an author and a work little-known outside of Mexican literature. Second, the analysis will highlight the problem that, in fantasy literature, the limits of language as an instrument of representation are tested. Finally, some characteristics of the text's two main characters will be examined from the perspective of the monstrous.

KEYWORDS: Francisco Tario, «El mico», language, monster.



FRANCISCO TARIO: ALGUNAS PALABRAS SOBRE SU VIDA Y SU OBRA

Francisco Tario (seudónimo del escritor, pianista, futbolista y empresario cinematográfico Francisco Peláez Vega) nació en 1911 en la ciudad de México; y murió en Madrid el día 30 de diciembre de 1977. Nacido durante el conflicto revolucionario mexicano, sus padres decidieron trasladarse a Llanes, España, de donde eran originarios. En ese poblado de la costa asturiana transcurrieron su infancia y adolescencia. De regreso en México, radicó en el puerto de Acapulco. A partir de 1960 y hasta su muerte, vivió en Madrid, alejado de toda actividad pública.

Francisco Tario era uno de los máximos escritores secretos en México, hasta hace veinticinco años, aproximadamente. Sin embargo, con la reedición de *Una violeta de más* en 1990, esto ha ido cambiando. La preparación de antologías de sus relatos (Tario, 1988; Tario, 2004a; Tario, 2012); la publicación de estudios sobre su vida y su obra (Gutiérrez de Velasco, 1997; Torres, 2001; Beltrán Félix, 2009; Ordiz Vázquez, 2009; Poblete Alday, 2011 y 2012; Domínguez Michael, 2012; Villalobos, 2012); la aparición de números especiales de revistas (por ejemplo, *Casa del Tiempo*, de la Universidad Autónoma Metropolitana, a finales de 2000; o la edición española de *Letras Libres* de agosto de 2012); la edición en dos volúmenes de sus *Cuentos completos*, en 2004; la organización de eventos académicos para conmemorar el centenario de su nacimiento, han representado su incorporación definitiva al canon de la narrativa mexicana.¹ No obstante, no estoy seguro de que esto haya ocurrido en otros países del ámbito hispánico.² Así, me parece que Tario sigue siendo uno de los grandes desconocidos de la literatura fantástica en lengua española. Las páginas siguientes son parte de un estudio más amplio que estoy preparando, pues aún hay mucho que decir sobre este extraordinario autor hispano-mexicano.

1. Un trabajo introductorio, con buenas referencias bibliográficas, es el de Gutiérrez de Velasco (1997). La bibliografía sobre Tario más completa, pero que sólo llega a 1996, es la de Ocampo (1996). Ha de señalarse, sin embargo, que a pesar de que la bibliografía ha aumentado de modo significativo, desde mi perspectiva –y desde la perspectiva de varios de los estudiosos que cito en estas páginas– aún se requiere un mayor número de trabajos de investigación académica, y no sólo de presentación más o menos general sobre la vida y obra del autor.

2. La excepción sería España. En 2012, en la editorial Atalanta se publicó la antología *La noche*. Guiados por el título, ésta parece ser una reedición de la obra original de 1943; sin embargo, en realidad se trata de una recopilación que incluye dieciocho relatos: diez de *La noche*; uno de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*; y siete de *Una violeta de más*. Pese a lo anterior, no hay ninguna advertencia editorial que aclare que estamos ante una antología. Tampoco lo señala Alejandro Toledo, autor del prólogo del libro, y quien probablemente sea el responsable de la compilación para el volumen. Asimismo, y también bajo el sello editorial de Atalanta, apareció en 2013 la *Antología universal del relato fantástico*. El compilador fue Jacobo Siruela (editor de las soberbias colecciones El Ojo sin Párpado y la borgeana La Biblioteca de Babel), quien incluyó en su selección de autores a Francisco Tario.

De acuerdo con Mario González Suárez, su obra literaria estaría conformada por tres grandes etapas (Tario, 2004b: 18-25). A la primera corresponderían el libro de cuentos *La noche* (1943), la novela *Aquí abajo* (1943), los aforismos, relatos breves y prosas poéticas de *Equinoccio* (1946) y el inclasificable *La puerta en el muro* (1946). La segunda etapa abarcaría las publicaciones de los primeros años de la década de 1950: las alucinaciones amorosas de *Yo de amores qué sabía* (1950) y *Breve diario de un amor perdido* (1951); un libro sobre Acapulco, ilustrado con fotografías de Dolores Álvarez Bravo, *Acapulco en el sueño* (1951); y los cuentos de *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952). Luego de esta etapa, vendrían casi dos décadas de silencio. De la tercera y última sería *Una violeta de más (Cuentos fantásticos)* (1968); asimismo, tenemos que de manera póstuma se publicaron las tres obras de teatro de *El caballo asesinado* (1988) y la novela *Jardín secreto* (1993).

UNA VIOLETA DE MÁS

Una violeta de más es, a mi juicio, uno de los mejores libros de la literatura fantástica en México. Uno de los primeros elementos llamativos del volumen es el título. Más aún, cuando se revisa el índice: ninguno de los relatos lleva ese nombre. ¿A qué aludiría, entonces, ese título? Uno de los aspectos que vienen a la mente es, en principio, la idea del *exceso*. A una idea de equilibrio aparente o de totalidad le llega algo adicional, eso que está de *más*. De acuerdo con la teoría clásica de Tzvetan Todorov, algunos de los relatos de lo fantástico comienzan con el establecimiento de un marco de representación literaria de corte realista, el cual es roto por la aparición de un fenómeno inexplicable. Tendríamos, entonces, que en *Una violeta de más* el hecho fantástico sería tal vez ese componente añadido e inesperado (*de más*) que vendría a vulnerar la cotidianidad del mundo y de la vida.

El violáceo es un color que adquieren los cadáveres. Al parecer, para los romanos la violeta era una flor mortuoria, pues la colocaban sobre las tumbas y con ella decoraban las criptas. Y en el libro de Tario tenemos la presencia constante de la muerte. Asimismo, la violeta tiene algunas connotaciones simbólicas interesantes. De acuerdo con Chevalier (1986: 1074), el violeta, que surge de la mezcla del rojo y del azul, es el color de la templanza. El Arcano del tarot que representa La Templanza muestra «a un ángel que tiene en las manos dos vasos, uno azul y uno rojo, entre los cuales se intercambia un fluido incoloro, el agua vital. El violeta, invisible en esta representación, es el resultado de este intercambio perpetuo entre el rojo ctónico de la fuerza impulsiva

siva y el azul celeste» (Chevalier, 1986: 1074). Y Van Rijnberk comenta así el Arcano:

Se [le] considera en general como el símbolo de la alquimia. Me parece que puede indicar igualmente una transfusión espiritual... La influencia ejercida de hombre a hombre por la sugestión, la persuasión, la influencia hipnótica, la dominación mesmeriana, mágica en fin... El dogma de la trasmigración de las almas o de la reencarnación parece expresado en esta lámina de manera evidente. Basta con recordar que en la Grecia clásica el acto de verter de un vaso a otro se toma como sinónimo de la metempsicosis (Van Rijnberk citado por Chevalier, 1986: 1074).

Desde mi perspectiva, ese símbolo de transición representado por el Arcano XIV del tarot estaría presente, de alguna manera, en los relatos de *Una violeta de más*: por un lado, con el paso de la vida a la muerte (o de la muerte a una muerte aún más definitiva: «La banca vacía»); por el otro, con la teoría de lo fantástico de Todorov: la mutación de un mundo ordenado de acuerdo con las leyes de la lógica a otro donde éstas son insuficientes para explicar el funcionamiento del universo.

En la bibliografía sobre Francisco Tario o sobre *Una violeta de más*, no hay ninguna nota que oriente sobre los antecedentes literarios de un relato como «El mico». Podemos postular en principio, sin embargo, a tres autores de la tradición fantástica hispanoamericana: los argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, y el mexicano Juan José Arreola. Pienso, de manera particular, en el fundacional bestiario literario *Manual de zoología fantástica* (1957), de Borges; en el volumen de relatos *Bestiario* (1951), de Cortázar; y en las prosas poéticas, tituladas *Punta de plata* (1959), y rebautizadas, también, como *Bestiario* a partir de 1972, de Arreola. Si bien se trata de libros de naturaleza muy diferente, en los tres hay –entre otros intereses– una voluntad de aproximación similar a los animales (o a los monstruos): como una otredad radical que vendría a desestabilizar nuestras convicciones epistemológicas.

Como se constatará, la criatura de Francisco Tario parece echar por los suelos las taxonomías zoológicas de cualquier enciclopedia occidental. Por sus desconcertantes características, «El mico» es un ejemplar digno de algunas páginas del *Manual de zoología fantástica* (llamado en otras ediciones *El libro de los seres imaginarios*). Digno de un espacio entre los posibles conejitos o las imposibles mancuspías del *Bestiario* cortazariano. Digno de una morosa descripción en prosa poética en el *Bestiario* arreolesco.

En definitiva, creo que falta un estudio sobre la fauna fantástica en *Una*

violeta de más (y en la obra completa de Tario). Además de «El mico», bien valdría la pena analizar un relato como «Fuera de programa», donde me parece evidente la influencia de «Los caballos de Abdera», de Leopoldo Lugones. De igual modo, habría que meditar en una posible lectura de Tario de *Las fuerzas extrañas* (1906). Reléase del poeta y narrador argentino «Un fenómeno inexplicable» y, sobre todo, «Yzur», el mono que se niega de manera sistemática a hablar, como un lejano antecedente de «El mico». Finalmente, muy poco se ha dicho sobre la influencia de Jorge Luis Borges en Francisco Tario. Debe subrayarse, por ejemplo, que Alejandro Toledo ha mencionado el descubrimiento de dos ejemplares de la *Antología de la literatura fantástica* en la biblioteca del mexicano (Tario, 2012: 18). ¿Se trataría de dos volúmenes de la primera edición (1940) o dos de la segunda (1965)? ¿O se trataría de un ejemplar por cada una de las ediciones?³

«EL MICO»: ¿UN MICO?

El primer cuento de *Una violeta de más* es, así pues, «El mico».⁴ En éste, el narrador y protagonista de la historia relata la inexplicable llegada de una rarísima criatura a su departamento. En el párrafo inicial se lee: «Me hallaba yo en el cuarto de baño, afeitándome, y deberían ser más o menos las diez de la noche, cuando tuvo lugar aquel hecho extravagante que tantas desventuras habría de acarrear en el curso de los años» (Tario, 1990: 9). El protagonista sale del baño durante unos segundos y, al regresar, se percata de que el agua ha dejado de caer con fluidez de uno de los grifos. *Algo* está obstruyendo la libre salida del líquido: «Algo asomaba allí (...) haciendo que el agua se proyectara contra las paredes. Era él. Primero sacó un pie, después otro, y por fin fue deslizándose suavemente, hasta quedar de pronto atenazado» (Tario, 1990: 9). Desafortunadamente, la cabeza de la criatura queda atorada y, luego de unos minutos de esfuerzos inútiles por salir, la lucha cesa y sus miembros van adquiriendo un ligero tono violáceo. Enseguida, el protagonista se lanza en su auxilio; instantes después, consigue liberar al ser diminuto y reanimarlo. Éste, agotado del todo, se queda dormido.

Una vez que se encuentra a solas, el protagonista se dirige a la sala, coloca un disco, prepara una pipa y se sienta a reflexionar. Su primer pensa-

3. Para un estudio sobre las variantes y la importancia de esas diferencias en las dos ediciones de la *Antología...*, véase Zavala Medina (2012).

4. Sólo he identificado un trabajo dedicado específicamente al análisis de «El mico» (Riviello Vidrio, 2000-2001).

miento fue el siguiente: «De entre todas mis memorias y lecturas no logré recordar nada semejante, ni una sola situación que pudiera equipararse a la mía en aquella tibia noche de otoño» (Tario, 1990: 11). Hay un aspecto muy significativo relacionado con esta ausencia total de precedentes –vivenciales o literarios– percibida por el personaje: su notoria incapacidad para designar a la criatura que ha llegado a su hogar. Esta incapacidad para comprender o distinguir la naturaleza del ser que lo acompaña se manifiesta en su reacción inicial: recurrir con prontitud a los especialistas del Museo de Historia Natural.

El cuento está dividido en cuatro grandes secciones, indicadas únicamente por un espacio en blanco. El paso de una sección a otra puede ser leído, también, como las fases en la evolución de la relación del hombre con el mico. En la primera, se da la intempestiva llegada del visitante. En la segunda, cuando supone que la criatura es de naturaleza acuática, la confina a una pecera, con lo que su vida vuelve por un tiempo a una relativa normalidad. En la tercera sección, la más larga y rica en acontecimientos del relato, el mico abandona la pecera y pronuncia una palabra, una «oscura palabra», que tantas consecuencias acarreará al hombre. En este apartado, asimismo, el protagonista anhela deshacerse del visitante y planea asesinarlo. En la cuarta sección se presenta el desenlace del cuento.

La primera denominación que usa el protagonista para referirse a la criatura es «renacuajo» (Tario, 1990: 12). Con toda seguridad, es por esto que el narrador lo llama, también, «anfibio» (Tario, 1990: 19). Sin embargo, en otro momento lo ha caracterizado como un «ser eminentemente acuático» (Tario, 1990: 14), con lo cual estaría mucho más cerca de los peces que de los anfibios. Así, las referencias al espécimen caen muy pronto en el terreno de las ambigüedades. Por ejemplo, increíblemente se comenta acerca del extraño visitante que, a pesar del paso del tiempo, «sus carnes seguían siendo fláccidas y muy poco consistentes, como una esponja mojada, y, de hecho, nunca dejó de preocuparme la idea de que, de un modo u otro, perteneciese a alguna particular rama de la familia de las esponjas» (Tario, 1990: 21). También es asombroso otro de los pasajes que pretenden describirlo: «...él no constituía sino un simple renacuajo, quizás una misteriosa planta, un pájaro en su jaula, no sé» (Tario, 1990: 19). En realidad, en las primeras páginas se le llega a valorar, aunque con algunas dudas, como un hombre: «Mostraba una precoz inteligencia y hasta una sutil picardía, que se me antojaron poco comunes en un ser humano de su edad. Aunque lo que hacía falta dilucidar, de momento, era si quien habitaba la pecera constituía, en

efecto, lo que se entiende por un ser humano. Ciertos indicios parecían confirmarlo así, en tanto que otras evidencias posteriores me hicieron ponerlo en duda» (Tario, 1990: 16).

Si bien el cuento se titula «El mico», únicamente en las últimas líneas del relato el narrador aplica esa denominación para la criatura; y lo hace en una sola ocasión (Tario, 1990: 30). Además, es curioso que la utilice cuando el visitante ya ha abandonado el departamento. Es decir, en un momento en el que ya hay una mínima distancia crítica para evaluar el suceso.

EL MICO, EL MONSTRUO

En la convivencia del protagonista con la criatura podemos identificar uno de los aspectos más interesantes y problemáticos de la literatura fantástica: la percepción de los límites de lenguaje. En múltiples ocasiones, cuando el narrador de un hecho fantástico trata de referirlo, su expresión vacila, se vuelve oscura e imprecisa. David Roas comenta al respecto: «El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable» (2001: 27).

Para Jean Bellemin-Noël, el *monstruo*, «objeto o momento central de la aventura [fantástica] es, por definición, *indescriptible*. Una representación irre-presentable» (2001: 111). Sin embargo, la obligación de quien narra es ponerlo en escena. En este sentido, explica Bellemin-Noël: «El autor fantástico debe obligarlas [a las palabras], sin embargo, durante un cierto momento, a producir un “aún no dicho”, a *significar un indesignable*, es decir, a hacer como si no existiera adecuación entre significación y designación, como si hubiera fracturas en uno u otro de los sistemas [lenguaje/experiencia] que no se corresponderían con sus homólogos esperados» (Bellemin-Noël, 2001: 111). De acuerdo con Tzvetan Todorov (2006), en la representación primera y general de un texto fantástico encontramos un universo y unos personajes literarios que identificamos, en general, con los de lo real y cotidiano. En este mundo es donde se presenta, para desestabilizarlo, el fenómeno fantástico. Es ésta una de las razones por las que se da una discordancia entre el universo literario más o menos conocido y reconocible y el suceso fantástico que se pretende representar. Hay, por lo tanto, un notable desajuste entre el referente literario de codificación realista y la realización lingüística (Roas, 2001: 28). La cuestión descrita arriba justificaría la incapacidad del protagonista para lograr referirse a la criatura: angustiosamente, el lenguaje no le alcanza para dar cuenta del ser con el que se enfrenta.

Numerosos autores de bestiarios fantásticos modernos han aprovechado y llevado a sus límites estos problemas en su (re)presentación de descripciones y taxonomías animales. Quizás el ejemplo más célebre sea la clasificación zoológica incluida en el *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, enciclopedia china citada en «El idioma analítico de John Wilkins», de Jorge Luis Borges.⁵ No obstante, más que un mero *divertimento* borgeano, tendríamos en la «irracionalidad» de esa taxonomía uno de los cuestionamientos más agudos a las categorías con las que el hombre moderno ha organizado su idea del universo. Así pues, y de acuerdo con Michel Foucault, ciertos animales sólo pueden yuxtaponérse en el no-lugar del idioma, con lo que sus descripciones reunidas crean una *heterotopía* que arruina nuestras certezas, y «las heterotopías inquietan sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases –aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas» (Foucault, 2004: 3). Esto justificaría, también, que el narrador quiera recurrir al Museo de Historia Natural al principio de su relato: necesita que los especialistas de esa institución privilegiada de la cultura y de la ciencia en el Occidente de la modernidad le resuelvan un conflicto de *episiteme*.

Y en concordancia con lo anterior, es a partir de una idea implícita de *enciclopedia* que el protagonista quiere entender a la criatura. Comprenderla a partir de una enciclopedia para, al mismo tiempo, abrirle un espacio en la enciclopedia: para *aprehenderla*. Desde luego, no es nuevo el fracaso epistémico del narrador de «El mico»: en la literatura moderna, es amplia la bibliografía en torno al bestiario y a la enciclopedia como problemas en la modernidad (López Parada, 1993; Zavala, 2003; Maciel, 2006 y 2007; Ramírez Lambarry, 2011; Sariols Persson, 2012; Noguerol Jiménez, 2012).

Así pues, la descripción del mico logra poner en situación de crisis las clasificaciones taxonómicas convencionales. Sin embargo, como se ha visto, hay algo de animal y de hombre en ese ser. Es decir, en definitiva hay algo de *monstruo* en él:

5. En el pasaje se lee lo siguiente: «En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas» (Borges, 2010: 91).

Indiscutiblemente el monstruo pertenece al reino de lo animado; el monstruo está emparentado fuertemente con los animales. Se le compara constantemente con las bestias debido a un acuerdo tácito lógico y ontológico: sólo se compara lo semejante. Existen en otros idiomas palabras que de alguna manera nos van acercando a este concepto, por ejemplo *Mischewesen*, palabra alemana para designar seres mixtos, tratándose, generalmente, de una mitad de hombre y otra mitad de otro animal. Pero ¿pertenece el monstruo al reino de lo humano? ¿pertenece acaso al reino animal? Variadas han sido las respuestas; y por ello la preocupación ha estado viva. Pierre d'Ailly, aunque constata la anomalía de los monstruos, los sitúa entre dos reinos, el humano y el animal (Santiesteban Oliva, 2003: 35).

Según Héctor Santiesteban Oliva, acaso «el rasgo más importante del monstruo sea que en su ser se da una *coniunctio elementorum*, una conjunción de elementos. Elementos heterogéneos en la mayor parte de las ocasiones, pero también con otros francamente contrapuestos, en donde llega a haber una conciliación de contrarios» (Santiesteban Oliva, 2003: 31). Desde luego, y de acuerdo con lo anterior, ejemplos clásicos del monstruo serían seres mitológicos como la Esfinge o la Quimera, donde convive el águila y la mujer, el león y la cabra. De modo desconcertante, el mico es descrito de manera sucesiva como mono o como renacuajo, como planta o como ave. De esta forma, no tendríamos que éste logre conciliar a diferentes seres al mismo tiempo. Sin embargo, no por eso dejaría, en mi opinión, de ser en verdad un monstruo: aunque no conjugue simultáneamente a varios animales, de un modo proteíco *es* distintos seres en momentos diversos.

Tal vez uno de los rasgos más notables en torno a la idea del monstruo es que evoca la confrontación orden/caos. Y, de manera lógica, hablar de monstruo es hablar de elementos de un universo desordenado, en caos. Así lo vemos en la inquietante conjunción de seres contranatura. Digamos, recuperando la cita foucaultiana, que el ente monstruoso resquebraja la *sintaxis de la naturaleza*. Y, como ya vimos con Bellemin-Noël, no es posible hablar del monstruo sin violentar la sintaxis del lenguaje. Y este problema se puede ampliar a otras manifestaciones de la literatura fantástica. Mery Erdal Jordan lo sintetiza de manera inmejorable en la noción de *lo indecible*:

Indecibilidad: el discurso fantástico es expresión de lo indecible en el sentido más riguroso que los románticos adjudican a este concepto: lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, todo aquello que, siendo esencialmente transgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo desconocido y, por equivalencia, al infinito. La concepción del lenguaje como creador de mundo,

en el sentido de que nuestra capacidad cognitiva está limitada por nuestra capacidad de nombrar, adquiere en el discurso fantástico su máxima potencia paradójica: al expresar lo inexpresable, lo fantástico amplía solamente nuestro caudal lexical y no nuestro campo cognitivo; una de las indudables causas del efecto «inquietante» de lo fantástico, radica en esa dicotomía permanente de lo nombrado/lo incognoscible (Erdal Jordan, 1998: 13).

La literatura fantástica postula, entonces, un problema de indecibilidad. Y la figura del monstruo genera un problema de indecibilidad. Aquí hay algo en cierto grado paradójico: «El mico» es un relato fantástico sobre lo indecible donde un ente es monstruoso, como veremos más adelante, también por su semihumana capacidad de comunicación: de decir lo que sería imposible que dijera.

LA METAMORFOSIS DE UN HOMBRE

El narrador de «El mico» vive solo en su departamento.⁶ Es un hombre sin contacto con los otros; un hombre empeñado en preservar su soledad y su aislamiento: «Poco me importan (...) las estaciones, los vaivenes de la política, las controversias sobre la educación, los problemas laborales, la sexualidad y las modas. Desde mi pequeña terraza suelo contemplar los tejados, muy por debajo del mío, y ello me otorga como una cierta autoridad» (Tario, 1990: 16). El personaje cuenta que desde los quince años trabajó infatigablemente, ahorró todo el dinero que pudo y decidió retirarse a partir de los treinta y cinco. Señala que lo único que le interesó desde entonces fue que «nadie se inmiscuya en mi vida e interrumpa este laborioso limbo que me he creado al cabo de una larga etapa de disciplinas, muchas de ellas en extremo amargas» (Tario, 1990: 16). Desde esta perspectiva, es muy interesante que el drama, que la extraordinaria situación que el narrador enfrentará tenga que ver con un problema de convivencia y comunicación con un ser al que no consigue comprender.

Pese a que el narrador se ha empeñado en forjar un limbo que lo aíslle y proteja del resto del mundo, la criatura llega a desestabilizarlo, pero también a compartir en principio ese aislamiento. El mico, por ejemplo, se sobresaltaba

6. En este sentido, el protagonista se inserta en la tradición del tipo de personajes presentados por Poe o Maupassant. Por ejemplo, en el caso del cuento fantástico «¿Quién sabe?», del escritor francés, comenta Roas acerca del narrador protagonista: «es un tipo solitario, un soñador, la gente le incomoda (aunque no sabe por qué). Ello le ha conducido a vivir aislado de los seres humanos y a rodearse de objetos inanimados, entre los cuales es muy feliz» (Roas, 2011: 118).

cada vez que alguna señal de la vida exterior irrumpía en el departamento: «...era feliz, estoy seguro, y conservaba su buen humor de costumbre, salvo cuando alguien hacía sonar el timbre de la puerta, o silbaba, de pronto, un ferrocarril. Entonces él se tapaba la cara con las manos y corría a guarecerse en un rincón, donde permanecía acurrucado hasta que se disipaba el eco» (Tario, 1990: 21). En un momento climático de la narración, al hombre le llama la atención, justamente, su aparente entereza ante una señal que llega del exterior: «Había empezado a llover, y recuerdo que en aquel instante cruzó un avión sobre el tejado. Le vi estremecerse de arriba abajo, aunque continuó inmóvil esta vez» (Tario, 1990: 27-28). Ferrocarril o avión: ambos son emblemas de un mundo en movimiento y comunicación. Sin embargo, si bien el narrador y su visitante se han conservado distantes del mundo externo, es la convivencia y la comunicación entre ellos lo que va a transformar indefectiblemente al primero. Y esto, a pesar de que la comunicación verbal se reducirá, a lo largo del cuento, a una sola palabra.

Un día, el protagonista se despierta durante la madrugada, con el vago presentimiento de que algo anormal estaba ocurriendo. De pronto, siente un par de tirones a la colcha. Al encender la luz, descubre que es el mico, quien se hallaba temblando y mostraba una expresión de pánico. Y se miran durante unos minutos:

Por fin extendí los brazos y, tomándolo por las axilas, lo subí con cautela a mi cama y lo senté frente a mí. Pero aún habríamos de contemplarlos largo rato antes de que él profiriese aquella oscura palabra –la única que profirió jamás– y que tan deplorables consecuencias habría de acarrearnos a los dos. Ocurrió, más o menos, así: sentado, como estaba, alzó hasta mí sus ojos, ensayó una penosa mueca de alegría e intentó llorar. Después alargó sus brazos en busca de los míos, y repitió dos veces, con una voz chillona que me exasperó: –¡Mamá! ¡Mamá! (Tario, 1990: 18).

La mención de aquella «oscura palabra» transfigura de modo radical al hombre: «Fue el comienzo de una nueva vida, de una rara experiencia que yo jamás había previsto, porque, a partir de aquella fecha, las cosas no fueron tan halagüeñas, y dondequiera que me hallara, en el instante más feliz del día, la dolorida palabra volvía a mí, oprimiéndome el corazón» (Tario, 1990: 18). Es como si la palabra mágica hubiera cambiado la naturaleza del protagonista y lo hubiera transformado en una verdadera madre. Comenta que, a partir de entonces: «comenzaron a preocuparme determinados pormenores que hasta el momento presente me habían tenido sin cuidado: su salud, el tedio de sus

solitarias jornadas, su irrisoria pequeñez, la fealdad de sus carnes fláccidas, su inseguro porvenir» (Tario, 1990: 18-19).

Como he subrayado, a lo largo del cuento la palabra le resulta insuficiente al narrador para designar a la criatura que ha llegado a su departamento. En contraste, es a partir de una sola palabra que se produce una metamorfosis fantástica en el hombre. Cuando el mico enuncia el vocablo «mamá», el protagonista se asume como una verdadera madre. Poco después, otro conjunto de palabras, enlazadas ahora por el hombre, serán el punto de partida de un cambio extraordinario. Una tarde el narrador, preocupado por el tedio y la soledad de la criatura, medita: «Tal vez –me dije– conviniera proporcionarle un hermanito» (Tario, 1990: 23). Con este pensamiento se inicia una nueva fase en su vida:

Mi salud, en los días que siguieron, fue quebrantándose y perdí casi por completo el apetito. Sufría estados de depresión, agudos dolores de cabeza e intensas y frecuentes náuseas. Una extraña pesadez, que con los días iría en aumento, me retuvo en cama una semana. A duras penas conseguía incorporarme y caminaba con torpeza, como un pato. Padecía vértigos y accesos de llanto. Mi sensibilidad se aguzaba y bastaba la más leve contrariedad para que me considerase el ser más infeliz del planeta (Tario, 1990: 24).

Ante estos y otros síntomas físicos y psicológicos, el hombre no tarda en elaborar una inquietante hipótesis: «Posiblemente estuviese encinta» (Tario, 1990: 24).

Cuando el narrador habla de la criatura como el «renacuajo», parece insinuarse la idea de la *metamorfosis*. Sin embargo, si somos testigos de alguna en «El mico», es la metamorfosis del protagonista. Y él mismo la anuncia de manera directa:

¿Comenzaba a metamorfosearme? Estuve seguro que sí. Ello empezó a inquietarme, a despertar en mí muy serios temores, y creí, en más de una ocasión, no reconocerme del todo al cruzar ante un espejo. ¡Ay de mí! No se trataba tan sólo de la extrañeza que me provocaban ahora mis antiguas aficiones, o de la imagen deformada que pudieran devolverme los espejos, sino de algo mucho más sutil y grave, casi estúpido, que yo iba percibiendo dentro de mí (Tario, 1990: 23).

Desde luego, la transformación más espectacular en este relato fantástico se da en el cuerpo del hombre, a través del embarazo. Cuando sospecha que podría estar encinta, de manera significativa se afeita el bigote, eliminando uno de los principales rasgos de la masculinidad.

EL MONO, SÍMBOLO DE FERTILIDAD

A pesar de que en el cuento se denomina a la criatura de múltiples maneras, en el título se privilegia la idea de que es un mono. No obstante, la constatación de ello es incierta. Si la agilidad de movimientos es una de las características de los simios, ésta no se observa en el ser del relato. Solamente, acaso, cuando el mico habita la pecera y se mueve con gracia y destreza en el agua. Pero también es cierto que, por sus cualidades antropomorfas y por la posibilidad de pronunciar una palabra, es conjeturable que se trate de alguna especie de mono.

Tal vez el nombre del cuento tenga que ver con un elemento simbólico presente en los monos: en algunas culturas, se les ha relacionado con la fertilidad. Se dice que en la India «las mujeres estériles se desnudan y abrazan la estatua de Hanūman, el mono sagrado, para volverse fecundas» (Chevalier, 1986: 718). Por otro lado, en Japón «se les da [un muñeco en forma de mono] a las mujeres embarazadas para facilitar su alumbramiento» (Chevalier, 1986: 719). En «El mico», este animal sería, por lo menos, el emisario de una extraordinaria fertilidad.

Diversas culturas han relacionado al mono con la incontinencia sexual (Chevalier, 1986: 720). Se explica, en el mismo sentido: «Con sus rasgos característicos, su actitud bestial, su pelaje y su desnudez a partes iguales, representa la conjunción de los vicios de la carne y del espíritu, *leitmotiv* de la iconografía románica» (Beigbeder, 1989: 321). La síntesis de lo anterior en la representación iconográfica es el *hombre desnudo* y el *hombre vestido*. Es de subrayar que cuando el mico emite su única palabra, es decir, cuando con este acto se acerca a la naturaleza humana, el narrador descubre su desnudez como algo inquietante y al parecer moralmente reprobable: «fue entonces, y no antes, cuando alcancé a darme cuenta con precisión de que mi huésped se hallaba desnudo, y que esta desnudez sonrosada resultaba cruelmente inmoral. Anteriormente, (...) no había inconveniente alguno en mirarle. Pero, ya de pie junto a mi cama o tratando de escalar a un sillón (...) ya no resultó grato mirarle. Había, pues, que cubrirlo. ¿Que vestirlo, tal vez? Y lo vestí» (Tario, 1990: 20).

En el *Diccionario de símbolos* se dice que, quizás, una síntesis de estas tradiciones contradictorias en torno al mono se hallaría en la interpretación que lo ve como un emblema del inconsciente humano. Sin que sea posible dirigirlo o regularlo, el inconsciente se puede manifestar de dos formas: desencadenando energías instintivas e incontrolables o dirigiendo fuerzas para la

acción. La primera ha sido valorada por algunos como negativa; la segunda, como su contraparte positiva. A la primera se le ha vinculado con la imagen del brujo; a la segunda, con la del hada. De acuerdo con esto, es significativo que en las últimas líneas del cuento el narrador lo llame «el hechicero» (Tario, 1990: 31). Asimismo, cuando el hombre sospecha que está encinta, reflexiona: «Todo esto es perfectamente absurdo y lo que ocurre es que estoy hechizado» (Tario, 1990: 25). Si aceptáramos la acusación de que el mico es un hechicero, podríamos decir que el embarazo del protagonista fue una magia alcanzada con una sola palabra: «¡Mamá!».

EL OTRO MONSTRUO

Ante la perspectiva de que la situación se ha vuelto insostenible, el hombre decide asesinar a la criatura. La planeación del crimen perfecto es por demás tortuosa. Sin embargo, una tarde, mientras prepara la maleta que llevará a un viaje después de la comisión del delito, el mico lo descubre. En una escena donde se mezcla el desconcierto, la desesperación y la ternura, el hombre no puede detenerse más y precipita el plan:

Entonces abrí la puerta del baño, cogí atolondradamente a la criatura y la sostuve en alto. Tras despojarlo de su bata de casa, lo estreché fuertemente contra mi pecho, le miré por última vez y lo arrojé al inodoro. Fue un instante muy cruel –recuerdo–, mas, a fin de cuentas, era de allí de donde él procedía y yo no hacía ahora otra cosa que devolverlo a sus antiguos dominios. Esto me confortó, en lo que cabe. Con el agua al cuello, todavía me miró, confuso, posiblemente incrédulo, e hizo ademán de salir. Pero yo le retuve allí, oprimiéndole la cabeza, y él se fue sumergiendo dócilmente, deslizándose sin dificultad, perdiéndose en una catarata de agua que lo absorbió entre su espuma. Y desapareció. Inmediatamente después, debí perder el sentido (Tario, 1990: 28).

Al volver del desmayo, la vida del hombre regresa a la paz y a la soledad previas a los acontecimientos inexplicables. Nada lo inquieta ya. Ni siquiera, el sonido cercano de una corneta semejante a la que solía tocar la criatura. Hasta que una noche, ante la persistencia del ruido, descubre a través de una ventana que el mico ha sido adoptado venturosamente por unos vecinos. Después de un rato de espiar música, juegos y risas, la cortina es corrida. Como ante el telón de un teatro, la escenificación culmina, desde ese momento y para siempre, para satisfacción del espectador único...

El relato se inició con la llegada de la criatura a través del grifo de la bañera. El narrador multiplica en ese pasaje las imágenes y los vocablos relacionados con el alumbramiento de un bebé.⁷ Y en la última oración del cuento se lee: «Y tres meses más tarde [de la vez que vio al mico a través de la ventana] di a luz con toda felicidad» (Tario, 1990: 31). En este final misterioso y desconcertante (y que bien podemos interpretar como el complemento y el reverso perfecto del «parto» ocurrido al principio de esta historia) nos enfrentamos, de nueva cuenta, con un problema en torno al lenguaje.

Todorov estableció que «*la vacilación del lector* es (...) la primera condición de lo fantástico» (Todorov, 2006: 25). Numerosos relatos de este género de la tradición decimonónica están construidos a partir del testimonio de un narrador homodiegético, quien suele presentar la crónica de los hechos extraordinarios. Sin embargo, ese testimonio está de modo constante marcado por la vacilación señalada por Todorov: y en tanto que el protagonista establece una distancia crítica y duda de la veracidad de lo que relata, el lector termina por compartir ese escepticismo. Esta suspicacia, además, se acentúa cuando los narradores confiesan –recuérdense los cuentos clásicos de Edgar Allan Poe o de Guy de Maupassant– ser adictos a alguna sustancia estimulante o tener problemas nerviosos o psicológicos crónicos. Rodríguez Hernández caracteriza de manera muy acertada la construcción de la duda en esta corriente literaria del siglo xix:

la presentación del fenómeno fantástico es inseparable de la elección de un tipo de narrador concreto (focalización) y su caracterización, es decir, de su fiabilidad, su posición o no de testigo directo de los hechos, su propia actitud frente a lo narrado, sus características psicológicas, etc. De ahí que hayan sido destacadas cuestiones como la predilección por la narración homodiegética o la vacilación (localizada en el protagonista o en el lector real, como vía de creación de la ambigüedad interpretativa) (Rodríguez Hernández, 2010).

Justamente estamos frente a un fenómeno semejante en el caso de «El mico». Más allá de las palabras del narrador-protagonista, no tenemos ninguna posibilidad de verificar la veracidad de lo relatado. Escribe Roas sobre este problema: «Nadie, aparte del narrador y del lector, *presencia* el fenómeno fantástico porque este apela a una comprensión puramente intelectual (y gramá-

7. Véanse las frases siguientes: «Tratábase, naturalmente, de no tirar demasiado, de no forzar el alumbramiento» (Tario, 1990: 11); «jamás pasó por mi cabeza la idea de que, algún desventurado día, me vería obligado a actuar de comadrona» (Tario, 1990: 11-12); «[...] un ruido seco y breve, como el de un taponazo, me anunció que el alumbramiento se había llevado por fin a cabo» (Tario, 1990: 12).

tical): una transformación epistemológica que –como concluye Rodríguez Hernández– no remite a un “acontecimiento” positivo y verificable sino al propio discurso y que no tiene lugar más que en el pensamiento del protagonista» (Roas, 2011: 139).

¿De verdad hubo un encuentro entre el narrador y un ser al que nunca termina de identificar? ¿En verdad la criatura articuló alguna vez una palabra? ¿En verdad se produjo un embarazo a partir de la emisión de esa palabra? Desde luego, más allá de la fe que podamos depositar en las palabras del protagonista, la corroboración es del todo imposible. Así, para leer de manera adecuada este cuento, debemos suspender momentáneamente nuestra incredulidad y asumir un discurso en el que se asegura que, tres meses después de los acontecimientos presentados, un hombre habría experimentado un parto feliz. Sin embargo, surgen más cuestiones: ¿cómo se habrá dado ese parto?; ¿vía «oral», como se verifica a través del vómito de conejitos en la «Carta a una señorita en París» cortazariana?

Creo que con la metamorfosis, el embarazo y el parto es posible postular que también el protagonista sería una especie de *monstruo*. Así lo reconoce Poblete Alday: «Más que el extraño anfibio, la mutación del narrador y el hecho de que se embarace es lo que configura lo monstruoso» (2011: 233). De esta forma, si la naturaleza proteica del mico lo emparenta con el monstruo, por otro lado la noción especial de *prodigo* vincula al hombre con la naturaleza de lo monstruoso. Ambroise Paré distinguió de manera muy útil la diferencia entre el *monstruo* y el *prodigo*:

Los monstruos son cosas que aparecen fuera del curso de la Naturaleza (y que, en la mayoría de los casos, constituyen signos de alguna desgracia que ha de ocurrir), como una criatura que nace con un solo brazo, otra que tenga dos cabezas y otros miembros al margen de lo ordinario. Prodigios son cosas que acontecen totalmente contra la Naturaleza, como una mujer que dé a luz a una serpiente o un perro, o cualquier otra cosa totalmente opuesta a la naturaleza (Paré, 1993: 21).

Por supuesto, el hombre que se embaraza y da a luz es, en definitiva, este ser contranatura, este prodigo monstruoso. Y aquí además es obligada la pregunta: ¿qué fue, con exactitud, lo que parió el narrador? La respuesta es obvia, pero al mismo tiempo vaga por necesidad: un monstruo sólo puede dar a luz, de seguro, a otro monstruo.

CONCLUSIÓN

En «El mico» de Francisco Tario estaríamos, al inicio del relato, ante la presencia de un monstruo. Pero conforme avanza la narración, y de forma insospechada, la aparente víctima del monstruo se transforma, a su vez, en un monstruo que dará a luz a un nuevo monstruo. Esto no es del todo inexplicable: se ha insinuado en las mitologías que el héroe que se enfrenta con el monstruo es, de alguna manera, un ser monstruoso también. Alejandro Toledo señala de modo muy atinado: «El mico es el otro; el monstruo es el otro. O quizás se trata 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 aterra al narrador de “El mico” es la convivencia, y cómo sus costumbres solitarias se alteran por este monstruillo nacido absurdamente en la bañera» (Toledo, 2011: 44). Por otro lado, Jeffrey Jerome Cohen ha postulado la idea de que los monstruos no son más que proyecciones de lo más íntimo de nuestro ser:

Monsters are our children. They can be pushed to the farthest margins of geography and discourse, hidden away at the edges of the world and in the forbidden recesses of our mind, but they always return. And when they come back, they bring not just a fuller knowledge of our place in history and the history of knowing our place, but they bear self-knowledge, human knowledge... These monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance towards its expressions. They ask us why we have created them (Cohen, 1996: 20).

Como vemos, uno de los puntos que destaca Cohen en el encuentro con el monstruo tiene que ver con la revaloración de nuestras concepciones en torno a la sexualidad. En este sentido, la transformación que en su sexualidad vive el narrador sería coherente con esa postulación. Y Francisco Tario, a mi juicio, lo plasmó de una manera extraordinaria a lo largo de este relato con las imágenes y símbolos sexualizados del mono, la probable transformación genérica de un hombre, el embarazo y el parto.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREOLA, Juan José (1997): *Narrativa completa*, Alfaguara, México.
 BIEGBEDER, OLIVIER (1989): *Léxico de los símbolos*, trad. Abundio Rodríguez, Ediciones Encuentro, Madrid.

- BELLEMIN-NOËL, Jean (2001): «Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 107-140.
- BELTRÁN FÉLIX, Geney (2009): *El sueño no es un refugio sino un arma*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- BORGES, Jorge Luis (2010): *Obras completas, I*, Emecé, Buenos Aires.
- CHEVALIER, Jean (dir.) (1986): *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 3-25.
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Cuentos completos, I*, Alfaguara, Madrid.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2012): *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ERDAL JORDAN, Mery (1998): *La literatura fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (2004): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena (1997): «Francisco Tario, ese desconocido», en Alfredo Pavón (ed.), *Ni cuento que los aguante (la ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, pp. 41-53.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (1993): *La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- MACIEL, María Esther (2006): «De enciclopédias e bestiarios: lugares incomuns», *Revisita de Letras*, núm. 28, pp. 52-56.
- (2007): «Poéticas do inclassificável», *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, vol. 15, pp. 155-162.
<http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.15.0.154-162>
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2012): «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida», *Variaciones Borges*, núm. 33, pp. 127-148.
- OCAMPO, Aurora (1996): *Diccionario de escritores mexicanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ORDÍZ VÁZQUEZ, Francisco Javier (2009): «Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea», en José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla Artigas, Madrid, pp. 123-141.
- PARÉ, Ambroise (1993): *Monstruos y prodigios*, trad. Ignacio Malaxecheverría, Siruela, Madrid.
- POBLETE ALDAY, Patricia (2011): «Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario», *The Korean Journal of Hispanic Studies*, núm. 4, pp. 217-237.
<http://dx.doi.org/10.18217/kjhs.4..20111.217>
- (2012): «La función de la mirada en la cuentística de Francisco Tario», *Literatura Mexicana*, vol. XXIII, núm. 2, pp. 97-110.
- RAMÍREZ LAMBARRY, Alejandro (2011): *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid.

- noamericana de la segunda mitad del siglo xx*, Tesis doctoral, Universidad París-Sorbona, París.
- RIVIELLO VIDRIO, Victoria (2000-2001): «Lo estrambótico y lo cotidiano en “El mico” de Francisco Tario», *Casa del Tiempo*, núm. 23-24, pp. 71-77.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Tahiche (2010): «La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 43, disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>> [Fecha de consulta 4 de enero de 2015]
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor (2003): *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*, Plaza y Valdés, México.
- SARIOLS PERSSON, Deesie (2012): «Un tigre, dos tigres... Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar», *Cuadernos del CILHA*, núm. 16, pp. 43-59.
- SIRUELA, Jacobo (comp.) (2013): *Antología universal del relato fantástico*, Atalanta, España.
- TARIO, Francisco (1988): *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, selección de Alejandro Toledo, prólogo de Esther Seligson, Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- (1990): *Una violeta de más*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- (2004a): *Algunas noches, algunos fantasmas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2004b): *Cuentos completos I y II*, prólogo Mario González Suárez, Lectorum, México.
- (2012): *La noche*, pról. Alejandro Toledo, Atalanta, España.
- TODOROV, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. y pról. Elvio Gандolfo, Paidós, Buenos Aires.
- TOLEDO, Alejandro (2011): «Francisco Tario, entre monstruos y fantasmas», *Casa del Tiempo*, núm. 49 (noviembre), pp. 41-44.
- TORRES, Vicente Francisco (2001): *La otra literatura mexicana*, Gobierno del Estado de Veracruz, México.
- VILLALOBOS, Juan Pablo (2012): «Francisco Tario, el fantasma que ríe», *Letras Libres* (edición de España), núm. 131 (agosto), pp. 60-65.
- ZAVALA, Lauro (2003): «De los bestiarios y otros géneros breves», *AlterTexto*, núm. 2, pp. 61-77.
- ZAVALA MEDINA, Daniel (2012): *Borges en la conformación de la «Antología de la literatura fantástica»*, Miguel Ángel Porrúa – UASLP, México.

