

# Poligramas

## Los microrrelatos de Francisco Tario: “Música de cabaret” o la síntesis de una poética\*

### The micro-stories of Francisco Tario: “Música de cabaret” or the synthesis of a poetic

 Marisol Nava Hernández \*\*

\* Procedencia del artículo: El artículo forma parte de una investigación individual sobre la obra de Francisco Tario; se enmarca en el proyecto de investigación de CA del que formo parte en la UATx.

\*\* Doctora en Humanidades  
Universidad Autónoma de  
Tlaxcala  
Tlaxcala, México  
[marinav00@hotmail.com](mailto:marinav00@hotmail.com)

**Recibido:** 10 de octubre de 2022

**Aprobado:** 19 de octubre de 2022

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i56.12517>

¿Cómo citar este artículo en  
MLA? - How to quote this article in  
MLA?:

¿Cómo citar este artículo?  
Nava Hernández, Marisol. “Los microrrelatos de Francisco Tario: “Música de cabaret” o la síntesis de una poética”. 56 (2023): e.20712517 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año). <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i56.12517>

#### Resumen

“Música de cabaret” está conformado por 43 microrrelatos que su autor, Francisco Tario (1911-1977), incorpora a *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952). Con base en la propuesta de David Roas, analizamos los rasgos discursivos, formales y temáticos de estos microrrelatos con un objetivo: demostrar el trabajo consciente y articulado por parte de nuestro autor, en tanto muestran características de un óptimo microrrelato, es decir, exponen una estructura narrativa microficcional. Aunado a este objetivo, pretendemos evidenciar que estos microrrelatos compendian la poética tariana, en su predilección por lo narrativo, la ironía, el absurdo y lo fantástico, además de aludir a tópicos como la locura, el sueño/realidad y el personaje del fantasma. Así, mediante una notoria intratextualidad expuesta con alusiones a la cuentística tariana, los microrrelatos de “Música de cabaret” devienen síntesis de los registros discursivos, formales y temáticos tan preciados en la obra de Tario.

**Palabras clave:** intratextualidad; microrrelatos; poética; rasgos; Tario.

#### Abstract

"Música de cabaret" is made up of 43 micro-stories that its author, Francisco Tario (1911-1977), incorporates into *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952). Based on David Roas's proposal, we analyze the discursive, formal and thematic features of these micro-stories with one objective: to demonstrate the conscious and articulated work on the part of our author, while showing characteristics of an optimal micro-story, that is, they expose a microficcional narrative structure. In addition to this objective, we intend to show that these micro-stories summarize Tario's poetics, in her predilection for the narrative, irony, the absurd and the fantastic, as well as alluding to topics such as madness, dream/reality and the character of the ghost. Thus, through a notorious intratextuality exposed with allusions to Tario's short stories, the micro-stories of "Música de cabaret" become a synthesis of the discursive, formal and thematic registers so precious in Tario's work.

**Keywords:** intratextuality; micro-stories; poetics; Tario; traits.



## El microrrelato en México: los principales exponentes y Francisco Tario

El microrrelato en México inicia su historia en el siglo XIX con autores como Ángel del Campo (Micrós) (1868-1908), Mariano Silva y Aceves (1887-1937), Genaro Estrada (1887-1937), Carlos Díaz Dufoo Jr. (1888-1932), Alfonso Reyes (1889-1959) y Julio Torri (1889-1970). Los microrrelatos de estos autores anteceden a los de narradores fundamentales del siglo XX: Edmundo Valadés (1915-1994), Juan José Arreola (1918-2001), Augusto Monterroso (1921-2003), Raúl Renán (1928-2017), Salvador Elizondo (1932-2006), José de la Colina (1934-2019), René Avilés Fabila (1940-2016), Felipe Garrido (1942) y Guillermo Samperio (1948-2017). Estos escritores son los principales exponentes del microrrelato en México (Calvo Revilla; Perucho; Vázquez) y sus obras se insertan en un periodo específico: “La edad de oro del microrrelato mexicano sucedió entre las décadas de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado” (Perucho 222).

En este panorama advertimos una ausencia importante: Francisco Tario (1911-1977)<sup>1</sup>, autor de genuinos microrrelatos compilados bajo el título “Música de cabaret”, integrado al libro de cuentos *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952). “Música de cabaret” es un texto singular, pues está conformado por 43 microrrelatos que la crítica ha abordado parcamente, llegando hasta el punto de omitir el nombre de nuestro autor en la historia del microrrelato en México. Esta ausencia resulta significativa, pues el libro se publica precisamente en la época de auge del microrrelato mexicano y, además, supone el apogeo de la obra tariana, como indica Alejandro Toledo:

El período que va de 1943 a 1952 es, por llamarlo de algún modo y hablando en términos sociales, la época de oro de Francisco Tario. Hay en estos años una continuidad en la aparición de sus libros y un avance en la escritura ... el cierre de este primer periodo es un desconcertante regreso al relato fantástico con *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952), obra que acaso rompe con el camino trazado e inicia esa segunda etapa que se dará en forma subterránea. (44)

No obstante, los estudiosos que han focalizado su atención en “Música de cabaret” son escasos y, quienes lo han hecho, se han limitado a clasificarlos como minificciones o microcuentos sin profundizar en su estructura y temáticas. Así, Mario González Suárez

---

<sup>1</sup> La producción cuentística de Francisco Tario está conformada por *La noche* (1943), *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más. Cuentos fantásticos* (1968). También escribió novela, aforismos y obras de teatro.

considera que *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* aparece en una época en que el autor “produjo obras divertidas, no tan concentradas aunque originales” (24); González Suárez no clarifica a qué se refiere cuando apunta esa carencia de “concentración” de nuestro autor, ni tampoco profundiza en ese carácter lúdico, novedoso e inusitado, aunque bien pudiera referirse a estos microrrelatos. Por otra parte, M. Ángeles Vázquez se limita a señalar: “*Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* ... donde incluye cuarenta y tres microcuentos en el reducido espacio de apenas nueve páginas” (párr. 2). Por su parte, Carlos Reyes Jiménez lo considera “un híbrido narrativo incluido en *Tapioca Inn* ... Los estudiosos del tema las llamarían, actualmente, minificciones” (15). Para Juan Tomás Martínez Gutiérrez “Mención aparte merece este último. “Música de cabaret” es el texto más desconcertante de esta recopilación. No es propiamente un relato, sino una serie de cuadros que parecen extraídos de una galería surrealista y que lindan con el aforismo y el microcuento” (párr. 12). Recientemente, Adriana Azucena Rodríguez indica: “este libro incluye sus primeras incursiones en la minificción, en «Música de cabaret», relatos llenos de ingenio y precisión verbal que le valieron su inclusión en *El libro de la imaginación* de Edmundo Valadés” (166)<sup>2</sup>. Alfredo Berny brinda un estudio más amplio en su tesis doctoral, pues dedica un no tan sucinto comentario a estos microrrelatos:

Claramente, el incluir un listado de relatos breves, inconexos entre sí, ya nos presenta un mundo imposible, pues no hay una secuencia lógica a seguir en el relato, así como un mundo auto-anulante, y como tal, fuera del espectro de Dehennin. Asimismo, esta particular orientación estética, puede argumentarse, es cercana a la estética del fragmento postmodernista, pues los relatos no logran constituirse en un cuerpo que pueda ser analizado de forma unitaria, como tal vez sí podría lograrse con un corpus de cuentos que compartiesen algún tipo de motivo o hilo conductor. Al no existir aquél, podríamos pensar, también entramos en un terreno donde no existe una causalidad clara y, por tanto, acerca a este tipo de minificciones a la literatura del absurdo. (58)

Desde este enfoque, dichos microrrelatos se consideran una ruptura respecto al conjunto de cuentos de *Tapioca Inn*; Fernando Martínez Ramírez se suma a esta opinión: “Por estos microrrelatos la unidad del libro se ve amenazada pues su extensión no es proporcional al resto de los cuentos. Se pierde el aliento narrativo y el tono fantástico” (191-192).

---

<sup>2</sup> El microrrelato integrado al libro de Edmundo Valadés es el intitulado por este autor como “La histérica”, ubicado en la sección “Fantasía varia” (Valadés 110; Tario 200).

De lo anterior se deduce que los exiguos acercamientos por parte de la crítica a “Música de cabaret” oscilan entre clasificarlos certeramente como una serie de microcuentos y minificciones o bien, en el caso de Alfredo Berny y Fernando Martínez Ramírez, considerarlos una fisura en la “forma unitaria” de *Tapioca Inn: mansión para fantasmas*, al plantearnos que los microrrelatos no conforman un conjunto coherente para ser estudiado, dada su ruptura con el resto de los cuentos en cuanto a su estructura y temáticas, opinión que nos resulta debatible. Así pues, consideramos que hasta ahora no contamos con un estudio que desentrañe las virtudes estético-literarias de “Música de cabaret”.

Con base en esta ausencia y apegándonos a la propuesta de David Roas, uno de los estudiosos actuales más claros sobre el asunto, nuestro estudio inicia con el análisis de los rasgos discursivos (narratividad e hiperbrevedad), formales (título, personajes, tramas, diálogos, finales sorprendivos; añadimos el narrador y las metáforas) y temáticos (como la ironía<sup>3</sup>) (13-14). El objetivo de este análisis es evidenciar el trabajo consciente y articulado por parte de nuestro autor, en tanto muestran características de un óptimo microrrelato, es decir, exponen una clara estructura narrativa, específicamente microficcional. Desde este enfoque estructural, “Música de cabaret” resulta distinto tanto en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* como en el conjunto de la obra tariana, pues no encontramos otros microrrelatos en su obra. Pese a esta singularidad, “Música de cabaret” evidencia la propuesta estética de Tario debido a sus intereses, es decir, su predilección por la narrativa, la ironía, el absurdo y lo fantástico, además de otros tópicos como la locura, el sueño/realidad y el personaje del fantasma, todos ellos tan caros en la obra tariana.

De este modo, para utilizar el motivo borgeano del “aleph”, los 43 microrrelatos de “Música de cabaret” condensan la poética de Francisco Tario. En ese sentido, podríamos adaptar lo que Geney Beltrán Félix indica respecto a *Equinoccio*, una extraordinaria obra compuesta de aforismos: “no se abarató con la repetición o la glosa. Pero, aunque solitario, *Equinoccio* en espíritu se revela como el libro central y paradigmático de Tario: la obra volcán que con una sola erupción alumbra permanentemente el panorama general de su escritura” (32). “Música de cabaret” ejemplifica cabalmente “la obra de un autor que permanece oculto en sus propias contradicciones” (Espinasa, párr. 15), pues Francisco Tario, por una parte, crea un corpus único dentro de su obra, pues son microrrelatos, pero, por otro lado, exponen su poética al concentrar sus predilecciones estéticas, lo cual analizaremos.

---

<sup>3</sup> Aunque la ironía es una metáfora o procedimiento retórico, David Roas la considera, dentro de su estudio sobre el microrrelato, como uno de sus rasgos temáticos y, en ese sentido, uno de nuestros objetivos consiste en analizarlos con base en dicha propuesta de análisis.

## Rasgos discursivos

Como apunta Violeta Rojo en su *Breve manual para reconocer minicuentos*, el microrrelato ha recibido múltiples nombres:

cuento breve, cuento brevísimo, cuento corto, cuento cortísimo, cuento diminuto, cuenta en miniatura, cuento escuálido, cuento instantáneo, cuento más corto, cuento rápido, fábula, ficción de un minuto, ficción rápida, ficción súbita, microcuento, microficción, microrrelato, minicuento, minificción, minitexto, relato corto, relato microscópico, rompenormas, texto ultrabrevísimo, ultracorto, varia invención (para la de Juan José Arreola) y textículos, entre otros muchos nombres. En la taxonomía peyorativa tenemos: relato enano, embrión de texto, resumen de cuento, cagarruta narrativa o chistecitos. (12-13)

Esta heterogénea variedad en las designaciones no impide enfatizar lo relevante, es decir, todo microrrelato posee “los elementos básicos que debe tener un cuento” (15). Varios estudiosos han partido de esta consideración; es el caso de David Roas, quien puntualiza: “el microrrelato no es un género autónomo diferente del cuento, sino una de las vías por las que dicho género ha evolucionado desde el último tercio del siglo XIX” (38). De forma similar, Francisca Noguerol declara: “El micro-relato posee las mismas características del cuento, aunque por su brevedad (raras veces supera la página de extensión) las potencia al extremo” (82). En este sentido y con base en la propuesta de David Roas, los microrrelatos integrados a “Música de cabaret” poseen, en primera instancia, rasgos discursivos determinantes, o sea, narratividad e hiperbrevedad (Roas 13).

La narratividad alude al suceso contado por un narrador y cuyos personajes se emplazan en un tiempo y en un espacio ficcional. Citemos un ejemplo de “Música de cabaret”:

Era un loro y parecía un caballero –aunque quizá fuese un caballero con marcado aspecto de loro.

De cualquier forma, cierta noche en la ópera, y con objeto de confundir a la dama, echó a volar desde el palco número 4 y evolucionó largo rato por la sala entre el asombro, la algarabía y los siseos de los espectadores. (Tario 201)

El narrador extradiegético se centra en un extraño personaje de naturaleza ambigua, pues parece un hombre, pero con la capacidad de volar como un loro. Dicho personaje se ubica en un teatro durante un evento nocturno. La trama alude a un suceso afín a lo fantástico con guiños

hacia lo absurdo, pues enfatiza la aptitud de ese caballero-loro para volar, lo cual provoca asombro entre el público. Así, la construcción discursiva de este microrrelato apunta a una evidente narratividad.

Este microrrelato también ejemplifica la hiperbrevedad sustentada en “textos de extensiones muy diferentes, que oscilan, como dije, entre página y media y siete páginas” (Roas 29). Se ha discutido mucho sobre la extensión de los microrrelatos sin que se haya llegado a una conclusión inflexible al respecto. Si nos atenemos a la clasificación propuesta por Lauro Zavala con base en el número de palabras que contiene un microrrelato y que el autor clasifica como “cortos (de 1000 a 2000 palabras), muy cortos (de 200 a 1000 palabras) y ultracortos (de 1 a 200 palabras)” (*La minificción bajo el microscopio* 38), tendríamos entonces que los textos de “Música de cabaret” serían microrrelatos ultracortos, pues fluctúan entre las 6 y las 131 palabras. El microrrelato más breve es el siguiente: “La viejecita en sueños: –¡Papá! ¡Mamá!” (Tario 200) que supone una completa narratividad al exhibir un narrador extradiegético centrado en un personaje femenino longevo que exterioriza una situación onírica y una antítesis basada en la edad de la protagonista y el sueño con sus padres, lo cual deviene sutil ironía. El microrrelato más extenso de “Música de cabaret” (131 palabras) es el construido en forma de diálogo entre tres personajes (el psiquiatra, la histérica y su marido) sustentado en el absurdo y que Edmundo Valadés intituló como “La histérica” en *El libro de la imaginación*.

En estos microrrelatos se constata lo indicado por Violeta Rojo: “Conseguir contar una historia con tan pocas palabras es una labor de expertos, de conocedores del lenguaje, de rigor extremo en el uso de las palabras” (69) y, en ese sentido, Francisco Tario fue un versado y hábil escritor, cuyo talento le permitió confabularse con las palabras para mostrar su complejo y fascinante mundo estético-literario.

## Rasgos formales

Para David Roas, los rasgos formales apelan a “características de nivel textual ... puesto que en su mayoría se derivan de la hiperbrevedad” (14). Con base en esta situación, los rasgos formales destacables en los microrrelatos de “Música de cabaret” son el título, los personajes, las tramas sencillas, los diálogos y los finales sorprendidos; rasgos a los que incorporamos el narrador y las metáforas, no incluidas por Roas en su propuesta, pero que forman parte de los rasgos formales y son relevantes en nuestro corpus.

Partamos del título como principal paratexto. Una primera y notable situación es que ninguno de los 43 microrrelatos posee un título; por tanto, “Música de cabaret” es el título

definitorio de todo el corpus y, con base en eso, presenta rasgos fundamentales del género: “Cabe recordar que los títulos de los microrrelatos suelen ser elípticos, muy breves y escuetos” (Garribba 8). En ese sentido, recordemos que hay títulos en la obra tariana extraños: “para comprender la dimensión lúdica de algunos relatos, cual si los títulos mismos fueran acertijos que debieran ser resueltos en la lectura. A veces, como resultado, el receptor descubrirá que el título alude a un elemento totalmente circunstancial dentro del relato; en otros, puede sólo lanzar hipótesis, como en el caso de “T. S. H.”, o en “Música de cabaret”” (Martínez Gutiérrez, párr. 11). El título que nos ocupa enfatiza el espacio del cabaret, definido por la RAE como “Local nocturno donde se bebe y se baila y en el que se ofrecen espectáculos de variedades”, es decir, la música que ahí se escucha es variada. En esa diversidad y en el carácter bullicioso y ameno implícito en la velada nocturna se encuentra la significación de este título que reúne microrrelatos de heterogénea índole temática con el sesgo de un lúdico desenfado. Juan Tomás Martínez Gutiérrez también propone esta interpretación: “La música de cabaret parece aludir a una dimensión a un mismo tiempo festiva y oscura. Los seres que habitan ese relato, en su conjunto, encarnan la locura y el desenfreno a la vez divertido y malicioso” (párr. 12).

Los narradores predominantes en “Música de cabaret” son los extradiegéticos, excepto en los dos microrrelatos contruidos en forma dialogada. Esta preeminencia de la voz narrativa resulta una constante en el género: “en la mayoría de los microrrelatos, la voz narrativa es asumida por un narrador omnisciente, en tercera persona gramatical, que parece percibir la totalidad de la escena” (Andrés-Suárez 170), tal como acontece en el siguiente caso: “Soñó que soñaba que soñando iba dormido por un camino. A la mañana siguiente, su reflexión primera fue ésta: Reduciré la ración al perro, con objeto de que no ladre tanto” (Tario 201); el narrador de este microrrelato deviene omnisciente al conocer la mente y los sueños del personaje; su sorpresivo final apela a una decisión absurda, en tanto las acciones del protagonista no se relacionan ni explican la causa onírica; también es notable la selección de palabras con que inicia el microrrelato, pues el narrador realiza una lúdica derivación<sup>4</sup> con la palabra sueño.

Por otra parte, “Música de cabaret” presenta personajes variopintos y cuya traza se corresponde con lo observado en mayoría de los personajes de los microrrelatos, es decir, ostentan “mínima caracterización psicológica, raramente descritos, en muchas ocasiones anónimos” (Roas 14). De los 43 microrrelatos ubicamos 4 en los que aparece el nombre del personaje: Cordelia, Molière, Zulu y Tario. En el resto, los personajes son anónimos o solo se

---

<sup>4</sup> Metaplasmo que “Consiste en repetir la parte invariable de una palabra (el lexema de un nombre o un verbo), sustituyendo cada vez alguna de sus partes gramaticalmente variables (algún morfema derivativo y/o gramatical)” (Beristáin 136).

identifican con un rasgo de su género, profesión o personalidad: el psiquiatra, el perfumista, la histérica, el caballero, la dama, por mencionar algunos. Por tanto, los personajes de estos microrrelatos ostentan una exigua descripción, es decir, “pocas veces tienen nombre propio y apenas están perfilados” (Andrés-Suárez 168).

Vinculada con esta situación, las tramas son relativamente sencillas: cada microrrelato integra un acontecimiento irónico, absurdo o fantástico. El ejemplo más sencillo, expuesto en varios microrrelatos, se centra en una trama basada en una literalización metafórica, como sucede en el siguiente microrrelato: “—A los pies de usted, señora. Y a los pies se echó, en efecto” (Tario 201), donde el narrador extradiegético consigna una lúdica literalización y una sencilla trama.

Relacionado con los personajes y las tramas, el espacio de estos microrrelatos casi siempre se sugiere, pocas veces se explicita: “En el concierto: La voz femenina: —¡Qué buen pianista es, qué bárbaro! Fíjate cómo está con las manos para acá, para allá, para acá, para allá, para allá, para acá, para acá, para allá...” (201); la trama se desarrolla en una sala de conciertos y el narrador extradiegético da voz a una dama que literaliza su percepción musical, resultando un microrrelato divertido, rayano a la poética del absurdo. Estos rasgos formales evidencian que “En el minicuento se narran acciones, o por lo menos una acción, realizada por un personaje, a veces no definido, y ni siquiera nombrado, pero personaje al fin, en un espacio y en un tiempo” (Rojo 44).

Otro aspecto formal notable en nuestro corpus es el uso de los diálogos. En algunos microrrelatos, el narrador da voz a uno o más personajes que establecen breves conversaciones, como acontece en el siguiente ejemplo:

—Perdone usted, caballero, ¿tiene hora?

El caballero miró atentamente a su reloj sin manecillas y expresó, de acuerdo con lo que había visto:

—Las doce en punto. (Tario 197)

Aquí, el narrador extradiegético concede la voz a los dos personajes, quienes establecen un breve diálogo donde vuelve a imperar lo absurdo, en tanto la respuesta sobre la hora no se corresponde con la situación previa, o sea, observar un reloj sin manecillas. Por otra parte, como ya hemos mencionado, en dos microrrelatos se elude el narrador y se presenta únicamente el diálogo entre los personajes implicados, como si fuese una obra de teatro; es el caso del psiquiatra, la histérica y el marido (200) y del penúltimo microrrelato, el de la *party* de

fantasmas (203). Estos microrrelatos contruidos en forma dialogada son relevantes como ejemplo de la poética de Francisco Tario, pues nuestro autor también fue un sagaz dramaturgo, autor de tres obras de teatro publicadas póstumamente en 1988: *El caballo asesinado. Pieza teatral en tres actos*, *Terraza con jardín infernal. Pieza teatral en dos actos* y *Una soga para Winnie. Pieza teatral en tres actos*, las cuales también exponen varios de los temas y tópicos incluidos en su cuentística y en estos microrrelatos.

Otra característica formal de nuestro corpus son los finales sorprendidos que devienen fantásticos, absurdos o irónicos. El siguiente microrrelato lo ilustra con el absurdo e irónico comentario expresado por el personaje femenino:

Al comunicársele la repugnante noticia de que su marido había sido materialmente seccionado por el tranvía, la recién casada emitió un curioso grito y se llevó a la boca su tercera cucharada de fideos. Después, dijo:

–¡Qué exótico! (200)

Finalmente, como parte de los recursos formales, enfatizamos un asunto crucial: en “Música de cabaret” encontramos el reiterado uso de metáforas o figuras retóricas. Si bien David Roas no considera este asunto en su propuesta, nos parece trascendente, pues el empleo de metáforas es frecuente en los microrrelatos. Varios estudiosos han destacado esta constante, determinando las principales metáforas utilizadas en este tipo de textos: aliteración, paronomasia, elipsis, anáfora, enumeración, prosopopeya, hipérbole, sinécdoque, metonimia, metáfora, oxímoron, antítesis y paradoja (Fernández Pérez 143; Álamo Felices 225; Garribba 3). En los microrrelatos de “Música de cabaret” identificamos el frecuente empleo de la hipérbole, la prosopopeya, la literalización de la metáfora y la sinécdoque. La hipérbole consiste en usar palabras, frases o expresiones exageradas que expresan una idea que sobrepasa los límites de la verosimilitud (Marchese y Forradellas 198) y la encontramos en un microrrelato como el siguiente:

Era repulsivo y extraño a la vez aquel insignificante niño de un centímetro de altura. Y tan afligida, la madre. Mas a razón de un centímetro por mes, la criatura fue desarrollándose. A la mayoría de edad su longitud era respetable. Cuando falleció, sin cumplir los ochenta años, medía exactamente nueve metros setenta. Que Dios lo haya perdonado. (Tario 198)

En este microrrelato, el narrador extradiegético recurre a elipsis temporales para abordar la historia del niño, cuya exagerada pequeñez se convierte, al paso del tiempo, en lo contrario; así, la hipérbole da pauta al surgimiento de lo fantástico por lo insólito de la situación.

Por otra parte, la prosopopeya o personificación de objetos físicos o abstractos (Marchese y Forradellas 334) está presente en varios microrrelatos; es el caso del citado a continuación, donde el narrador extradiegético relata un suceso pasado e irrumpe lo fantástico y lo grotesco debido a la animación de un molino y unos panecillos:

¡Qué deprimente escena la noche aquella en que el molino devoró de una sola dentellada al molinero! Qué lamentables consecuencias. Durante todo el tiempo que duró la guerra, y un mes después, los panecillos de la ciudad sangraban a cada mordisco y por las tardes eran como gatitos, con todo y sus pequeñísimos maullidos. (Tario 198)

Análoga situación se encuentra en otros microrrelatos: “¡Lo que no se les ocurra a los concejales! Fue con motivo de una cacería en la que las escopetas las llevaban las tórtolas” (201). En ambos textos, la prosopopeya deviene sustancial para lo fantástico que signa a las tramas.

Respecto a la metáfora, notamos una estrategia peculiar, pues en varios microrrelatos éstas se literalizan:

–¿Y qué tal que estirásemos un poco las piernas?  
 –La idea –subrayó el otro– me parece magnífica.  
 Y los dos caballeros estiraron las piernas –que eran de goma– y las pusieron después a secar en un árbol. (203)

En este microrrelato, el narrador extradiegético otorga voz a los personajes, quienes mediante su breve conversación literalizan la metáfora “estirar las piernas”; a dicha literalización se suma lo fantástico y lo absurdo, pues se alude a la goma de que están hechas las piernas y a la última acción carente de lógica.

Como puede observarse, generalmente el objetivo de estas hipérboles, prosopopeyas y literalizaciones metafóricas es “obtener efectos humorísticos o de extrañamiento” (Garribba 6) como acontece en los microrrelatos de “Música de cabaret”, ya que la mayoría presenta ese tono desenfadado y lúdico que los convierte en una delicia estética.

Finalmente, encontramos otra figura retórica sobresaliente en los microrrelatos de “Música de cabaret”: la sinécdoque, definida como un metasemema que explora la relación existente entre un todo y sus partes, pero que, además, implica la existencia de uno

comprendida en la existencia del otro (Beristáin 464). Lo relevante de la sinécdoque en “Música de cabaret” es su vínculo con los rasgos temáticos inherentes a la poética de Francisco Tario, nos referimos a la ironía, el absurdo y lo fantástico.

## Rasgos temáticos

David Roas considera como rasgos temáticos la intertextualidad, la metaficción, la ironía, el humor, la parodia y la intención crítica (14). De todos ellos, nos interesa particularmente la ironía que también es una metábola y que afecta el plano lógico discursivo, en tanto “Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (Beristáin 271).

La ironía ha sido uno de los recursos más estudiados en la poética de Tario, pues le permite “expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad” (Zavala, *Humor, ironía y lectura* 4). Este recurso retórico de implicaciones verbales, pero también situacionales, se relaciona con varias estrategias y temas tarianos, pues sus cuentos exponen una “dosificada mezcla de humor negro, de nihilismo, de sentido de lo grotesco, de irrupción de lo insólito, de desenfado irónico y de mordaz desencanto” (Seligson 2). Varios cuentos de su primer libro, *La noche* (1943), evidencian una acentuada ironía situacional al exponer una divergencia entre el discurso de los personajes y el sorprendente contexto que los arremete; es el caso de “La noche de los cincuenta libros”, “La noche de Margaret Rose”, “La noche del traje gris”, “La noche de la Valse”, “La noche del féretro”, “La noche del loco” y “La noche de la gallina”, entre los más destacados.

En nuestro corpus, hallamos varios casos de sinécdoques en vínculo con lo irónico: “El edificio resultó un poco atrevido, sin duda. Absolutamente todas las ventanas miraban, no al exterior, sino al interior del edificio” (Tario 199); aquí el narrador omnisciente se centra en una parte ineludible del edificio, las ventanas, pero verbalmente ironiza su naturaleza y objetivo. Una circunstancia análoga se encuentra en este otro sugerente microrrelato: “Para los efectos de un pasaporte. Señas particulares: demencia parálitica” (199), donde el narrador extradiegético enfatiza a la demencia como un rasgo perceptible en un pasaporte, pero además, el adjetivo “parálitica” invierte el sentido creando un microrrelato irónico de matices absurdos.

Otro importante rasgo temático-discursivo de la obra tariana es lo absurdo, descrito por Rosalba Campra como “la carencia de causalidad y de finalidad” (133). Analicemos un ejemplo:

–Quiero un piano –dijo, pestañeando nerviosamente– en el que de ser posible todas sus notas sean la.

El propietario del establecimiento, un hombre prematuramente envejecido, reflexionó unos segundos, hizo unos apuntes breves y, volviendo hacia el cliente que aguardaba, repuso:

–Lo siento mucho, caballero. Ya no nos quedan más que de fa. (Tario 198)

En este microrrelato no existe una causa y un efecto lógico; los personajes realizan acciones incoherentes ubicándose en un mundo sin sentido e incomprensible; como lo indica Juan Tomás Martínez Gutiérrez: “Seguramente más allá de las complicaciones técnicas de la obra de Tario, las dificultades que presenta estriban en sus temáticas, en la manera directa de elegir como objeto estético lo abyecto, la locura, lo marginal; en la forma en que encara, con una mezcla de pesimismo y placer, lo absurdo de la condición humana” (párr. 2). Esta misma situación absurda prevalece en otros microrrelatos: “El botón le saltó del chaleco, rodó un buen trecho por el pasillo, descendió las escaleras, atravesó el vestíbulo y se perdió en la calle. Por aquel botón supo la policía que el asesino se burlaba espantosamente de ellos” (Tario 198); el narrador extradiegético utiliza la sinécdoque, por medio del botón, para revelar a un asesino, aunque el resultado es ininteligible en tanto no hay una lógica en los sucesos. A partir de los ejemplos citados, advertimos que el efecto humorístico resultante del absurdo es innegable, pues “El absurdo es recurso del ingenio y da perfil a muchos cuentos, casi siempre a través de una detonante huida de la realidad, a caballo de la paradoja” (Carilla 45).

Por otra parte, en los microrrelatos de “Música de cabaret” también localizamos sinécdoques vinculadas con la irrupción de lo fantástico. Dicho sea de paso, este discurso deviene relevante para el microrrelato, pues “Uno de los géneros preferidos de los escritores de microrrelatos es el fantástico. En muchos textos se produce la intrusión de un elemento inquietante y perturbador en la realidad, con la intención de cuestionar los parámetros con los que se mide la realidad. Se plantean cuestiones como la identidad, la realidad, la locura frente a la cordura, etc.” (Alonso Fernández 98). Por supuesto, en la obra de Francisco Tario lo fantástico es de ineludible trascendencia, pues constituye uno de los pilares estéticos sobre los que se sustenta su obra. Y, fieles a esta poética, varios de los microrrelatos contenidos en “Música de cabaret” lo exponen: “Durante la noche dejaba su dentadura en un vaso de agua hervida, sobre una mesita de caoba. Pues una noche, sigilosamente, la dentadura bajó al comedor y se acabó todos los bizcochos” (Tario 199); el narrador extradiegético de este microrrelato expone lúdicamente el eje opositivo yo/otro que Rosalba Campa incluye en sus categorías sustantivas y el cual se concreta en la categoría predicativa animado/inanimado (40), pues se recurre, una vez más, a la sinécdoque, en tanto una parte del personaje, su dentadura,

adquiere movimiento y animación por sí sola. De hecho, varios cuentos de Francisco Tario exponen esta categoría predicativa y eje opositivo animado/inanimado; es el caso de varios cuentos de *La noche*: "La noche del buque náufrago", "La noche de los cincuenta libros" o "La noche del traje gris", por mencionar algunos ejemplos donde lo inanimado insólitamente se anima.

Otra de las categorías predicativas propuesta por Rosalba Campra es la de humano/no humano, también explicitada en varios de los microrrelatos de "Música de cabaret", como se advierte a continuación: "Una sola vez pernoctó en aquel puerto, jurando por todos los santos que no volvería a intentarlo en su vida. De la perfumada playa, a través de las negras y empinadas callejuelas, vio ascender durante toda la noche caravanas de langostas rojas y envilecidas que cuchicheaban en los portales con las prostitutas" (Tario 199); aquí, el narrador extradiegético patentiza el tema del animal humanizado presente en otros afamados cuentos tarianos como "La noche de la gallina", "El mico" o "Fuera de programa". Como lo señala Rosalba Campra, esta "contraposición entre humano/no humano se da también en el ámbito de lo animado, provocando deslizamientos entre lo humano, lo vegetal y lo animal" (Campra 58), situación ejemplificada en el siguiente microrrelato donde lo humano y lo vegetal se fusionan: –¡Abrazame! –prorrumpió ella, con los ojos en blanco y refiriéndose al hermoso novio, que no se decidía.

Y un árbol fue y la abrazó de tal manera que sus dientes, sus pechos y sus lindos talones rosados se transformaron en bellotas. (Tario 199)

El alcance intertextual del mito griego sobre la metamorfosis de Dafne impulsa la trama de este microrrelato, centrada en una mutación insólita referida por el narrador omnisciente.

En la poética tariana aparecen otros tópicos notables traslucidos en los microrrelatos de "Música de cabaret". Es el caso de la locura, sustancial en el cuento "La noche del loco" y que, asimismo, amplía la poética del absurdo. El siguiente microrrelato lo puntualiza:

Detuvo un taxi.

–¡Pronto, a Venustiano Carranza y Hyde Park Corner!

El chofer, de bigotes que ya no se estilan, comprendió al instante que se trataba de una importante cita y se puso en marcha. (197)

En este microrrelato los dos personajes realizan una acción ilógica centrada en un dislate espacial y, por tanto, la trama se ubica en un mundo imposible insertando a ambos personajes en un orbe absurdo regido por la locura.

Otro tópico destacable en nuestro autor es lo policíaco, aunque siempre presenta claras transgresiones al género, como sucede en “La semana escarlata” y “Ragú de ternera”. Bajo esa óptica, analicemos la trama del siguiente microrrelato:

–Llore usted –le aconsejó el detective.

Pero el llanto, con ser amargo, no le reveló nada importante.

–Coma usted.

Y el horrendo crimen continuó en el misterio.

Mas cierta tarde el que investigaba le alargó un espejo y el presunto culpable intentó dos veces consecutivas arrojarse por la ventana. Su culpabilidad era manifiesta. (202)

El narrador omnisciente recurre a la voz del detective para motivar la declaración del criminal, aunque sin éxito alguno; hasta que, al mirarse en un espejo, el asesino, sorpresivamente, devela su culpabilidad, es decir, lo policíaco y lo absurdo se vinculan en este microrrelato.

Otro tópico importante en la obra de Francisco Tario es la dicotomía sueño/realidad que signa la trama de varios de sus cuentos y que forma parte de la categoría predicativa concreto/no concreto, propuesta por Rosalba Campra:

Por “concreto” entiendo aquí todo lo que resulta sujeto a las leyes de la temporalidad y la espacialidad: ocupa un lugar en el espacio, tiene peso y volumen. Lo no concreto, en cambio, al carecer de materialidad, no está sujeto a estas leyes, carece de peso, volumen, etc. ... el orden de lo no concreto puede diversificarse en una serie de motivos: por ejemplo el recuerdo, la imaginación (como proyecciones mentales voluntarias); el sueño, la alucinación (como proyecciones involuntarias). (41)

Analicemos un primer ejemplo: “El sueño en sí tuvo poco de singular, desde luego: que le robaban unos prismáticos, el traje de jugar golf y la boquilla de ámbar. Lo que sí ofrece ya cierto interés es que al recorrer la casa, a la mañana siguiente, pudo comprobar con desconuelo que en efecto se los habían robado” (Tario 197). Esta situación onírica que transgrede sus límites y naturaleza al intervenir en la realidad del personaje también se halla en “La semana escarlata”, donde desaparecen objetos, en su calidad de objetos mediadores que dan prueba del hecho

fantástico, mostrando así la fluctuación entre sueño y realidad. Otro caso similar, aunque con atisbos absurdos, se encuentra en el siguiente microrrelato: "La evidencia y seriedad de sus sueños le divertían. La incoherencia y confusión de su vigilia lo fastidiaban. Y optó, en virtud de la experiencia, por abandonar sus ocupaciones y dedicarse en alma y cuerpo a Rosita" (203); este narrador omnisciente sugiere la decisión del protagonista para permanecer en sus sueños, insólita situación que recuerda a dos de los cuentos más célebres de Francisco Tario: "La noche de los cincuenta libros" y "Entre tus dedos helados", cuyos personajes se debaten entre su realidad y sus sueños, si bien al final predomina ese mundo onírico-mortuorio donde se arraigan y persisten.

Otro tópico relevante en la poética tariana es el fantasma cuasi humanizado: "la del fantasma es, sin lugar a dudas, la más recurrente y elaborada en la narrativa de Tario. Esto no sólo porque el espectro sea un ingrediente clásico del relato fantástico, sino sobre todo porque su ambigüedad lo vuelve símbolo de la poética del autor" (Poblete Alday 228). En muchos de sus cuentos surge este personaje fantasmagórico, como es el caso de "La noche de Margaret Rose", "T.S.H" y algunos de los cuentos integrados en *Una violeta de más. Cuentos fantásticos* (1968), en concreto en "La vuelta a Francia", "El éxodo", "El balcón" o "La banca vacía"; en estos cuentos el fantasma deviene humano mediante la descripción de sus acciones, costumbres y manías. La presencia del fantasma resulta patente en "Música de cabaret", integrado al libro *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, pues desde el título se señala la importancia de este personaje. Veamos cómo se refleja esta presencia fantasmal en un microrrelato de "Música de cabaret":

Sintió pasos en la noche y se incorporó con sobresalto.

–¿Eres tú, Cordelia? –dijo.

Y luego:

–¿Eres tú? Responde.

–Sí, soy yo –le replicó ella desde el fondo del pasillo.

Entonces se durmió. Pero a la mañana siguiente habló con su mujer –que se llamaba Clara– y con su sirvienta –que se llamaba Eustolia–. (Tario 197)

En este caso, el narrador extradiegético aborda la presencia de un ser femenino que deambula por la casa durante las noches estableciendo un breve diálogo con el personaje masculino, sin embargo, no se identifica con ninguna persona cercana a la realidad del mismo, por lo que se sugiere su naturaleza fantasmal. En ese mismo sentido, el siguiente microrrelato

resume la propuesta de Tario respecto al fantasma, tan presente en su obra y con matices tan intrínsecamente humanos:

Interroga la niña:

–¿Qué es un hombre vulgar?

Y replica el niño:

–Aquel que jamás será un fantasma. (198)

En la obra de Francisco Tario encontramos otros tópicos que, si bien son menos frecuentes, no dejan de ser memorables por su originalidad. Es el caso de los personajes que desaparecen sin causa ni motivo alguno, como acontece en el cuento “La polka de los curitas” y también en el siguiente microrrelato: “Durante una *soirée* de gala en honor de unos diplomáticos extranjeros se apagan de pronto todas las luces. Al encenderse, inmediatamente después, el salón está vacío” (198), el narrador omnisciente refiere lo acontecido en esa fiesta, cuyo final sorpresivo sugiere la posibilidad de la irrupción de lo fantástico.

Otro tópico sustancial en la obra tariana es el doble concretado en la presencia de dos personajes masculinos que enfrentan inusitadas situaciones y a quienes se les describe como imágenes especulares inmersos en un escenario fantástico, ya sea por su naturaleza fantasmal, por su desdoblamiento o por lo insólito de los hechos que experimentan. Un ejemplo de lo anterior se detecta en cuentos como “Aurora o alvéolo”, en el afamado “La semana escarlata” y en el siguiente microrrelato:

–Caminemos un poco –indicó.

–Caminemos, si a usted le parece –consintió el otro.

Y los dos amigos echaron a andar reposadamente sobre las opulentas y salobres aguas del Caribe.

Seiscientos metros más abajo caminaban también otros –que habían naufragado en Escocia. Mas su lenguaje no era interesante. (200)

Este microrrelato inicia con una situación habitual (dos personajes y un paseo), pero sobreviene lo insólito cuando el narrador extradiegético aclara que caminan sobre el mar, semejante a otros personajes que han naufragado; el final sorprende por centrarse en una situación irrisoria, desde la perspectiva de los dos personajes y del narrador, es decir, el aburrido lenguaje de los otros náufragos.

## La intratextualidad: a manera de conclusión

El propósito de nuestro análisis ha sido analizar los rasgos discursivos, formales y temáticos de los microrrelatos de "Música de cabaret" con el objetivo de demostrar el trabajo puntual y articulado de Francisco Tario, en tanto exponen rasgos de un perfecto microrrelato. Aunado a este objetivo, hemos puntualizado la poética tariana determinando temas y tópicos destacables en su obra y, en concreto, en "Música de cabaret". Esta situación se confirma gracias a su explícita intratextualidad, descrita por Martínez Fernández:

Hablo de intratextualidad cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La "obra" es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero "tejido". (151-152)

Dicha intratextualidad se observa en varios microrrelatos, donde resulta patente que el autor alude a otros textos suyos. Veamos una primera muestra:

El comprador de las cinco (al vendedor de artefactos):

–Quisiera una pierna ortopédica del color de estos calcetines y un terroncito de azúcar para mi señora. (Tario 202)

Este microrrelato expone lo absurdo, pero además el narrador extradiegético remite, con una de sus frases, al título del cuento de Tario "Terrón de azúcar", incluido en *Tapioca Inn*. Un hecho similar ocurre en el siguiente texto:

Del solitario y nocturno cementerio se alzó de pronto una voz gutural y urgida:

–¡Tapioca!

Que fue seguida de famélicos, inescrutables y prolongados siseos. (202)

Aquí se cita una palabra significativa y notable, pues remite al título del libro donde se incluye el microrrelato, es decir, *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*; además, el espacio y la hora referida en el microrrelato sugieren la presencia fantasmal. Otro tanto sucede en el penúltimo microrrelato de "Música de cabaret" donde el autor se refiere a sí mismo:

En un *party* de fantasmas.

EL ANDARÍN MUDÉJAR: ¡Dos pares!

EL PERFUMISTA FATUO: ¡Tercia!

EL FRAILE DEL PARAGUAS: ¡Full!

LA ESTATUA DE TERRACOTA (a Francisco Tario): Oh, qué tarde más triste, amor mío. (203)

Así, Francisco Tario se autoficcionaliza en el microrrelato y, en un guiño intratextual, se introduce como sigiloso personaje; esta situación resulta novedosa, pues no la hallamos en ningún otro texto del autor. Fernando Martínez Ramírez destaca estos guiños intratextuales en “Música de cabaret”: “es un conjunto de micro-historias que no tienen relación con el título del libro, salvo la aparición incidental de la palabra “Tapioca” y una mención autorreferencial del propio Tario” (191-192).

Con estos últimos ejemplos, sumados a los indicados previamente, “Música de cabaret” se revela como una síntesis de la poética de nuestro autor y, al mismo tiempo, ejemplifica uno de los principales objetivos de los microrrelatos como género de la hiperbrevedad narrativa: “La factura de estos microcuentos convoca, en definitiva, una cooperación lectora caracterizada por su agilidad asociativa –tanto en lo intratextual como en lo extratextual–, el concurso de una enciclopedia de amplio registro y la actualización de competencias cognitivas superiores al momento de resolver la construcción de sentido” (Fernández Pérez 136). Un lector versado en la obra de Francisco Tario no puede eludir los vínculos intratextuales de “Música de cabaret”, microrrelatos que resumen la poética tariana de forma inmejorable. En este sentido, coincidimos con lo expresado por Juan Tomás Martínez Gutiérrez: “La escritura de Tario, con altibajos, con las deficiencias técnicas que con toda justicia se le puedan imputar, es una obra rica y coherente de un espíritu inconforme, que cuestiona, se muestra implacable y señala las contradicciones del ser humano” (párr. 60).

En conclusión, el análisis de estos microrrelatos confirma la estrecha relación que tienen respecto a la obra de Francisco Tario, al grado de sintetizar sus intereses estético-literarios, es decir, la narratividad, el absurdo, la ironía, lo fantástico, la locura, el sueño/realidad y el fantasma, entre otros. Por ese motivo, “Música de cabaret” deviene un “aleph” dentro de la obra tariana, pues nos permite visualizar sus constantes discursivas, formales y temáticas.

## Referencias bibliográficas

- Álamo Felices, Francisco. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros S.L, 2010. 209-229. Impreso.
- Alonso Fernández, Ana María. “El microrrelato: una poética de la intertextualidad”. *Microtextualidades: Revista Internacional de microrrelato y minificción*. 5. May. 2019: 93-105. Web. 16 May. 2022.
- Andrés-Suárez, Irene. “El microrrelato: caracterización y limitación del género”. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros S.L, 2010. 155-179. Impreso.
- Beltrán Félix, Geney. *Asombro y desaliento: Algunos cuentistas mexicanos*. México: Secretaría de Cultura, Fondo de Cultura Económica. 2017. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa. 1992. Impreso.
- Berny, Alfredo. “La cuentística individual y postmoderna de Francisco Tario en el marco de lo fantástico”. Tesis. Lunds Universitet. 2017. Web.
- Calvo Revilla, Ana. “Configuración del microrrelato mexicano a través de Micronopio”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 48. 2019: 381-403. Web. 16 May. 2022.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción: Lo fantástico*. España: Editorial Renacimiento. 2008. Impreso.
- Carilla, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova. 1968. Impreso.
- Espinasa, José María: “Francisco Tario y el aforismo (algunas hipótesis)”. *Casa del Tiempo*. 23-24. Dic. 2000. Ene. 2001. Web. 30 Nov. 2022
- Fernández Pérez, José Luis. “Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento”. *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros S.L, 2010. 122-153. Impreso.
- Garribba, Aviva. “Aspectos retóricos en el microrrelato hispánico”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. 2. Nov. 2017: 1-13. Web. 23 May. 2022.

- González Suárez, Mario. "En compañía de un solitario". *Cuentos completos. Tomo I*, México: Lectorum. 2003. 9-29. Impreso.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. 2013. Impreso.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2001. Impreso.
- Martínez Gutiérrez, Juan Tomás. "Francisco Tario: de la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador". *LLJournal*. 2. N° 1. 2007. 30 Nov. 2022.
- Martínez Ramírez, Fernando. "Francisco Tario: Una narrativa de la ajenidad". *Tema y variaciones de literatura*. 44. Jun. 2015: 181-196. Web. 2 Jun. 2022.
- Noguerol, Francisca. "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio". *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros S.L, 2010. 77-100. Impreso.
- Perucho, Javier. *Dinosaurios de papel: El cuento brevísimo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Ficticia. 2009. Impreso.
- Poblete Alday, Patricia. "Sombras, fantasmas y monstruos en la obra de Francisco Tario". *The Korean Journal of Hispanic Studies*. 4. Nov. 2011: 217-237. Web. 23 May. 2022.
- Reyes Jiménez, Carlos. "Los aforismos de Francisco Tario: género excepcional en la literatura mexicana". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. 2007. Web.
- Roas, David. "Sobre la esquiiva naturaleza del microrrelato". *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros S.L, 2010. 9-42. Impreso.
- Rodríguez, Adriana Azucena. "Algunas notas sobre lo fantástico en los cuentos de Francisco Tario". *Conversa-Tario: Ensayos en torno a Francisco Tario*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2021. 165-181. Impreso.
- Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. 1997. Impreso.

- Seligson, Esther. "Francisco Tario: la pasión por el "Inefable rumor" de la vida". *Semanario cultural del Novedades*. VII. 1988: 2-3. Impreso.
- Tario, Francisco. *Obras completas. I Cuento. Varia invención*. México: Fondo de Cultura Económica. 2015. Impreso.
- Toledo, Alejandro. *El fantasma en el espejo*. México: Ediciones Sin Nombre, Conaculta. 2004. Impreso.
- Valadés, Edmundo. *El libro de la imaginación*. México: Fondo de Cultura Económica. 1976. Impreso.
- Vázquez, Ángeles M. "El microcuento en México". *Rinconete Centro virtual Cervantes*. Feb. 2004. Web. 12 May. 2022.
- Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1993. Impreso.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2006. Impreso.