

# La estructura fragmentaria en una novela de Francisco Tario

Claudia Chantaca  
Sorbonne Université  
claudiachantaca@gmail.com

Citation recommandée : Chantaca, Claudia. "La estructura fragmentaria en una novela de Francisco Tario". *Les Ateliers du SAL* 13 (2018) : 13-25.

**Résumé :**

Dans cet article, on analyse la structure du roman *La puerta en el muro* de Francisco Tario, afin de réfléchir sur le rapport qui existe entre la fragmentarité et la réécriture. Nous débutons par la révision du concept d '«écriture fragmentaire», avec un accent particulier sur la pensée Maurice Blanchot; ensuite, on étudie les manifestations de la fragmentarité à différents niveaux du texte.

**Mots-clés :** Écriture fragmentaire, roman, réécriture, transtextualité

**Resumen:**

En este artículo se analiza la estructura de la novela *La puerta en el muro* de Francisco Tario, para reflexionar sobre la relación entre fragmentariedad y reescritura. Se parte de la revisión del concepto 'escritura fragmentaria', con especial énfasis en la propuesta de Maurice Blanchot; posteriormente, se estudian las manifestaciones de la fragmentariedad en diferentes niveles del texto.

**Palabras clave:** Escritura fragmentaria, novela corta, reescritura, transtextualidad

**Abstract:**

This article analyses the structure of Francisco Tario's *La Puerta en el muro* in order to reflect upon the relationship between fragmentation and rewriting. The concept of "fragmentary writing", with special emphasis on Maurice Blanchot's perspective, provides a starting point for the observation of these phenomena within the different levels of the text.

**Keywords:** Fragmentary writing, short novel, rewriting, transtextuality

## En torno al fragmento

Pedro Aullón de Haro afirma en *Idea de la Literatura y teoría de los géneros literarios*: "el fragmento es un género moderno de invención romántica, como el poema en prosa [y] su unidad textual [...] surge a modo de trozo de discurso ensayístico" (Aullón 133). El investigador explica que, a pesar de su cercanía con el aforismo y el epigrama, el fragmento goza de autonomía y debido a que se trata de la trasposición del concepto empírico de "lo falto de partes" se universaliza y se vuelve susceptible de aplicarse a cualquier tipo de texto. Asimismo, añade que la fragmentariedad romántica pone de manifiesto una cierta "ilimitación virtual" cuyo fundamento puede hallarse en "la doble categorización kantiana del objeto estético como bello y sublime" (134). En ello radica la naturaleza paradójica del fragmento, pues éste es *forma e incommensurabilidad* a la vez. Las partes faltantes marcan sus límites, mas dicha ausencia es un índice de expansión porque hace necesario detenerse en la lectura para prolongar los sentidos que el fragmento insinúa.

Muchos son los estudios sobre la fragmentariedad en literatura pero, sin lugar a dudas una de las referencias más importantes es la obra de Maurice Blanchot, para quien hablar del fragmento es referirnos a la fractura de una realidad ya existente, un momento de un conjunto aún por venir y, allí donde hay fragmento se encuentra la designación sobreentendida de algo entero, que lo fue anteriormente: "le doigt coupé renvoi à la main, comme l'atome premier préfigure et détient l'univers". (*L'entretien infini*, 374) Según el autor, la comprensión del fragmento se suscribe a dos límites, por un lado, la imaginación de la integridad y, por el otro, la imaginación de una fuerza dialéctica que hace del fragmento la imagen del flujo natural de la comunicación. Y es que el espacio blanco entre dos fragmentos es un signo de alternancia semejante a la pausa del diálogo, la necesaria irrupción de cada interlocutor en el discurso del otro para hacer fluir la charla:

[...] quand deux hommes parlent ensemble, ils ne parlent pas ensemble, mais tour à tour ; l'un dit quelque chose, puis s'arrête, l'autre chose (ou la même chose), puis s'arrête. Le discours cohérent qu'ils portent est composé de séquences qui, lorsqu'elles changent de partenaire, s'interrompent, même si elles s'ajustent pour se correspondre. Le fait que la parole a besoin de passer de l'un à l'autre, soit pour se confirmer, soit pour se contredire ou se développer, montre la nécessité de l'intervalle. Le pouvoir de parler s'interrompt, et cette interruption joue un rôle qui semble subalterne, celui, précisément, d'une alternance subordonnée; rôle cependant si énigmatique qu'il peut s'interpréter comme portant l'énigme même du langage: pause entre les phrases, pause d'un interlocuteur à l'autre et pause attentative, celle de l'entente qui double la puissance de locution. (*L'entretien infini*, 106)

La pausa que fragmenta los discursos se asocia al dialogismo; de la conversación simple y cotidiana podemos pasar a la novela polifónica con el encuentro de voces de sus personajes, o, en su acepción más llana, al monólogo donde la discontinuidad puede sugerir la alternancia de ideas en la comunicación interior y, por ende, un diálogo ensimismado; pero, también, a una obra producto de la hibridación architextual en la que diferentes géneros se insertan como una sucesión de hablas.

Particularmente, las formas de fragmentariedad en la escritura comportan irrupciones marcadas por un cambio en la forma del lenguaje (*L'entretien infini* 93-94). Blanchot explica que el blanco de la escritura excede la oralidad; en él la intermitencia misma cobra papel protagónico. El texto fragmentario problematiza la idea de límite y el flujo discursivo, pues al estar frente a la parte de un todo –un todo que no se conoce y sólo se presiente– nos preguntamos: ¿es esto el inicio?, ¿es el desarrollo?, ¿el final? Entonces, se hace indispensable comprender el fragmento no solo en su contenido, sino a través de una competencia sintáctica que nos permita advertir en él los rasgos de lo elidido, para ubicarlo en la espacialidad de un discurso, intuir su función y, como decíamos antes, prolongar su sentido.

En época contemporánea, el estudio de la literatura fragmentaria se asocia al trabajo con las formas breves de la ficción. Siguiendo a Lauro Zavala, "una de las estrategias más características que asume la problemática relación entre el todo y las partes en series de textos narrativos breves se encuentra en las novelas formadas por una sucesión de fragmentos cuya organización no necesariamente conserva una lógica secuencial" (274). Para el investigador, la novela fragmentaria, cuyo antecedente bien puede ser la novela por entregas del XIX:

[...] se trata de un texto novelesco formado por fragmentos de extensión considerable, cuya separación puede estar marcada tipográficamente o por la división convencional en capítulos. Cada uno de los fragmentos puede incluir en su interior toda clase de materiales extranarrativos. En términos estrictos se podría afirmar que toda novela es necesariamente fragmentaria. Sin embargo, la fragmentariedad que está en juego cuando se habla de novela fragmentaria consiste en la presencia simultánea de una fragmentación de la secuencia lógica y cronológica y la presencia de elementos genéricos o temáticos en cada fragmento que garantiza la consistencia formal del proyecto narrativo. (273)

Ahora, siguiendo estas pautas es posible referir diversos casos de narrativa fragmentaria en México. Tocante a la novela resulta inevitable pensar en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, cuya estructura despertó pocas simpatías al momento de su publicación. A decir de Villoro, los orígenes de esta novela pertenecen ya a la hagiografía nacional, como lo demuestran las diversas leyendas en

torno a su origen: suele hablarse de un voluminoso texto mutilado contra la voluntad de Rulfo y se atribuye la organización definitiva del manuscrito a Alí Chumacero, entonces corrector de pruebas del Fondo; pero también se ha dicho, y es una de las leyendas que rescata Villoro en su libro *Efectos personales* que, en una mesa de pingpong hecha por Juan José Arreola, Rulfo desplegó en desorden las cuartillas de su escrito. Su idea original era una trama lineal, pero tras las discusiones con Arreola, optó por integrar un todo fragmentario; el despliegue en el mueble lo engendraría. De igual forma, circula entre académicos y periodistas la broma sobre el feliz accidente en el cual el manuscrito cayó al suelo y Rulfo lo recogió en desorden. (Ver Villoro, *Efectos personales* 20-21).

En fin, lo que sí consta en los trabajos sobre el autor y puede darnos una idea de la recepción de este tipo de escritura en su momento, es la crítica de Chumacero, quien reconoce el mérito de la obra, pero caracteriza a la composición como un desorden sin unidad: "Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurran los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una" (Ruffinelli, "La leyenda..." 553). En una entrevista, años más tarde, Rulfo recordaría con asombro la opinión de su buen amigo, precisamente porque al escribir la novela lo primero que trabajó fue la estructura (ver Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo* 21).

Si bien, la fragmentariedad se cumple de modo diferente en *Pedro Páramo* y en *La puerta en el muro* –novela de Francisco Tario que aquí nos ocupa–, las anécdotas ilustran un punto central para nuestra hipótesis de trabajo, a saber: no hay descuido ni azar en la segmentación. En obras de este tipo la relación fondo-forma que ampara a toda la literatura se evidencia como principio constructivo, es decir, es "un rasgo meta". Desde luego, toda proporción guardada, tal vez más evidente en Tario que en Rulfo. Como ocurre con otros ejemplos de la escritura fragmentaria nacional, en la novela del jalisciense "el lector se ve obligado a reconstruir la secuencia de la historia narrada, al mismo tiempo que reconoce la interrelación ideológica que existe entre los acontecimientos narrados" (Zavala 273). Por ello, el uso del concepto de 'fragmento' para caracterizar tanto a este texto como a otros precursores resulta "paradójico", pues "en términos estrictos cada unidad narrativa [en ellos] es un detalle que forma parte de una totalidad preexistente, y sin la cual no tiene sentido" (273).

No ocurre lo mismo con el texto de Tario, aquí el fragmento puede entenderse como un procedimiento de repetición y reescritura. Ya sea como monólogo, diálogo o alternancia en la trama, se diría que se sustituye al hilo narrativo como fórmula de

cohesión entre las partes por un *principio rítmico* semántico: la repetición y variación del motivo de la puerta al final de la calle.

### **Escritura fragmentaria en *La puerta en el muro***

*La puerta en el muro* de Francisco Tario fue publicada en 1946 en la colección "Lunes" de la editorial Costa-Amic con un prólogo de José Luis Martínez, paratexto que, hasta ahora, sigue siendo punto de partida de los estudios acerca de la obra. Las escasas líneas que integran la presentación hecha por Martínez ciñen la novedad del texto a su complejidad estructural.

En relatos como *La puerta en el muro* las diferentes formas narrativas se mezclan libremente: narración, diálogo, soliloquio y quizá memorias del protagonista se entrecruzan en una sinuosa corriente cuyo propósito más claro es la creación de una atmósfera espiritual y el asedio de la psicología del personaje. Por ello no hay propiamente un principio y un fin, un desarrollo, en este relato; hay un contacto lleno de complejidades con un personaje y sus peripecias que, si comenzaran por extrañar al lector, concluirían por atraerlo a su inquietante juego del que surge un mundo oscuro y no menos rico de humor que de tragedia. (8)

De acuerdo con Alejandro Toledo, los 21 fragmentos que integran a la novela exploran la psicología de un personaje que recuerda su vida pasada mientras recorre una calle en cuyo fondo se encuentra un muro con una puerta, alegoría de una existencia monótona y rutinaria en la cual habitan todos los seres humanos y de la que pueden escapar cruzando el umbral (94). Según Toledo, los fragmentos del texto suponen el vaivén entre un presente póstumo y un pasado que apenas se vislumbra, por lo que evitan el relato novelesco de la vida y, más bien, comportan "una lluvia de instantes en los que se cifra la existencia" (95).

Después de introducir la descripción de la calle, se muestran momentos de la vida de un personaje sin establecer una relación causal o un hilo conector entre ellos, al menos no de forma evidente. Por ejemplo, el segundo y el tercer fragmento dan testimonio de dos amantes del protagonista en momentos indeterminados de su vida adulta, mientras del cuarto al octavo fragmento se visitan recuerdos de la infancia.

En un primer acercamiento, el estudio de lo fragmentario en esta novela puede dividirse en tres aspectos: 1) *como relación semántica*, a través de formas de reescritura que producen variaciones en la enunciación, 2) *como una reflexión sobre el discurso y el recuerdo*, ya que de forma tácita se explora la relación entre imagen y memoria, y 3) *como reescritura de la tradición literaria*, relación manifiesta desde el título de la obra.

El principio rítmico que cohesiona la novela está asociado con el primer aspecto, porque al interior de los fragmentos la repetición de la imagen de 'la puerta en el muro' tiene la macrofunción

de vincular por tema a las partes que, en sí mismas, no se unen por una lógica narrativa. Como alusión o como reminiscencia, dicha imagen irrumpe en la reflexión existencial de los personajes, quienes ven en el umbral la posibilidad de evadir una vida anodina y rutinaria.

Aunado a ello, la imagen funge también como pausa narrativa al interior de cada fragmento, es decir, provoca la suspensión de las microhistorias dentro de las partes y con ello se erige como otra forma de fractura. Se produce entonces una especie de relato singulativo, porque asistimos a todas las veces que la puerta se ha presentado a los sujetos de la enunciación, pero contadas de formas diversas.

*Hay un trecho largo hasta aquella puerta y, quien no conozca bien el camino, corre riesgo de extraviarse. [...] Ya recorrido un buen trecho, no hallaréis sino una calle. [...] **En toda la extensión de esta calzada no os sale al paso un perro, un hombre, un pájaro.** [...] Tampoco sopla viento y debe hacer algunos años que no cae una gota de lluvia. Tal vez, en virtud de esto último, el polvo del camino sea leve, oloroso y blanco como la arena de una playa. [...] Si algún día lloviera nadie podría transitar por la calle, pues el polvo se transforma en lodo; mas el hombre se sentiría tan satisfecho que se tumbaría a morir allí sobre ese lodo, y los hijos volverían a sus padres, los hermanos a los hermanos [...] **También alguien diría:**  
– **Puesto que llueve es señal de que podemos reanudar nuestras labores.***

(Fragmento I, 11-15)

*Son los momentos diurnos o nocturnos, pero implacables, en que el viento nos arrebatara las páginas, yergue en alto las colillas ateridas y forma con todos estos elementos, bajo un cielo mortal o inmortal –¡qué importa!– **la somnolienta callejuela de polvo donde no se ve a nadie: ni a un perro, ni a un hombre, ni a un triste pájaro en el espacio.***

(Fragmento XI, 37)

*Pude decir adiós o hasta luego y me puse a fumar. [Tuve] **la visión de una calle extraordinaria, cubierta de polvo, sin perros ni hombres ni un pájaro en el espacio que se bifurcaba en el horizonte.** En seguida, me pareció que el cielo se encapotaba, que algún postigo cedía y que **la calle se poblaba inauditamente como en los sueños.** Todos parecían confusos y me miraban. **Contra la ventana caía la lluvia. Y alguien proclamaba:***

*–**Puesto que llueve es señal de que podemos reanudar nuestras labores.***

(Fragmento II, 19-20)

De la explicación exhaustiva que ubica la puerta al final de la calle (Fragmento I), se pasa a una primera autorreescritura (la calle y la puerta vistas desde el camino y después, desde dentro de una de las casas) para luego sólo aludirla. Tales variaciones son una forma de reescritura que representa la figura del lector en la novela, así, por ejemplo, en el fragmento V: "Fue la prime-



ra vez que sospeché muy oscuramente que debería existir una calle dolorosa y sin sombra, de muy extraña topografía, por donde Beethoven, el sordo, debería haber paseado en un tiempo" (24), se expone un guiño autorreferencial, toda vez que el enunciador asume que los enunciatarios entienden de cuál puerta se habla (la mencionada en segmentos precedentes).

Siguiendo a Anne-Claire Gignoux (ap. Salem 46) existen tres grandes tipos de reescritura: la reescritura intertextual como discurso citado de los otros, la intratextual como autocitación en el interior del mismo texto y la macrotextual como autocitación en un macrotexto, entendido en el sentido del conjunto de una obra. De tal suerte, tomados en autonomía, los fragmentos de la novela de Tario cumplen con la reescritura intertextual por comportar variaciones de un mismo motivo. No obstante, en su disposición novelesca formulan una reescritura macrotextual al ser una autocitación al interior de la obra.

En el ejemplo del fragmento V, considerando que sólo se recuperan algunos rasgos en las nuevas enunciaciones y se deja al lector la responsabilidad de reconocer la imagen de la pintura primera, las nuevas formas de enunciar a la puerta actúan como un recuerdo. De suerte que, la novela pareciera una reflexión sobre la imposibilidad de separarnos de la imagen-recuerdo para reconstruir los discursos sobre el pasado. De acuerdo con Paul Ricoeur, imaginación y memoria tienen como centro a la imagen, pero se separan por poseer intencionalidades diferentes: "cela peut être celle de l'irréalité d'entités fictives, de phantasmes, de rêves, d'utopies ; l'absence du passé est quelque chose d'entièrement différent" (« Mémoire, Histoire, Oubli » 22). En nuestra novela, la frontera se desdibuja con la irrupción del motivo de la puerta; se suspende el realismo inherente al relato de la vivencia y se nos recuerda que todo discurso sobre el pasado tiene trazas de ficción.

En cuanto al título y su vínculo con la tradición literaria, debemos considerar tras un breve análisis su función de reescritura. El sintagma "La puerta en el muro" nombra el motivo central de la novela, esto es: la posibilidad de transitar hacia lo desconocido. La mención de "la puerta" señala la existencia de un único acceso hacia un sitio cuya espacialidad resulta incierta y hasta misteriosa; si bien la palabra "muro" indica delimitación y división, no se sabe a qué estructura corresponde, ni se hace referencia a las aristas de la construcción a la cual pertenece (*muro* es también la cara o lado de algo). Por el primer fragmento sabemos que éste ciñe una especie de paisaje suburbano cuyas calles se extienden en línea recta hacia él y que la puerta es el fin de todos los caminos.

Con conocimiento de otras obras del autor, al enfrentarnos a estos semas, nuestras expectativas de lectura nos llevan a pre-



concebir el aspecto fantástico. Sin embargo, el enigma sugerido no puede relacionarse con el género. Si en el fantástico, advertir una fisura en la realidad provoca incertidumbre en los personajes y desencadena un impulso cognoscente, en la novela de Tario el presentimiento de una realidad oculta tras la puerta se convierte en una aspiración del ser humano; el deseo de tránsito hacia un otro sitio que puede significar su salvación: "Al final de esta calzada hay una puerta. Reflexiono: ¡Quién quita y hoy sí sea el día!" (15)

De allí la importancia del epígrafe del evangelio de Lucas que recoge las palabras dichas por Pedro, cuando Jesús explica a un hombre rico que el camino para entrar en el reino de Dios es dejar atrás los bienes materiales. El corte realizado a la cita bíblica destaca sólo la respuesta del apóstol, en la cual se expresa que la acción de "seguir" ya se ha ejecutado, esto subraya la prevalencia del recorrido sobre el destino final. Por extensión, se adelanta que el relato se centrará en una acción en tránsito. Como en los evangelios, no se relata la Salvación solamente se anuncia y permanece como un proceso abierto. Así también en el texto de Tario las constantes referencias a la puerta adquieren el valor de presagio dado que el protagonista no completa el recorrido de la calzada y nunca ingresa al espacio tras el muro.

Por otro lado, el tono de sentencia inherente al código de apertura introduce al discurso como si se tratara de las advertencias inscritas a la entrada de un templo que resguarda un enigma. Pareciera anunciar al lector que está por iniciarse en un misterio, lo cual resulta paradójico pues el personaje concluye su historia sin cruzar el umbral, es decir, no participa del enigma. Podría decirse que el misterio permanece a nivel del discurso, lo cual acentúa la relevancia de la disposición formal sobre el contenido.

La noción de fragmentariedad como reescritura es palpable desde la primera lexía, porque la novela de Tario comparte título con un relato fantástico de H.G. Wells. Según Juan Ramón Vélez García, en ambos textos se manifiesta la oposición entre la realidad ordinaria "vitanda o pedestre" vs. un "ámbito oculto tras la puerta, más rico y pleno" (38). Vélez afirma que el libro de Tario se halla más cerca del surrealismo a diferencia del texto de Wells ya que "atravesar el umbral [...] supone ingresar a otros mundos que, como ocurre en la tradición del surrealismo, están en este" (40).

En el cuento de H. G. Wells un personaje de nombre Lionel Wallace confía al narrador la historia de la puerta en el muro, "una puerta real que conducía, a través de un muro real, a realidades inmortales" y que se convierte en el centro de sus obsesiones. Wallace cuenta que su primer contacto con la puerta en el muro ocurrió "cuando era un niño de cinco o seis años":

Había, dijo, una enredadera carmesí de Virginia, toda de carmesí uniforme y brillante, bajo un sol ambarino e intenso, que trepaba por un muro blanco. Aquello se me quedó de alguna manera impreso, aunque no recuerdo con claridad cómo; había hojas de castaño sobre el limpio pavimento, ante la puerta verde. Estaban manchadas de amarillo y verde, sabes, no secas ni sucias, de modo que debían de haber caído recientemente. Deduzco, pues, que era el mes de octubre. Todos los años me fijo en las hojas de castaño para cerciorarme. (2-3)

Circunscrita a la misma temporalidad (otoño, octubre), el fragmento de Tario presenta la historia de un narrador en primera persona que describe el abandono de su esposa, hecho que suscita en él la reflexión sobre la existencia de la puerta:

En esas tardes de octubre puede el hombre emprender los caminos más imprevistos. Puede, igualmente, descubrirse de pronto una nube no vista antes, un aroma jamás aspirado, una razón heroica o el resquicio de alguna puerta cuyo tenue resplandor invita a entrar. ¡Nadie sabe! Ciertamente, durante el Verano y durante el Invierno y durante cualquier instante de nuestra vida puede descubrirse ese resquicio. Pero tenía que ser en octubre, como tiene que ser un instante preciso aquel en que deba ocurrir esto o aquello. (19)

Tomar el paratexto del relato de Wells es un corte que el autor establece con respecto a la tradición literaria, se sustrae un sintagma que de origen posee una significación asociada a un género literario (un cuento fantástico) y se integra a un nuevo contexto. Tal proceso de resignificación es un mecanismo que selecciona y actualiza ciertas relaciones semánticas contenidas en el título (lo oculto, y el tránsito por el umbral), llevando a cabo un trabajo connotativo sobre algo ya de por sí connotado.

Asimismo, del hipotexto de Wells al hipertexto hay un cambio en la motivación estética se alteran las relaciones semántico-retóricas del texto con el cambio de efecto. Se diría que estamos ante dos formas de percibir lo extraordinario, dos posturas epistemológicas relativas a diferentes géneros (variaciones sobre la representación del mismo fenómeno):

1. En el texto base, el acontecimiento crea en el personaje una gran exaltación producto de su deseo de conocer (el niño se precipita hacia la puerta e ingresa al jardín edénico) y la revelación de una realidad oculta cambia su percepción de lo real.
2. En el hipertexto, el narrador ha recorrido muchas veces el mismo camino sin ingresar al sitio tras la puerta. Específicamente en la escena de la ruptura amorosa, el cambio es recibido con tedio y sin asombro, ("fue la

menor conmoción de mi vida") actitud que lo muestra como un sujeto alienado.

Para concluir, el trabajo metonímico de seleccionar y actualizar los motivos de un género, dentro de una obra disidente de la convención novelesca, es una incitación a la lectura, pues hace necesaria la participación de un intérprete capaz de identificar los elementos ausentes o resignificados en el discurso que, en este caso, son de carácter estructural y retórico (una trama, un efecto). La presencia de estos mecanismos autorreflexivos nos recuerda que, en el fondo, toda la literatura es fragmentaria, por ser uno de los discursos sobre lo real; no lo real en sí, sino su *mathesis*, diría Roland Barthes, un texto que al final, no es sino la parcela de un todo.

## Bibliografía

- Aullón de Haro, Pedro. *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1992.
- Calabrese, Omar. "Detalle y fragmento". *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987, 84-105.
- Corral, Wilfrido. "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 44-2 (1996): 451-487.
- D'Lugo, Carol Clark. *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin: The University of Texas Press, 1997.
- González Suárez, Mario. "Banquete en el Limbo". *Paisajes del limbo (una antología de la narrativa mexicana del siglo XX)*. México: Tusquets, 2001. 9-11.
- \_\_\_\_\_. "En compañía de un solitario". Francisco Tario, *Cuentos completos*. Tomo I. México: Lectorum, 2003, 9-29.
- Martínez, José Luis. "Prólogo". Francisco Tario. *La puerta en el Muro*. México: Costa-Amic, 1946.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. "Notas sobre el problema de la hibridación genérica en Hispanoamérica". *Ruta crítica: estudios sobre literatura hispanoamericana*. Hermosillo: USON, 2007, 141-152.
- Pérez Morales, Roberto Fernando. *Las visiones tarianas ("Fuera de programa" y "El hombre del perro amarillo" de Francisco Tario, bajo una perspectiva neofantástica)*. Tesis. UDLAP, 2009.
- Ricoeur, Paul. « Mémoire, Histoire, Oubli ». *Esprit*. (Mars-avril 2006) : 20-29.
- Ruffinelli, Jorge. "La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo". *Juan Rulfo Toda la obra*. San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1992, 449-572.
- Rulfo, Juan. "Pedro Páramo, treinta años después". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 421-423 (1985): 5-8.
- Salem, Diana B. *Variaciones sobre la nostalgia: una lectura de Héctor Bianciotti*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Tario, Francisco. "Entrevista con Francisco Tario". Entr. José Luis Chiverto. *La noche*. Gerona: Atalanta, 2012, 271-285.
- \_\_\_\_\_. *La puerta en el Muro*. México: UNAM, 2012.
- Toledo, Alejandro. "Francisco Tario y la novela corta". *Una selva tan inifinita: La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM/F.L.M., 2011.
- \_\_\_\_\_. Prólogo a *El hilo del minotauro (cuentistas mexicanos inclasificables)*. México: FCE, 2006, 11-16.
- Vélez García, Juan Ramón. *Noches oscuras del alma y del cuerpo. Alteridad y eros transgresivo en la cuentística de Francisco Tario*. Tesis. Universidad de Salamanca, 2015.
- Villoro, Juan. *Efectos personales*. México: Era, 2000.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

Zepeda, José. *La recepción inicial de Pedro Páramo* (1955-1963). México: Fundación Juan Rulfo-Conaculta-Editorial RM, 2005.