

INTRODUCCIÓN

ANNA BOCCUTI

Università degli Studi di Torino
anna.boccuti@unito.it

1

La relación entre lo fantástico y el humor que se aborda en este número monográfico de *Brumal* constituye un ámbito de estudio todavía poco explorado, pese a las muchas convergencias que estos modos literarios exhiben. Ambos expresan la crisis del sujeto, de las interpretaciones de la realidad y de la confianza en los signos que se inaugura en la modernidad y culmina en la posmodernidad, como puede verse en los textos de los autores fantásticos que, a partir de la segunda mitad del siglo xx, han incluido lo humorístico como estrategia discursiva: me refiero, por ejemplo, a Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Virgilio Piñeira, Julio Ramón Ribeyro, Cristina Peri Rossi, José María Merino, Ana María Shua, Fernando Iwasaki, Andrés Neumann, David Roas, Ángel Olgoso, por citar solo unos pocos nombres del ámbito hispánico.

Todo estudioso que se adentre en sus territorios no tardará a darse cuenta de que lo que acomuna lo fantástico y el humor es, en primer lugar, su complejidad como objetos teóricos. Sin embargo, mientras que en los últimos años un intenso e ininterrumpido debate crítico ha ido problematizando formas textuales, rasgos discursivos y funciones de lo fantástico, llegando a identificar sus propiedades ante otros géneros no miméticos como lo maravilloso, lo extraño, la ciencia-ficción, las elaboraciones teóricas sobre el humor no parecen haber alcanzado resultados tan certeros. De hecho, bajo la etiqueta del humor suelen reunirse procedimientos y modalidades sin duda cercanos al humor —a su servicio, diríamos— pero no siempre coincidentes con ello: ironía, sátira, parodia, grotesco, absurdo (todos términos incluidos, por ejemplo, en el *Diccionario críticos de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, dirigido por Ana B. Flores) no son humorísticos de por sí; como se sabe, la ironía sin humor puede fácilmente derivar en el sarcasmo y lo absurdo convertirse en pesadilla. Al respecto, Umberto Eco afirmaba que

el humor es una «esperienza molto imprecisa, tanto è vero che essa va sotto nomi diversi, quali Comico, Umoreismo, Ironia, ecc. Non si sa bene se si tratti di esperienze diverse o di una serie di variazioni di un'unica esperienza fondamentale» (1988: 261); de esta manera, Eco destacaba la indefinición constitutiva de la «experienza» del humor, sugiriendo, consecuentemente, la imposibilidad de llegar a una interpretación unívoca de su naturaleza y de su función. Parecen corroborar la conclusión de Eco también la multiplicidad de posiciones —a veces contradictorias— en las teorías que inician la reflexión contemporánea sobre el humor: Henri Bergson, en su conocido trabajo *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* (1900), le atribuye una función social conservadora de agresión y superioridad; Sigmund Freud, en *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), destaca su función liberadora, que se cumple mediante el chiste. Gracias a esta formación verbal ambigua, doble, oblicua, el sujeto eludiría las prohibiciones (tanto psíquicas como socioculturales) y gozaría del ahorro psíquico derivado de la superación de las inhibiciones internas y de la victoria sobre las normas del lenguaje, de las que todo chiste se burla. Más metafísica es la risa para Luigi Pirandello, cuya personalísima teoría del humor (más una declaración de poética que una teoría, según Eco), formulada en *El humorismo* (1908), lo entiende como una herramienta para descubrir la verdad insospechada y trágica que se esconde bajo las apariencias ilusorias de lo real: lo que prima, en Pirandello, es un «sentimiento del contrario», es decir la percepción de las contradicciones que se esconden detrás de la realidad y en sus representaciones.

En esta misma línea, y con un mismo eclecticismo teórico, Macedonio Fernández, en su *Para una teoría de la humorística* (1944), postulaba la existencia de un «Humor Conceptual» (opuesto al que él bautiza «Humor Realista») que encarnaría la verdadera esencia del humor. Lejos de ser una fuerza de corrección social del desvío que la acción humorística inevitablemente provoca, el Humor Conceptual sería en cambio el fruto de la «facultad de ingenio» del autor, quien subvertiría las categorías de tiempo, espacio y materia mediante la creación, en la ficción del humor, de una realidad absurda. El lector involucrado en este juego conceptual, que Macedonio llama «humorismo de la nada», quedaría así liberado por un instante «de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad» (Fernández, 1974: 297). Podríamos decir que en Macedonio se conjugan y se llevan al extremo la noción de humor liberador de Freud y de humor metafísico de Pirandello. Y no podemos concluir nuestro brevísimo recorrido por las teorías y los teóricos del humor del siglo xx sin mencionar a Arthur Koestler, quien, en *El acto de la creación* (1964), recono-

cía en la imaginación humorística uno de los motores de la creación artística, que se obtendría mediante el procedimiento que él denomina «bisociación»: una idea L se aplicaría a dos sistemas de referencia distintos, M1 y M2, caracterizados por lógicas internas generalmente incompatibles, que coexistirían en el mensaje humorístico dando lugar a una verdadera colisión (1964: 35). La colisión de dos sistemas de referencias sería el origen de todo procedimiento cómico, pero, al mismo tiempo, el detonante de visiones insólitas de lo real que activarían una aprehensión menos convencional y por lo tanto más profunda y auténtica del mundo.

De manera que podríamos destacar tantos tipos de humor como las funciones que hasta aquí hemos venido enunciando: uno de tipo agresivo, uno liberador y placentero, otro puramente conceptual y metafísico... sin embargo, me parece que para llegar a una mejor comprensión del fenómeno del humor no habría que considerar estas funciones como opciones excluyentes, sino como formas complementarias, que se activan simultáneamente en todo proceso humorístico.

No cabe ninguna duda, en cambio, que todas las formas del humor comparten un mismo efecto en el lector, ya que la risa (o la sonrisa) es la reacción fisiológica que revela de manera evidente la presencia de un evento o de un discurso humorístico. Por esta razón, pese a los distintos posicionamientos ideológicos que el humor puede implicar,¹ Alain Vaillant afirma: «le rire est un, et c'est donc cette unité anthropologique essentielle qu'il s'agit de mieux comprendre» (Vaillant, 2013: 2). El humor conlleva efectivamente una pasión, un afecto inevitable y siempre antagónico al afecto —también este inevitable y primordial— que caracteriza lo fantástico: el miedo. Responsable de la genérica percepción de fantástico y humor como modos antagónicos serían por lo tanto también los opuestos efectos/afectos que desencadenan en el lector. Y, sin embargo, la risa y el miedo pueden y deben ser entendidas como reacciones antitéticas a una misma acción: el cuestionamiento del orden inmutable de la realidad y de las categorías que la organizan.

Humor y fantástico coinciden entonces en el intento de crítica y redefinición de lo real, entendido como un conjunto de normas culturales, sociales, morales que ambos socavan mediante un discurso inestable: incorporan la *doxa* vigente en un determinado contexto histórico para luego trastornarla, revelando así su inconsistencia y la inconsistencia del orden en que ésta se funda. Ambos modos instalan la paradoja/para-*doxa* —«l'impossible et pourtant là»

1 Véase, por ejemplo, Flores (2000).

(Bozzetto, 2001: 37) de la literatura fantástica, la incongruencia burlona del discurso humorístico, la torsión metaficcional de la realidad— en el centro del texto, sugiriendo así una modalidad epistemológica alternativa, cuya finalidad es romper «il velo sottilissimo», para decirlo con las palabras de Pirandello (1994: 71); iluminar la labilidad de lo real, del mundo y de sus leyes.

Esta subversión del orden presuntamente racional de la realidad se cumple, tanto en lo fantástico como en el humor, mediante la puesta en tela de juicio de las categorías lógicas de aprehensión del mundo y de la transparencia del lenguaje. Así, fantástico y humor se unen y se potencian mutuamente: la isotopía dominante del texto fantástico, la transgresión, se enfatiza gracias al humor por el desconocimiento intencional de las reglas pragmáticas de la comunicación, como las formuló Grice (1969: 91), y por la adopción de un lenguaje que ya no es capaz de vehicular significados unívocos. De los juegos en el nivel semántico (oscilación entre el sentido literal y el sentido figurado, bisociación de un término, incongruencia, etc.), en el nivel sintáctico (inversión de la relación de causalidad, falsos silogismos, juegos con la enunciación) y en el nivel verbal (juegos con el material fónico, calambures, etc.) brota el sentido inevitablemente fluido, inestable, abierto, desafiante, del texto fantástico-humorístico, de ahí la naturaleza paradójica de su discurso y el efecto dos veces desconcertante para el lector que mencionaba en el comienzo. Inquietud y risa representan por lo tanto dos efectos especulares, resultado de una misma estrategia textual que apunta a desorientar al lector, a hacerlo dudar de sus convicciones sobre el mundo conocido ora mostrando su lado más oscuro, ora iluminando sus facetas más ridículas. En este último caso, el sujeto puede finalmente reírse de la amenaza fantástica gracias a la distancia emotiva que se produce con esa anestesia del corazón, como la bautizó Bergson, indispensable para poder participar del fenómeno humorístico.

2

Los artículos que se recogen en este monográfico indagan sobre el humor y lo fantástico en un amplio abanico de géneros, en la intersección entre literatura y artes visuales, palabra e imagen, para dar cuenta de la complejidad semiótica que alcanza la unión de lo fantástico con el humor. El monográfico está organizado idealmente en dos secciones: la primera dedicada a los estudios que analizan textos literarios, principalmente del siglo xx; la segunda a los estudios que se ocupan de textos visuales (cine, videojuegos, viñetas). De

esta variedad depende también la heterogeneidad de métodos y de enfoques que caracteriza los artículos aquí incluidos, donde, como se verá, se indaga sobre todo en los efectos en la narración fantástica de los recursos y las modalidades afines al humor más frecuentados por lo fantástico de época posmoderna: metaficción, parodia, ironía.

El ensayo de Fábio Lucas Pierini «Jean Lorrain: humor como vetor de tensão do fantástico» abre el monográfico por la excentricidad del enfoque elegido (la perspectiva socio-cognitiva) y por la época histórico-literaria analizada (un autor del siglo XIX). Pierini aborda la relación entre lo fantástico y el humor privilegiando la reflexión sobre el proceso creativo y sus efectos en el lector, valorando la relación entre la literatura y el mundo. En esta óptica, Pierini explica la función desempeñada por el humor en la narrativa fantástica de Jean Lorrain, escritor bohemio del París de *fin de siècle*: mediante el humor, Lorrain se burlaba de las teorías ocultistas en auge en su época que defendían una versión de lo sobrenatural socialmente aceptada y al mismo tiempo, escribiendo él mismo cuentos fantásticos, reivindicaba un espacio para la fantasía que oponía a una sociedad siempre más materialista. Pero, como Pierini explica, en un mundo donde lo sobrenatural es considerado posible, el humor desempeñaba además otra una función fundamental: neutralizaba el miedo, exorcizaba el temor a lo ignoto. Por lo tanto, la lectura de Pierini resulta particularmente eficaz porque desarma la oposición antagónica entre fantástico y humor y sugiere, en cambio, una mucho más provechosa relación de complementariedad.

Otro tipo de planteamiento, más estrictamente literario y textual, es el que adopta Erwin Snauwaert en su artículo «Humor in Julio Ramón Ribeyro's short stories: consequence or cause of the fantastic?». Snauwaert retoma, de manera muy acertada, la distinción entre «fantástico de percepción» y «fantástico de lenguaje» y la aplica para la clasificación y el análisis de las modalidades humorísticas de los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro; el autor llega así a identificar la presencia de dos tipos de humor –un humor de percepción, de tipo semántico, y un humor de lenguaje, de tipo discursivo– de los que depende también la función doble que el humor juega en la narración fantástica, hora de efecto, hora de causa de lo fantástico. De la obra de Ribeyro se ocupa también el ensayo «La palabra del mudo: la combinación del humor y lo fantástico en “La insignia” y “El libro en blanco” de Julio Ramón Ribeyro» de Gustavo Alberto Quichiz Campos, quien lee los cuentos fantásticos del escritor peruano en relación con la tradición hispanoamericana. Quichiz Campos señala en lo fantástico de Ribeyro, quien instala lo absurdo en lo cotidiano para exhibir el lado desconcertante de la realidad, una herencia de la patafísi-

ca y de lo fantástico cortazariano. El humor tiene aquí una función atenuadora de las amenazas de lo fantástico, que en Ribeyro se manifiestan, según señala Quichiz Campos, como resultado de la enunciación irónica y de los juegos metalépticos, procedimientos que acentúan la deconstrucción de lo real planteada por lo fantástico y expresan la desorientación del ser humano arrojado en un mundo cuyos límites vacilan.

En esta misma línea, Barbara Greco, en «Eduardo Souto: matices humorístico y quijotismo de un personaje meriniano. Análisis de “Las palabras del mundo” y “Del libro de naufragios”», entiende el recurso al humor como generador de ideas insólitas o absurdas que hacen detonar lo fantástico, pero también, retomando la posición de Quichiz Campos, destaca cómo el humor atenúa los efectos amenazadores. Los dos cuentos de Merino que aquí se analizan, como la autora nos explica, se encuentran en relación de continuidad: estos textos constituyen la base de partida para reflexionar sobre el proceso de construcción de un célebre personaje meriniano, el profesor Souto, que, según Greco, «encarna la crisis identitaria del hombre posmoderno» y que se presenta como una parodia contemporánea de Don Quijote por su cuerda locura: creer que «las palabras son el mundo» y querer descubrir el código secreto de este mundo.

La metaficción, y especialmente el recurso de la metalepsis en clave humorística para borrar los límites entre realidad y ficción, involucrando al lector mismo en este cuestionamiento sobre el estatuto ontológico de lo real (y por lo tanto, de su mismo estatuto ontológico), es el tema principal de los ensayos de Roberta Previtiera, «Entre la risa y el escalofrío: la metaficción en los microrrelatos de Ana María Shua» y de Alicia Francisco Rodó, «Una transgresión autorizada. Metalepsis como resorte de lo fantástico en *At Swim-Two-Birds* de Flann O’Brien». Previtiera asume como objeto de análisis los microrrelatos de *Cazadores de Letras*, volumen que reúne toda la producción microficcional de la escritora argentina publicada hasta el 2009; en consonancia con otras lecturas críticas precedentes, como las de David Roas, Previtiera recuerda la propensión del discurso elíptico –típico del microrrelato– hacia lo fantástico: al eliminar todos los elementos prescindibles, la elipsis provocaría «una desrealización de la historia, que explicaría la dimensión absurda o fantástica que suelen tener muchos microrrelatos» (Roas: 2010, 16). Previtiera insiste además en la intención distanciadora e irónica que caracteriza el juego con la tradición humorística y fantástica hispanoamericana realizado por Shua, quien señala mediante la intertextualidad sus propios antecedentes, de Conrado Nalé Roxlo a Jorge Luis Borges o Gabriel García Márquez. Este hipotexto se vuelve la base de partida

para un discurso de segundo grado que exhibe y cuestiona las leyes del género fantástico. Previtera destaca así la función doble de la metaficción y de la *myse en abime* irónica: por un lado, contener el efecto aterrador de lo fantástico, y, por otro, suscitar una reflexión crítica de las prácticas literarias y de las normas que la organizan, apuntando a su renovación.

La función humorística de la metalepsis, derivada de su reiteración en los diferentes niveles diegéticos que componen la novela, es estudiada por Alicia Francisco Rodó a través del análisis de *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien. Rodó aclara que «el elemento fantástico, aunque recurrente, no es un estilema dominante en *At Swim-Two-Birds*, no es el núcleo del relato, pero sí lo es, en cambio, el efecto generado por la metalepsis». En este *bildungsroman* cómico-paródico, el encaje de historias metadiegticas conlleva la presencia de distintos niveles ontológicos (en la mejor tradición metaficcional, los personajes también viven, y escriben), de los que deriva la confrontación entre dos mundos antitéticos, cuya comicidad es enfatizada por el contraste entre ellos: el mundo «real» del narrador principal y el mundo mitológico de los personajes ficticios que toman la palabra. Rodó nos muestra, de esta manera, cómo mediante una vertiginosa «metaficción metaléptica», se transgreden y cuestionan las fronteras realidad-ficción al mismo tiempo que se subvierten los códigos de representación de la novela mimética, revelando su ficcionalidad y poniendo en tela de juicio su misma textualidad. El elemento cómico aflora también en la parodia de los discursos autoriales y autoritarios, que son en esta novela polifónica objeto de carnavalización incesante.

Cierra esta primera parte dedicada a la exploración de lo fantástico en la literatura el artículo de Carlos Dámaso Martínez, quien recorre la narrativa de Adolfo Bioy Casares: en las páginas escritas por Bioy, según el autor, la adopción del modo fantástico se realiza como una traducción-apropiación del modelo anglosajón, o sea incorporando la estrategia textual del relato policial. La idea de que lo real es impenetrable e incognoscible que toda narración fantástica implícitamente postula, se encuentra aquí reforzada por la construcción de un enigma típica del género policial, como ya en otros célebres textos fantásticos de otro argentino ilustre, Jorge Luis Borges. Los elementos que Martínez identifica como claves de renovación del género fantástico en Bioy son esencialmente dos: a nivel temático, destaca la presencia de la que llama «invención técnica», es decir, el recurso a maquinarias científicas de imaginación (como la que aparece en *La invención de Morel*) o a las tecnologías como el cine o la fotografía que producen realidades virtuales; a nivel del discurso, Martínez analiza en cambio la adopción de una enunciación marcada-

mente irónica, que le habría permitido al escritor argentino insinuar una visión crítica de ciertas costumbres de la sociedad su tiempo, y en particular de la clase burguesa de la que él mismo formaba parte, otorgándole una caracterización inédita a lo fantástico dentro de la narrativa argentina de la época.

3

Una misma función renovadora —esta vez de la estética cinematográfica española de los años cuarenta— y en particular «una ruptura en la concepción cinematográfica del franquismo más áspero por medio de su punzante ironía» es la que Elios Mendieta Rodríguez atribuye a la acción conjunta del humor y de lo fantástico en la película de Edgar Neville que analiza en su artículo «Elogio de la transgresión: la combinación de lo fantástico y el humor en *La Torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville». El estudio se compone de dos partes bien distintas. La noción de transgresión y la relación de lo fantástico y del humor con el marco contextual —la España de la posguerra— es el punto de partida para la reflexión propuesta en la primera parte. Elios Mendieta adopta una perspectiva que define «multidisciplinaria» y aplica por tanto las elaboraciones teóricas sobre lo fantástico literario —en particular, las relativas a la transgresión de los «conceptos» de realidad, imposible, miedo y lenguaje (Roas, 2011)— al texto fílmico, identificando puntualmente de qué manera se producen los efectos fantásticos tanto en el nivel semántico (el encuentro con un fantasma, el descubrimiento de un torre subterránea en los subsuelo de Madrid, la presencia de los espejos como umbrales) como en el nivel del discurso fílmico (mediante la fotografía de la cinta y los diálogos de los protagonistas). En la segunda parte del artículo se analiza más específicamente el recurso al humor, que en Neville estaría emparentado con lo sainetesco, otro género proscrito por el gobierno franquista. En este sentido, el humor, como lo fantástico, juega en la obra del cineasta madrileño un papel subversivo con respecto de la estética dominante de la época.

En el artículo «Días de tentáculos. Humor, serie B y fantasía cinéfila en las obras gráficas de LucasArts», Mario Paul Martínez Fabre y Fran Mateu ofrecen una atenta y documentada lectura de los usos de lo fantástico-humorístico en los videojuegos, particularmente exitosos en los años noventa, de la productora LucasArts fundada por el cineasta George Lucas. Los autores resaltan el recurso a la intertextualidad, la metaficción y la autorreferencialidad —en este caso, el videojuego dentro del videojuego— como estrategias privi-

legiadas para la construcción del novedoso discurso gráfico de *Maniac Mansion* y *Day of Tentacles*, dos de los más conocidos videojuegos de LucasArts. Gracias al humor paródico, aquí se recuperan y reelaboran algunos tópicos —temáticos y visuales— del cine de terror de serie B, de la *comedy horror* y del *slapstick* (de la figura del «mad doctor» a la línea curva típica del tentáculo) para convertirlos en elementos de reinención de las aventuras gráficas, donde humor y terror se funden derivando hacia lo absurdo, resultado frecuente del modo fantástico-humorístico.

Esta tensión hacia lo absurdo como producto de la fusión entre lo humorístico y lo fantástico en los textos gráficos (y en particular en las caricaturas) también se remarca en los dos trabajos que cierran el monográfico, «Lo fantástico y el humor en las caricaturas de Boligán», de Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas, y «Mandíbulas batientes: lo sobrenatural fantástico y lo sobrenatural en el humor negro (un capítulo de Cono Sur)», de Laura Fabia Cilento. Vidaurre Arenas se centra en los trabajos gráficos reunidos en *El amor y otras criaturas* (2016) del dibujante Angel Boligán, reflexionando sobre los procedimientos de *verosimilización* —condición indispensable para toda irrupción fantástica, y dependientes del contexto sociocultural— y los numerosos recursos que aseguran efectos de ficcionalización fantástica en el texto gráfico. Entre ellos, Vidaurre analiza la función de las ya mencionadas metaficcionalidad y autorreferencialidad, que alteran la realidad visual y, aquí también, obligan al espectador a una reflexión sobre la percepción visual en general y sobre los límites entre realidad textual y realidad extratextual. En las viñetas de Boligán, organizadas como microrrelatos visuales, el modo fantástico-humorístico sirve para sugerir, mediante la violación de las normas de la representación realista, una realidad que evade las leyes ordinarias y crítica las convenciones sociales e ideológicas dominantes, como puede verse en el amplio catálogo de textos analizados por Vidaurre Arenas.

En los textos examinados por Cilento, la fuerza crítica desatada por la unión del humor y lo sobrenatural fantástico va más allá (si bien, como recuerda la autora, lo fantástico-sobrenatural es solo uno de los ingredientes del humor negro en los textos que analiza, ya que no está presente en todos: aparece también lo macabro, lo enfermo, etc.). Como lo anuncia el título de su artículo, Cilento indaga en el humor negro a través de once antologías argentinas que recopilan textos verbales y textos gráficos, todas publicadas en una época muy oscura de la historia de la Argentina, la década que precede la dictadura militar del general Videla. Como la autora no deja de puntualizar, se trata de un tipo de humor muy peculiar, ya que siempre opta por la a-normalidad y

la deformidad, sea corporal (de ahí, lo grotesco), sea moral (de ahí, su abyección); el humor negro representa, por lo tanto, un gesto estético de gran valor subversivo. Por estas razones, en años de tensiones políticas y censuras como los que vieron la aparición de estas antologías, según Cilento el humor negro se convierte en un instrumento para un experimento social radical: «la libertad de expresión». Hemos querido cerrar este número con el artículo de Cilento porque concidimos con la conclusión que la autora propone: lejos de ser una literatura de evasión, la literatura fantástica —y más aún su vertiente fantástico-humorística, como se ha tratado de mostrar en los ensayos aquí reunidos— se presenta siempre como un discurso intrínsecamente crítico de lo establecido y fundamentalmente escéptico del que partir para demoler —y luego reconceptualizar— lo real y sus representaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BOZZETTO, Roger (2001): *Le fantastique dans tous ses états*, Presses Universitaire de Provence, Aix-Marseille.
- ECO, Umberto (1988): «Pirandello ridens», en *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione l'immagine*, Bompiani, Milán, pp. 261-270.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1974 [1944]): *Para una teoría de la Humorística*, en *Obras completas*, Corregidor, Buenos Aires, vol. III.
- FLORES, Ana B. (2000): *Políticas del humor*, Ferreyra Editor, Córdoba.
- (2009) (ed): *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra Editor, Córdoba.
- GRICE, Paul (1989 [1969]): *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, Il Mulino, Bolonia.
- KOSTLER, Arthur (1964): *The Act of Creation*, Hutchinson&Co, Londres.
- Pirandello, Luigi (1994 [1908]): *L'umorismo*, en *L'umorismo e altri saggi*, ed. Enrico Ghidetti, Giunti, Florencia.
- ROAS, David (2010): «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en David Roas (ed.). *Poéticas del microrrelato*, Arco/Libros, Madrid, pp. 9-42.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- VAILLANT, Alain (2013): «Modernité et culture du rire», *Cahiers de Narratologie*, pp. 1-14 [20/06/2018, URL: <http://narratologie.revues.org/6774>; DOI: 10.4000/narratologie.6774]