

## La risa y lo sobrenatural

---

**Adriana Azucena Rodríguez**

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** Desde la perspectiva del humor, la risa y los recursos destinados a producir el efecto, se propone revisar los vínculos entre la risa y los géneros de lo sobrenatural. Se discute la risa del personaje de ficción, tanto sobrenatural como mimético; los recursos de lo risible o la comicidad en diversos géneros, y el efecto narrativo e interpretativo. El autor sugerido para ejemplificar y mostrar los planteamientos señalados es Francisco Tario.

**Palabras clave:** Humor, Risa, Comicidad, Sobrenatural, Efecto, Tario.

**Abstract:** From the perspective of humor, laughter and the resources destined to produce the effect, it is proposed to review the links between laughter and the genres of the supernatural. The fictional character's laugh is discussed, both supernatural and mimetic; the resources of the laughable or the comic in various genres, and the narrative and interpretative effect. The suggested author to exemplify and show the stated approaches is Francisco Tario.

**Keywords:** Humor, Laugh, Comicity, Supernatural, Effect, Tario.

*Recibido: 7 de octubre. Aceptado: 8 de diciembre.*

Estas líneas surgen de las preguntas ¿son compatibles el humor y los géneros literarios relacionados con lo sobrenatural? ¿o, si se trata de opuestos, qué efecto se produce del encuentro entre ambos en el texto con temática de lo sobrenatural? Lovecraft señaló en una carta: “no me gusta el humor como ingrediente del relato sobrenatural: a decir verdad, creo que es un elemento indudablemente atenuante” (Lovecraft, 327). La risa no

---

1. Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Doctora en Literatura Hispánica por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y en la Facultad de Filosofía y Letras en áreas de teoría y creación literarias. Autora de los libros de crítica *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres* (UNACH, 2015) y *Las teorías literarias y el análisis de textos* (UNAM, 2016), así como de diversos artículos publicados en revistas académicas.

es, por lo menos a primera vista, un elemento frecuente en los géneros relacionados con lo sobrenatural –fantástico<sup>2</sup>, maravilloso, terror, neofantástico, etc., de acuerdo con las teorías particulares que no discutiré en esta ocasión–; aunque estamos habituados a las parodias televisivas y cinematográficas de personajes e historias de terror, y no nos sean ajenos los detalles irónicos en relatos fantásticos de Felisberto Hernández, Julio Cortázar o Juan José Arreola, así como estamos familiarizados con las bromas de duendes y hadas en cuentos y leyendas populares o la comedia shakespereana. No obstante esta escasa convivencia de humor y sobrenatural, ha quedado establecido por corrientes estéticas, psicológicas y filosóficas que la risa, es, al igual que el miedo, una emoción primigenia. El vínculo entre ambas emociones, al menos en el ámbito literario, puede resultar revelador para ambas: “la risa y el miedo pueden y deben ser atendidas como reacciones antitéticas a una misma acción: el cuestionamiento del orden inmutable de la realidad y de las categorías que la organizan” (Boccuti, 11).

### **Humor, comicidad, risa**

Algunas precisiones antes de continuar: me referiré a la risa y a lo risible, que incluye recursos verbales relacionados con la extravagancia, la excentricidad, la comicidad, la ironía o el sarcasmo; géneros como la sátira o la parodia. El humor, en cambio, resulta ser una noción más abstracta del tratamiento de los fenómenos de toda índole; el *Diccionario de la RAE* define el humor como “un modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”. La teoría más influyente sobre el humor es, probablemente, la de Sigmund Freud, quien señala que los, digamos, productos del humor, “tienen la capacidad de provocar en el oyente una sensación de placer [...] es una actividad que tiene por meta ganar placer a partir de los procesos anímicos, intelectuales u otros” (Freud, 90), el placer de concretar una situación no concretable “a consecuencia de inhibiciones sociales” (92).

Así, lo sobrenatural, que implica amenaza y hostilidad, condicionadas culturalmente y, por lo tanto, censuradas por el inconsciente, tiene en el humor una posibilidad de placer que desarticula la amenaza representada por esos aspectos que inducen al temor. El gasto psíquico, es decir, el sistema de inhibiciones, temores inconscientes que la cultura ha suprimido, se libera momentáneamente con los mecanismos del humor. Cuando se disfruta el humor, el individuo se libera momentáneamente de la represión del “ello” que lo sujeta; la comicidad proporciona placer por trastocar posiciones y el humor permite reír cuando clausura un sentimiento doloroso.

---

2. Sobre lo fantástico y el humor, ha planteado Anna Boccuti una idea que puede extenderse a los géneros “vecinos” de lo fantástico: 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” (Boccuti, 9).

Elton Honores ve en el humor la motivación de la parodia de “subgéneros populares como la ciencia ficción, el policial o el terror [mediante la introducción de manifestaciones de] la cultura de masas, la cultura popular” (Honores, 88). En la misma línea, añade que, con la carga humorística, se transgrede el orden del mundo mediante juegos de palabras y elementos contrafácticos (88). A partir de los comentarios de Honores, queda ejemplificado el hecho de que el humor y algunos recursos que lo provocan –chiste, ironía, juegos de palabras– parecen fusionarse conceptualmente. No obstante, es posible perfilar una diferencia entre el humor y esos recursos como la ironía o el sarcasmo: Lauro Zavala sintetiza la clasificación de Candace D. Lang para señalar que “el humor, al ser gratuito, es relativamente anárquico [...], para considerar a un texto humorístico como irónico es suficiente con reconocerle una intención crítica, una verdad, una utilidad cualquiera [...]. La distinción entre humor e ironía podría establecerse en la frontera que separa libertad y razón, placer y verosimilitud” (Zavala, 77).

Por estas diversas implicaciones de conceptos similares, agrego el elemento de la risa, un elemento “natural”, una forma de comunicación y reacción que se encontraría en la base tanto del humor como de los recursos que, en diferentes niveles del lenguaje, la producen, por lo que ha sido objeto, también, de reflexiones que atañen a la filosofía, las teorías del comportamiento y, principalmente, de la teoría literaria. La risa, pues, será el elemento central de este trabajo. El asunto tiene al menos dos posibilidades de análisis: textual y efectual. En el primer caso, textual, se subdivide en dos aspectos: tenemos la inclusión de la risa como elemento argumental, digamos, la risa de un personaje como indicio o respuesta a un estímulo; o bien, se observa la inclusión de mecanismos risibles en la estructura narrativa, como la transformación genérica –por ejemplo, la parodia de un relato de terror–; o bien la inclusión de un episodio cómico, una ironía graciosa, y otros recursos de la comicidad. En el segundo caso, derivado casi siempre del anterior, el efectual, se trataría de establecer la reacción del lector y determinar cómo interviene en las modificaciones del género, la perspectiva del autor en relación con el asunto tratado, los ideales estéticos trastocados, el aspecto social y los valores de crítica y valoración.

## **Francisco Tario**

Para ejemplificar algunos planteamientos señalados anteriormente y desarrollados a continuación, emplearé a la obra de un autor que ha sido redescubierto en el ámbito mexicano: Francisco Tario, contemporáneo de narradores fundamentales de esa literatura, como José Revueltas u Octavio Paz, pero que no coincide con los proyectos sociales o estéticos de la época, más cercanos a la renovación de las temáticas nacionalistas. Aunque publica cuentos a lo largo de su vida en diversas revistas nacionales y sus libros son reseñados en no pocas revistas, tampoco se caracterizó por una participación muy

visible en los ámbitos culturales o en revistas literarias. Para 1943, publica sus primeros libros: los cuentos de *La noche* y la novela *Aquí abajo*. Escribió y publicó otro buen número de obras: *La puerta en el muro* (1946), *Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951), *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (FCE, 1952) y *Una violeta de más. Cuentos fantásticos* (Mortiz, 1968). A la distancia, su narrativa evidencia ese distanciamiento de los proyectos más representativos de la temática de lo sobrenatural en México. Su obra ofrece una serie de expresiones a propósito de lo sobrenatural: situaciones fantásticas de vacilación no resuelta, maravilloso, neofantástico, hibridación de géneros, espectros tradicionales y otras. También presenta diversos recursos vinculados con la risa en sus manifestaciones de absurdo, parodia, ironía, etcétera, por lo que permite ilustrar esa extraña combinación entre la risa y lo sobrenatural.

### La risa del personaje

¿Quién ríe en las historias de terror? Evidentemente, el ser sobrenatural: una risa grotesca, burlona y, en ningún sentido, contagiosa. La risa es un rasgo de poder y superioridad. El ser sobrenatural se burla de la debilidad del hombre y sumortalidad. La risa chirriante de las brujas, la risa gutural de los muertos, la risa burlona del demonio en posesión de un cuerpo. Se ríen de la debilidad del hombre, de su temor: la risa debilita aún más la resistencia de la víctima y del espectador. Nada como “mirar”, en una casa encantada, la imagen de una “sonrisa maligna” en el rostro del juez al final de un relato de Bram Stoker; o, peor aún, “escuchar” la sonrisa de un niño sustraído tiempo atrás por un payaso acechante en las alcantarillas –el niño no ha perdido la conciencia de los terribles hechos de su muerte; o es capaz de acceder con inocencia al mal, por eso la posesión diabólica de niños fue tan impactante para el espectador–. La risa, en los géneros tradicionales de lo sobrenatural, es una manifestación de la amenaza representada en el personaje que da al género su esencia, de su superioridad y capacidad de dañar.

En cambio, el personaje mortal suele reír solo en las situaciones iniciales, antes de que comience la amenaza o cuando toma a la ligera el asunto sobrenatural: se burla de las advertencias, hace bromas como resultado de su incredulidad, misma que paga trágicamente. O bien, al develarse la realidad del hecho que parecía sobrenatural, la respuesta del personaje es una risa de alivio, episodio frecuente en relatos de lo extraño todoroviano –los acontecimientos increíbles, extraordinarios, inquietantes, insólitos, se explican por las leyes de la razón– de distintas épocas, desde el *Quijote* hasta el relato policiaco. En ese sentido, la risa del personaje mortal fue una revolución en el relato de lo sobrenatural: “El fantasma de Canterville” de Wilde mostró a una familia norteamericana que no teme a las manifestaciones del ser sobrenatural y por eso lo ridiculizan y se burlan de él. Como señaló Mijail Bajtín, quien ríe ostenta la posición de poder. Si se invierte

esa posición, el otro quedará rebajado –por supuesto, sin las posibilidades regeneradoras que el teórico ruso le confería a la risa medieval–.<sup>3</sup> Por tal razón, la opinión negativa de Lovecraft a la que me referí al inicio.

La risa, si llega a aparecer en estos géneros, deberá ser descrita de tal modo que sea “escuchada” y “visibilizada” por el espectador: y el ser sobrenatural tendrá una razón y una posición suficientemente poderosa para reír. De lo contrario, los elementos cómicos darán lugar a una serie de géneros, entre ellos el paródico, que se basará en las características del género anterior con una serie de recursos y que chocará con las expectativas de cierto lector.

Francisco Tario, en su cuento “La noche de Margaret Rose” de su primer libro, *La noche* publicado en 1943, presenta un encuentro entre un narrador-personaje de ambiguo nombre –Mr. X– y la joven dama que da título al relato. Mr. X acude a la invitación de su antigua amiga, ya casada, a una partida de ajedrez. El encuentro es tenso, y Margaret Rose incrementa esa tensión con una risa cercana a la locura, injustificada e irrefrenable:

Ríe, ríe ella, mostrando sus dientes pequeños, cuadrados. Y la risa le agita el cuerpo y se estrella después contra los muros, con un sonido semejante al que produce el granizo golpeando un tejado de lámina. [...] No cesa de reír, tapándose el rostro con ambas manos, y estoy a punto de saltar sobre ella para hacer cesar de una vez por toda aquella risa. (Tario, 69)

La risa funciona para provocar exasperación al narrador que y le induce una idea terrible: “Margaret Rose había fallecido hace tiempo”. En realidad, el dato llega a su memoria de un modo ambiguo, impreciso: “¿Acaso no recuerdo muy distintamente el momento preciso de recibir la noticia? Un diario en el club, una cierta noche...” (70). Más adelante, la risa parece instaurar una normalidad: “Y reíamos confiadamente, y evocaba ella con frases interrumpidas tantas y tantas olvidadas reminiscencias”. Hasta que Margaret Rose lo “mira aterrada pálida como un trozo de mármol.” Ese cambio en su comportamiento hará saber a Mr. X su verdadera naturaleza, la conclusión inesperada –propia del cuento–: “Y yo descubro, alarmado, que no soy ya sino un melancólico y horripilante fantasma” (74), naturaleza sobrenatural, pero débil, como suelen ser los fantasmas de Francisco Tario.

---

3. Mijail M. Bajtin recrea la risa como una categoría estética de múltiples formas que en la Edad Media y el Renacimiento se oponía a la cultura oficial –seria, religiosa y feudal–, una risa colectiva, que rebaja pero también regenera. Y agrega que el Romanticismo, aunque recuperó muchas de las imágenes cómicas medievales, convirtió lo festivo en lúgubre:

El tratamiento de la figura del demonio permite distinguir claramente las diferencias entre los dos grotescos. En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material [...] Pero en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna. [...] Señalemos por último otra particularidad del grotesco romántico: la predilección por la noche: *Las rondas nocturnas* de Bonaventura, los *Nocturnos* de Hoffmann. Por el contrario, en el grotesco popular la luz es el elemento imprescindible; el grotesco popular es primaveral, matinal y auroral por excelencia. (Bajtin, 42-43)

## Los recursos de la comidad. Personaje y lector ríen

En otra modalidad del asunto de este ensayo, los recursos de la comidad son motivados por los personajes e interpretados –a veces por otros personajes o por el narrador, con lo que el lector es, principalmente, quien participa de ellos. Estos recursos incluyen el ambiente de carnaval de *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares, la ironía en historias de terror –“en una época ya remota de la historia americana, esto es, hace unos treinta años” (“La leyenda de SleepyHollow” de Washington Irving)–, subversiones de la pareja perseguidor-perseguido– como en la minificción “Fantasmas” de René Avilés Fabila: “Siempre estuve acosado por el temor a los fantasmas, hasta que distraídamente pasé de una habitación a otra sin utilizar los medios comunes”). Tales recursos tienen en común la ruptura, momentánea o permanente, de la situación inicial, ya sea sobrenatural o real, para trasladarla al sentido opuesto, que en estos géneros implica un viraje hacia una incertidumbre o vacilación acerca del efecto que “debería” comunicar al lector.

Lo ridículo es un rasgo que alude a lo extravagante, raro, estafalario o peculiar. En ese sentido, se asocia con lo cómico aristotélico: “un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño” (Aristóteles, 1449b). Por su vínculo con la comedia, lo ridículo es una consideración social: la opinión que de una persona tienen los demás.

Tario, por medio de los personajes ridículos –banqueros y ministros casi siempre; muertos, por lo general–, genera el absurdo. Como en el relato “Usted tiene la palabra”, del libro *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, sobre el ministro que no respeta la solemnidad de su propio funeral y, al salir de su ataúd, es objeto de comentarios mordaces: “¿Que se levantó el señor ministro, dicen? Pero si el señor ministro no era un madrugador, que yo supiera. ¡Ah, perdón! ¿Quiere usted decir que ha resucitado?” (167). Y, ante la persistencia de lo sobrenatural termina por ser objeto de burla y descrédito: “Eh, tú Lázaro, refiérenos cómo estuvo eso”. La ridiculización del personaje desarticula, al menos en parte, su efecto inquietante tanto para los personajes como para el lector.

Muchos de los episodios de los cuentos y minificciones de Tario se caracterizan por dar un sentido literal a las expresiones coloquiales –“¿Y qué tal que estirásemos un poco las piernas?–, con lo que se describe un acontecimiento sobrenatural: “Y los dos caballeros estiraron las piernas –que eran de goma– y las pusieron a secar en un árbol”. La exageración es otro de los mecanismos del humor que permite la creación de lo sobrenatural: la pérdida inexplicable de la dentadura, vivida como una tragedia capaz de deteriorar la vida de toda una familia. Es decir, se propone una falsa naturalidad ante situaciones inexplicables, naturalidad llevada a límites inverosímiles pero tolerados por los personajes a fin de desarrollar la trama absurda, en la medida que estos personajes son incapaces de reconocer su carácter ridículo.

## Parodia

Por lo pronto, este aspecto del asunto es más visible en géneros relativamente bien determinados para apreciar las transformaciones realizadas en la parodia. Se hizo evidente desde el surgimiento de los cuentos de fantasmas con el ya mencionado “El fantasma de Canterville”. La parodia se refiere a una imitación burlesca de un personaje, una obra o una temática; Gerard Genette, uno de los teóricos más reconocidos de la hipertextualidad o relación declarada entre dos textos, habla de trasposición de un registro original noble “a un registro más coloquial e incluso vulgar” (Genette, 21). La parodia tendría como condición, para ser reconocible, conservar la estructura genérica: personajes, trayectoria y espacio –Wilde siguió la estructura ya establecida del cuento de fantasmas, transformando principalmente la caracterización de los personajes del espectro y de los habitantes de la casa encantada–; pero también puede afectar solo uno de esos elementos narrativos, mientras el modelo sea tan claramente reconocible que permita establecer la relación entre el modelo y el elemento caricaturizado.

Caricaturizar al personaje sobrenatural presenta dificultades particulares: su superioridad marca buena parte de la esencia que lo caracteriza. Suprimirla requiere justificación y supone una manifiesta ausencia de credibilidad en lo sobrenatural o rebajamiento de las preocupaciones sobre la trascendencia vital, espiritual o mítica que sostiene al personaje. Requiere, pues, un pacto de verosimilitud que se construye en el mismo relato o mediante las características del género en el que se inserta. Francisco Tario opta por la farsa en el cuento “El éxodo”. Inicia con el planteamiento de una situación desconcertante: “Fue durante la célebre redada de fantasmas efectuada en Inglaterra en 1928” (Tario, 364); la caricaturización paródica se basa en plantear los problemas que motivaron esa redada: sobrepoblación, la escasez de alojamiento, servicios y alimentos, problemas más propios de los humanos empobrecidos. El autor conoce bien la tradición del relato de fantasmas, como su raigambre inglesa y el auge del género en aquel país. Los conflictos de los personajes llegan a parecer tan humanos –su partida a España, las incomodidades de hallarse en un país exótico pero poco civilizado, su encuentro con escasos fantasmas ingleses– que el cuento podría interpretarse, también, como una parodia del exilio político; o del ánimo imperialista de Inglaterra. Los fantasmas apenas conservan algunas de sus cualidades sobrenaturales cuando logran volver a su patria: “Próxima la madrugada, optamos por salir un rato a la intemperie, con el fin de estirar las piernas, aunque, en el fondo, con el único propósito de echarle un vistazo a la abadía y de sacarle la lengua a algún transeúnte” (376).

La inclusión de elementos risibles, no de la risa, en la estructura narrativa lleva el relato hacia otro género; a cambio, pone en perspectiva los principios del original y subvierte su efecto. En estos casos, el narrador planteó la situación y caracterizó al personaje

en función del efecto en el lector. Entonces, las consecuencias de ese elemento modifican las características del género, dependiendo de quién es el sujeto que emite la risa en sí.

## El efecto

La incursión de la risa libera lo sobrenatural de su carga amenazante, como se practicó en los juegos infantiles de Halloween, las parodias de historias de terror y los chistes. El efecto buscado con esta estrategia logró combatir temores ancestrales no solo en los niños. Tal vez, fueron M. R. James y Henry James los primeros autores de cuentos de terror que incorporaron situaciones graciosas en cuentos de fantasmas o de terror. Un autor de un artículo mal escrito cobra venganza mediante la magia negra por un dictamen negativo en “El maleficio de las runas”; o la personalidad desdoblada de un artista, jocosos y galante en público, taciturno y a la sombra durante la escritura en “La vida privada”.

Ahora bien, en manifestaciones más complejas de la literatura de lo sobrenatural, como lo fantástico moderno, el efecto de los recursos de la risa en el personaje –y, en consecuencia, en lector– también aportó nuevas vueltas de tuerca a los experimentos narrativos que vendrían a continuación.<sup>4</sup> Si el autor no dosifica la inclusión de lo sobrenatural, el efector será contrario al temor, la risa. Víctor Antonio Bravo advierte que “en el relato, ante el hecho fantástico que persiste, hay dos posibles actitudes: el asombro, que se trueca en el horror o en la risa; o la falta de asombro, que produce la puesta en escena del absurdo” (Bravo, 180). Si Todorov señalaba que lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre entre la ilusión de los sentidos y la constatación de que el acontecimiento fue real, Víctor Antonio Bravo señaló la risa como la reacción ante la ausencia de asombro. Ambos efectos estarían previstos por el autor –en el mejor de los casos, por supuesto, pues el “humor involuntario” también puede ser una consecuencia trágica de un oficio fallido– para establecer la síntesis efectuar entre dos elementos antitéticos: el temor y la risa y llegar, así, a la síntesis conceptual de descarga psíquica, de ironía o crítica.

## Conclusiones

La risa se percibe, en los géneros tradicionales de lo sobrenatural, como una contradicción y, como tal, insoportable. Se incorporó la risa para mostrar la superioridad del ser sobrenatural en contraste con la soberbia de los mortales. Cuando esta superioridad se desvanece, los recursos de la comicidad son percibidos por los personajes, sobrena-

---

4. En el ámbito de lo fantástico moderno y géneros vecinos, la risa como efecto, inicialmente, es una contradicción y, como tal, insoportable. No hay apenas risas en la obra de Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y otros autores de literatura fantástica de inicios del siglo XX. Poco a poco lo fantástico hispanoamericano fue modificando el efecto en los personajes y el lector ante lo sobrenatural.

turales o no, y por el lector. Los efectos se convirtieron en un propósito estructural del texto: el poder de la risa para desactivar los efectos canónicos del asombro y el miedo, para inducir a nuevas posibilidades de interpretación e identificación entre el lector y los personajes para incitar, así, la comprensión del complejo sistema de emociones humanas cuyos orígenes se encuentra en el miedo a lo sobrenatural y la risa como fuerzas contrastantes.

### **Bibliografía citada**

- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Alicia Villareal Lecumberri, Alianza, Madrid, 2004.
- Bajtin, Mijail M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Traducido por Julio Forcat y C. Conroy, Alianza, Madrid, 1995.
- Bravo, Víctor Antonio. “La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo.” *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Edición de José Miguel Sardiñas. Fondo Editorial Casa de las Américas-Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2007.
- Boccuti, Anna. “Introducción” al número especial “El humor y lo fantástico”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, Vol. 6, nº 1, 2018, pp. 9-18.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrurtu, 1991.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Cecilia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1987.
- Honores, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Cuerpo de la Metáfora, Lima, 2010.
- Lovecraft, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Traducido por Juan Antonio Molina Foix. Valdemar, Madrid, 2010.
- Tario, Francisco. *Obras completas. Tomo I: Cuentos. Varia invención*. Edición de Alejandro Toledo. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia, México, 1981.
- Zavala, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2018.