

El juego de la parodia en la escritura de Anne F. Garréta

Montserrat Cots Vicente

Universitat Pompeu Fabra
montserrat.cots@upf.edu

María Dolores Vivero García

Universidad Autónoma de Madrid
dolores.vivero@uam.es

Résumé

L'objectif de cet article est d'étudier la dimension parodique dans l'œuvre d'Anne Garréta à la lumière des théories d'Authier-Revuz sur l'hétérogénéité énonciative constitutive. Nous tenterons de montrer que la parodie chez Garréta, comme forme d'allusion non marquée généralisée, qui efface systématiquement les frontières entre le propre discours et le discours d'autrui, recèle pour le lecteur avisé une critique sociale, voire littéraire et langagière, à travers un montage (inter)textuel personnel.

Mots-clé: parodie; intertextualité; autoréférentialité.

Abstract

The objective of this article is to study the dimension of parody in the work of Anne Garréta in light of the theories of Authier-Revuz regarding the essential heterogeneity of discourse. We show how Garréta's parody makes allusion to other sources without specifying them and systematically effaces borders between her own discourse and that of others. We argue that through this personal (inter)textual montage Garréta unveils a social, literary and linguistic critique to the informed reader.

Key words: parody; intertextuality; self referencing.

0. Introducción

Estudiando la heterogeneidad enunciativa, sus modalidades y sus efectos discursivos, Jacqueline Authier-Revuz muestra que la introducción en un discurso de otros discursos pre-existentes puede contribuir, en la medida en que estos quedan circunscritos y delimitados dentro del discurso que los incluye, a dotar de unidad el discurso de acogida, el de un locutor que integra en su propio discurso palabras externas a él. Partiendo del presupuesto de la heterogeneidad constitutiva del lenguaje avanzado por Bakhtine (1929; 1975; 1979) y reformulado, entre otros, por esta auto-

* Artículo recibido el 25/01/2013, evaluado el 10/03/2013, aceptado el 22/03/2013.

ra (Authier-Revuz, 1982; 1995), según el cual hablamos siempre con palabras ajenas, este efecto de unidad no deja de ser una ilusión. Pero lo cierto es que esa forma de retomar otros discursos confiere al discurso supuestamente propio, por contraste, un carácter unitario –lo exterior construye diferencialmente lo interior– y asegura «la réaffirmation protectrice du dire, face à la menace de dispersion» (Authier-Revuz, 2000: 211).

La tesis de la heterogeneidad constitutiva del lenguaje que propugna Authier-Revuz remite a reflexiones anteriores sobre la intertextualidad que dimanaban de la teoría del texto. Así, partiendo también de presupuestos de Bakhtine, Julia Kristeva (1969: 85) aseveraba: «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte». Por su parte Michael Riffaterre (1981: 4), al definir el intertexto como «l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné», nos advertía que el intertexto –reconocible aunque no siempre reconocido– deja rastros de su presencia en lo que él denominaba «anomalies intratextuelles».

En este trabajo nos proponemos estudiar, desde una perspectiva integradora de acercamiento al discurso y al texto, una escritura que corresponde, según creemos, a un caso señalado por Authier-Revuz (2000): el de un borrado sistemático de las fronteras entre las palabras propias y las ajenas, tendente a desdibujar las identidades y a mostrar cómo el discurso propio, lejos de tener una unidad y una identidad, está formado, constitutivamente, por discursos ajenos. Esta escritura que nos proponemos analizar es la que despliega Anne Garréta a través de su obra.

En efecto, en su producción literaria, extensa y variada, aunque cohesionada por unas coordenadas estrictas y bien definidas, Anne Garréta se vale a menudo de la estrategia mencionada para crear efectos paródicos con función humorística, lo que permite hablar de un «humor intertextual»¹.

Desde una perspectiva narratológica, Linda Hutcheon (2000: 34, 38) advierte de la dificultad de deslindar las prácticas paródicas de otros correlatos tales como la ironía o el pastiche. Sin embargo, en la compleja hermenéutica que el análisis de la parodia conlleva, Hutcheon recuerda la opinión de Joseph A. Dane, según el cual el efecto paródico es, en último término, creado por «readers and critics, not by the literary texts themselves» (Dane 1980: 145). La observación de Dane no pone en entredicho la importancia de las marcas textuales susceptibles de orientar la lectura, sino que incide en la mayor o menor capacidad del lector para detectarlas. Partiendo de la reflexión sobre la accesibilidad a las marcas textuales, Neal R. Norrick (1989: 127) establece una distinción entre el «chiste» paródico y la parodia propiamente

¹ Para una reflexión más detallada sobre humor e intertextualidad, remitimos a Cots Vicente (2013) y Vivero García (2010); para una descripción del humor y de sus categorías, ver Charaudeau (2006 y 2011), así como Vivero García (2013).

dicha: «Genuine parody requires more space to elaborate certain stylistic techniques of the source text or author and to poke fun at them. By contrast, parody jokes simply use a well-known source text to create a witty comment with no intention to ridicule the text itself or its author».

Observemos cómo procede Anne Garréta.

1. La parodia en la obra de Garréta

La escritura posmoderna, escritura de ruptura y de desacralización, ha hecho de la parodia un elemento importante de su estética: «La ironía y la parodia son los procedimientos retóricos preferidos en esa empresa de deconstrucción de un pasado que se considera como no vital e inválido» (Navajas, 1996: 27). Sin embargo, sus efectos discursivos son distintos según la estrategia de escritura en la que se enmarca. En la obra de Anne Garréta, por la que circulan diversos discursos pre-existentes, algunos más célebres que otros, la parodia responde a un proyecto de escritura auto-referencial, es decir que se muestra a sí misma, según intentaremos poner de manifiesto.

La escritura de Garréta, además de una decidida apuesta por la subversión de convenciones sociales establecidas (cf. Vivero García, 2011), se ha inclinado por alterar o destruir los procedimientos literarios habituales. Ya en su primera novela, *Sphinx* (Grasset, 1986), se planteaba una historia de amor en la que los personajes carecían de las marcas de género. Así, la elección de una escritura «à contraintes» la aproximó al OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) del que formó parte oficialmente después de la publicación de *La décomposition*, obra también «à contraintes». A *Sphinx* siguieron otros denominados «romans»: *Ciels liquides* (Grasset, 1990), *La décomposition* (Grasset 1999), *Pas un jour* (Grasset 2002, Prix Médicis) y en colaboración con Jacques Roubaud *Eros mélancolique* (Grasset, 2009). Sin embargo, en *R.I.P. Roman*, Anne Garréta proclamaba la muerte del género: «Mais croyez-moi, ce que je sais, je le sais de source sûre: le Roman est mort. [...] Car ce n'est plus qu'un cadavre sous hypnose qui sort tous les jours à 5 heures déguisé en marquise». La alusión paródica a la célebre frase «La marquise sortit à cinq heures» permite conectar a Garréta con la tradición autorial de cuestionamiento de la novela como género. En efecto, desde Breton y Valéry, la cita se ha convertido en un lugar común cultural: «La marquesa salió a las cinco –pensó Carlos López–. ¿Dónde diablos he leído eso?» (Cortázar, 2005: 103). Y en esa misma dirección, Cortázar se declaraba en el capítulo 79 de *Rayuela* partidario de la «antinovela»:

La novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. Una tentativa de este orden

parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra (Cortázar, 2000: 559-560).

Tras la declaración aducida, no parece pues aventurado incluir a Anne Garréta en la empresa de deconstrucción de la novela tradicional; para ello los juegos intertextuales y el recurso a la parodia, además de otras prácticas narratológicas, van a tener un papel crucial. Dichos juegos que recorren su producción han sido ya observados y comentados a menudo por algunos críticos.

Stistrup-Jensen (2000) observa que se encuentran en *Sphinx* ecos de Baudelaire, de Rimbaud y, sobre todo, de Mallarmé. Por su parte, Colville (1999) califica este libro de «spéculaire» y muestra que puede encontrarse en él incluso el vocabulario de Mallarmé: el célebre soneto «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...», que el yo agonizante trata de reconstruir, «constelle les pages de Garréta, saupoudrées de termes mallarméens comme de givre» (Colville, 1999: 117). De manera comparable, en *Ciels liquides*, tras las palabras del narrador, que cuenta su propia degradación, se percibe el eco de otras palabras y de otras voces, entre las cuales destacan la voz de Rimbaud y la de Lautréamont.

Pas un jour también presenta un juego paródico importante que se nutre de diversas fuentes. Una de las más recurrentes es el texto proustiano, según señala Boulay (2008), que considera esta intertextualidad como marca de ficcionalidad y muestra cómo, en fragmentos como «Vous vous tenez dans une foule et, de loin, par une phosphorescence du regard, du corps, recevez le signe à vous seule adressé et de vous seule perceptible» (Garréta, 2004: 50), es posible reconocer elementos de ciertos pasajes de *Sodome et Gomorrhe*:

Un autre incident fixe davantage encore mes préoccupations du côté de Gomorrhe. J'avais vu sur la plage une belle jeune femme élancée et pâle de laquelle les yeux, autour de leur centre, disposaient des rayons si géométriquement lumineux qu'on pensait, devant son regard, à quelque constellation [...]. Or le lendemain, cette jeune femme étant placée très loin de nous au Casino, je vis qu'elle ne cessait de poser sur Albertine les feux alternés et tournants de ses regards. On eut dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'une phrase [...]. Souvent, quand dans la salle du Casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre (Proust, 1922: 245).

No es de extrañar que el narrador de *La Décomposition* lleve a cabo un proyecto insólito y que lo defina con humor «littératurerie», consistente en descomponer *À la recherche du temps perdu*, suprimiendo uno a uno los personajes de la obra de Proust como si de un *serial killer* se tratase. Con el fin de justificar su «restructuration de

l'industrie de la petite madeleine», parodia de forma crítica el discurso de la economía liberal: «Dans un marché global, où les flux de lecteurs se portent sans entraves là où leur investissement offre le rendement maximal, il n'y avait de solution que libérale. Licenciez le personnel surnuméraire: le cours de l'action ne saurait que monter» (Garréta, 1999: 166). O bien ironiza sobre el mismo autor de la *Recherche* recurriendo al conocido aforismo hipocrático *ars longa vita brevis*: «Proust est trop long et la vie trop courte? Qu'on le raccourcisse» (Garréta, 1999: 165). Traigamos a colación que el celeberrimo *incipit* de la *Recherche*, «Longtemps je me suis couché de bonne heure» –referencia de un antes y un después en la historia universal de la novela– constituyó un desafío paródico para algunos miembros del OuLiPo, como lo prueban las «35 variations sur un thème de Marcel Proust» de Georges Perec (Bénabou et Fournel, 2009: 15-20), desafío que de nuevo tentó Garréta en «To sleep, perchance to dream» (Bénabou et Fournel, 2009: 547-556).

También parodia a André Breton, que escribía en el primer *Manifeste surréaliste*, haciendo un alegato de la imaginación, «l'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule» (Breton, 1969: 78), y cuya voz puede reconocerse a través de la transformación jocosa a que lo somete Garréta: «descendre dans la rue, kalachnikov en main, et tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule, il y a dans cette méthode quelque chose qui pue l'inspiration» (Garréta, 1999: 19). Globalmente, *La Décomposition* es una réplica paródica de *Murder Considered as One of the Fine Arts* de Thomas de Quincey (1827), obra que parodia a su vez la moral kantiana y su estética de la inspiración.

En el siguiente fragmento de *La Décomposition*, la parodia del principio de *L'Étranger* de Camus resulta fácilmente reconocible por tratarse de un *incipit* sobradamente conocido:

Lecteur, sérieusement, «maman» est-ce seulement un nom? Qu'eussiez-vous dit d'un chapitre qui commencerait ainsi: *Aujourd'hui «maman» est morte, ou peut-être hier* ou d'un autre encore annonçant : *J'ai tué «papa» à un carrefour?* Cela ne veut rien dire. Vous crieriez à l'escroquerie, et vous auriez raison (Garréta, 1999: 130).

Además de estas alusiones paródicas a textos literarios, se perciben en *La Décomposition* diversas voces, como esta alusión a Saussure: «Je plaide, moi, pour l'immotivation du meurtre comme d'autres avant moi pour l'immotivation du signe» (Garréta, 1999: 21).

Por último, en *Pour en finir avec le genre humain*, un incisivo y cáustico diálogo entre dos interlocutores sin género explícito, Garréta practica un juego intertextual en el que los más variados préstamos literarios se usan con una intención paródica que no pasa inadvertida al lector atento. Talento y erudición se unen en estas referen-

cias en las que se reserva a la literatura francesa un lugar privilegiado. Veamos algunos ejemplos de ello.

Pour en finir avec le genre humain concluye con el testamento del género humano que lega, a distintas especies de animales, el disfrute y el manjar de su cuerpo. Aunque naturalmente en este colofón abundan las formas legales estereotipadas propias de este tipo de documento (*je soussigné, sain de corps et d'esprit...*), no se pueden soslayar los ecos del *Testament* de François Villon en el tono general y en los detalles macabros: en ambos textos, por ejemplo, los gusanos tienen sus pastos más o menos abundantes: «Aux vers, je lègue droit de pâturage sur toute l'étendue de ladite charogne» (Garréta, 1987: 157); «Item, mon corps j'ordonne et laisse / A nostre grant mere la terre; / Les vers n'y trouveront grant gresse» (Villon LXXXVI, 841-843).

Otras veces es la literatura del «Grand Siècle» la que se trasluce. Así, cuando Garréta relata las masacres mundiales que la televisión nos ofrece a la hora de la cena y que implican a víctimas inocentes ante la indiferencia general, añade: «Négligeons un vieillard qui passait par là (qu'allait-il faire dans de tels courants d'air? (Garréta, 1987: 67)». En este caso la parodia se crea a partir de una de las más famosas frases del teatro de Molière: en *Les Fourberies de Scapin* (acto segundo, escena siete), el criado Scapin sonsaca quinientos escudos a Géronte haciéndole creer que su hijo, invitado por un turco, está retenido en su galera hasta cobrar el rescate; el avaro y desesperado padre exclama hasta siete veces, «que diable allait-il faire dans cette galère?», frase cuya construcción y sentido es similar en el texto de Garréta.

Digamos para terminar que las alusiones a Céline, a sus obras (*Bagatelles pour un massacre*, *Mort à crédit*) e incluso a su gato Bébert, uno de los gatos más famosos de la literatura, aparecen en el texto que comentamos. El lector también puede encontrar en él un homenaje implícito a Céline en una parodia doblada de antítesis: «Vente d'organes, location d'organes, bientôt leasing... Mort à crédit toujours, mais en plus, le vivant à crédit» (Garréta, 1987: 114). En ambos autores, el humor une espíritu crítico y aspecto subversivo, ya que, finalmente, como señala Sugiura (2008: 39) a propósito de Céline, «l'humour n'est qu'un triomphe provisoire contre la réalité en vertu de l'illusion».

Garréta hace pues resonar sistemáticamente en estos libros otras voces, sobre todo literarias, jugando con la ambivalencia de las fronteras. Incorpora otros discursos que no se distinguen de manera nítida de las palabras del narrador, según una estrategia de escritura en la que la parodia cobra, como veremos a continuación, una dimensión metadiscursiva.

2. Contra la ilusión de unicidad y de transparencia enunciativas

La intertextualidad del texto garretiano se caracteriza, según aparece en los ejemplos anteriormente citados, tanto por la ausencia de delimitación clara de los fragmentos tomados de otros discursos como por la falta de identificación de las fuen-

tes por parte del lector. No faltan indicios para orientarle, entre los cuales podríamos citar la tematización de la propia actividad paródica: «J'aime à penser [...] que quelque part dans la nuit une mémoire automate gazouille ou croasse, caquette et parodie les litanies du *Temps*, perdu et décomposé» (Garréta, 1999: 132); pero sin duda estos indicios no son suficientes para asegurar del todo que el efecto sea perceptible, sobre todo cuando se trata de textos poco conocidos. Sin marcas de delimitación y sin indicios suficientes, el funcionamiento del régimen de la parodia depende exclusivamente de la interpretación y, tratándose de textos literarios, de los conocimientos del lector en ese terreno, de su erudición y de su memoria. El placer del juego compartido queda preservado casi exclusivamente en función del (re)conocimiento del texto parodiado, en la medida en que el lector lo conozca y que su memoria le permita reconocerlo. Y sin duda, en muchos casos, la parodia corre el riesgo de pasar desapercibida para la mayoría de los lectores, que quedarían así excluidos de un juego de resonancias únicamente dirigido a un grupo de iniciados, capaces de percibirlo y de disfrutar de la dimensión lúdica así como de la relación de connivencia establecida. En este sentido, el texto garretiano puede revelarse relativamente elitista, lo que no es infrecuente en la literatura francesa: ¿No había también afirmado Flaubert «mais j'écris à l'intention de quelques raffinés»? (carta a Mme Tennant de 16 de diciembre de 1879).

Sin embargo, no es necesario percibir todas y cada una de las alusiones para captar globalmente el juego paródico. Basta con que el lector detecte vagamente alguna parodia, con que tenga el sentimiento de haber leído ya antes en algún otro libro el fragmento, aunque no tenga la total certeza de ello, aunque no pueda identificar ni la fuente ni la extensión del pasaje, para que su sospecha se generalice y entre en la complicidad que implica la parodia. Y es que la ambigüedad enriquece la literatura y no hay que servirlo todo en bandeja al lector, como recuerda Booth (1991: 372) con algunos ejemplos novelescos y, especialmente, a propósito de la ironía: «After all, we say, it is only the enemies of literature who ask that its effects be handed to the reader on a platter».

En cualquier caso, la estrategia de Garréta no deja indiferente al lector. La indecisión que provoca en cuanto a las fronteras entre el discurso del narrador y el de los textos parodiados, así como la incertidumbre en la identificación de la fuente, constituyen un desafío de importantes consecuencias. Independientemente del número de parodias percibidas, la sospecha que se instala en el lector alertado por la detección de algunas de ellas perturba el efecto de transparencia enunciativa y dirige la atención del lector hacia la enunciación, que se vuelve opaca. Al mismo tiempo, la sospecha recae sobre la fiabilidad del narrador. Desde el momento en que la ausencia de fronteras claras impide distinguir de manera segura todas esas otras voces de la del narrador, éste deja de ser digno de confianza: el lector no sabe ya si tal fragmento es del narrador o no. La sistematización del procedimiento lleva a generalizar la sospe-

cha. La incertidumbre pesa también sobre la verdad del relato, desestabilizando el efecto de verosimilitud y de realidad.

Si el juego sobre las fronteras entre realidad y ficción, cuando, por ejemplo, los mundos virtuales de las pantallas de una sala de juegos de vídeo aparecen sutilmente mezclados con el mundo exterior de la calle (Garréta, 1999: 55-63), hace vacilar la ilusión referencial (es decir, la impresión que crea el texto de reflejar una realidad exterior), el juego sobre las fronteras enunciativas que conlleva esta forma de intertextualidad denuncia, por su parte, la ilusión de transparencia enunciativa y pone el acento sobre la propia heterogeneidad enunciativa de estas novelas compuestas, como señala la propia autora, «dans la grande chambre d'écho nocturne du langage et des citations» (Garréta, 2004: 14).

3. Conclusión

Consciente de no poder escapar a la heterogeneidad constitutiva del lenguaje, Garréta opta por escribir con las palabras ajenas. La forma de relación con estas palabras, el minucioso borrado de las delimitaciones entre el propio discurso y el ajeno, lleva a un desmontaje programado de la unidad del discurso del narrador. Lejos de hacerse transparente en su tensión hacia la supuesta realidad narrada, la narración se auto-designa y se declara constitutivamente heterogénea.

La parodia que aflora en la obra de Garréta confiere así al texto un carácter meta-discursivo. Al tiempo que construye una ficción, el texto garretiano habla ante todo reflexivamente de sí mismo, de su propia realidad como discurso, de todos esos textos anteriores de que está hecho y del propio tejido intertextual que los acoge, poniendo en evidencia el artificio inherente a la creación literaria. Como declara Garréta (2007: 233), «le récit est toujours déjà artifice, qui s'éloigne de la substance de l'existence. Seul un surplus d'artifice peut le rapprocher de sa vérité».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1982): «Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours». *DRLAV* 26, 91-151.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1995): *Ces mots qui ne vont pas de soi: Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. París, Larousse.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (2000): «Aux risques de l'allusion», in Michel Murat (ed.), *L'allusion dans la littérature. Actes du XXIV Congrès de la Società Universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese (SUSLLF)*. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

- BAKHTINE, Mikhaïl (1929 [1970]): *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1975 [1978]): *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1979 [1981]): *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard.
- BENABOU, Marcel et Paul FOURNEL [eds.] (2009): *Anthologie de l'OuLiPo*. Paris, Gallimard.
- BOOTH, Wayne C. (1961 [1991]): *The Rhetoric of Fiction*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- BOULAY, Bérenger (2008): «Cherchez la fiction: réponse au 'Post Scriptum' de *Pas un jour* d'Anne F. Garréta». *Lalies* 28, 271-285.
- BRETON, André (1969): *Manifestes surréalistes*. Paris, Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio (2000 [1963]): *Rayuela*. Madrid, Cátedra.
- CORTÁZAR, Julio (2005 [1960]): *Los premios*. Madrid, Cátedra.
- COTS VICENTE, Montserrat (2013): «Intertextualité, interdiscursivité et ressources humoristiques: Anne Garréta et Eduardo Mendoza», in María Dolores Vivero García (dir.), *Frontières de l'humour*. Paris, L'Harmattan, 133-149.
- CHARAUDEAU, Patrick (2006): «Des catégories pour l'humour?». *Questions de communication* 10, 19-41.
- CHARAUDEAU, Patrick (2011): «Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments», in María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*. Paris, L'Harmattan, 9-43.
- DANE, Joseph A. (1980): «Parody and Satire: A Theoretical Model». *Genre* 13, 145-159.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).
- GARRÉTA, Anne F. (1986): *Sphinx*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- GARRÉTA, Anne F. (1987): *Pour en finir avec le genre humain*. Paris, Éditions François Bourin.
- GARRÉTA, Anne F. (1999): *La Décomposition*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- GARRÉTA, Anne F. (2002 [2004]): *Pas un jour*. Paris, Librairie Générale Française.
- GARRÉTA, Anne F. (2004): «La Loi, la norme, le néologisme», in Anne-F. Garréta et al. (eds.), *L'Amour de loin du Dr. L*. Paris, Cahiers de l'Unebévúe, 4-14.
- GARRÉTA, Anne F. (2005): «Autonomy and Its Discontent». *The South Atlantic Quarterly* 104(4), 119-129.
- GARRÉTA, Anne F. (2007): «Autofiction: la Ford intérieure et le self roman», in Jean-Louis Jeannelle y Catherine Violet (eds.), *Genèse et autofiction*. Bruselas, Academia Burylant, 232-239.
- GARRÉTA, Anne F. *R.I.P. Roman*. <http://www.ouliipo.net/docs/rip-roman> [consultado en enero 2013].
- HUTCHEON, Linda (1985 [2000]): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press.

- KRISTEVA, Julia (1969): «Le mot, le dialogue et le roman», in *Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 82-112.
- NAVAJAS, Gonzalo (1996): «La para-doxa (pos)moderna. El paradigma de una estética anti-canónica», in Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Numéro hors série de *Tigre*. Actes du Colloque international Centre d'Etudes Hispaniques, Université Stendhal (CERHIUS), 23-32.
- NORRICK, Neal R. (1989): «Intertextuality in humor». *Humor* 2-2, 117-139.
- PROUST, Marcel (1922 [1988]): *Sodome et Gomorrhe*, in *À la recherche du temps perdu*, t. III. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- QUINCEY, Thomas de (1827 [1963]): *Du meurtre considéré comme l'un des beaux-arts*. Paris, Gallimard.
- RAYMOND, Dominique (2009): «La co-intertextualité», in Louis Hébert y Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Laval, Les Presses de l'Université Laval, 61-70.
- RIFFATERRE, Michael (1981): «L'intertexte inconnu». *Littérature* 41, 4-7.
- STISTRUP JENSEN, Merete (2000): *Les voix entre guillemets. Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*. Odense, Odense University Press.
- SUGIURA, Yoriko (2008): «Stratégie de l'humour chez Céline: une lecture deleuzienne». *Études céliniennes* 4, 25-39.
- VILLON, François (1968): *Œuvres*. Paris, Librairie Honoré Champion (col. Les Classiques Français du Moyen Age).
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2010): «Les fausses vraisemblances. Parodie et mise en abyme du vraisemblable fictionnel dans *Les Caves du Vatican*». *Poétique* 161, 75-88.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2011): «Humour, engagement et création littéraire chez Anne Garréta». *Women in French Studies* 19, 85-93.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2013): «Catégories de procédés et formes d'humour en France et en Espagne», in María Dolores Vivero García (dir.), *Frontières de l'humour*. Paris, L'Harmattan, 113-132.