

# FRANCISCO AYALA Y CERVANTES: SATURACIÓN LITERARIA Y HUMANISMO EN CLAVE DE PARODIA GROTESCA

M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar  
Universidad de Sevilla  
ebarroso@us.es

*A Alberto*

**Resumen:** Siendo bien conocida y proclamada por el mismo Francisco Ayala su devoción por Cervantes, me interesan aquí las relaciones entre la que el primero llama  *saturación literaria* , vertebrada en las llamadas intertextualidad e interdiscursividad, y la parodia. Parto de reflexiones de Ayala sobre la cervantina en el  *Quijote* , indago sobre la conexión entre estrategias paródicas de ambos, considerando que la atmósfera cultural de nuestro tiempo, moduladora del discurso y del hiperdiscurso ayalinos, también perfila su parodia satírica, trabada, como la de Cervantes, en estética grotesca. Se recuerda que desde la antigüedad hasta ahora, dicha estética va asociada, inseparable, a cosmovisiones en torno a inquietantes problemas del ser humano tanto como a situaciones particulares de un espacio social, sin que por ello quepa concluir que todo el repertorio histórico del grotesco responda a posiciones desesperanzadas ante el mundo. Por ello, carece de fundamento sólido atribuir a Francisco Ayala una postura sin esperanza.

**Palabras clave:** Cervantes. Francisco Ayala. Saturación literaria. Intertextualidad. Interdiscursividad. Parodia. Humor grotesco. Hiperdiscursividad. Cosmovisiones.

**Abstract:** Well known and proclaimed by Francisco Ayala itself his devotion to Cervantes, I am interested here in the relations between the parody and what Ayala calls  *literary saturation* , built over the so called intertextuality and interdiscursivity. I start from the Ayala's reflections about Cervante's parody in the  *Quixote*  and inquire about both writers' parodic strategies, considering that today's cultural atmosphere, which modulates Ayala's discourse and hyperdiscourse, also shapes his parodic satire, closely tied with grotesque aesthetic, like Cervantes'. It is recalled here how, since ancient times until now, that aesthetic keeps an unbreakable link with worrying human being's cosmovisions, as well as with particular situations in a social space, not meaning the conclusion that the whole grotesque history repertoire comes from despairing positions about the world. That is why no despairing attitudes should be attributed to Francisco Ayala.

**Key words:** Cervantes. Francisco Ayala. Literary saturation. Intertextuality. Interdiscursivity. Parody. Grotesque humour. Hyperdiscursivity. Cosmovisions.

**Résumé:** Être bien connue et proclamée par Francisco Ayala sa dévotion par Cervantes, je m'intéresse ici par les relations entre la saturation littéraire, première dénomination, structurée dans l' intertextualité et l' interdiscursivité, et dans la parodie. Je commence par les réflexions d' Ayala sur Cervantes dans Don Quichotte, je demande au sujet de la connexion entre les stratégies

parodiques de tous les deux, compte tenu de l'atmosphère culturelle de notre temps, qui module la parole et l'hiperdiscours d'Ayala, elle expose également sa parodie satirique, fermée, telle que Cervantes, dans l'esthétique grotesque. Il est rappelé que depuis longtemps jusqu'à maintenant, cette esthétique est associée, inséparable, à visions du monde sur des problèmes humains inquiétants ainsi que sur des situations particulières de l'espace social, sans penser nécessairement que tout le répertoire historique du grotesque répond à positions désespérées au monde. Par conséquent, aucune base solide peut attribuer à Francisco Ayala une situation désespérée.

**Mots-clés:** Cervantes. Francisco Ayala. Saturation littéraire. Intertextualité. Interdiscursivité. Parodie. Humour grotesque. Hiperdiscours. Visions du monde.

Hace tiempo que prestigiosos estudios sobre la obra literaria de Francisco Ayala subrayan, insistentes, la muy cervantina estirpe de determinados textos suyos, el planear de la alargada sombra de Cervantes en los más de ellos y en algunas importantes claves de su «sistema» literario.

La necesidad de esos estudios se inscribe tanto en la declarada devoción de Ayala por Cervantes –el *Quijote* es una de sus más juveniles lecturas– como en reflexiones teóricas expresadas, entre tantas otras ocasiones, en el ensayo de 1954 «Experiencia viva y creación poética. Un problema del Quijote», incluido luego entre los que conforman el volumen *La invención del Quijote* al reeditarse en 2005 como importante contribución ayalina a las generalizadas conmemoraciones del cuarto centenario del hidalgo manchego, que rebosaron el año siguiente:

Tan pronto como hayamos reconocido la heterogénea índole de los materiales que se reúnen en la experiencia individual del artista para componer su obra [...] tenemos que volver a discriminar entre ellos, aislando los que pertenecen al sistema de su arte [...] por constituir un sistema que actúa preceptivamente sobre el trabajo del artista (2005: 143).

Ayala mismo, autor de tan lúcidos cotejos de Cervantes con grandes escritores de nuestro Siglo de Oro, sobre todo con Quevedo, nos ayuda también a comprender ciertas claves particulares de su propia obra cuando medita sobre el pensamiento de Cervantes y las estrategias mediante las cuales este se expresa en texto.

Usando palabras del escritor granadino podemos llamar una de dichas claves **saturación literaria**, de primera importancia para gestar el caleidoscópico universo de sentidos que enriquece su obra «de creación», siempre con plurales líneas de fuga abiertas al interpretarla. Tras el amplio desarrollo de los estudios literarios con enfoque semiótico-semántico y hermenéutico, en particular de la llamada estética de la recepción, en sus distintas versiones, podemos relacionar esa saturación con la «densidad semántica». Desde Bajtín, Kristeva, Rifaterre,

Barthes, Gómez Moriana y tantos más importantes teóricos, sabemos que en gran medida está hecha de contaminaciones entre textos y entre discursos, cristalizando de diferentes maneras. Después del amplio desarrollo en nuestro tiempo de los estudios sobre la cultura –por ejemplo, tras aportaciones como las de Y. Lotman sobre esta como semiosfera o las de I. Zohar sobre los polisistemas culturales-, disponemos de un abanico amplio de perspectivas teóricas acerca de los mecanismos individuales y sociales mediante los que tiene lugar la interacción entre la atmósfera cultural, el enunciado textual y la interpretación.

Ayala, como Cervantes, se sabe parte del inmortal molino literario y de la cultura entera. Por eso contradice, enfático y reiterativo, aquel simplista, reductor entender la creación cervantina como fruto espontáneo de mente genial, sin considerar su necesario tejerse en los cauces, dinámicos, del conocimiento, literario y <sup>1</sup>no. Es decir, censura aquel cervantismo dislocado, víctima de una «angustia de las influencias», para resumirlo mediante la conocida expresión de Harold Bloom, que Cervantes no tuvo la torpeza de padecer, ni Ayala tampoco. Por el contrario, subraya este que la experiencia vital del escritor, fuente de la obra, incluye, inseparable, el patrimonio de su cultura:

En la densa atmósfera literaria donde se desenvuelve la creación cervantina, estamos acostumbrados, ciertamente, al procedimiento de componer con elementos *ya hechos* [...]. En último término, la creación literaria concreta y proyecta de forma objetiva la experiencia personal del autor; y a esta experiencia pertenecen no solo aquellas vivencias radicales que, por ser comunes al género humano, dan origen a los mitos y son siempre vividas a través de ellos: anhelo del paraíso perdido, sentimiento de culpa, expiación, descenso a los infiernos, anonadamiento, rescate, salvación, etcétera; y no sólo las cosas buenas y malas que el mundo le haya deparado a él en el correr de los años, sino también toda aquella parte del patrimonio cultural al que sus individuales circunstancias le hayan dado acceso. Y así, la experiencia de Cervantes no se agota en los avatares más o menos memorables de su vida [...]. También son experiencias suyas, y no insignificantes, sus estudios y lecturas, la *Eneida*, los libros de caballerías, el romancero, *Orlando furioso*, de la misma manera que es experiencia para nosotros, y forma parte de nuestras vidas, tal vez todo aquello, más, desde luego, la lectura del *Quijote* mismo (*Ibid.*: 129 y 136-137).

Y cuando se refiere al «arte de novelar» Cervantes relaciona estrechamente la saturación literaria con aspectos compositivos, sintácticos, entre los que subraya la eficacia de la disposición en contraste. Bien conocido es que tales aspectos y los semánticos se imbrican por necesidad. Escribe:

El procedimiento que él emplea consiste, ante todo, en la integración de elementos heterogéneos, empezando por combinar dispositivos formales diferentes –los de los géneros tradicionales- [...] y que, en la composición del *Quijote*, no sólo se acumulan,

sino que **muchas veces aparecen colocados en agudo contraste**. De ahí viene la **saturación literaria** del libro, a cuyas páginas concurren prácticamente todas las líneas de la tradición literaria; sin embargo de lo cual, rezuma vidasca (*Ibid.*: 148-149).<sup>1</sup>

Estimo que en el pensamiento estético y, claro es, en la escritura de Francisco Ayala, tres componentes fundamentales, entre otros, se tejen y convergen para generar saturación literaria: el intertextual, el interdiscursivo y el hiperdiscursivo, al que me referiré más adelante, a menudo activados mediante formas y significaciones contrastivas. Procede advertir, a propósito del primero, que Ayala rebasa los límites de la llamada intertextualidad en su sentido más estricto –como el que se percibe en la transtextualidad de Genette, quien, de hecho, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* la circunscribe a relaciones entre textos literarios-, pues le atribuye más anchura de horizontes, pero no por ello adopta una perspectiva extrema, semejante a la de ciertos enfoques revisionistas de los estructuralismos rígidos, para los que todo significativo es una cámara de ecos –*Roland Barthes par Roland Barthes*- y proclaman la imposibilidad de vivir fuera de un texto infinito –el mismo Barthes en *Le plaisir du texte*-. Ayala tampoco disuelve la realidad en un texto general ni despoja de identidad fija al lector, en cuyo espacio se inscribe la intertextualidad, para desvanecerlo en infinitas referencias textuales.

Pues bien: siendo como es el *Quijote* fuente y estímulo sustantivo de la invención ayalina, junto con la restante obra de Cervantes, en especial las novelas, obligado resulta preguntarse, al menos, por algunas de las claves cervantinas destacadas que, junto a otras muchas, asimismo cervantinas o no, fundamentan esa saturación literaria de que rebosan los textos de Francisco Ayala hasta erigirse en estilema recurrente que los atraviesa. Obligado resulta atender una y otra vez, insistentes, las relaciones entre la obra de este y sus correlatos o pretextos cervantinos, más allá de citas, alusiones o referencias explícitas; más allá de la transposición actualizadora de temas y motivos. Es decir, más allá de esas homologías que han sido tenidas por formas «débiles» de intertextualidad (Jenny, 1976), incapaces, por sí solas, de generar aquella misma saturación.

Mi propósito de ahora se focaliza sobre la textura discursiva que imbrica ingredientes de la parodia y discursos afines en los de la ironía y el humor en un sentido amplio.

Para ello importa mucho tener presente que las relaciones intertextuales e interdiscursivas se muestran marcadas por dos compulsiones contrarias pero que no se excluyen, sino que coexisten a menudo. Una tiende a repetir; la otra, a

<sup>1</sup> Los destacados, en esta cita y en las demás, son míos.

transgredir, aunque al hacerlo deba partir de la repetición. A la segunda suele atribuírsele el más alto grado de saturación o de densidad semántica, lo que ayuda a entender, por ejemplo, que Bajtin (1975) subraye como muy importante pauta de la dialogicidad el conflicto entre puntos de vista o que Riffaterre (1978) valore tanto la divergencia de las conexiones ideológicas entre textos. Explica también que la parodia, por entrañar la máxima tensión con su pre-texto y por otras razones, sea considerada recinto de plenitud intertextual; ámbito privilegiado de saturación literaria, diríamos en términos de Ayala. Esas otras razones tienen que ver, según Manfred Pfister (1985), con la referencialidad –un texto tematiza otro–, con la autorreflexividad –el autor reflexiona sobre su texto–, con la estructuralidad –un texto es fondo estructural de alguno posterior–, con la comunicatividad –el autor parte de que el lector conoce el pre-texto o hipotexto– y con la selectividad o «fuerza» mediante la que un elemento se refiere al precedente. La parodia condensa en muy alto grado todos y cada uno de estos aspectos.

Así pues, esperable resulta que la escritura literaria de Francisco Ayala no deje de mirar hacia la vertiente paródica de la de Cervantes y hacia las estrategias discursivas que la modulan. Que las integre incluso hasta hacerlas carne de su personal narrar y a menudo las percibamos en los fundamentos compositivos, en los pragmáticos y, por ello, en los semánticos de su obra. Como percibimos también en ella ese cervantino imbricarse géneros múltiples en un libro o el componer la narración sobre la base de una red tupida de discursos primarios y metadiscursos, con sus correspondientes perspectivas y cosmovisiones. Por muy conocido que sea, resulta inevitable recordar ahora ese saberse Ayala atrapado necesariamente por

la manera de hacer novelas» de quien inventó el *Quijote*, que «inaugura, en efecto, la novela moderna y –caso no raro, casi diría normal– la agota al mismo tiempo al explotar de una vez todas sus posibilidades. En cierto modo, cuantos, después de él, hemos intentado novelas a lo largo de cuatro siglos y medio, hemos estado reescribiendo el *Quijote*, con mayor o menor fortuna (*Ibid.*: 148).

No intento abordar aquí los escollos teóricos sobre la noción de parodia que, según se sabe, no es unívoca, dado que no se han descrito fórmulas exactas para parodiar. Procede, sin embargo, recordar alguna cuestión básica en torno a ella.

Desde la *Poética* de Aristóteles hasta hoy, pasando por los formalismos ruso y francés o, antes, por las perspectivas clasicistas, no siempre se ha considerado, por ejemplo, que a la parodia le sea inherente el humor, la comicidad (Tinjanov, 1977) –por más que otras veces se los considere requisitos imprescindibles

<sup>2</sup> Hago la referencia a Tinjanov y a Novikov a través de Ivanov Mollov, P. (2006).

(Novikov, 1989;<sup>3</sup> Genette, 1982) -, puesto que devaluar ideas, temas, estructuras, personajes o discursos no implica por necesidad hacerlo en claves humorísticas. Lo que sí se asume como evidente es un proceso de interpretación de la parodia en el que interactúan tres vertientes: interpretar el texto parodiado, también el de la transformación paródica y haber establecido una relación comparativa entre ellos.

Si la parodia critica el texto transformado, sea en sus cosmovisiones o en cualquier aspecto meramente formal, entonces se entreteje en la sátira. Los argumentos para delimitar una y otra no son aceptados con unanimidad por la teoría, dadas la porosidad y las intersecciones entre las ya de por sí lábiles fronteras que las delimitan. Puesto que la parodia suele invertir, transgredir, un pre-texto, implica no estar conforme, desaprobar su mundo, es decir, implica una sátira, tanto si el autor considera propio ese universo como si, distanciándose mediante la ironía, lo percibe ajeno. Pero, aun con todo, una y otra –parodia y sátira- no son lo mismo, la segunda no implica la primera.

Al configurarse el discurso paródico, el modo de representación grotesco, en un sentido amplio, abarca la trayectoria de la historia europea desde la Edad Media, como enunciado liberador que salta sobre códigos estéticos y, por ello, éticos también, ya sea como testimonio de derrumbamiento de estructuras, ya sea a favor de la regeneración del individuo y de la colectividad. Si nuestra literatura lo viene utilizando desde entonces y si tanto Cervantes como Francisco Ayala se sirven de él, cada uno a su manera, me interesa asimismo mencionar, siquiera haya de ser mínimamente, ciertos importantes jalones de la teoría sobre la valoración estética de lo grotesco.

Sin remontarme más allá del Romanticismo, que es cuando se da un importante salto cualitativo en dicha reflexión, obligado es referirse a uno de sus primeros tratados, el muy conocido prefacio de *Cromwell* (1827), en el que Victor Hugo, defendiendo la conjunción armónica en un texto de lo sublime y lo grotesco, declara que este último se comporta a la vez como categoría estética y esencial, sin la que no puede comprenderse al arte romántico, consistiendo su misión en resaltar lo sublime. Gautier publica *Les Grottesques* en 1844, donde lo considera una forma y un sentido, el signo de un modo de pensar más poético que analítico, en el que fragua todo lo que los cánones rechazan y es importante fundamento de la fantasía, de la creación innovadora. Tendemos un puente enorme hasta el siglo XX y nos detenemos en el parecer de W. Kayser en su estudio *Lo grotesco* (1964), que subraya la condición transhistórica de la categoría «grotesco», que ha existido siempre aunque se venga expresando de maneras diversas. La ve presente en todo lo extraño que se apodera de nuestro mundo, en lo incomprensible, en lo

inexplicable. De mención obligada es el conocido trabajo de M. Bajtin sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1941), que reivindica la necesidad de interpretar correctamente lo grotesco, lo cual obliga a apartarse del enfoque estético tradicional y partir de la diferencia entre cultura «oficial» y «popular» para acercarse a esta última en su dimensión histórica, pues precisamente en lo grotesco halla su expresión, durante mucho tiempo soterrada. El discurso grotesco, al acoger lo feo, lo monstruoso, lo absurdo, acoge también el contraste, no pasa por alto la paradoja que la vida misma es. Todas las formas de lo grotesco socavan fronteras del arte institucional, en nombre de la libertad artística, lo que explica la naturaleza de esa risa, atrevida, de la fiesta popular. Reivindicarla entraña elevar lo grotesco al rango superior de la conciencia estética, frente a un dogmatismo excluyente y unívoco. Por fin, me importa mucho mencionar el criterio de Valeriano Bozal (1999a, 1999b), para quien el imaginario grotesco se corresponde con una actitud ante el mundo que se afana por desvelar su condición más oculta, más incomprensible, yendo así más allá que la sátira y la caricatura, pues ellas deforman solo para corregir desde un criterio de perfección.

Por cuanto queda expuesto, convengo en entender la parodia con un sentido amplio, como obra o parte de obra que se refiere a otra sometiéndola total o parcialmente a una inversión semántica, dado que, si bien puede mostrarse solo como formal, sintáctica, enunciativa, esto afecta, inevitable, a la semántica. De un lado, la sátira, corrosiva o no, y la ironía, tanto despiadada como comprensiva; por otro, la caricatura, el carnaval, el esperpento, lo histriónico, lo bufonesco y categorías afines asociadas a lo grotesco, los considero respectivamente estilemas discursivos y modos de representación muy recurrentes en la parodia, en la que acostumbran a imbricarse.

En cuanto a la relación que establece Francisco Ayala entre saturación literaria y parodia, merece la pena considerar ciertas afirmaciones suyas en *La invención del Quijote*. Esos criterios pueden ayudarnos a entender su propia escritura paródica:

**Parodia éste** [el Quijote] **un poema heroico** donde un protagonista cumple hazañas sucesivas y diversas. La serie de aventuras, en efecto, **responde al esquema épico tradicional**, si bien la inflexión burlesca del libro las hace, no ya irrelevantes, sino objetivamente irrisorias, de manera que, en vez de iluminar el valor del protagonista que las cumple, le ponen en evidencia y nos lo presentan en agrio contraluz. Claro está que **ahí la parodia es solo plano superficial** de una obra inmensamente densa y profunda, y el inveterado esquema formal viene a servir de guía a una doble **progresión dinámica** mediante la cual **los dos personajes centrales**, don Quijote y Sancho, se realizan con los caracteres de una modernidad plenaria y definitiva, nunca hasta entonces lograda en la historia literaria: como vidas en proceso de consumación [...] La obra se plantea —éste

es su planteamiento primero y más externo- como una **sátira literaria**: la sátira de los libros de caballerías. Y, **ya con eso, se la sitúa de lleno en el plano de una densa actividad cultural en cuanto elemento combativo que entra a polemizar en el campo de los problemas estéticos** (*Ibid.*: 80 y 103).

Es decir, Ayala afirma que:

a) En su apariencia semántica y discursiva, en el nivel más superficial de las significaciones y del enunciado, el *Quijote* es una parodia de los libros de caballerías.

b) Esta parodia implica una sátira de tales libros. Por sí misma, la condición satírica de los mismos no confiere al *Quijote* una alta saturación, una «densa actividad cultural».

c) La **densidad** literaria del *Quijote* queda trabada en el hecho de que, mediante la sátira, la novela **polemiza** con el género parodiado.

d) La sátira paródica del Quijote no se apoya en el esquema compositivo, pues este no entraña una transgresión, sino que sigue las pautas del pre-texto genérico, de lo que se deriva un escaso alcance en cuanto a la simbolización satírica de la arquitectura textual.

e) Para el efecto paródico tiene importancia primordial la mostración de los personajes en la trayectoria evolutiva de sus modos de ser y de estar en el mundo, como «vidas en proceso de autoconsumación», así como su desubicación cronotópica. En este proceso se fundamenta el peso mayor de la densidad literaria en el gran libro cervantino. Es ahí donde más inequívocamente, mediante la sátira, la novela **polemiza** con el género al que parodia.

Con este percibir el fundamento del resultado paródico quijotesco en el proceso de autoconsumación vital de los personajes se relaciona la que Pozuelo Yvancos llama parodia de segundo grado, afirmando que la cumple especialmente don Quijote tras su transformación a partir del estado inicial, cuando ya es a la vez objeto y sujeto de parodia:

A lo largo de toda la obra hay junto a una solidarización del héroe con la palabra parodiada (esto es su ser caballero sin fisuras, según pretende), una autocrítica del propio héroe hacia la palabra parodiada (conforme la obra avanza nace el estigma de la sospecha en el seno del propio héroe) y un desengaño final respecto de ella, lo que lo convierte en diferente a un loco sin remedio.

La gran obra de Cervantes ha introducido el distanciamiento irónico incluso en el seno de la parodia, lo que ha dado imagen de una mayor profundidad que la que ofrecía el solo estatuto paródico inicial, lo que nos permite hablar de una parodia en segundo grado, que es capaz de ironizar sobre su propio estatuto, de modo que a la vez que funciona como tal parodia se desmonta el artificio paródico mismo por la distancia de los héroes para con el punto paródico de partida (2005: 187).



Así pues, a propósito del *Quijote*, ya en 1954 Francisco Ayala asocia la parodia con la sátira y, por ello, con la tensión ideológica, que no se deriva solo y necesariamente de la *dispositio*, del argumento, de la estructuración compositiva, si bien puede hacerlo, tal como el mismo autor demuestra de inimitable manera en *El Jardín de las delicias*.

Pero Ayala sí percibe nítida esa «inflexión burlesca» trasladada del marco genérico estructurante al espaciotemporal, reverso del épico, y a las dos figuras centrales tal como se muestran en los primeros capítulos de la parte primera, con sus mundos respectivos, muy en particular al héroe. Sancho, reverso del escudero canónico; don Quijote, esperpento perturbado metido a caballero. Creo que podríamos llamarlas formas **dislocadas** o, siguiendo a Vázquez Medel (2003), **desplazadas** en esos dos aspectos principales: uno, la deformación –grotesca– de las figuras canónicas con respecto a sus funciones y, otro, su desplazamiento del tiempo y del espacio canónicos también.

De ahí que Ayala esté entre quienes más enfatizan la condición paradójica del *Quijote* como cauce de saturación literaria. Paradoja nacida de una cuestión de sintaxis narrativa como es distorsionar los vínculos entre las funciones y sus formas arquetípicas, desplazándolas, además, de su cronotopo inherente. Las figuras de don Quijote y de Sancho, su apariencia, su época, ámbito geográfico, espacios sociales, parodian, ellos sí, y, por ello, polemizan con el género. Son uno de los pilares donde la saturación literaria del libro se asienta. En cambio, las funciones del caballero quedan enaltecidas en él hasta las cumbres de nobleza espiritual más ideales. Es precisamente a esta condición de paradoja viva y dislocada, a esta relación de contrarios entre el lado paródico de don Quijote y el que encarna como ninguno el prototipo de la medieval caballería, a la que atribuye Francisco Ayala el más alto alcance estético y, por ello, simbólico, rebotante de guiños históricos, sociales, culturales. Es decir: transgresión burlesca y exaltación, contrarias y fundidas inseparables en el héroe, fraguan su yo escindido, su contemporaneidad perenne: «si vincula [Cervantes] los ideales góticos a un demente de apariencia ridícula, hace de él, al mismo tiempo, el héroe a quien asiste una razón superior sustraída a toda demencia». Tal parodia con paradoja dentro es piedra angular del más alto grado de saturación literaria, porque apunta «al fondo mismo del mito quijotesco: los ideales góticos [...] chocan con la realidad del mundo nuevo, dando lugar a un conflicto cultural que [...] es ya el propio conflicto cultural de la Contrarreforma, con su profunda incongruencia histórica» (2005: 62). Estamos ante la que Linda Hutcheon (1981) califica como parodia «de fuerza positiva».

Ayala analiza también otros destacados «artificios» cervantinos relacionados

con la parodia. El primero es la locura del personaje que, como la de *El licenciado Vidriera*, pero en sentido distinto, sirve

para potenciar direcciones radicales del espíritu. En vez de ser pretexto para gracias groseras, como parecen entender algunos, está llamada a establecer contacto con lo sobrehumano desde las raíces mismas de la más desamparada humanidad. De un salto, la demencia va a arrebatarse al protagonista desde la vulgaridad de aquella «condición y ejercicio» del hidalgo lugareño hasta el heroico (*Ibid.*: 66-67).

Importa mucho destacar que esa locura, herramienta de paródica saturación literaria, guarda relación con un entendimiento teatral del mundo. Cumpliendo con una de las misiones de la máscara clásica, insta a descubrir lo que parece esconder. Pero, además, si en ella descansa un lado paródico de don Quijote, resulta que la parodia misma se articula en la semántica en torno al que narratología suele llamar pacto ficcional. Cuando loco, el héroe distorsiona las reglas del juego artístico y transpone la ficción a realidad. Cuando cuerdo, puesto ya un pie en el estribo, no cree en la verdad interna de los libros de caballerías, no suspende la incredulidad. Entre el principio y el fin de la historia, importantes jalones en el desarrollo vital del personaje fraguan en esa propuesta de acuerdo que le hace a Sancho al terminar el episodio de Clavileño: créeme lo que cuento sobre mi experiencia en la cueva de Montesinos y creeré en las tuyas a lomos del caballo de madera. Pero no puede obviarse que esa propuesta implica ya en el héroe un prejuicio de descreimiento, entraña una invitación al intercambio en cierta manera comercial, interesada, lo que la diferencia del convenio ficcional y muestra que está activada la cara «razonable» de la paradoja quijotesca, que están abiertas brechas en los confines del juego ficcional. Sobre el eje paródico descansan, en fin, cuestiones relativas a las fronteras de lo real, acerca de las cuales tanto disertó Ayala.

Un segundo artificio cervantino que destaca este autor es la estética grotesca, entendiéndola como fundamento de la consistencia misma del personaje, estrategia para referirse al drama cultural español derivado de la Contrarreforma. Porque, si Cervantes se sirve de la polarización que implica tal imaginario para mostrar una escala de situaciones que van de lo patético a lo grotesco mismo, también lo hace, sobre todo, para «conferir consistencia espiritual y significación mítica a un personaje de ficción que debía expresar en cifra el drama de España agarrada en la Contrarreforma. Así es como puede encerrar en la inescindible unidad de un solo individuo ese conflicto desesperado de orden cultural» (*Ibid.*: 65).

Cree que falta por hacer una historia de la recepción del *Quijote*, de la sensibilidad dominante en cada época ante él hasta llegar a la llamada generación

del 98. Ese estudio delataría una «paulatina pérdida de aptitud para percibir [...] el valor estético de su dimensión grotesca, tan propio del Barroco» (*Ibid.*: 64).

Las situaciones procaces, el lenguaje abyecto cervantinos se articulan, inseparables, en la representación imaginaria grotesca y, por ello, solo contextualizándolos así puede comprenderse su sentido, acorde con el de tal estética y que no se aparta un ápice de ese «escrutinio de la vida humana en busca de su sentido inmaté» (*Ibid.*: 163), empeño constitutivo de la obra de Cervantes, sino que es eficaz herramienta al servicio de tal indagación. De ahí que Francisco Ayala salga al paso tanto de quienes, por devoto paroxismo, soslayan ese modo cervantino de representación o lo justifican mal, pues no lo entendieron, como de aquellos otros que lo esgrimen contra la ética del autor. Lo hace en ocasiones incontables, pero sobremanera en el breve artículo «Cervantes, abyecto y ejemplar», contra la interpretación de Américo Castro sobre el impulso de las *Novelas ejemplares* y, más todavía, en «El nuevo arte de hacer novelas estudiando un tema cervantino», sobre el asunto del amor y el viejo tal como Cervantes lo trata en *El celoso extremeño* y en *El viejo celoso*. Las claves semánticas de estas novelas, ancladas en la tradición y que versan, aunque con enfoques bien distintos, sobre conflictos en torno a relaciones amorosas entre hombre viejo y mujer joven, devienen guiño textual de primera importancia para interpretar el ayalino *El jardín de las delicias*.

En suma, Francisco Ayala sabe muy bien cuál es el sentido de la estética grotesca como expresión del humor paródico y satírico; conoce de modo incuestionable su capacidad para desvelar lo más incomprensible sin hacerlo desde un criterio exclusivo de perfección. De hecho, declara haber percibido el complejo calado de esa estética en la temprana época de la adolescencia, después de haber mirado y remirado el cuadro de Velázquez *Retrato del bufón Don Juan de Austria*. Luego, tras observar que los bufones siempre están al amparo de los autócratas, como contrafigura suya o doble de su personalidad, atribuye un hondo dramatismo a esas figuras bufonescas, basado en el contraste inherente a su posición vital:

Y de este modo, en el claroscuro y ambigüedad de la posición que ocupa —hombre del arroyo, degenerado, enfermo, miserable, que detenta por burla privilegios mayestáticos—, el bufón reúne lo más abyecto con lo más noble, en un contraste de donde surge la risa, pero en que está expresado el dramatismo casi religioso de toda representación (1972: 510-511).

Que demuestre entender con tanta hondura el porqué y el para qué de esa estética en la obra de Cervantes nos crea la expectativa de percibirla en la propia obra ayalina. No en vano Francisco Ayala titula «Cervantes y yo» el estudio que abre *La invención del Quijote* en su edición última. En efecto, la obra del escritor

granadino está «saturada» literariamente de sentidos afines a los que percibe en el manchego—aunque no solo de ellos, como es obvio—, modulados por la personal manera de novelar, por tendencias de época, por intersecciones culturales añadidas, pues resulta evidente que no pueden pasarse por alto los estratos de la cultura que han ido sedimentando sobre el cervantino y tejiéndose en él para cristalizar en la escritura, empapada en tradición pero siempre vanguardista, de Francisco Ayala.

Sin embargo, al interpretar obras suyas no siempre se tienen del todo presentes esas claves semánticas de la parodia satírica tejida en estética grotesca, su soporte ideológico y la actitud ante el mundo que entraña. De ahí que se hayan aseverado conclusiones que insisten en el extremo pesimismo, en el desaliento exacerbado de este autor, sobremanera en alguna de sus más importantes novelas como es *Muertes de perro* (Gullón, 1980). Entiendo que tales perspectivas no sopesan lo suficiente que una meta importante del humor paródico es conjugar elementos trágicos y cómicos, subordinándolos a un sentido que los engloba y sobrepasa. Ni que la ironía destaca el abismo entre lo real y lo imaginario, pero cuestiona las fronteras entre ellos y, al hacerlo, también duda sobre la fiabilidad de los discursos. Tampoco tienen bien en cuenta la posmodernidad narrativa de esta novela, por la que se articula en las corrientes expresionistas que jalonan el arte europeo desde las vanguardias históricas. Obvian la alta saturación literaria que concentra, donde se citan el carnaval, la danza macabra y, junto a otros muchos guiños culturales, muy cervantinas inversiones paródicas que afectan al todo y a bastantes partes. Piénsese en ese comienzo con un narrador tullido que, en máxima tensión con el dinamismo inicial de don Quijote, declara ser espectador pasivo desde su lugar quieto en el ojo inmóvil del huracán histórico de su país algo que el discurrir de la narración no tarda en desmentir— para mostrársenos al final en plena actividad asesina por el poder, reverso del reposo de don Alonso Quijano el Bueno en su lecho de muerte. O en ese antípoda del héroe cervantino que es Bocanegra, cuyo carácter grotesco no reside en la inversión de una forma, sino en la de sus funciones, recurrentemente simbolizadas, y, además, en la transposición degradante de espacios, ya desde la figuración de la silla presidencial como cloaca. Un paso más y la figura del Hechizado, en ese otro cierre memorable del relato al que da título, intensifica la degradación formal, la contraimagen de rey, con la funcional: a la inutilidad de este para desempeñar las funciones que le corresponden se añade la suplantación degradante, el enaltecer competencias de las formas deformes —la de la enana, en este caso—, tan gratas al neobarroquismo de nuestra época (Calabrese, 1994). Aun cuando Francisco Ayala manifiesta en la Introducción de *El hechizado* que se propone en este caso hacer una novela sin vida humana, debe

tenerse en cuenta que persigue hacer del poder el verdadero protagonista, el cual en absoluto puede considerarse como ajeno a la condición del ser humano. De ahí que, para Carolyn Richmond (1992) este relato se hace eco de nuestra propia vida, de la vida humana en general.

Francisco Ayala ha escudriñado el artificio cervantino, lo conoce a fondo y lo hace suyo para correr el velo que oculta lo real tras lo aparente. Pero no en vano conoce igualmente otras expresiones del humor satírico en la tradición literaria y del arte en general que, con discursos grotescos, pasan por las danzas de la muerte, por Jerónimo Bosch, por Quevedo, por Goya, por Valle Inclán, por el surrealismo, por los expresionismos alemanes y del resto de Europa durante el siglo pasado... Todo ello es magma que fecunda en la inimitable plenitud, en la saturación estética de *El jardín de las delicias*. Saturación hecha de parodia compositiva global que invierte el sentido del mito del origen a partir del relato pictórico de *El Bosco*, cuyo cuadro homónimo es referente hipotextual del libro. El tríptico de Bosch, datado cuando comienza el siglo XVI, se sitúa en el centro de una tradición, la de los «jardines de Amor», muy fecunda en la pintura del XV, y su sentido alegórico es tan ambiguo que dio pie a interpretaciones muy plurales: referencia al Triunfo de la Lujuria, ilustración del *Roman de la Rose*, ilustración de la doctrina del librepensamiento...

Bien se sabe que Ayala sustituye las respectivas posiciones de los paneles laterales de ese tríptico y, así, subvierte también la semántica textual. Porque, en definitiva esta, se entreteteje en la disposición sintáctica del libro y la «microsemántica», los símbolos parciales, apunta hacia la semántica global. Como escribe García Berrio

La sintaxis imaginaria [...] se afirma en consecuencia como una de las instancias más responsables en la configuración artística del interés de cuadros y poemas (2009: 272). Sintaxis que vincula, de una parte, los símbolos del material concreto, estableciendo sus constelaciones, dependencias y solidaridades recíprocas. Pero que, además instrumentaliza esa necesaria dinamización de la semántica inerte al servicio de un juego misterioso de afirmaciones espaciales, donde el hombre descubre sus ritmos de orientación antropológica más necesarios e íntimos (2009: 272).

Pero, además, Ayala somete a la máxima tensión por inversión semántica los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, *La Primavera* de Boticelli e incluso, aunque solo en cierta medida, el *Diablo mundo* de Espronceda. Libro traspasado en gran medida por una estética grotesca entramada en schopenhaueriana visión del mundo como representación, sin otra salida para el ser humano que el arte, muy en especial la música. Hecho de carnalesco baile de máscaras, así como de tantas y tantas

imbricaciones más en nuestra mejor tradición literaria y en la ajena... Libro que se incardina en otras expresiones coetáneas del mito, como el cuadro y la película que, con los mismos títulos, pintan y dirigen respectivamente los hermanos Saura, Antonio y Carlos. Libro cuyo humor, como el cervantino, se reviste con muchos matices, desde la ironía jovial hasta el sarcasmo y que no excluye lo procaz cuando se propone revelar los aspectos más degradados de la condición humana. Articulado, insisto, en el expresionismo del imaginario grotesco, que desafía convenciones del arte y sociales, contrapesado armónicamente, en la última parte, con fragmentos de gran hondura lírica, conforme a la pauta de conjugar estilos dispares que el Romanticismo había reinstaurado; conforme a aquella antigua voluntad de armonizar contrarios que también Cervantes había hecho suya, como la hicieron Góngora y Quevedo, como la hizo Goya, tan presente asimismo en esta obra de Ayala. Libro de múltiples resonancias cervantinas. Libro de plena saturación literaria vertebrada prioritariamente en parodia compositiva que incluye otras cuya base de partida es semántica.

Todo ello sin que *El jardín de las delicias* deje de articularse también en las vetas neovanguardistas que siguen nutriendo el arte de nuestro tiempo; sin dejar de lado pautas de la posmodernidad, sino al contrario: discurso fragmentario, de faz laberíntica orientada a impulsar la actividad intérprete del lector, al modo de tantas obras maestras del siglo XX. Pero, lo que es más, concebido como **hiperdiscurso** (Millán Barroso, 2009), pues considero que así se puede llamar al que, rebasando la mera interdiscursividad dialógica, está formado por más de una clase de discursos estéticos -en este caso por dos, el iconográfico de las treinta fotografías y el verbal, enlazados mediante marcas de forma autográfica que funcionan como hipervínculos- cuyos sentidos respectivos se engarzan por necesidad, tal como advierte el autor. La ópera, el teatro y el cine son hiperdiscursivos. En el caso de la comunicación mediante internet, lo que viene llamándose hipertexto en realidad suele ser también hiperdiscurso.

Así pues, semejante culmen de saturación literaria y artística que es *El jardín de las delicias* cristaliza en esa superficie textual donde tradición, neovanguardia y posmodernidad quedan fundidas en un fuerte sincretismo hiperdiscursivo. Este hiperdiscurso habla también de las fronteras, tan tenues, permeables e inestables que separan ficción y realidad, instando a activar el individual estado de alerta lector en busca del conocimiento. Así quien interpreta, involucrado en el juego del fingimiento, llega a dudar acerca de las claves del pacto desde el que interpretar. Las dos fotografías del autor que son parte del discurso iconográfico estimulan, eficaces, esa duda sobre la posibilidad de que unos cuantos fragmentos se rijan por un pacto ambiguo (Alberca, 2007) o respondan a una autoficción, aunque el

marco general del libro lo descarta, sin negar por ello la potente marca del autor implícito. Si Cervantes, franqueando los géneros como nadie antes, instaura y, a la vez, agota las estrategias de la novela moderna, Francisco Ayala, rebasando asimismo las fronteras de géneros y, además, las de las artes, lleva la postmoderna al límite en *El jardín de las delicias*. Apela al lector para estimular o despertar su lucidez en un mundo que se resiste a ser comprendido. Significativo es que en su discurso de recepción del premio Cervantes, Ayala se haya declarado conmovido ante el episodio, del todo emocionante, sí, «donde con arte único se mezclan patetismo y comicidad», en que don Quijote tantea la entrada, que le han tapiado, a su biblioteca: «me parece a mí que esa búsqueda silenciosa de la condenada puerta es más penosa que todos los descabros sufridos por el caballero en sus aventuras.»

Cervantes y Ayala persiguen fines de alto alcance, aunque diferentes por necesidad nacida de los distintos mundos que les tocó vivir y conocer. Conforme a la corriente del tiempo de cada uno, los dos escritores inquieren sobre el ser humano y saben hacerlo novelando.

Según el mismo Ayala, persigue Cervantes

alcanzar una expresión totalizadora del sentido de la existencia humana [...] ayudar al hombre a entender el mundo y entenderse a sí mismo dentro de un mundo cuyas claves ha perdido [y lo hace desde] «la validez de un orden ético-natural, cuyas exigencias no derivan de normas externas, sino que deben extraerse del fondo de la condición natural. [En cambio] nosotros [gritamos] la soledad del hombre perdido en la angustia de un universo incomprensible (*Ibid.*: 159).

Por ello, conviene subrayarlo, uno y otro procuran la verdad de la experiencia humana al explorar el abanico de las pasiones. La escritura de ambos es una fábula de la autenticidad, porque avisa que la ficción indaga acerca de la verdad literaria e histórica, pero, sobremanera, de la verdad transcendental. A tal fin se orienta la que Ayala considera «dolorida, desengañada, humorística textura central del Quijote, con su heroísmo grotesco» como forma de expresión de una parodia cuya cosmovisión se teje en la Contrarreforma.

Si la narración es herramienta primaria de conocimiento, Ayala lleva al límite las claves discursivas para desenmascarar lo aparente. Su escritura, en especial la paródica, se vertebra en un humor que, nutriéndose de ironía, de sátira, de paradoja, de contraste, representa el universo narrado mediante elementos esperpénticos y carnalescos, mediante una estética grotesca que puede estar sabiamente imbricada en el contrapeso de un hondo lirismo -mezcla armónica de contrarios, tal como ya Aristóteles había promulgado y, tanto después, Víctor Hugo proclamó-, teniendo

por meta desvelar la humana condición, comprender el mundo. Y, sobre todo, la sátira en sus parodias persigue desvelar enigmas de nuestro vivir, el sentido de ese mismo mundo; cumple con la función que Bozal atribuye a esa estética en nuestro tiempo. Además, la muy culta palabra de Francisco Ayala vuelve a elevar lo grotesco a un rango estético superior, apartándose de aquel dogmatismo excluyente al que se refiere Bajtín. Por estas razones tal discurso queda liberado del presunto pesimismo primordial, implacable, considerado alguna vez paliativo para el esplendor de la prosa ayalina.

Si la narración es herramienta primaria de conocimiento, Ayala lleva al límite sus claves discursivas para desenmascarar lo aparente. El alejamiento paródico moderno entraña una visión del universo en su complejidad enigmática, imposible de descifrar (Ballart, 1994). La palpitante cuestión que Ayala plantea sirviéndose de la parodia y también de un expresionismo grotesco de gran empuje estilístico tiene muy hondo calado. Su sátira se basa en un conocer y en un asumir sin desgarrar de ánimo la condición escindida del ser humano occidental en el mundo del siglo XX.

La pregunta por el sentido no se formula solo en el recinto de su obra ficcional, sino, al contrario, recorre toda la escritura de ayalina. No son pocos los críticos que la destacan. Como ejemplos significativos, entre tantos más, obligado resulta señalar que Estelle Irizarry ya observó la marcada unidad básica de toda la obra de Ayala quien, a su vez, reiterativo, había sido el primero en afirmarla, así como también la percibió en importantes autores, Galdós y Unamuno entre otros. A este respecto cita Irizarry (2003: 1) palabras significativas de Ayala: «En puridad todo escritor auténtico tiene un tema, y sólo uno, como tiene una personalidad y un acento, un tema que lleva dentro, clavado en la entraña y que se va desplegando de mil maneras a lo largo de su obra y de su vida. Este despliegue sin término da lugar a producciones distintas.» Para Carpintero «La novela que Ayala ha querido hacer es análisis del mundo humano, esclarecimiento del hombre, una vez que él mismo ha asumido la experiencia que nuestra época, con toda suerte de vicisitudes, le deparaba. Y al hacerlo ha procurado atenerse a una profunda exigencia de sinceridad» (1972: XXVII) Añade el mismo crítico: «La novela de Ayala va a sus lectores cargada con una bomba de relojería mediante la cual poner en cuestión las opciones morales en que éstos se cobijan. **Poner en cuestión, problematizar, inquietar; no destruir, sin más**, sino llevar a una existencia más plena y auténticamente vivida» (*Ibid*: XIX). Vázquez Medel mantiene, de un lado (2007), que toda la obra de Ayala es una permanente búsqueda del sentido transcendental tanto como de los sentidos imbricados en la particular circunstancia individual; de otro que, en consecuencia, todas las vertientes de la escritura ayalina se



complementan, sobremanera la narrativa y el ensayo, pues en modo alguno discurren por caminos semánticamente paralelos, sino convergentes:

Desde el momento mismo de sus inicios [...] la escritura de Francisco Ayala (la de creación, pero igualmente la ensayística) se ha caracterizado por ser una incesante *búsqueda del sentido*: del sentido íntimo de cada acontecimiento cotidiano; del sentido que el destino personal y colectivo ofrece a cada ser concreto; del sentido de las reglas que caracterizan la interacción social... del sentido del vivir mismo, en última instancia. Dar *Razón del mundo*, sería concisa fórmula para expresar lo que más amplía y minuciosamente nos declara en su obra de dicho título al precisar el cometido de los intelectuales en tiempos de crisis (2011: 4).

Paracer semejante mantiene Ribes Leiva (2007), al decantarse por una interpretación global de la obra ayalina que tenga en cuenta el ensayo, los textos más específicamente sociológicos y los de intención creativa, literaria, destacando importantes claves de significación del todo vigentes hoy e imprescindibles para comprender la historia y el pensamiento del siglo XX tanto como estos comienzos del XXI. Entre otras, las que se refieren a la libertad, a los problemas del individuo en la sociedad de masas, la crisis de la modernidad y los cambios sociales. A propósito de la primera, de la libertad, es preciso advertir la manera en que Ayala la entiende —ensayos acerca de *Libertad y liberalismo*—, pues rebasando los límites de la práctica jurídica o política, la trenza en su noción de la existencia humana misma; la asocia, indeleble, a la condición del individuo.

Así pues, cabe afirmar que, si en el prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* Cervantes rechaza, contundente, la comicidad del *Quijote* como valor único o principal de la novela, la escritura literaria de Francisco Ayala rechaza, asimismo, ser entendida nada más como una visión del mundo en la que no cabe la esperanza. Es bien conocido aquel pensamiento suyo según el cual todo escritor, en el fondo, habla siempre de sí mismo. También lo es su certidumbre de que la novela encarna el género literario más apegado a la historia (1984). Y no pasemos por alto que escribir exige empeño de honestidad para objetivar la memoria, empeño en especularse, en verse a sí mismo en el espejo de la mente, como quiera que sea la imagen que este refleje; aun cuando, «trizado» como el que muestra *El jardín de las delicias*, esa imagen devuelta se evidencie rota. Conforme al parecer de Alex Susanna a propósito de la literatura del holocausto escrita por víctimas del mismo, puede afirmarse que resultaría imposible escribir desde el escepticismo y el desengaño más radicales: quien escribe, «sea o no consciente, lo hace desde una mínima fe o confianza en la escritura [...] lo cual nos permitirá no perder del todo esa confianza [...], es decir, y por escasa que sea, la posibilidad de volver a tenerla» (2006: 241).

Quien, como Francisco Ayala, quiso desvelar con sus escritos los velos, a veces tan opacos, que ocultan esa libertad sustantiva de la humana condición, no podía someterse a ningún avasallamiento estético. Proponiéndonos, sin dogmatismos, mirar al otro lado de lo aparente, con frecuencia nos asoma a las verdades que más importan mediante parodia satírica en discurso grotesco. No en balde su escritura, ejemplo, como la cervantina, de saturación literaria en clave paródica, se mira en la del autor del *Quijote*, raíz y maestro del arte de novelar advirtiéndolo sobre (otras) ataduras.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y REFERENCIAS

- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1962): *Razón del mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
  - ((1972a): «Histriónismo y representación», en *Francisco Ayala. Los ensayos. Teoría y Crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 507-515 [1949].
  - ((1972b): «Divagación sobre lo cómico», en *Francisco Ayala. Los ensayos. Teoría y Crítica literaria*, Madrid, Aguilar, 515-524 [1949].
  - ((1974): «Hacia una semblanza de Quevedo», *Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Seix Barral, 235-271.
  - ((1984): *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica.
  - ((1993): *Narrativa completa*, Madrid, Alianza.
  - ((1996): *De mis pasos en la tierra*, Madrid, Aguilar.
  - (2005): *La invención del Quijote*, Barcelona, Suma de Letras. [1950].
- BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus [1975].
- BALLART, P. (1994) : *Eironía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BARROSO, E. (2001) :« El mundo todo es máscaras ; sobre espacios de humor y representación en *El jardín de las delicias* », en Sánchez Trigueros, A., y Vázquez Medel, M. A., *Francisco Ayala, escritor universal*, Sevilla, Alfar, 53-75.
- BOZAL, V. (1999) : *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor.
- BOZAL, V. y otros : *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, I, Madrid, Visor.
- CALABRESE, O. (1994) : *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- CALVO SERRALLER, F. (1988) : *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza.
- CARPINTERO, H. (1972) : « Prólogo » a *Francisco Ayala. Los ensayos. Teoría y crítica Literaria*, Madrid, Aguilar.
- ECO, U. (2007) : *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen.

- ESCUADERO MARTÍNEZ, C. (1988): *Cervantes en la narrativa de Francisco Ayala*, Murcia, Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- GARCÍA BERRIO, A. (2009): «Del esquema textual a la significación fantástica», en Antonio García Berrio, *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*, Barcelona, Anthropos, 262-272.k
- GENETTE, G. (1989) : *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus [1982].
- GULLÓN, R.(1980) : *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.
- HUTCHEON, L. (1981) «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, 140-155.
- IRIZARRI, E. (2003): *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, [www.biblioteca.org.ar/libros/89596pag](http://www.biblioteca.org.ar/libros/89596pag) [1971 en libro]. Acceso 3-11-2011.
- IVANOV MOLLOV, P. (2006): «Problemas teóricos en torno a la parodia. El «apogeo» de la parodia en la poesía española de la época barroca, en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 11. ([www.tonosdigital.com](http://www.tonosdigital.com). Acceso 15-07-2011)
- JENNY, L. (1976): «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 257-281.
- KAYSER, W. (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Barcelona, Nova.
- MILLÁN BARROSO, P. (2009): *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar.
- NAVARRO DURÁN, R. (1997): «Francisco Ayala y Miguel de Cervantes», *Cuadernos Cervantes*, 14, 78-81.
- PFISTER, M. (1994): «Concepciones de la intertextualidad», *Criterios*, 31, La Habana, 85-108 [1985].
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2005): «*El Quijote* y el segundo grado de la parodia», en Salvador Montesa (ed.), *A zaga de tu buella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad de Málaga, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Málaga y Diputación Provincial de Málaga, vol. I, 177-199.
- PRADO, Á. (2004): *Retratos y autorretratos en el ensayo literario de Francisco Ayala*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- RIBES LEIVA, A.J. (2007): *Paisajes del siglo XX. Sociología y Literatura en Francisco Ayala*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RICHMOND, C. (1992): «Introducción», en Ayala, F. *Los usurpadores*, Madrid, Cátedra, 9-16.
- SÁNCHEZ CUERVO, A. y HERMIDA DE BLAS, F. (coords.) (2010): *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, D. (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad*, Granada, Comares.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2008): «*Muertes de perro*, de Francisco Ayala», en *La pluma en el dintel. Prólogo de El hechizado*, Granada, Universidad de Granada, 193-196.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A., y VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2001): *Francisco Ayala, escritor universal*, Sevilla, Alfar.
- SUSANNA, A. (2006): *Libro de los márgenes*, Barcelona, Seix Barral.
- TRÍAS, E. (1992): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.
- TODOROV, T. (1975): «Tipología de los hechos de sentido», en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 297.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2003): *Teoría del emplazamiento. Implicaciones y aplicaciones*, Sevilla, Alfar.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (2007): *Francisco Ayala. El sentido y los sentidos*, Sevilla, Alfar.
- VÁZQUEZ MEDEL, M.A., *Narración y ensayo en Francisco Ayala*, // [huespedes.cica.es/aliens/gittcus/vazquez3.html](http://huespedes.cica.es/aliens/gittcus/vazquez3.html). Entrada 18-08-2011
- VIÑAS PIQUER, D. (2003): *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*, Sevilla, Alfar.