

## **DE LA OQUEDAD COMO EJE CONSTITUTIVO.**

### ***EL MENSAJE, DE FRANCISCO AYALA***

**Antonio César MORÓN ESPINOSA**

Universidad de Granada

Hablar de un relato de Francisco Ayala, de cualquier relato, es siempre una experiencia si por un lado enriquecedora como epistemología a partir de la literatura, del mundo y sobre todo de la existencia del ser humano como tal en múltiples facetas, situaciones y circunstancias, no es menos cierto, por otro lado, que como experiencia es ambigua, porque siempre habrá algo o varias cosas que se escapen al nivel del análisis, precisamente por ser eso, experiencia misma, la del escritor Ayala que transcribe un mundo, o mejor dicho, su y el mundo de los demás, filtrado en una multiplicación de perspectivas que hacen en cierto modo ambigua la total aprehensión de cualquiera de sus relatos. El profesor Senabre ha sintetizado sencilla pero magistralmente esta idea en una frase: «la ambigüedad es un valor estético para Ayala» (Senabre, 1992: 394).

Convertir la ambigüedad en un valor estético implica dos cuestiones básicas: en primer lugar, desconocer la intencionalidad del autor; premisa que nos conlleva a plantearnos en algún momento la existencia de una intención determinada por parte del mismo. Aunque quizá nuestra propia mentalidad crítica fruto del puro ejercicio de la subjetividad nos obliga a ver el mundo —y de ahí las obras literarias— como correspondientes a una lógica aglutinadora de todos los fenómenos y del sentido de todos esos fenómenos. Pero ¿podríamos pensar en la no intencionalidad —consciente o inconsciente—, en un relato literario ante el cual no nos podamos preguntar por el sentido porque carezca de éste? Es difícil cuando menos que aunque el autor literario intente escapar a una posible lógica intencional y de sentido, esto sea aceptado por la crítica. Recordemos el entusiasmo que demuestra Roland Barthes al encontrarse con que un crítico —Bruce Morrissete— ha logrado dar sentido a las novelas de Robbe Grillet. En este conocido artículo Barthes nos sitúa ante la idea de que «antropológicamente, las

---

cosas significan en seguida, siempre y con pleno derecho» (Barthes, 1973: 244), e incluso el mero hecho de intentar *designificar* es también una forma de significar. Podemos estar de acuerdo o no con esta afirmación, pero nadie dudaría de que es completamente necesaria para el propio ejercicio crítico. Así se haría plausible el establecimiento de la ambigüedad en nuestro escritor como un intento de *designificar* que habríamos de llenar inmediatamente de sentido.

Pero hemos dicho que convertir la ambigüedad en un valor estético implicaba una segunda cuestión quizá relacionada con la anterior: la posibilidad que se ofrece para la multiplicación de la perspectiva crítica o interpretativa.

De un modo o de otro, la crítica literaria queda perfectamente legitimada. Y éste es el momento de acercarnos a una obra cuando menos intrigante para el lector y cuánto más para el crítico, primer decepcionado ante la imposibilidad de aprehensión de un sentido total del texto, pero a su vez, primer —en palabras de Antonio Sánchez Trigueros— *hechizado* (Sánchez Trigueros, 1992) por la magia de su oscuridad como eje constitutivo.

Observemos a este respecto el comienzo mismo del relato:

*La verdad sea dicha: cada vez entiendo menos a la gente* (Ayala, 1989: 71).

El narrador mismo desde un principio nos advierte de su propia incomprensión acerca de la gente. Incomprensión por la actuación sin sentido de ésta, ejemplificada a continuación en la figura de su propio primo:

*Ahí está mi primo Severiano: ocho años largos que hacía que no nos veíamos [...] y aquella única noche que, al cabo de tantísimo tiempo, íbamos a pasar juntos, la emplea el muy majadero —¿en qué?— ¡pues en contarme la historia del manuscrito!, una historia sin pies ni cabeza* (Ayala, 1989: 71).

Una historia sin pies ni cabeza; así califica el propio narrador desde un principio el relato que se dispone a contar a continuación. Por otro lado, con respecto a su primo ya hemos visto en el fragmento anterior la consideración en que lo tiene. Pero detengámonos en otro fragmento mucho más elocuente de este principio mismo de la historia:

---

*Y es que estos pueblerinos atiborran de estopa el vacío de su existencia rutinaria* (Ayala, 1989: 71).

Desde la primera página del relato el narrador nos está situando ante dos niveles distintos de incompreensión, provocados por un vacío de sentido desde su propio ángulo de visión: por una parte incompreensión hacia la gente en general, particularizándose de forma gradual hacia esos *pueblerinos* primero y después hacia *el muy majadero* de su primo. La conclusión que el lector obtiene por la forma de hablar de ello, es que a este tipo de gente el narrador la conoce muy bien. Tanto que es capaz de determinar dónde se encuentra el vacío de todas esas personas: en su *existencia rutinaria*. Por otra parte, incompreensión hacia su propia historia, hacia la historia que él se dispone a relatar, aunque es de notar que en este punto el narrador no especifica con calificativo alguno cuál es la causa de ese vacío.

Considero, una vez expuestas estas dos premisas, que la primera es respuesta necesaria a la segunda, es decir, que la misteriosa causa del vacío de la propia historia es el vacío mismo de los personajes en su existencia. Pero mejor vayamos por partes, y no adelantemos conclusiones innecesariamente.

La existencia como vacío nos pone ante la disyuntiva del ¿para qué? No sólo para qué la vida de esos personajes como propia de ellos, sino también, ¿para qué el ocuparse por parte del narrador de unos personajes que desde el principio, a modo *a priori*ístico conoce que no le van a aportar nada? Lo veremos más tarde. Ahora, observemos cuál es la presentación del resto de personajes de la historia por parte de Narrador principal —el Narrador Roque— hacia los personajes de su propio entorno familiar, y por otro lado por parte del Narrador secundario —el Narrador Severiano, si bien hay que decir que éste no es más que una voz en el relato del propio Roque— hacia los personajes del entorno público. Si bien ya hemos visto cuál es la presentación de Severiano por parte del Narrador Roque, prosigamos con la de los demás personajes.

De los personajes de las hermanas —Águeda y Juanita— lo que se destaca, su vacío particular, es el del amor, la soltería, que ante el inevitable paso del tiempo estiman rellenar, una —Águeda— intentando hacer aflorar el vacío de su estética —es una mujer fea— de un modo totalmente inútil:

*Águeda... – y ¡qué vieja, pensé yo al oírse la mentar, qué avejentada está Águeda, con su color amarillo verdibilioso hasta el blanco de los ojos!; esos ojos suyos, tan brillantes, brillando como*

---

*lamparillas; y la cabeza... ¿por qué demonios se aceitará la cabeza, con tantas canas como tiene?, ¡canas grasientas!* (Ayala, 1989: 73).

Y la otra —Juanita— intenta rellenar su propio hueco con su desmesurada beatitud:

*¡Juanita!, ¡vaya por Dios! -, ésa, siempre con sus novelones y sus novenas; pues, ¡hombre, ya lo has visto!, los años le han dado por hacerse beata* (Ayala, 1989: 73).

Para anteriormente haber dicho de ambas:

*[...] sus dos hermanas (hebras de plata: la plata de la vejez y el oro de la mediocridad)* (Ayala, 1989: 72).

Quedémonos con esta última palabra, *mediocridad*, porque va a ser decisiva para el desarrollo posterior del análisis. Pero ahora sigamos centrándonos en los personajes presentados por el Narrador Severiano. Por un lado, Antonio. Antonio es dueño de una pensión. Él fue quien concretamente encontró el misterioso papel imposible de desvelar, y él es quien inicia el enredo en cuanto a que va visitando uno por uno a los personajes que él considera con mayor nivel cultural que él para que le revelen el significado del manuscrito. Está presentado como un ser vulgar, zafio, maleducado y torpón a lo largo del relato:

*[...] ¡qué había de entender Antonio, si yo mismo no entendía nada!* (Ayala, 1989: 79).

*Pues empuñando la falleba para hacer lo que suele: abrir la puerta, meter la cabezota con «¿Me da licencia?», y , después de haber paseado la vista por todo el cuarto, preguntar entonces si al señor se le antoja algo* (Ayala, 1989: 78).

Otro personaje presentado por Severiano es el de la mujer de Antonio, la hostelera. Está presentada en los mismos términos del marido, y su vida rutinaria constituye su propia mediocridad existencial. Tan así es que carece de nombre propio en el relato, hecho que se observa en la siguiente declaración del Narrador Roque:

*Además —rectifiqué para mí mismo— esa doña Tal (que ya no me acuerdo cómo se llama) debe de estar demasiado vieja para semejantes trotes, ha de ser algo mayor que yo, lo que para una mujer ya es bastante [...]* (Ayala, 1989: 81).

---

El resto de personajes se presentan muy de pasada, pero podríamos reducirlos a la visión siempre conducida por un filtro negativizador e insultante del Narrador Roque, por ejemplo en un momento en que de hecho cree haber dado con la solución del enigma del manuscrito:

*[...] algo que a aquellos palurdos jamás se les hubiera venido al meollo* (Ayala, 1989: 85).

Pero, sin duda alguna, si hay un personaje mediocre, tanto que no destaca por nada, hasta el punto de que pasa desapercibido ante todo el pueblo («pues nadie (¿podrás creerlo?) nadie en el pueblo había visto al viajero dichoso» [...] (Ayala, 1989: 82)), y que la única persona que lo ha tenido frente a frente y que lo recuerda —que es la mujer de Antonio— es incapaz de describir, es el hombre misterioso que llega a la pensión:

*—[...] El tipo ¿cómo era? ¿joven o viejo? ¿alto o bajo? ¿rubio o moreno?*

*—Pues, al decir de ella, ni joven ni viejo, ni alto ni bajo, ni gordo ni delgado, ni moreno ni rubio* (Ayala, 1989: 88).

La mediocridad es quizá la ausencia de sentido, el no llamar la atención por ningún aspecto particular, el pasar casi desapercibido ante el mundo. La mediocridad como vacío de sentido podemos decir que llega a convertirse en un espacio semiótico, lo cual llega a transformarse incluso en una paradoja difícil de solucionar. Que el sentido de un relato no sea más que hueco en el sentido de ese mismo relato no puede evidenciar más que una cosa: que una interpretación del sentido de esta obra y de estos personajes se presenta hartamente difícil; el intento de construcción de una metodología crítica hermenéutica puede ser quizá una aberración ante cierto tipo de obras como ésta y en definitiva quizá no nos tengamos que atener más que a lo que Susan Sontag ha denominado una “erótica del arte” (Sontag, 1967: 27). Pero ese tipo de implicación acabaría con el procedimiento mismo de la crítica y no es precisamente esa mi intención en este trabajo.

Para seguir adelante auxiliémonos de las palabras del propio Francisco Ayala en el prólogo a los cuentos:

*Pues el tema de la Guerra Civil es presentado en estas historias bajo el aspecto permanente de las pasiones que la nutren; pudiera decirse: la Guerra en el corazón de los hombres (Ayala, 1989: 67).*

Es esta frase muy significativa para nosotros, pues ya nos aleja de toda imposibilidad de interpretación del texto en cuanto a que nos dice que hay —al menos— un tema básico que es el de la Guerra Civil. Pero no la Guerra Civil como algo externo, a denunciar de modo propagandístico o calamitoso, sino la Guerra Civil como parte de la propia existencia de todos los personajes. Si interrelacionamos esta premisa con la expuesta anteriormente de que el verdadero vacío es la mediocridad como existencia, ¿qué conclusión posemos sacar? Que la Guerra Civil ha producido en definitiva mediocridad, y en este sentido, un vacío que hay que vivir.

Esta conclusión puede parecer en un principio premeditada ya que este relato es, según la crítica, quizá fundamentada en las palabras del propio prologuista Ayala, un relato en el que los hechos ocurren antes de la Guerra. Dice Ayala de su relato que «*se supone* discurrendo en época anterior a 1936» (Ayala, 1989: 67). Pero en realidad no hay en el relato ninguna indicación temporal, ni espacial, ni circunstancial por la cual podamos calificarlo como anterior a la Guerra Civil. Tampoco como posterior, es cierto. Yo diría que es un relato más bien intemporal —dentro de lo que cabe, claro está—. Y es esa intemporalidad la que resalta precisamente con más prominencia a sus personajes y a sus circunstancias. Ahora sí, esas circunstancias pueden ser las creadas por unos personajes llenos de abulia «que ni siquiera pudieron ventear la futura tragedia, la llevaban sin saberlo escondida dentro de sus vidas rutinarias y grises» (Ayala, 1989: 67), nos dice Ayala, con lo que en un principio parece quedar clara esa fijación de la historia narrada como anterior a la Guerra. Pero una interpretación más intemporal, nos pondría en la pista de la expresión de la crisis existencial no de unos personajes marcados por la Guerra sino del hombre en general, más en particular de la clase predominante pequeño burguesa que es la que aquí aparece. Porque el ejercicio de la crítica puede y debe ser utilizado para dar respuesta a todas las sociedades y a todos los momentos en que ésta se practique, y en ese sentido, creo que la universalización provocada por la intemporalización del relato, como se ha propuesto anteriormente, es una salida necesaria para la consideración de las actuales condiciones de existencia. La gente joven ya no siente ante la Guerra Civil el estigma trágico que sintieron sus protagonistas o aquellos que vivieron bajo sus efectos. Por eso es necesaria esta nueva

---

dimensión donde nos vamos a fijar más en el drama de los personajes, en sus vidas y en qué posible sentido pueden tener estos en una sociedad como la actual.

El ser humano se habría convertido en algo insulso sin más preocupación que un papel que no dice nada. ¿Por qué no iba a ser plausible este paso de una interpretación más localista a una más universalista teniendo en cuenta la trayectoria de este escritor: sociólogo, y gran conocedor y analista de múltiples países y culturas debido en un primer momento a su ampliación de estudios en Alemania y en un segundo momento a su exilio americano?

De entre todos los personajes hay uno que conscientemente intenta escapar de ese vacío, necesita sentir que ha llenado su propio vacío existencial; esto es en realidad lo que teme y lo que le repugna en grado sumo, si bien es de notar que poco a poco se nos irá demostrando a lo largo del relato —a medida que se va involucrando en la historia— como un personaje mediocre, igual que los demás. De ahí, sus constantes descréditos al resto de personajes de la obra, fruto de varios elementos conjugados que afloran inconscientemente en múltiples ocasiones y que denotan una mediocridad en él tanto como la de los demás; representa al personaje que ante su malestar existencial no quiere verse a sí mismo y censura en los demás sus propios defectos. Es el personaje del Narrador Roque. En él se conjugan de un lado elementos de frustración por su trabajo, nacido de la propia incomodidad que éste le provoca:

*No, no es oro todo lo que reluce, y los alicientes que pudiera tener, el uso los ha gastado hasta el aborrecimiento. ¡Viajes! ¡Conocer mundo! Ya los huesos me duelen ¡ay de mí!, con el traqueteo de los trenes, y los comedores de fonda me han arruinado el estómago (Ayala, 1989: 74).*

Y de otro, envidia hacia su primo, que por ser el favorito de su tío quedó con la herencia de la tienda:

*Si tal era su protección al sobrino predilecto, ¡muchas gracias!, ¡para él solito! (Ayala, 1989: 74).*

Roque en definitiva es un hombre que ha tenido que dejar su hogar, su pueblo para ganarse la vida. Es más, estará condenado desde ese momento a no tener hogar debido a la itinerancia de su trabajo.

El intento de interpretación del mensaje se convierte para él en un deseo de superación, de demostración no sólo ante los demás, sino incluso ante sí mismo de la

---

evidencia de su superioridad. La «interpretación bastante cabal de todo este suceso» (Ayala, 1989: 86) se convierte para él en medida metafísica de una balanza metafórica de sentido por la propia existencia, de la cual en uno de los platillos se situaría el pueblo que tuvo que dejar, y en el otro él mismo:

*La verdad es que se me había ocurrido una idea bastante aceptable y hasta, si se quiere, excelente; algo que a aquellos palurdos jamás se les hubiera venido al meollo, y que había de dejarlos estupefactos cuando vieran los resultados (Ayala, 1989: 85).*

*Pero esa visita amenazaba complicarme la vida; pues, inexplicablemente, era ya para mí una necesidad imprescindible la que sentía de ver el demonio manuscrito, y estaba dispuesto a salir en el tren de las once, pasara lo que pasase (Ayala, 1989: 96).*

De ahí, su desesperación ante la imposibilidad de tener el mensaje en sus manos para verlo. No olvidemos que llega incluso a albergar deseos de robarlo:

*hasta me había hecho el proyecto de apoderarme de él, aunque fuera en el último instante, y llevármelo: ya se lo devolvería a mi primo por correo certificado, si tanto interés tenía en conservarlo (Ayala, 1989: 95).*

Hay un detalle extraño que queda sin explicar en la obra: si la historia del mensaje es algo vacío de significado, sin importancia alguna y sin sentido aparente, ¿por qué logra en un primer momento enganchar al personaje Severiano a instancias de Antonio:—*no me importaba un bledo. Pero ya me había picado (Ayala, 1989: 79)*, y más tarde al personaje Narrador Roque a instancias de su primo: *¿qué me importaba a mí toda aquella necia historia pueblerina (Ayala, 1989: 95)* (para después) *Resuelto estaba, si preciso fuere, a perder el de las seis y treinta y cinco e irme en el de las once, a pesar de toda la incomodidad, inconvenientes y hasta ¡quién sabe! perjuicios que eso podía acarreararme (Ayala, 1989: 96)?*

La respuesta a esta pregunta no es sencilla, pero sí es evidente que en efecto, la oquedad se convierte en el eje constitutivo de todo el relato, y no sólo en éste, sino en muchos de sus relatos, en particular el titulado «El Hechizado». El final de ambos relatos es el mismo en suma, con un matiz ligeramente diferente que les hace adoptar perspectivas diferentes en la interpretación, pero en ningún caso opuestas, ya que nacen de un mismo principio de construcción y siguen procedimientos similares: el final de un cuento como el del otro es el vacío del centro neurálgico y en definitiva aglutinador de

---



todas las referencias del relato. En «El Hechizado» el vacío del poder y en “El Mensaje” el vacío de la posibilidad de interpretación al encontrarse totalmente hueca la gaveta de la hermana Juanita:

*Meto la llave en la cerradura [...] abro y ¡nada! [...] no había cosa alguna dentro del pupitre, nada en los cajoncillos laterales, nada en los compartimentos..., ¡lo que se dice nada!* (Ayala, 1989: 101).

La oquedad se deja notar no sólo al nivel de los hechos y de la lectura, sino incluso al nivel mismo de la escritura, del proceso de redacción. Si observamos detenidamente la técnica con la que se relata, nos podremos dar cuenta de que cada palabra, cada frase, cada párrafo, el cuento entero, en definitiva, está escrito como con esfuerzo, haciendo constar a su vez ese esfuerzo mismo que conlleva el acto de la escritura como operación de llenado del vacío blanco del papel mismo; tanto se deja notar que se provoca incluso una saturación del papel, una saturación provocada por las demoras continuas en la redacción de la historia. Son demoras que unos personajes se hacen notar a otros:

*«Mira», me dijo después de repetirme que el huésped había cenado huevos fritos y carnero (¡qué interesante circunstancia! ¿no?; pues nunca la omitía)* (Ayala, 1989: 80).

O que se hacen notar en ellos mismos:

*Pero no quiero cansarte con tanta minucia: cuando te quieras dormir, me lo dices, y me callo* (Ayala, 1989: 83).

Demoras que suponen en el Narrador Roque una auténtica pesadilla muy dura de soportar:

*¡Qué pesada es esta gente cuando se pone a contar algo! Se pierden en digresiones, detalles que no vienen al caso, y jamás acaban* (Ayala, 1989: 83).

Aunque él mismo realiza también estas digresiones en cuanto narrador:

*«Sí – asintió -; a ver si por fin nos libramos del misterio».*

---

*¡Cómo se le notaban los años, a Severiano, con el escaso pelo blancuzco todo revuelto, y aquellas ojeras! Me pareció viejo: un viejo. Fui a mirarme en el espejo del lavabo: ¡Hay que ver también los estragos que puede causar una noche en vela, y más, después de haber viajado todo el día! Y ¡jes que son ya muchos años de viajante, caramba! Pero luego se afeita uno, se lava, se peina, y ¡como nuevo!* (Ayala, 1989: 97).

La técnica narrativa va suministrando la información como con cuentagotas, y está sometida al puro arbitrio, de manera que no se puede sistematizar la frecuencia de aparición de los puntos nodales de la historia. ¿Qué provoca esto en el lector? Ni más ni menos que un hechizamiento, es una manera de tener al lector en vilo durante todo el relato una vez que éste ha sido encantado. Pero la habilidad de Ayala estriba en mostrarnos cómo sus mismos personajes quedan a su vez hechizados a instancias de otro personaje narrador que se puede presentar con diferentes aspectos: bien un manuscrito, cartas, un personaje narrador humano y de manera directa —como en este caso su primo—, etc. Lo interesante es darse cuenta de cómo en este tipo de relatos de Ayala, que podríamos calificar de relatos con *efecto del hechizado*, la creación de esta instancia narrativa suministradora de información es imprescindible para que se produzca ese efecto. Por lo tanto, siempre encontraremos un narrador principal, que sería el que presenta al lector el relato, y una instancia narrativa o narrador secundario, que sería el material que maneja ese narrador principal; teniendo en cuenta que este esquema básico es siempre en su funcionamiento, pero que puede multiplicarse hasta el infinito, llegando incluso de unas obras a otras<sup>1</sup>.

Además hay siempre un ingrediente que va a ayudar a la producción de ese *efecto del hechizado*: la sospecha de manipulación, por parte del narrador principal, de los materiales presentados. No sabemos que está manipulando a ciencia cierta, pero lo sospechamos, porque se deja entrever de modo inconsciente por parte de este narrador principal en su propia redacción. Así, por ejemplo, en esta historia hemos visto cómo Roque siente o sintió envidia por su primo, y frustración por haber tenido que salir de aquél pueblo. De modo que quedan sometidas a sospecha las informaciones dadas acerca de los personajes, porque podrían no ser más que un mero despecho de Roque, a modo de cura de su propio malestar existencial.

¿Y cuál es el final de los relatos creados bajo este *efecto del hechizado*? Una frustración de expectativas para el lector, que es en definitiva lo que constituye el vacío

---

<sup>1</sup> Así entre Muertes de perro y El fondo del vaso.

---

del relato mismo. Es como si hubiésemos estado leyendo para nada, para no llegar a ninguna conclusión. ¿Pero no habíamos visto al comienzo de este artículo que una de las posibilidades que se creaban a raíz del uso de la ambigüedad como estética era la multiplicación de la perspectiva crítica o interpretativa? Pues así, en efecto, podemos puntualizar que los finales de este tipo de relatos están en el lector mismo, en su capacidad de interpretación y de crítica, si no está vacío de subjetividad y de interpretación crítica:

*Y allí se quedó, como un pasmarote, haciendo adiós con la mano. ¿Qué se me daba a mí de toda aquella absurda historia del manuscrito? Ni siquiera estoy seguro de que todo ello no fuera una pura quimera* (Ayala, 1989: 102).

La frustración de expectativas que encuentra el lector real en este tipo de relatos, no es ni más ni menos que la vida misma, la vida como absurdo, como multitud de preguntas sin respuesta o con tantas posibles respuestas que se demuestra igualmente absurda. Nosotros, que hemos aprendido por tradición hermenéutica a interpretar el mundo tal y como interpretamos una novela —o actualmente el cine—, ante este tipo de relatos nos encontramos vacíos para su interpretación, igual que nos ocurre ante el día a día vital. De ahí, la consideración de su vacío, cuando realmente los que estamos vacíos somos nosotros mismos, los que estamos, ya lo dijo Heidegger, *ahí arrojados* sin más posibilidad ni verdad que nuestra propia existencia. Una vida mediocre, en fin, es eso, una vida incapacitada para la interpretación del mundo en la que las circunstancias vitales arrastran al ser humano.

Éste es el mensaje de Francisco Ayala al lector actual y a los futuros lectores, ésta es su visión del mundo y éste es —sin más— el proceso de construcción de su obra: la oquedad como eje constitutivo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYALA, Francisco (1989). *La cabeza del cordero*. Edición de Rosario Hiriart. Madrid: Cátedra.

BARTHES, Roland (1973). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

---

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (eds.) (1992). *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1992). «El comentario textual como procedimiento narrativo: el narrador crítico de *El Hechizado*». En Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*, 275-285. Granada: Diputación Provincial de Granada.

SENABRE, Ricardo (1992). «Teoría y práctica de la novela en Francisco Ayala». En Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario*, 391-403. Granada: Diputación Provincial de Granada.

SONTAG, Susan (1967). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

---