

La parodia, fuerza ilocucionaria

Parody, Illocutionary Force

MARÍA JOSÉ GARCÍA-RODRÍGUEZ

Literatura Española, Teoría de la literatura y Literatura Comparada
Universidad de Murcia
Campus de la Merced. Calle Santo Cristo. Murcia, 30003
mariajose.garcia24@um.es
Orcid ID 0000-0002-0302-9277

RECIBIDO: 17 DE ABRIL DE 2019
ACEPTADO: 14 DE MAYO DE 2019

Resumen: La teoría de la parodia ha fluctuado a lo largo de su historia desde una restricción retórica a una amplitud conceptual que ha llegado a convertirla en metonimia de lo literario; por ello, el objetivo de este estudio es ofrecer una delimitación de lo paródico basándonos en una reconsideración pragmática que evidencie sus características textuales, de recepción e intencionalidad y la explique como fuerza ilocucionaria que anida en los usos, efectos y funciones del lenguaje. Se analizará la parodia como fórmula de apropiación y reescritura, aunque vista ahora como un uso específico del lenguaje literario que orbitará sobre tres elementos esenciales: la hipertrofia, la lectura en doble grado y su carácter intencional. Así, la parodia quedará definida como un desvío funcional autorreferencial cuya dicotomía familiarizadora y defamiliarizadora excede de la literalidad del texto para reconsiderar la noción de literatura y, en general, de código artístico.

Palabras clave: Paródico. Pragmática. Recepción. Intención. Hipertrofia.

Abstract: The theory of parody has fluctuated through its history, from a rhetoric restriction to a conceptual enlargement which has ended up turning it into a metonym of literariness; therefore, the aim of our study is to offer a delimitation of parody based on a pragmatic reconsideration that evince its textual, interpretative and intentional traits, and to explain it as an illocutionary force nested in the uses, effects and functions of language. Parody will be analysed as a formula of appropriation and rewriting; as a specific use of the literary language with three essential elements: hypertrophy, double reading and intentionality. Thus, the parody will be defined as a functional and autoreferential deviation that, by mean of its dichotomy of familiarisation and defamiliarisation, exceeds the literal text in order to reconsider the notion of literature and, broadly speaking, of any artistic code.

Keywords: Parodic. Pragmatic. Reception. Intention. Hypertrophy.

En un estudio sobre la parodia, la idea de transversalidad está presente cualesquiera sean los ángulos desde los que se observe el fenómeno, tanto desde la aproximación a sus diversos mecanismos formales y temáticos, como sus más variadas manifestaciones artístico-culturales. Y es que la parodia es lugar de confluencia en el que se ponen a prueba las fronteras de la estética al tiempo que se desestabiliza cualquier lenguaje en el que lo paródico se instala. Desde su esencia cómica, la parodia interroga al signo y ofrece un lugar de reflexión en el que la teoría y la praxis artística se comunican; lo paródico atraviesa el lenguaje como el elemento que entre el hombre y el mundo atiende a los cambios epistemológicos de la premodernidad, modernidad y posmodernidad, que expresa, traduce o crea realidad. Retomamos de este modo la periodización que Lyotard estableció en sus investigaciones sobre la posmodernidad que, como a Rose (1993) y a Pozuelo Yvancos, nos sirve de eje vertebrador sobre el que analizar los cambios que se ejercen sobre el modo paródico. No obstante, más allá de la distinción temporal o formal, adoptamos estos estadios premoderno, moderno y posmoderno como las distintas relaciones que entre el lenguaje-hombre-mundo establece la parodia de acuerdo a los valores mítico, denotativo y significador del lenguaje. Así, la parodia premoderna será aquella en la que se establezca un lenguaje transmisor de “verdad”, jugando con la literalidad de lo lingüístico a través de la vivificación carnavalesca bajtiniana; en la parodia moderna lucharán las dimensiones de “verdad” y “lenguaje” como fórmula, esta última, denotativa de aquella, en cuya distancia intervendrá el juego lúdico; de otro lado, lo paródico posmoderno tornará a la univocidad, esta vez, negando la existencia de “lo real” y operando con el lenguaje como elemento productor de “verdad”: no hay más realidad que la codificación artificial de signos. En definitiva, la parodia requiere ser atendida desde la teoría literaria, de acuerdo a las distintas posibilidades de concepción del lenguaje que han atravesado la historia del pensamiento.

Sin embargo, el enfoque de este artículo tiene como objetivo fundamental abordar el fenómeno paródico desde una aproximación que nos eleve sobre la distinción de los estadios¹ y logre delimitar la parodia como dicho modo particular con entidad propia que, en sus distintas expresiones, se instala en el discurso estético para intervenir lúdicamente en la construcción de su código.

1. El estudio de la teoría de los estadios de la parodia de acuerdo a los cambios epistemológicos del lenguaje es objeto de otra investigación en curso en la que no podemos detenernos en este artículo, pues nos llevaría a otros lugares que necesitarían un espacio de desarrollo preciso.

Y para ello, será la mirada pragmática la que, partiendo de dicha configuración teórica, logre explicar la parodia desde su esencia más elemental, que, entendemos, concreta lo paródico, sirviéndonos del sintagma de Pozuelo Yvancos (9), como una “acción ilocucional”; esto es, como un modo intencional con el poder de intervenir en la comunicación estética, afectando así a su funcionalidad, sus usos y sus efectos. Es por ello que, aunque el carácter transversal no será el objeto último de nuestra definición de la parodia, nos servimos de él para contextualizarla en su permeabilidad y su consecuente abstracción conceptual pues, la flexibilidad de los horizontes de lo paródico, dada su variabilidad formal y funcional, hace de ella un fenómeno voluble y de difícil aprehensión en el terreno de la teoría literaria, una problemática que, aunque manifiesta desde los orígenes de la teoría de la parodia en el Romanticismo (Hugo; Schlegel), se ha acentuado significativamente en la actualidad (Blesa; Chambers; Dane; Hutcheon 2000).

Son varias y muy diversas las causas de fondo por las que la definición de parodia se ha expandido en las teorías contemporáneas, pero pueden ser entendidas de acuerdo con tres condicionantes impuestos desde la teoría literaria: primeramente, las aproximaciones retóricas (Genette) y lecturas estrictamente formalistas de los trabajos sobre lo paródico originalmente publicados por Tynianov en 1921 y 1927 y por Bajtín en 1965, que han provocado que llegue a ser equiparada con la cita; de otro lado, a partir de las incursiones semiológicas en las que las nociones de intertextualidad, influencia e interdiscursividad se confunden hasta considerar todo texto un intertexto (Barthes 1974; Kristeva), una extensión conceptual que directamente afecta y dilata el alcance de la parodia; por último, y más ampliamente reconocida, la influencia de la posmodernidad, entendida como sobre-estilización y simulacro (Baudrillard 1978; Jameson); en consecuencia, alejada ya de su lugar cómico,² Lyotard ha acabado convirtiendo la parodia en metonimia de toda creación estética. Es por ello que se hace necesaria una reconsideración teórica que consiga otorgar a la parodia su entidad y la defina más allá de las aproximaciones formalistas y retóricas para revelar cómo lo paródico anida en los efec-

2. Es fundamental subrayar la naturaleza cómica que define a la parodia dado que, sin el efecto humorístico, la interpretación paródica se extiende a cualquier forma de estilización, representación, variación del código tradicional que implique deformaciones semánticas o formales en su escritura. De hecho, desde las teorías de la posmodernidad, la pérdida de la esencia lúdica de lo paródico ha supuesto su disolución conceptual definitiva y el término “parodia” se llegará a aplicar tanto a la *Medea* de Eurípides (Hutcheon 2000) como a *Casa de Muñecas* de Ibsen (Chambers).

tos y funciones del lenguaje; y, al mismo tiempo, que contenga los enfoques semiológicos y posmodernos y distinga su entidad y singularidad dentro de la comunicación estética. Esta será precisamente la hoja de ruta de nuestra investigación: abordar la parodia desde una mirada pragmática con el objetivo principal de discernir su especificidad.

Al considerar la parodia sobre la esfera de la comunicación estética, se han de descubrir las particularidades de su intencionalidad, su textualidad y su interpretación, las cuales enunciamos como una dualidad hipertrófica, una voluntad artística y una recepción en doble grado. Cada una de ellas se constituye como pieza esencial que permite el funcionamiento de este uso particular del lenguaje literario que es la parodia y, en sus interrelaciones, se sostienen sobre la dicotomía discurso parodiado-discurso parodiador. Es la parodia una fórmula que conjuga dos niveles discursivos que establecen una relación entre textos –lo que Genette denominó hipotexo-hipertexto en el plano de la hipertextualidad–; esto es, el fenómeno paródico se funda sobre una dualidad que lo acompañará indefectiblemente en todas sus manifestaciones. Es precisamente este carácter intertextual, este ser ella misma un diálogo entre discursos, el que unido a las corrientes posmodernas anteriormente aludidas ha ido diluyendo la noción de parodia. La ansiedad de la influencia (Bloom) ha sumergido a la parodia en el mar de la apropiación y la reescritura, ahogando su voz, que ya no puede distinguirse entre hipotextos, hipertextos, intertextos, citas... Si todo es influencia y reescritura, si todo es parodia, nada lo es. Pero lo paródico puede y debe salir a la superficie y ser observado desde su individualidad. Si bien es cierto que la parodia es una reescritura, su dialogismo se encuentra marcado por un elemento fundamental: la hipertrofia.

La relación entretextos que se establece en el uso paródico del lenguaje es una relación hipertrófica en la que la textualidad se construye como un palimpsesto cómico cuyas líneas superficiales dejan entrever el dibujo sobre el que se han fundado; gracias a ese acento hiperbólico sobre sus formas, resulta una estilización *marcada*, en términos de musicología, que hace de la forma paródica una hipóbole, una amplificación o una miniaturización del lenguaje literario similar a cómo la caricatura pictórica amplifica las líneas fisionómicas, ensanchando la frente, empequeñeciendo los ojos o afilando la nariz. Como reflejo de un espejo cóncavo, la caricatura encuentra o, más apropiadamente, “crea” semejanzas que acentúan el retrato como construcción y que cosifican al retratado como objeto; un ejemplo harto conocido lo encontramos en *Les Poires* (1831) de Charles Philipon –usada de hecho por Charles Baudelaire en su ensayo so-

bre la risa y lo cómico—,³ en el que se ilustra el proceso de metamorfosis caricaturesca del rey Luis Felipe en una pera. Dicha serie de imágenes dibuja un proceso de caricaturización similar al de la hipertrofia paródica, en tanto que permite la identificación de dos formas dispares que logra exceder la significación de ambas. Es así como la hipertrofia paródica logra desautomatizar el código estético objeto y se convierte en elemento esencial de la parodia. La hipertrofia es distintiva de lo paródico, pues no solamente se trata de anidar en la voz ajena en términos bajtinianos, sino que la parodia explota la idiosincrasia del código hasta convertirlo en imagen autorreferencial y logra revelar la automatización del lenguaje estético, cuyas formas son ahora construidas sobre el exceso.

La parodia se apoya en la hipertrofia como técnica relacional que unifica su dualidad discursiva, jugando con un balanceo entre lo conocido y lo extraño, la analogía y la diferencia. Si la hipertrofia se extralimita en su ruptura, en su distinción, la imagen (el no-lenguaje) se quebrará y perderá su vínculo textual, tornándose irreconocible; si por el contrario se acerca y asemeja en demasía, la deformación será percibida como imitación y la parodia pasará a ser una mera apropiación. Un texto iluminador en este punto es la obra magna de la parodia moderna: el *Quijote*. Don Quijote se constituye en lector del mundo como escenario caballeresco al tiempo que algunos de los personajes que le rodean se convierten asimismo en autores, autores paródicos que, especialmente en la segunda parte, juegan con las expectativas del hidalgo, como ciertamente sucede en el afamado escenario de la casa de los duques. Los personajes representan una función, un teatro dentro del teatro del que se vale Cervantes para situar a su héroe en una simulación que se sirve de la primera parte —por todos ya leída— como marco de referencia con el que jugar. Los duques van construyendo a ojos del Quijote el mundo caballeresco en el que cree acérrimamente y del que tanto ansía formar parte; sin embargo, el código es hipertrofiado y deformado, hasta que las expectativas de don Quijote son frustradas definitivamente con el protagonismo y nombramiento de Sancho.⁴

3. Cabe destacar los valiosos análisis que Baudelaire llevó a cabo tanto en su ensayo “Algunos caricaturistas franceses” incluido en *Le Présent* (1857) como en su serie “El pintor de la vida moderna”, publicada el diario *Figaro* el 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863, y cuya transcendencia en la teoría estética de lo cómico y la caricatura ha quedado ampliamente atestiguada.

4. Destaca en esta línea la lectura de Edwin Williamson de Sancho como agente parodiador; la alteración de la dependencia amo-escudero permite a Sancho Panza jugar con don Quijote, especialmente a partir del encantamiento de Dulcinea, la dama, motor de heroificación de los caballeros andantes. En la segunda parte del *Quijote*, Sancho es ya enteramente consciente del poder que, como creador del discurso caballeresco, tiene sobre su amo; presentándole una imagen ni completamente deseada, ni completamente degradada, el escudero combina elementos de la dualidad discursiva para generar una parodia moderna con la que dominar a don Quijote.

El texto paródico, constituido sobre el mecanismo hipertrófico, juega así con la familiarización y desfamiliarización del receptor, por lo que la literalidad de la parodia, esto es, su superficie textual, no es más que la forma de acceso, y será la interpretación del receptor (en tanto que puesta en marcha de las relaciones textuales, fusión de horizontes y aportación de su experiencia) la que ciertamente traiga la parodia a escena y le permita aparecer como tal. Es así como la forma hipertrófica queda estrechamente unida a la dimensión hermenéutica en tanto relación textual alusiva y, ciertamente, la estrategia de recepción es elemento protagonista y definitorio de la forma paródica. De las anteriores consideraciones sobre la hipertrofia, se advierte cómo la idea de intertextualidad acuñada por Kristeva y originada en los estudios bajtinianos se traslada del formalismo al campo de la recepción estética. La intertextualidad viene a ser, como anota Hutcheon (1980), la lectura del texto a la luz de otros textos; más aún en la parodia, donde la relación discursiva hipertrófica se ejecuta en última instancia a partir de la relación interpretativa entre sus niveles discursivos.

La complejidad particular del lector modelo paródico reside en la necesidad, no únicamente de llenar un vacío textual como lo entiende la estética de la recepción (Eco; Iser), sino en percibir que dicho valor semiótico funciona de forma distinta a la que pretende. En un doble movimiento hermenéutico, el lector modelo paródico deberá reconocer una estrategia de lectura frustrada, pues el texto genera dos estrategias de lectura con las que juega: una forma de “literatura” y otra la parodia de dicha “literatura”.⁵ Esta doble recepción lleva a pensar en una lectura al margen de la ficción, pues hay en ella una yuxtaposición de interpretaciones con la que la parodia logra una elevación del receptor externo y, en consecuencia, provoca el efecto cómico propio de la sensación de superioridad. La recepción de la parodia es consciente de que se estimula en el texto una estrategia de lectura incorrecta o ingenua; el proceso interpretativo paródico finge que se ignora a sí mismo, al tiempo que, autoconsciente, se reconoce y se mira como objeto. La bitextualidad hipertrófica

5. Desde su análisis semiótico de *Sarrasine*, Roland Barthes anota fugazmente este fenómeno de la doble comunicación a propósito de *El equívoco*, que merece ser recordado: “Dicho de otra manera, la doble interpretación (bien nombrada), fundamento del juego de palabras, no puede analizarse en simples términos de significación (dos significados para un significante); es necesario distinguir en ella dos destinatarios, y si, contrariamente a lo que ocurre aquí, los dos no vienen dados por la historia, si el juego de palabras parece dirigirse a una sola persona (el lector, por ejemplo), hay que concebir a esa persona dividida en dos sujetos, en dos culturas, en dos lenguajes, en dos espacios de audición (de ahí la afinidad tradicional entre el juego de palabras y la «locura»: el «Loco», vestido con un traje bi-partito –dividido–, era antiguamente el funcionario de la doble interpretación)” (1970, 121).

se corresponde ahora con una dualidad interpretativa que permite así contemplar el acto de lectura desde la distancia irónica.

Un ejemplo clarificador es el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne; esta novela, que no es más que la digresión continua de una vida y unas opiniones que nunca llegan a contarse, evidencia explícitamente la operación de la parodia de textualizar la recepción estética a partir de su malfuncionamiento; especialmente, a partir de la figura de *la señora*, una lectora que nos acompaña durante todo el texto, a la que se apostrofa, se reprende e incluso se obliga a repetir la lectura mientras nosotros-lectores compartimos un momento *a solas* con el narrador. Con esta obra de Sterne queda evidenciado que en la expresión paródica hay una consciencia artística no solo formal sino sintáctica, en su acepción semiótica; la hipertrofia se genera de acuerdo a las expectativas de un lector que queda irremediabilmente textualizado. Su figura es una presencia constante que puede o no ser personificada como personaje pero que, en cualquier caso, se palpa en el texto.⁶ La parodia se dirige a un tú con el que juega, al que hace esperar, al que se aproxima para, de improviso, separarse de él enormemente; dilata las expectativas del receptor y genera un suspense interpretativo, similar al *thriller* –como anota Beltrán Almería (256)– o que incluso se asocia a la idea del *striptease* discursivo de Barthes (1980).⁷

Es entonces cuando la problemática de la apertura interpretativa de los textos literarios se convierte en cuestión esencial en la definición de parodia. Indudablemente, sin la actualización del discurso parodiado, el discurso parodiador únicamente podrá ser interpretado como lenguaje referencial-mimético, desvaneciéndose por tanto la relación intertextual en doble grado y, con ella, el efecto paródico; como fue señalado desde las teorías de Bajtín y Tynianov (1971; 1979): sin exceder las fronteras del texto dado, la parodia no podrá ser comprendida. No obstante, ¿significa esto que la parodia existe en virtud de la actualización del receptor? La respuesta es no, o al menos, no exclusivamente; por dos razones fundamentales, las cuales, en el fondo, remiten a una condición evidente y, sin embargo, en ocasiones olvidada y apenas desarrollada teóricamente en la definición de la parodia. Y es que la parodia nace de una intencionalidad, de una voluntad paródica y no de una percepción o una lec-

6. Dane (6) llega a describir lo paródico como una competencia lectora de la posmodernidad.

7. En *Mitologías*, Barthes se refiere al *striptease* como un proceso de mistificación; la desnudez final se aplaza en las vestiduras y movimientos que envuelven a la mujer en “una esencia milagrosa que [la] viste permanentemente” (1980, 104). Ciertamente, en la parodia existe un proceso de mistificación de lo literario que queda eternamente desarticulado formal y funcionalmente.

tura del receptor: la parodia es intencional. Las dos razones previas por las cuales la parodia no debe ser explicada únicamente desde la interpretación son que de ser la parodia una forma de interpretación, primero: se convertiría en un género parásito; y segundo, no encontraría límites que la definan. Dos razones que a primera vista parecen oponerse, pero que en realidad se complementan y han de ser analizadas con más detenimiento.

Al entender el reconocimiento del lenguaje automatizado como la apreciación de intertextos ausentes que lo conforman, el modo paródico queda inexorablemente unido a su discurso-objeto, dependiendo de él a la manera estructuralista. Las que podemos llamar citas paródicas, esto es, parodias particulares de un objeto estético concreto, son determinantes para la ejecución del modo paródico en su totalidad, pero el funcionamiento de la parodia va más allá de la asociación cita parodiada-cita paródica, pues si admitimos que la parodia aparece y desaparece en función de las referencias captadas o perdidas en la lectura, quedará limitada a un recurso retórico aislado que reside en la referencia particular. Se ha de recordar y subrayar, no solo que el lector accede a lo paródico gracias a la estilización hipertrofiada que evoca la dualidad discursiva, sino que la parodia va más allá de la cita intertextual para cuestionar la naturaleza de la representación artística; el objetivo último que define a la parodia no es la desviación hiperbólica de determinado verso o imagen, sino el epicentro mismo de lo literario: la parodia se instala en el lenguaje estético y lo interroga como proceso artificial anclado en un momento histórico cuya validez es temporal. Su hipertrofia, gracias a su naturaleza autorreferencial, automatiza el código y lo señala como no-lenguaje o, en términos de Pozuelo Yvancos (3), denuncia su textualidad.

Y es en este punto que aparece la segunda de las razones anteriormente referidas: ¿es entonces todo arte percibido como estilización hipertrófica, una parodia o una autoparodia? La profesionalización y la sobreestilización estética, unida al envejecimiento textual como forma inmutable, quedan equiparadas, consciente o inconscientemente, a la hipertrofia paródica en muchas de las propuestas de definición de la parodia; por tomar una de las más recientes, Chambers afirma: “There is an amorphous dividing line between planned bad art and unintentional self-parody, and there is a similar fuzzy demarcation between blended mock writing (or art) and highly stylized writing (or art)” (163). En esta propuesta, y en todas las afines a ella, se entrevé la idea de lo que Baudrillard llama una parodia inintencionada universal (2000, 75); no solo “tout l’art dépassé deviens parodie” (Klein 376), sino que, bajo la filosofía de la pos-

modernidad, aparece una “parodie inéluctable” (Lipovetsky 52) propia de la sociedad humorística de nuestro tiempo. Sin embargo, la parodia no es un modo inintencionado que responde a una mala praxis sobreestilizada, como tampoco es un lenguaje muerto cristalizado. Muy al contrario, el mecanismo paródico desvela al texto como artificio y lo desvía de su funcionalidad, insuflándole un nuevo movimiento desde el universo de lo cómico. A diferencia de la sátira, forma fronteriza de mecanismos semejantes, pero de intencionalidad didáctico-moral, lo paródico actúa en y para el lenguaje. La parodia es efectivamente una fuerza ilocucionaria sostenida por una voluntad relativizadora que desvía el lenguaje-objeto de su funcionalidad: la especificidad de lo paródico frente a otros discursos (cómicos o graves) no se entiende sin su naturaleza intencional.

Concluimos así con este estudio que pretende atender un vacío teórico en la definición de la parodia y explicarla, no como una enunciación literal sino como un modo de codificación y decodificación textual que se origina en una acción intencional. Si bien es cierto que en teorías como las de Chambers, Dane, Hutcheon (2000), Rose (1979) o incluso –levemente– desde el formalismo ruso se incluyen elementos pragmáticos para el abordaje de la parodia como fenómeno estético, la falta de sistematicidad de estos estudios, así como su foco de interés centrado prioritariamente en la recepción y el mensaje como elementos autónomos, los alejan de una definición comprensiva del uso paródico del lenguaje de acuerdo a todos sus niveles; especialmente olvidan la naturaleza intencional que hace de la parodia una fuerza ilocucional articulada sobre características y efectos particulares. Dicha acción ilocucional deberá ser captada por el lector, cuya interpretación excederá la literalidad del texto para situarse en el universo de lo cómico. Si bien establecer una función unívoca de la parodia es una empresa condenada al fracaso desde el principio –pues no se alcanzarán sino interpretaciones, múltiples y variadas, tantas como lecturas hay y habrá de los textos e imágenes paródicas–, se ha de definir la parodia a partir de su origen intencional, de su construcción hipertrófica y su doble recepción. Lo paródico anida en el código y lo desestabiliza pragmáticamente, generando una dualidad discursiva que relativiza la elección particular (histórica) y la reconstruye sobre el exceso, a partir de su propia negación. La parodia se articula negándose a sí misma gracias a la eterna paradoja en la que parodiado y parodiador logran una ambivalencia textual, funcional e interpretativa; un discurso que se construye desde lo que no es, sin especificar ni fijar formalmente lo que es, como una conjugación de signos lingüísticos dispuestos según una voluntad artística del autor y una interpretación del lector.

OBRAS CITADAS

- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. *s/z: Essai*. Paris: Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. "Texte, Théorie du". *Encyclopædia Universalis* [en línea] (1974). 18 de diciembre de 2018. <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Hector Schmucler. México: Siglo XXI, 1980.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*. Madrid: La balsa de la medusa, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Antonio Vicens. Barcelona: Kairos, 1978.
- Baudrillard, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. London: SAGE, 2000.
- Beltrán Almería, Luis. *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.
- Blesa, Túa. "Parodia: literatura". *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992)*. Vol. 2. Zaragoza: SELG y C, 1994. 57-64.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1997.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- Chambers, Robert. *Parody: The Art that Plays with Art*. New York: Peter Lang, 2010.
- Dane, Joseph. *Parody: Critical Concepts versus Literary Practices: Aristophanes to Sterne*. Norman: Oklahoma UP, 1988.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Hugo, Víctor. *Manifiesto romántico*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Península, 1971. 60-61.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1980.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: Illinois UP, 2000.
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 133-48.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- Klein, Robert. *La Forme et l'intelligible: Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1970.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Lipovetsky, Gilles. "La Société humoristique". *Le Débat* 10.3 (1981): 49-67.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Parodiar, rev(b)elar". *Exemplaria* 4 (2000): 1-18.
- Rose, Margaret. *Parody/Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Schlegel, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.
- Sterne, Laurence. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Trad. José Antonio López de Letona. 8.^a ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- Tynianov, Jurij. "On Literary Evolution". *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Eds. Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska. Cambridge: The MIT Press, 1971. 66-78.
- Tynianov, Jurij. "Dostoevsky and Gogol: Towards a Theory of Parody". *Dostoevsky and Gogol: Texts and Criticism*. Eds. Priscilla Meyer y Stephen Rudy. Ann Arbor: Ardis, 1979. 101-18.
- Williamson, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.