

El laberinto: símbolo y modelo de creación en Cervantes y Thomas Pynchon

Ana Rull Suárez

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)

Abstract Here I deal with the topic of the labyrinth as one of the most interesting images in literature in both Cervantes and the American writer Thomas Pynchon. In general, most of the works by Pynchon have a labyrinthine nature, but it is the novel *Against The Day* the one that explores this in depth. Here the labyrinth can be found not only in the structure but also in the course of events and constant movement of the many characters appearing in this book. The aim is to show that Pynchon, who had access to the *Quixote* by the lessons he received from Nabokov, uses a parallel technique to that of Cervantes in building and using the topic of the labyrinth in his novels to illustrate the difficulty of human being facing an unstable word. Methodologically we have analysed the correlation between the labyrinths of Cervantes and Pynchon in order to explore the existence of a very specific link between Pynchon's novel and Cervantes' *Persiles* as examples of the evidence of the similarities between both writers.

Keywords Labyrinth. Cervantes. Pynchon. Unstable. Images.

Aunque no puede sorprender la relación entre Cervantes y Thomas Pynchon, todavía no ha generado la debida bibliografía en un tema al que yo misma he dedicado algún trabajo (Rull 2011), quisiera en esta ocasión destacar la coincidencia entre los dos autores sobre un aspecto que en Cervantes sí tiene una amplia bibliografía: el del sustrato laberíntico de algunas de sus obras. Existen varios análisis interesantes sobre este último tema cervantino y a nadie se le escapa que tanto el *Quijote* como el *Persiles* poseen, quizá por sus conexiones con los libros de caballerías y las novelas bizantinas respectivamente, una cierta estructura laberíntica en la combinación de sus historias y episodios, en la complejidad de los mismos y en la relación muchas veces intermitente de sus historias y personajes, que aparecen y desaparecen sorprendentemente como los pasillos de un laberinto. Y lo mismo ocurre en obras de otros géneros que también han sido estudiados por la crítica, como la narración de *El celoso extremeño* de las *Novelas ejemplares* o incluso la obra de teatro que Cervantes no se recata en titular *El laberinto de amor*.

No tratamos de considerar estos textos como fuentes de Pynchon (aunque, como ya sabemos, conocía bien a Cervantes por las lecciones

que recibió de su maestro Nabokov) sino de establecer el fondo mítico que alcanza en estos autores el paradigma del laberinto como estructura general de algunas de sus obras (Seed 2008). Es lo que ocurre con las mencionadas de Cervantes y lo que sucede igualmente con algunas del autor americano, principalmente con la titulada, *Against The Day*, que es en la que nos vamos a centrar por su especial estructura, personajes y fondo humanístico que preside la acción y desarrollo de la obra y cuyas coincidencias hasta ahora no han sido señaladas.

El laberinto es, por otra parte, uno de los fundamentos del Barroco y Cervantes es sus obras fundamentales ya está inmerso en la crisis barroca. Lo mismo revela su teatro, con la complejidad de enredos, símbolo de la complicación de la vida, de las relaciones humanas, de la psique individual y de los problemas que el hombre empieza a observar tras el derrumbe de los ideales renacentistas. En nuestros días sucede algo parecido, y en la posmodernidad, tras la crisis de los fundamentos de la modernidad, Pynchon resulta un referente de la misma y fácilmente ha podido revitalizar el símbolo del laberinto como eje de la creación artística, como estructura literaria y como ejemplo de complicación de la vida tras la definitiva desaparición de los ideales originados en el humanismo.

La estructura laberíntica del *Quijote* se basa no sólo en los distintos puntos de vista de los narradores, lo que es obvio, sino en la disposición del entramado de las historias, en la perspectiva diferencial de los episodios y en su propia discontinuidad. Podríamos seguir el hilo de este complejo entramado, pero sólo a título de ejemplo podemos recordar las famosas salidas de Don Quijote, que van marcando distintos hitos de la novela, pero a la vez retrocediendo y adelantando el sentido de la historia. O la aparición-desaparición de los personajes, como sucede por ejemplo con Sansón Carrasco, quien dialoga con Don Quijote (capítulo III de la II parte) y aparece en los siguientes también para desaparecer en los demás y no volver a aparecer hasta el LXIV de la II, como el Caballero de la Blanca Luna. Lo mismo se podría argüir de otros episodios y personajes. Episodios enteros formulan una especie de indagación en el laberinto de la fantasía, como ocurre con el viaje de Don Quijote a la cueva de Montesinos. Pero no sólo en el *Quijote*; en el *Persiles* ocurre lo mismo, pero si cabe con muchísima mayor profusión. Aquí todo es laberíntico: lo son los personajes principales, cuyos nombres e identidad no se corresponden con la realidad, lo es su historia central, que es un peregrinaje sin sentido aparente hasta el mismísimo final, lo es la misma estructura de la novela parcializada en mil historias que no se resuelven directa e inmediatamente sino que se mezclan unas con otras en una combinación intermitente y a veces enormemente lejana de sus comienzos, lo que las hace difíciles de seguir. Pero sobre todo, lo que más llama la atención, y coincide con el autor americano del que hablamos, es la enorme cantidad de personajes que proliferan, deambulan, se encuentran, desaparecen y se reencuentran

tanto en el *Persiles* como en *Contraluz*. Ejemplos podríamos poner muchos. Recordemos, en el caso del primero, la historia de Clodio con Rosamunda, quienes aherrojados y presos en una nave son conducidos al grupo de Auristela y Periandro en el capítulo IV del libro I y, tras una serie de episodios diferentes, sólo volvemos a saber de Clodio en el capítulo VIII del libro II, después que Rosamunda ha muerto mucho antes (capítulo XXI del libro I). Se ha podido afirmar que el *Persiles* constituye un viaje iniciático (Nerlich 2005) y lo mismo se puede afirmar de algunas novelas de Pynchon, sobre todo de esta que nos ocupa.

Cervantes tenía especial habilidad para la fabulación laberíntica, pero también para los entornos de este tipo complicado y para crear ámbitos laberínticos en los que desarrollar historias. Recordemos en este sentido la novelita famosa de *El celoso extremeño*. Desde hace tiempo se ha estudiado la tradición del laberinto en la confección del ámbito en el que se mueve Carrizales para confinar a su esposa en su casa con total seguridad. Leonora estaría en la misma circunstancia que el Minotauro encerrado y Loaysa aparecería como Teseo. También aparecería Leonora en el nuevo laberinto como el Hades, donde ha sido conducida Eurídice, y Loaysa como su liberador, Orfeo. Sería premioso destacar en el teatro cervantino la estructura laberíntica de varias comedias e incluso entremeses (recordemos las llaves y habitaciones de las que se habla en *El viejo celoso*, por ejemplo, para poder tener acceso al aposento de Doña Lorenza, guardada por el celoso viejo Cañizares, transposición del Carrizales de la novela del mismo tema), pero no hay que olvidar la estructura enrevesada de algunas comedias como *La casa de los celos*, que, como ha visto Zimic por sus «laberínticos, desconcertantes senderos deambulan ciegos, perdidos y frustrados los obsesionados, locos celosos» (1992, pp. 124-125), o el contenido revelador de títulos como *El laberinto de amor*. Zimic justificaba esa estructura laberíntica, por la semejante imagen alegórica con *La casa de los celos* cuando dice que «invita sugestivamente a una interpretación alegórica a base de la imagen del laberinto, por cuyos numerosos pasillos ciegos deambulan confusos y frustrados los personajes» (p. 125). Constituye por tanto en Cervantes un verdadero *leitmotiv* que podría estudiarse monográficamente en toda su obra.

Igualmente la estructura de la obra de Pynchon, *Against The Day* es como un laberinto, con pruebas constantes, que nadie sabe quién las ha puesto, y viajes que ni los protagonistas saben adónde conducen, como ocurre en el *Persiles*. Esta es la novela de su autor más semejante a un laberinto por su estructura, capítulos y la acción de los personajes, con sus largos recorridos, idas, vueltas y reencuentros, angustias, peligros y problemas, e incluso con coincidencias y correspondencias en sus relaciones. Todo en ella se va tejiendo como una tela de araña, aunque no tan simétrica y regular como pudiera pensarse a primera vista. En esa tela, sin embargo, los personajes se encuentran doblemente atrapados, por las condiciones

naturales y por las circunstancias, y las empresas que realizan, así como sus denodados esfuerzos por llegar a un lugar que ni siquiera saben cuál es (aunque todos intuyen que buscan Shambala, ciudad plena de luz, situada entre la tierra y el cielo), representan los trabajos de la humanidad en busca de una tierra perdida, de un centro del que han sido expulsados y al que quieren volver.

También el laberinto se puede encontrar en ciertas cuevas, grutas o cavernas naturales y con ello es fácil considerarlo como símbolo iniciático. La novela de Pynchon y el *Persiles* comienzan en la oscuridad de la cueva y los personajes elegidos, tras superar distintas pruebas, logran acercarse a la ciudad de la luz. En realidad, en los dos casos representan los trabajos de la humanidad en busca de una tierra perdida y de un centro del que han sido expulsados y al que quieren volver.

Todo el deseo neoplatónico o cristiano de volver al paraíso, se va intuyendo o sugiriendo en la obra del escritor norteamericano. Incluso se puede identificar esa cueva o boca del laberinto del *Persiles*, con las minas americanas en las que la familia Traverse trabaja. De ahí parten, se dispersan y buscan afanosamente una salida a la oscuridad. Hay también una Ariadna cuyo hilo les va a permitir realizar el recorrido a los protagonistas aunque la salida se hace más difícil por existir aspectos engañosos, como la propia luz, barreras naturales, nuevas grutas interpuestas en el camino que complican ya en esta época la salida del laberinto mítico. Sin embargo, este laberinto de Pynchon no deja de anunciar el centro de una posible revelación, reservado exclusivamente a quienes han superado todas las pruebas, como ocurre con Auristela y Periandro. El hecho de que en ambas novelas los protagonistas no puedan parar de andar está relacionado con el movimiento en cuanto eje fundamental de recorrido laberíntico. Este deseo de movimiento, de búsqueda, llevó incluso a potenciales viajeros medievales a proyectar sobre un mosaico una estructura laberíntica para representar que habían realizado una peregrinación a Tierra Santa, centro entonces de la luz. Asimismo la experiencia iniciática de Teseo en Creta puede relacionarse con la búsqueda de las manzanas de oro de las Hespérides, cuya reminiscencia en la obra de Pynchon puede relacionarse con los *cucuji*, o escarabajos luminosos de los árboles. Igualmente, habría que relacionar todo el mundo de la alquimia presente en la narración de Pynchon con el carácter cabalístico del laberinto y a partir de esa interpretación podría entenderse ese sentido ascético-místico que van adquiriendo algunos de los protagonistas y su rechazo y marginación progresivos de todo lo material y de los caminos fáciles, para llegar a esa luz final.

Hay en los protagonistas un constante esfuerzo, sacrificio y muerte material para lograr el premio de la resurrección espiritual, y para ello las pruebas de superación del instinto, de la ignorancia, del mundo de las tinieblas y de cuanto significa la limitación y facilidad que se abandonan en favor de una mayor inteligencia, sabiduría y espiritualidad.

En *Against* las aventuras no suceden contra enemigos declarados ni contra monstruos inhumanos como en las aventuras cervantinas, sino contra la propia Naturaleza, convertida en laberinto, y contra los seres humanos cuya apariencia normal encubre nuevos enemigos difícilmente reconocibles con armas ocultas que imponen el poder en nuestros días desde la última crisis de la modernidad. Los nuevos peligros están en la ciencia, la política, el fanatismo ideológico, la cultura mal entendida, la injusticia, los intereses y la economía, el mayor monstruo que amenaza al hombre y cuyos intereses actúan como una mano diabólica que mueve todo y distorsiona cuanto se presenta en el camino.

En la obra hay referencias a todo lo que significa laberinto en la modernidad. La noción del Tiempo resulta el mayor y más complejo, sin posibilidad de vuelta atrás ni ayuda de ninguna Ariadna que permita al hombre salir de su dimensión estrecha; pero también la Naturaleza se presenta como laberinto y, en determinados lugares, como en las montañas de los Alpes, puede surgir un nuevo Minotauro, la serpiente con garras denominada Tatzelwurm, amenazante para quienes excavan túneles para los nuevos ferrocarriles. Todos saben que encontrarse con ella lleva aparejada la muerte en ese laberinto de piedra. Igualmente, las minas americanas presentan un secreto diabólico que impide a muchos la salida. El otro gran laberinto natural, y cuya función en la novela es fundamental, pues representa la prueba definitiva para dirigirse al camino iniciático, está situado cerca de Baikal, a poca distancia de Kashgar. El lugar solo era visible a veces en la lejanía y desde determinados ángulos. Se trataba del Gran Arco de Piedra, conocido como Tushuk Tash, y era un lugar inaccesible. Ni siquiera los cartógrafos habían podido informar de su existencia, pues había sido imposible durante siglos representar la región que lo rodeaba, y tampoco los habitantes de lugares cercanos se atrevían a llegar al Tushuk. Estaba compuesto por un «laberinto de cañones cruzados» (p. 953) que impedía el paso. El Arco o colosal puerta se consideraba por algunos un precipicio, un puente, una barrera de tierra, o un paso estrecho entre las altas rocas, aunque otros muchos no lo consideraban un accidente del paisaje sino un elemento religioso que se manifestaba como un «rompecabezas criptográfico» (p. 954), por lo que se había denominado la «Puerta del Profeta» (p. 954), y no referida solo a Mahoma sino a otro que vivía mucho más al norte. Lo cierto es que el lugar adquiere un carácter simbólico y constituye un auténtico laberinto hasta el punto de que, cuando lo atraviesan sin perderse, encuentran una luz especial y, a partir de ese centro, el camino deja de ser un laberinto y se convierte en un centro de luz que les orienta a su lugar. Aquí, este laberinto natural, extrañamente surgido en la piedra con características semejantes a una pirámide egipcia, representa sin ninguna duda un camino iniciático y una reproducción del laberinto celeste en la tierra. El hecho de que la oscuridad estuviese presente entre los cañones de la

tierra y de repente la luz rodeara todo tras el Arco, lleva a pensar que es un nuevo símbolo de la caída y la búsqueda del centro, de la luz que ya vieron los neoplatónicos. Incluso el águila dorada que se eleva a altura extraordinaria y es considerada por el protagonista como un emisario de los cielos, permite aseverar esta interpretación. Prácticamente en todas las culturas, tanto orientales como occidentales, cristianas y paganas, el águila, por estar en las alturas y a pleno sol, es esencialmente luminosa y lleva en sí el poder simbólico del sol (luz) por lo que semeja una nueva forma de salir del laberinto terrenal a la luz de la libertad, tras abandonar la limitación y oscuridad de lo material. Sería un nuevo hilo de Ariadna que impediría al ser humano perderse y morir en ese laberinto de montañas.

Prácticamente todos los elementos y formas de la vida moderna parecen inspirados en laberintos. Los trenes, las calles e incluso los subsuelos de las ciudades se excavan como laberintos para mantener la conducción del gas o la producción industrial de alimentos, lo que le sirve al autor para satirizar los sistemas de la economía y los engaños a los consumidores. Cuando se refiere a la construcción de amplias tuberías y válvulas bajo las dunas, como un laberíntico entramado, para enviar la mayonesa a todos los restaurantes del país (aunque en cada uno se hable de «especialidad de la casa»), está recuperando el viejo mito para evitar que nadie penetre en el mismo y no vea el secreto de la producción, consistente en una interminable cadena de trabajo constante, con los operarios aislados de la luz exterior para evitar interrumpir la fabricación del producto, en el nuevo laberinto de las sociedades industriales.

Sin embargo, lo más llamativo en esa presencia del laberinto es la experiencia de Frank Traverse después de haber pasado tiempo examinando cristales de calcita que El Espinero le había proporcionado, y de tomar *hikuli*, una especie de 'cactus globo', capaz de llevarle en un viaje por los aires, primero, y después bajo tierra donde se encontró «vagando por un laberinto de piedra de una cueva a otra, oprimido por una sensación creciente de peligro». En esa experiencia alucinógena llega a otra cueva donde la lluvia era constante y el agua daba vida a todo. Esa cueva, cuyo centro representaba el centro de todo laberinto al que las leyendas mejicanas habían identificado como antiguas minas de oro y plata, de muy difícil acceso y reservado para elegidos, constituía el recuerdo del origen virginal del mundo. En este sentido, la noción de cueva que aparece en la obra está relacionada con los cultos secretos, las liturgias ocultas y las prácticas iniciáticas como si se tratase de un templo natural. Incluso la cita sobre Atis que aparece en la novela tiene relación con la cueva. Aunque están muy cercanos el laberinto y la cueva, la diferencia es fundamental, como señaló Gaston Bachelard, porque «les images de la grotte relèvent de l'imagination du repos, tandis que les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant» (1963, p. 185).

En la novela, las cuevas permiten un breve descanso en el caminar y a la vez revelan de alguna manera todas las voces del pasado hasta remontarse a la edad primitiva del mundo. Incluso el trabajo en la mina de su padre y sus orígenes está relacionado con el sentido simbólico de la caverna. En su infancia minera, todos los hermanos Traverse aprendieron el valor y sentido de las explosiones, de la luz y del magnetismo. Como en el mito de Platón, la caverna reproduce el Cosmos y remite a una vida anterior, cuyos conocimientos telúricos va asimilando el personaje Frank, y los utiliza para guiarse después por el laberinto de su propia existencia porque, más que sueños de laberintos, la obra ofrece laberintos reales que corresponden a los diferentes personajes.

Entre las numerosas referencias a laberintos que rodean al ser humano por todas partes, destaca una ciudad cuyo laberinto es modelo de las demás. Se trata de Venecia y en ella se aúnan los espejos y las imágenes catóptricas que permiten hacer del agua el espejo del cielo. La luz de la pintura renacentista y surrealista permite asimismo ahondar en lo profundo de las cosas, de los paisajes y de los seres humanos, de manera que la ciudad italiana envuelta en agua resulta un símbolo total. A diferencia del Arco de Piedra asiático, donde tras atravesar la Puerta se podían ver los elementos de una ciudad convertidos en luz, ahora se trata de una ciudad donde la luz y el agua han dejado la huella de otro gran laberinto. Los personajes responsables de esa visión laberíntica de Venecia son el pintor inglés Hunter y la hija del alquimista Merle. Para el pintor, los canales venecianos se manifiestan como un laberinto formado a su vez por otros muchos laberintos que gradualmente van descendiendo hasta penetrar en el mundo subterráneo y en el mundo invisible como si se tratara de algo que se repitiese a sí mismo. Considerado así el gran laberinto de la ciudad, los personajes pueden sentir la presencia de fantasmas que surcaron los canales en el pasado y que continúan presentes, aunque ya con unos cuerpos diferentes que sólo pueden ver quienes entienden el poder de la trascendencia de los cuerpos (los pintores clarividentes y los seres con poderes especiales). En este sentido, esa visión parece evocar lo que Marcel Brion afirmaba a propósito del laberinto de Leonardo de Vinci: «esa sociedad compuesta por hombres de todos los siglos y países que llena el círculo que Leonardo dejó en blanco, pues no deseaba explicitar demasiado la significación de este santuario central del laberinto» (citado en Chevalier, Geerbrant 2003, p. 622). Sin duda, los canales de Venecia representan un laberinto multicursal, forma originaria en el Renacimiento, con entramados complejos y lleno de caminos ocultos donde, si no se tiene un hilo de Ariadna, es imposible salir de él. Sólo Dally, la hija del alquimista, con sus dotes especiales, y el pintor, en su búsqueda de luces trascendentes, capaces de ver más allá de la superficie, pueden descubrir en Venecia «rostros ausentes, farolas desaparecidas» (p. 788) y precisamente en la noche la revelación es aun mayor y pueden contemplar

«una ciudad secreta y tenebrosa, perdida en laberintos» (p. 788), en donde sentían que convergían cuerpos de jóvenes procedentes de toda Europa y «aun de más allá» (p. 789). Venecia parece ser el centro del laberinto mundial en ese momento histórico y desde el que se pueden contemplar las profundidades de la historia. Los espejos de la Isla parecen recoger las imágenes de los seres existentes en el pasado y que formaron parte de los condenados en esos laberintos siempre vivos desde el siglo XVI. La coincidencia entre el éxito de los espejos, los pintores renacentistas y las estructuras laberínticas no es casual puesto que desde Venecia se extienden diferentes flujos de la historia y el narrador relaciona su aventura del presente (vísperas de la primera Guerra mundial) con la de los Argonautas. En la obra de Pynchon no sólo puede verse la sugerencia del mito de los Argonautas en relación con los protagonistas, sino que, al navegar por el antiguo Poo, los personajes rememoran las leyendas de Virgilio y el relato de Apolonio de Rodas en busca del vellocino, y se refieren a cuando Jasón, con su nave Argos, consiguió encontrar un extraño paso transpeninsular del mar Euxino al Cronio, hasta salir al Adriático. La presencia de este relato de peregrinación de héroes intensifica el de los peregrinos pynchonianos en busca de otro símbolo único, y si aquellos se consideraron buscadores de oro o de quimeras los protagonistas de la novela son los nuevos conquistadores del oro (en América) y del nuevo vellocino, la luz en todas sus interpretaciones (en Europa y Asia). Para conseguir el trofeo también tienen que abandonar magas, atracciones de la vida y palabras agradables para centrarse en su misión, que no es otra que penetrar en el laberinto de la Naturaleza, de la sociedad y de los deseos.

El laberinto constituye la prueba necesaria para alcanzar el centro y el nuevo hilo de Ariadna está representado por la renuncia de los intereses y el esfuerzo por trascender la materia elemental. La presencia, frecuente en la novela, de placeres morbosos, relaciones sexuales o impulsos primitivos, se va transformando hasta desaparecer, como en el ejemplo de Cyprian. Al final de su peregrinación por el laberinto de la naturaleza y del conocimiento (que simbolizaban los laberintos curvos), la pareja de protagonistas consigue hacer de su camino un relato iniciático donde el amor y la ideología platónica se erigen en los únicos elementos capaces de evitar las catástrofes más espantosas. Pero no son los únicos. También los Chicos del Azar, desde el cielo, superan toda clase de pruebas, incluida la bajada a los infiernos de la naturaleza y, tras sus rocambolescos ascensos, descensos y paradas, consiguen encontrar un espacio de armonía. Como los protagonistas terrestres, que también se miran en Orfeo al descender a las minas y a los túneles de las montañas, los ángeles del cielo, fantásticos o meras imágenes especulares de los seres humanos creadas por la ficción, en una doble metaficción, realizan su viaje iniciático y del conocimiento. Unos y otros, además del resto de los hermanos de ascendencia judía, hacen de la aventura de sus vidas una prueba que les hace semejante

a Teseo. Del mismo modo que el héroe griego dio muerte al monstruo, la pareja protagonista consigue matar al moderno Minotauro, que simbólicamente supondría el predominio de lo material, lo animal y de los intereses económicos más inhumanos, los nuevos mitos. La hija de Merle y Yashmeen, representan el hilo de Ariadna que simboliza el amor, la armonía y el mundo ordenado, representado por los números.

Si sopesamos el sentido, no sólo iniciático en el sentido doctrinal que se suele dar al *Persiles*, ya sea desde la óptica tradicional religiosa en la que normalmente se inserta Cervantes por tradición, formación y convicción, ya sea en la heterodoxa en la que trata de situarle Nerlich, sino en el de la mera elaboración en la complejidad de las narraciones entrelazadas, de las idas y venidas aparentemente sin objeto de tantos y tantos personajes, y de peregrinaje sin fin ni objeto comprensible durante casi todo el relato, podremos encontrar un cierto paralelo entre el autor del *Quijote* y el novelista norteamericano, que es lo que hemos tratado de mostrar en el presente estudio.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1963). *La terre et les reveries du repos*. Paris: Librairie José Corti.
- Chevalier, Jean; Geerbrant, Alain (2003). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Nerlich, Michael (2005). *El Persiles descodificado, o la Divina comedia de Cervantes*. Trad. de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión. Trad. de: *Le Persiles décodé ou la «Divine Comédie» de Cervantes*.
- Pynchon, Thomas (2006). *Against the Day*. New York: Penguin.
- Rull Suárez, Ana (2011). «Itinerario simbólico-cervantino en Pynchon». En: Strozetzki, Christoph (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas = Actas selectas del VII Congreso Intenacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 787-796.
- Seed, David (1988). *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Zimic, Stanislav (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.

