



Tras las huellas de Cervantes y Vargas Llosa

Dr. Luis Veres
Universidad Cardenal Herrera-CEU
Valencia-España

[Localice en este documento](#)

¿Qué es necesario para ser un gran novelista? ¿O qué es necesario para que una novela sea considerada como una gran obra de arte? De dichas preguntas se compone el fundamento de la crítica literaria y de los elencos de la historia del género. Para contestar a esta cuestión quizás los referentes de dos de los más grandes autores que han dado las letras hispánicas nos sean de gran utilidad. A primera vista establecer alguna relación entre Cervantes y Vargas Llosa desde cualquier punto de vista puede parecer un juicio crítico excesivo y un intento de ver algo donde nada se puede encontrar.

Pero un primer vistazo a la trayectoria de los dos autores pone de relieve algunas coincidencias, que sin desechar la distancia en siglos que los separa, apuntan hacia similitudes conceptuales en la concepción del género novelístico que son muestras de su buen hacer literario y causas del lugar que ocupa cada autor en la Historia de la Literatura. Obviamente, el mundo de Cervantes está muy lejos de parecerse al mundo que vivió Vargas Llosa, pero los dos coincidieron con periodos históricos en los que la novela se insinuaba como un género de brusca repulsa contra gran parte, no todas, de las manifestaciones anteriores. Cervantes, tanto en su obra maestra, *El Quijote*, como en otras de sus obras, *Rinconete y Cortadillo* o el *Coloquio de perros*, destruía el idealismo del mundo heroico y bucólico de muchas novelas anteriores¹, el mundo de sus propias novelas pastoriles, pero también el de los libros de caballerías y el de las novelas bizantinas, cortesanas, amorosas, etc. El mismo Cervantes reconoce su carácter original en el prólogo de las novelas ejemplares:

“Me doy a entender (y es así) que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.”²

A pesar del distanciamiento generacional que a Vargas Llosa le separa de otros compañeros de ese extraño conglomerado llamado Boom latinoamericano, el autor peruano se inserta dentro del grupo de los grandes renovadores de la nueva novela latinoamericana, una novela que se rebelaba contra las claves más vetustas del regionalismo y del realismo decimonónico, con esos relatos de personajes planos cuyas vidas eran simples accidentes superficiales, con habitantes nativos idealizados³ y finalidad testimonial, relatos en donde las ciudades no existían o eran meramente decorativas y en donde la naturaleza jugaba un papel preponderante⁴ pues predominaba lo local sobre lo universal, tal como señalaba en 1966 Juan Loveluck:

“Así, si hemos de definir lo que llamamos novela tradicional, entenderemos por ésta la que temporalmente se enmarca entre 1900 y 1940, época en que imperan casi totalmente -por cierto hay excepciones- los ideales de una literatura narrativa inspirada en los cánones del S.XIX -cánones franceses, españoles, rusos- y cuyo fundamental desvelo fue el de presentar ciertas zonas conflictuales de

la existencia hispanoamericana, en grandes cuadros descriptivos, que se acercaron más a lo adjetivo, curioso y representativo externo que a lo esencial de tales problemas. Estos novelistas utilizaron no pocas veces un simbolismo maniqueísta y cayeron en la adecuación ortopédica de la novela a la causa ideológica que deseaba presentar. Dichas novelas asumieron un carácter noticioso, documental y protestante, en torno a dos principales núcleos temáticos: el que sirvió para revelar los conflictos del hombre en su tremenda lucha con la naturaleza, y el que exhibió los conflictos del hombre enfrentado con las injusticias de otros hombres, en el repetido esquema de explotadores y explotados.”⁵

Por su parte, Vargas Llosa repudiará cualquier dogma esclavizante. Por ello piensa que el escritor debe enfilarse contra los viejos valores que han tenido esclavizado al continente desde hace varios siglos, idea sobre la realidad que irá acompañada de una deliberada conciencia artística.

Como consecuencia de ese espíritu de renovación que surge a partir de 1940, se rechazaban los precedentes diseños estructurales, la cronología lineal, el viejo punto de vista, la omnisciencia estereotipada y el planteamiento temático simplista. No se rechazaban los temas en sí, sino la manera de plantearlos. El rechazo era más técnico que de contenido⁶, y la novela se convertía para Vargas Llosa en una rebelión del autor contra su propio yo y contra el propio género. La literatura servía para exorcizar demonios:

“... la creación literaria es una tentativa de recuperación y a la vez de exorcismo de ciertos fantasmas. Cuando uno escribe está tratando de librarse de algo que lo atormenta, que no es del todo claro para él, y a la vez está tratando de rescatar, de revivir, de salvar del olvido cierto tipo de experiencias que lo han marcado más profundamente que otras y que no quiere dejar morir, que no quiere que desaparezcan. Es un proceso complejo, contradictorio y del que el escritor no siempre está muy consciente y que, por otra parte, no siempre puede gobernar: muchas veces está gobernado por él.”⁷

Y, tal como pronunciara en su discurso durante la aceptación del Premio Rómulo Gallegos, un fuego con el que sacudir conciencias:

“...que los escritores son algo más que locos benignos, que ellos tienen una función que cumplir entre los hombres... Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella es inconformismo y rebelión, que la razón de ser escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor, o admite la literatura en su seno y en ese caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras, que irán de lo adjetivo a lo esencial, de lo pasajero a lo permanente, del vértice a la base de la

pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir (...) La literatura puede morir pero no será nunca conformista. Sólo si cumple esta condición es útil a la sociedad. (...) Su misión es agitar, inquietar alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora.”⁸

Vargas Llosa parte de la idea sartreana del escritor comprometido con los problemas de la sociedad de su tiempo. Por ello, para él, la novela “es una forma mitológica que tiene ese hombre de mostrarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él vive y sufre con toda su alma. No nos da una prueba ni nos demuestra una tesis, no hace propaganda por un partido o por una iglesia; nos ofrece una significación”⁹. De ahí su obsesión por el distanciamiento del narrador por los hechos narrados y de ahí la admiración literaria por Flaubert¹⁰. Para Vargas Llosa, con Flaubert “las novelas se emancipan totalmente de su creador”¹¹ y esa autonomía de lo narrado frente a su autor se manifiesta en una justificación por sí mismo del mundo de la ficción, en la aparición de distintos planos de realidad igualmente autónomos del narrador que permanece alejado de dicho relato. Ese papel totalizador de la novela le vendrá dado en parte a partir del conocimiento de los libros de caballerías y, en especial, de la obra de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*.

“Las mejores novelas son siempre las que agotan su propia materia, las que no dan una sola luz sobre la realidad, sino muchas (...) Las novelas de caballería dan soberbias representaciones de su tiempo. Abarcan la realidad en su nivel mítico, en su nivel religioso, en su nivel histórico, en su nivel social, en su nivel instintivo. Ha habido una especie de decadencia de la novela en los últimos tiempos, una especie de repliegue. Las tentativas modernas de la novela quieren dar una visión de un solo canal, de un solo nivel de realidad. Yo estoy, al contrario, por la novela totalizadora, que ambiciona abrazar una realidad en todas sus fases, en todas sus manifestaciones. No puede hacerse nunca en todas. Pero, mientras más fases consiga dar, la visión de la realidad será más amplia y la novela será más completa.”¹²

Es curioso que uno de los tres libros que Cervantes salva del expurgo de la biblioteca de Alonso Quijano sea *Tirant lo Blanc*. Según Martín de Riquer¹³, del libro destaca su amplia base real y el carácter poco caballeresco de su héroe. Allí los personajes parecen reales y su habla se parece al de las personas del mundo real; allí aparecen por primera vez en la novela caballeresca las pasiones humanas, el sexo y el enredo con un fundamento en la realidad y sin exageraciones desmedidas como solía ocurrir en los libros de caballerías. Ese distanciamiento de muchos títulos del género fue lo que atrajo a Cervantes y lo que llamó la atención de Vargas Llosa. Las huellas de la novela se pueden observar en la técnica distanciada del narrador ante la ficción, en algunos personajes como Fushía y don Anselmo, en *La casa verde*, en el humor presente en *Pantaleón y las visitadoras* o en la confusión que muestran sus personajes ante lo real confundido con lo maravilloso.¹⁴

Pero el *Tirant* atrae tanto a Cervantes como a Vargas Llosa porque inicia uno de los flancos de la novela moderna, aquel que intenta crear una ficción verosímil a partir de la realidad, es decir, se trata de uno de los primeros intentos de ser realista mediante hechos totalmente irreales. Por ello Vargas Llosa dirá que Martorell es el “primero de esa estirpe de suplantadores reales de Dios”¹⁵, porque no otra cosa buscaba en sus novelas que una “representación verbal de la realidad”.¹⁶

Pero la admiración por el *Tirant* ya había sido manifestada por Cervantes en *El Quijote*, en boca del cura:

“¡Que aquí esté Tirante el Blanco! Dámele acá, compadre; que hago cuenta que he hallado en él un tesoro de contento y una mina de pasatiempos. Aquí está don Quirieleison de Montalbán, valeroso caballero y su hermano Tomás de Montalbán, y el caballero Fonseca, con la batalla que el valiente de Tirante hizo con el alano, y las agudezas de la doncella Placerdemivida, con los amores y embustes de la viuda Reposada, y la señora Emperatriz, enamorada de Hipólito, su escudero. Digoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, éste es el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas que todos los demás libros deste género carecen. Con todo eso, os digo que merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida. Llevadle a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto dél os he dicho.”¹⁷

Ambos autores se sintieron atraídos por la obra de Martorell porque a ambos les proporcionaba un primer atisbo de la narración moderna. La modernidad ha enseñado al hombre contemporáneo la ausencia de una única verdad, característica recogida por la novela mucho después de Cervantes y que en su obra aparece en estado latente, de modo que la realidad no puede presentar una única representación¹⁸. Como señalaba Julio Cortázar, un gran novelista “no se fabrica a base de buenas intenciones y de militancia política, un novelista es un intelectual creador, es decir, un hombre cuya obra es el fruto de una larga, obstinada confrontación con el lenguaje que es su realidad profunda, la realidad verbal que su don narrador utilizará para aprehender la realidad total en todos sus múltiples *contextos*”¹⁹. Esos “múltiples contextos” responden a una intención totalizadora, a un intento de abarcar la realidad en su totalidad, cuestión presente en Cervantes y también en Vargas Llosa. Vargas Llosa al hablar de la obra de Martorell señalará que “el primer requisito para que un autor sea invisible es que sea imparcial frente a lo que ocurre en el mundo de la ficción”²⁰. Mediante esta actitud, Vargas Llosa conseguirá ser “un narrador de gran aliento épico” que recreará “una nueva forma de realismo”.²¹

Una de las grandes preocupaciones de Cervantes era la expresión literaria del “contraste entre las imaginaciones extraordinarias y fantásticas y la experiencia común y usual”²². Contagiado por la filosofía idealista, Cervantes insistía en que los hechos que observamos son interpretables de

forma distinta: “Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa”, escribirá en el *Quijote*. El mismo Américo Castro denominó a esta conciencia del perspectivismo “realidad oscilante” y, según él, procedía de las inquietudes psicológicas del Renacimiento: “Cervantes se sitúa en el fondo de la conciencia de quienes surgen de su pluma, ya que en ellos radica el observatorio y fábrica de su realidad”²³. Como consecuencia de este relativismo, tan querido a la postmodernidad, surge un enriquecimiento de los procedimientos técnicos con los que el escritor pretende enfrentarse a una realidad cambiante, ambigua, múltiple. Así Cervantes juega con un personaje -don Quijote- que inventa al autor -Cide Hamete Benegeli- que, a su vez, servirá de fuente a la obra del escritor Cervantes, el cual aparece como personaje en la misma novela²⁴. La realidad se multiplica como sujeta a un prisma que establece distintos planos, ninguno verdadero, pero tampoco ninguno falso, y el narrador podrá omitir desde la primera línea del Quijote aquellos detalles que no le sirvan para la confección de su ficción²⁵. Así el Quijote es una novela de múltiples perspectivas, de modo que Cervantes observa el mundo de la ficción desde los puntos de vista de los personajes, del autor y de los lectores, presentes después de haber leído la primera parte de la obra²⁶, y estas múltiples perspectivas proporcionan el efecto físico de realidad del mundo y de los personajes insertados.

Probablemente este ánimo totalizador, presente en Cervantes y en Vargas Llosa, tiene uno de sus gérmenes en aquello con lo que Cervantes pretendió acabar: los libros de caballerías. Por ello Vargas Llosa escribirá:

“ Ellos contaban aquello que veían, aquello que creían, aquello que sentían. Su descripción, su representación del mundo, era a diferencia de lo que ocurría en los otros géneros, no parcial sino, al contrario total, o mejor dicho, totalizadora. Los creadores del género trataban de mostrar la realidad en todos sus niveles, en todos sus estratos; querían, se diría, abarcar en sus novelas toda la realidad.”²⁷

Y ese tipo de representación es la que estará presente en la obra de Vargas Llosa y de Cervantes. El primero supone la culminación de un buen elenco de obras cuyas aspiraciones consistían en la búsqueda de la verdad latinoamericana dentro de su propia realidad. Desde *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, hasta *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, pasando por *Cien años de soledad*, *Sobre héroes y tumbas* o *Conversación en la catedral* o *La ciudad y los perros*, la novela latinoamericana se encaminaba hacia esa representación de la totalidad de la realidad en sus más variados planos.

A todos estos vínculos entre Vargas Llosa y Cervantes se les podría unir la utilización del diálogo teatral, perfectamente acorde con las narraciones en primera, segunda o tercera persona, o la utilización del disparate y el absurdo, presente tanto en el *Quijote*, en muchos de los entremeses como *El retablo de las Maravillas*, como en *La casa verde* o en *Pantaleón y las visitadoras*. Pero, el aspecto más importante y que vincula a los dos grandes escritores es la confección de la novela como un gran artefacto de arquitectura perfecta en donde se plasma un equilibrio admirable entre

narrador y personajes, lo cual les permite una gran objetividad²⁸. Todo ello conduce a una huida de la narración lineal que queda interrumpida continuamente con relatos que ralentizan y cortan la trama según el interés de su autor. Los ejemplos son abundantes en el Quijote -las bodas de Camacho el Rico, historia del curioso impertinente-, en donde el recurso procede de la novela bizantina, y es llevado a la maestría por Vargas Llosa en novelas como *La casa verde* o *La fiesta del Chivo*, concretamente en el episodio de la violación de la niña.

Consecuencia lógica de un planteamiento novelístico aspirante a cubrir los distintos planos de la realidad debía ser un texto multiforme compuesto de otros textos y, curiosamente, dichos textos muchas veces remiten a la propia literatura contra la cual escribían los dos autores tratados. El palimpsesto de Cervantes se aproximará a este logro mediante la incrustación de diversos géneros dentro de su gran novela: la novela bizantina, la novela picaresca, el cuento de tradición oriental, el relato pastoril, la novela de amor, el propio relato de caballerías llevado al absurdo. Pues está claro que “un creador imita, tiene en cuenta precedentes, emplea lo que extrae del río fecundo de la tradición, y a veces se sirve de grandes y verdaderos logros, como aprovecha de pobres intentos lo que pueda resultar útil para sus propósitos”²⁹. De este modo, en la misma línea se sitúa Vargas Llosa, mezclando elementos de la alta literatura con elementos de la literatura popular, cuestión muy presente en *La tía Julia y el escribidor*, mediante la inserción de seriales radiofónicos, o en *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta* con la utilización de relatos orales.

He aquí las posibles artes de dos grandes escritores alejados en el tiempo, pero que lograron darle molde al vasto universo del caos de dos mundos distintos mediante técnicas similares que intentaban englobar la totalidad de su realidad en el constreñido género de la novela. Quizás ahí, en ese intento de dar forma con el ímpetu artístico adecuado es donde reside esa sensación de densidad que se apropia del texto de los dos escritores, en la muerte de la realidad a favor de la ficción, o como ha señalado George Steiner:

“El arte aporta una vehemente confirmación. En el corazón de la forma se encuentra una tristeza, una huella de la pérdida. La talla es la muerte de la piedra. Dicho de forma más compleja: la forma ha dejado una fractura en el potencial del no-ser, ha disminuido el repertorio de lo que podría haber sido (...) El gran arte y la literatura, más aún la música, nos llevan hacia los vestigios de lo informe, a la inocencia de sus orígenes y de su material bruto.”³⁰

BIBLIOGRAFÍA.

-Amoros, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1976.

- Armas Marcelo, J.J., *Vargas Llosa. El vicio de escribir*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- Bellini, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- Brushwood, John S., *La novela hispanoamericana del S.XX. Una vista panorámica*, México D.F., FCE, 1984.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, pag. 82.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- Dauster, Frank, “*Pantaleón and Tirant: Points of Contact*”, en *Hispanic Review*, nº48, 1980.
- Fernández, Teodosio, Millares, Selena, Becerra, Eduardo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, 1995.
- Fernández, Casto M., *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Gaos, Vicente, *Cervantes: novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979.
- Gnutzmann, Rita, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992.
- Grossmann, Rudolf, *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.
- Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Lottman, Herbert, *Gustave Flaubert*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- Loveluck, Juan, “Crisis y renovación de la novela hispanoamericana”, en Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969.
- Martín, José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos, 1979.
- Martorell, Joanot, *Tirante el Blanco*, trad. Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- Oviedo, José Miguel, *Mario Vargas Llosa. La invención de la realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1977.

- Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, vol.4.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.
- Riquer, Martín de, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Salvat, 1969.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969.
- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Segre, Cesare, “Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*”, en Arizmendi, M. y Hernández Esteban, M., *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 185-218.
- Spitzer, Leo, “Sobre el significado de don Quijote”, en *Estilo y estructura de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.
- Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- Vargas Llosa, Mario, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, en Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza, 1969.
- Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona, Seix Barral, 1983, vol.II, pag. 134.
- Vargas Llosa, Mario, “Sartre contra Sartre”, en *Casa de las Américas*, La Habana, nº47, pag.40.
- Veres, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002.

Notas:

- [1] Vid. Blanco Aguinaga, Carlos, “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nºXI, 1957, págs. 313-342; Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 12-13.
- [2] Avalué-Arce, Juan Bautista, “Cervantes y el Quijote”, en Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 2, volumen coordinado por López Estrada, Francisco, Barcelona, Crítica, 1980, pag. 597.

- [3] Vid. Veres, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002.
- [4] Grossmann, Rudolf, *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972, pags. 342 y ss; Fuentes, Carlos, “La nueva novela latinoamericana”, en Loveluck, Juan, *La novela hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969, pags. 162-192; Pedro Grases, “De la novela de América”, en Juan Loveluck, *op., cit.*, pags. 68-75.
- [5] Loveluck, Juan, “Crisis y renovación de la novela hispanoamericana”, en Juan Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966, pag.15.
- [6] Martín, José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1979, pags. 16-17.
- [7] Citado por Oviedo, José Miguel, *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad*, Barcelona, Barral Editores, 1977.
- [8] Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea (1962-1982)*, Barcelona, Seix Barral, 1983, vol.II, pag. 134.
- [9] Vargas Llosa, Mario, “Sartre contra Sartre”, en *Casa de las Américas*, La Habana, nº47, pag.40.
- [10] Vid. Lottman, Herbert, *Gustave Flaubert*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- [11] Oviedo, José Miguel, *Mario Vargas Llosa, la invención de una realidad, ed., cit.*, p.66.
- [12] Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pag. 440.
- [13] Martorell, Joanot, *Tirante el Blanco*, trad. De Martín de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- [14] Gnutzmann, Rita, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Júcar, 1992, pag. 26; Dauster, Frank, “Pantaleón and Tirant: Points of Contact”, en *Hispanic Review*, nº48, 1980, pags. 269-285.
- [15] Vargas Llosa, Mario, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, en Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza, 1969, pag.11.
- [16] Citado por Bellini, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997, pag. 515.
- [17] Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pag.39.

- [18] Amoros, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1976, pags. 37 y ss.
- [19] Citado por Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999, p.15.
- [20] Vargas Llosa, Mario, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, en Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza, 1969, pag. 23.
- [21] Rodríguez Monegal, Emir, *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969, pag.29
- [22] Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, pag. 82.
- [23] *Ibíd.*, pag. 83.
- [24] Segre, Cesare, “Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*”, en Arizmendi, M. y Hernández Esteban, M., *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pags. 185-218.
- [25] Spitzer, Leo, “Sobre el significado de don Quijote”, en *Estilo y estructura de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, pag. 291.
- [26] Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, pag. 67.
- [27] Citado por Martín Martín, José Luis, *op., cit.*, pag. 72.
- [28] Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, pag. 108.
- [29] Loveluck, Juan, *op., cit.*, p.17.
- [30] Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001, pag. 42.

© Luis Veres 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cerllosa.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

