



Creación por Alonso Quijano de Microcosmos
Espectaculares
en *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la
Mancha*

María José Camblor Bono

Santiago - Chile
Universidad Alberto Hurtado
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Licenciatura en Lengua y Literatura

“El círculo se ha cerrado: todas las formas de la sinrazón que habían ocupado en la geografía del mal el lugar de la lepra ya habían sido expulsadas a un sitio distante de la sociedad, se han convertido en una lepra visible, y ofrecen sus llagas roñosas a la promiscuidad de los hombres. La sinrazón esta presente de nuevo; pero marcada ahora por un indicio imaginario de enfermedad que le da poderes terroríficos.” [1]

De esta forma he querido comenzar otorgando una nueva mirada a la locura que aqueja a Alonso Quijano, planteando una 2º naturaleza humana, la cual se arraiga en la fantasía y no en una locura delirante, como por mucho tiempo se ha visto en la figura de Don Quijote. La hipótesis de esta investigación, es que existen infinitud de microcosmos, reflejados de forma especular, en la obra *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Son teatralizaciones, o bien representaciones sígnicas, que pueden ser descifradas gracias a una validación de una locura analítica en la obra, a través del imaginario y la fantasía creada por Alonso Quijano, y pasar a una dimensión fantástica en donde es posible identificar innumerables espectacularizaciones.

Ya desde el Renacimiento, se generaliza un miedo a todo aquello considerado ex-céntrico. Con esto me refiero a la abolición que realizó Copérnico del Geocentrismo, transmutándolo por el Heliocentrismo. Descubrimiento que des-orbitó no sólo la posición del hombre, sino además el poderío de la Iglesia Católica, es decir, la razón (la verdad) que hasta ese entonces parecía inalterable [2]. Pues el universo ya no es cerrado, con límites, sino que ahora se encuentra frente a un cosmos infinito. El hombre ocupa entonces un espacio vertiginoso dentro del universo, pues se ha des-centrado. De esta forma, la pérdida jerárquica del hombre frente al cosmos, significa al mismo tiempo el detrimento del conocimiento científico, filosófico y teológico medieval. Desequilibrando toda la realidad, es decir, la verdad que el hombre creía poseer en todo orden de cosas.

Se inscriben, de esta manera, las bases para la comprensión de la resistencia al imaginario, es decir, la fantasía. Debido a que todo aquello considerado como des-equilibrado, o bien des-centrado, es algo amenazante para el conocimiento. Consternación que se acrecienta en la posibilidad de otorgar una lógica a la locura, y no enmarcarla en un delirio sin-sentido. Esto por el temor al símil de la locura frente a un universo móvil, desconocido, que gira de forma independiente a la razón clásica.

Para explicar la validez del imaginario teatral, creado por Alonso Quijano, tomaré la conexión entre locura y creación, planteada por Michel Foucault, para quien, mientras más abstractos, complejos o despojados de datos sensibles sean los conocimientos adquiridos, mayores son los riesgos de cultivar un tipo específico de locura, o como él mismo lo expone es característico que en los hombres de letras, el cerebro se endurezca, razón por la cual están abocados a la demencia. [3]

“Es, pues de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso- que eran los más del año-, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aún de la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así llevó a su casa todos cuanto pudo haber de ellos (...). En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.” [4]

Es así como ya con anterioridad a la transformación de Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha, es que queda establecido el abandono del mundo sensible, la desidia por la vida cotidiana, vivificando la fantasía que leía, en un imaginario propio que será representado a través de don Quijote.

Esta locura por identificación novelesca, es una reinterpretación de un episodio particular, o de una manera más indirecta, sátiras de novelas de caballería. Del autor al lector las quimeras se transmiten, pero aquello que era fantasía por una parte, se convierte en fantasma por la otra; la astucia del “escritor” es aceptada con tanto candor como imagen de lo real. En apariencia, nos encontramos solamente ante una crítica fácil de las novelas de caballería; pero por debajo hay toda una inquietud sobre las relaciones que existen, en la obra de arte, entre la realidad y la imaginación, y acaso también sobre la turbia comunicación que hay entre la invención fantástica y las fascinaciones del delirio. En la locura son puestos en tela de juicio los valores de otro tiempo, de otra moral, pero donde se reflejan también mezcladas y enturbiadas, extrañamente comprometidas las unas con las otras en una quimera común, todas formas aún más distantes de la imaginación humana. Este particular tipo de des-centramiento ocupa un lugar extremo, ya que al no ser locura y atendiendo a la moral de la época la única salida es la muerte, el arrepentimiento copernicano, al que don Quijote es igualmente condenado por Alonso Quijano. Esta particular locura, ocupa un lugar disímil, ya que no es delirio sino creación, teatralización, simulacro y artificio. La conciencia de locura, que aqueja con posterioridad es más locura aún que la anterior. Equívoco indefinidamente reversible, que atendiendo a la moral de la época no puede tener otra salida que la muerte. [5]

De esta forma, la novela se perfila como el medio más representativo de perversión de la sensibilidad, pues separa al hombre de los datos inmediatos y sensibles del mundo que le rodea; arrastrándolo a un mundo de sentimientos imaginarios, esto por la verosimilitud que ella encarna. Este tipo de locura no pertenece ya al orden de una naturaleza conocida, ni de la caída en un mundo delirante, sino a un orden creador, al ámbito de una 2º naturaleza humana, el de la creación fantástica. Este es un orden completamente nuevo, donde hay una alienación de los discursos del deseo y discurso del poder que otorga la palabra. Solo entonces, en la certeza de la imposibilidad de alcanzar la verdad, es que el ser humano se libera, alcanzando la plenitud del conocimiento abstracto en las representaciones verosímiles, y no en las mimesis aristotélicas.

Concepto de verosimilitud, contrapuesto a la mimesis, en cuanto es “un “real” desfasado, que llega hasta perder el primer grado de semejanza (discurso real), lo verosímil no tiene más que una única característica constante: quiere decir, es un sentido. De esta forma en el nivel de lo verosímil, el sentido es presentado como

generalizado y olvidadizo de la relación que le había determinado originalmente: la relación entre lenguaje/verdad objetiva.” [6]. Abriendo paso a la idea de que no es necesario que el texto sea verdadero, para que pueda ser considerado auténtico o válido; pues no sigue la lógica común, sino que podría decirse que domina una práctica translingüística, una ex-lógica [7]. La cual sólo se hace inteligible, dentro de la realidad textual, que hace la función de espejo proyectando un contexto determinado, pero ya no por medio de la imitación, sino a través de la simulación. Estableciendo así, la 2º naturaleza antes mencionada, ya que no es la naturaleza propiamente humana, sino una naturaleza artificiosa, que se desarrolla sólo en el espacio de la letra. “- Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más.” [8]

Es en este replegarse en el espacio de lo verosímil que se da rienda suelta al imaginario individual, en el cual nace el concepto de *locura crítica*; el que también actúa como espejo pero del sujeto, de su propia abstracción, no de su contexto. Éste reflejo lleva a la unión entre conciencia trágica de la locura, y la conciencia crítica sobre la misma, pues hay una reflexión (reflejo, como mecanismo intelectual), es decir, hay un proceso de análisis en este liberarse de lo “real”. Este proceso se amplifica por la incertidumbre ante una verdad única, real y concreta, es decir, el conocimiento superó a Quijano, encontrando en el representar, en la teatralización, en la espectacularización, la realización de su abstracto.

Este abstracto nos lleva ineludiblemente a preguntarnos por el papel de la fantasía en la locura de Quijano, pues es ella quien acoge la angustia frente a lo real. De este modo, la fantasía es el medio por el cual el imaginario crea una metáfora de la realidad. Las imágenes creadas por la mente, poseen una lógica propia, que son la expresión de un universal fantástico común en pensamiento del ser humano. Es así como por medio de esta creación metafórica de mundos que los sujetos logran asir un tipo de realidad, alcanzando universos que parecen inalcanzables, validando como forma de conocimiento la Fantasía, pues es la legítima concreción del inteligir humano [9].

Alonso Quijano abandona, de este modo, el mundo racional y objetivo (lo verdadero) para sumirse en su propia realidad fantástica, logrando un texto propio, una caracterización, la letra tomada como cuerpo creador, anulando toda jerarquía superior de creación. La fantasía es el sustento de este nuevo mundo que se vivifica en un continuo de representaciones sígnicas. Quedando descartado el delirio, ya que hay una conciencia creadora, en un hipertexto [10] teatral. De esta forma, no existe un delirio monológico, pues esta locura moderna, es constructiva y parte de la capacidad innata del sujeto de observar, es decir, de ser un sujeto activo frente a lo que se presenta como realidad única [11]. Pues si nos quedáramos con la concepción de don Quijote como un personaje delirante estaríamos invalidando la capacidad de intervención de la mente en el mundo:

“-Sepa vuestra merced, señor don Rodrigo de Narváez, que esta hermosa Jarifa que he dicho es ahora la linda Dulcinea del Toboso, por quien yo he hecho, hago y haré los más famosos hechos de caballerías que se han visto, vean ni verán en el mundo.

A esto respondió el labrador:

- Mire lustra merced, señor, pecador de mí, que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.

- Yo sé quien soy -respondió don Quijote-, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí se hicieron se aventajarán las mías.” [12]

Hay por lo tanto, un des-centramiento al que se llega por medio de la abstracción del conocimiento, lo que debe concretizarse, para lo cual los sujetos encuentran distintas vías de manifestación. De esta forma la *locura crítica* que invade a Quijano, cumple con una función especular, que si bien no refleja nada real, será un reflejo signico, concretizado en la representación teatral; pues la letra (como cuerpo) es uniformante de la realidad; unicidad que se logra sólo por medio de los signos textuales [13]. Así Alonso de Quijano espectaculariza (representa) su propia fantasía; encarnada en el personaje de Don Quijote. Juego doble, en el cual cada representación está desdoblada a su vez, lo que forma un intercambio continuo entre lo real y lo ilusorio, lo que le da el sentido dramático a esta *locura crítica* [14]; pues hay una puesta en escena que queda abierta a la descodificación por parte del “desocupado lector”.

De esta forma una vez establecida la *locura crítica* de Alonso Quijano, queda ratificada la necesidad de teatralizar, mecanismo representativo que utiliza don Quijote en el continuo de la novela. Estas representaciones se dan dentro de un espacio carnavalesco, el cual hace posible estas representaciones que se consagran en la ambivalencia. Esto ocurre debido a que Alonso de Quijano es a la vez actor y espectador, es decir, pierde su conciencia de persona al pasar por el 0 de la actividad carnavalesca, para desdoblarse luego, en sujeto del espectáculo y objeto de juego. Debido a la trasgresión que se realiza a las leyes del lenguaje clásico, el que evoluciona en el intervalo 0-1, así el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social [15]. Escenario de representación que destruye un dios (a la autoridad), para imponer sus propias leyes, elevando la novela a la potencia n . Esto por medio de la duplicación desde 0-1, hasta el desdoblamiento a 0-2, el que es alcanzado en el acto de teatralización carnavalesca que realiza se representa a través de don Quijote.

En esta actividad teatral, don Quijote representa a un otro, poniendo en la escenificación textual sus hipotextos [16]. Así, hay un continuo desdoblaje realizado de forma sistemática, en las representaciones tanto del propio Don Quijote como de los personajes que le rodean. Por lo que se forma un continuo de pequeñas teatralizaciones, que se reflejan constantemente en el progreso macro de la novela, creando microcosmos (reflejados de forma infinita).

Este concepto de microcosmos se entiende desde la noción fractal (de Benoit Mandelbrot), de la física cuántica [17]. Esta noción, es una dimensión alterna a la realidad y tiempo lineal. El fractal es un microcosmos, que se fragmenta de las dimensiones como las podemos llegar a concebir por las limitaciones del conocimiento, o sea, va más allá de la 1^o- 2^o- 3^o, incluso traspasa la 4^o dimensión planteada por Einstein (lo que ya había sido difícil de aceptar y entender, para el mundo de la ciencia). Este concepto propone un microcosmos con una superficie (o área) finita, pues posee límites identificable, pero con longitud infinita. Lo que facilita la comprensión de representaciones identificables (en cuanto comienzo y término) por Alonso Quijano. En contraposición con la infinitud de extensión de las mismas, por lo genera una sensación de espiral.

La noción fractal, nace de la aceptación del desorden, la turbulencia en los aspectos constitutivos de la realidad, es decir, el caos. Concepto del que se ha tenido certeza y se ha intentado explicar desde tiempos inmemoriales, como lo hace Ovidio en *Metamorfosis*:

“Antes del mar, de la tierra y del cielo que lo cubre todo, la naturaleza ofrecía un solo aspecto en el orbe entero, al que llamaron Caos: una masa tosca y desordenada, que no era más que un peso inerte y gérmenes discordantes, amontonados juntos, de cosas no bien unidas. Ningún Titán ofrecía todavía luz al mundo, ni Febe renovaba creciendo sus nuevos cuernos, ni la tierra se encontraba suspendida en el aire que la rodeaba, equilibrada por su propio peso, ni Anfrite había extendido sus brazos por los largos límites de las tierras. Y aunque había allí tierra, mar y aire, inestable era la tierra, innavegable el mar y sin luz estaba el aire: nada conservaba su forma, cada uno se oponía a los otros, porque en un solo cuerpo lo frío luchaba con lo caliente, lo húmedo con lo seco, lo blando con lo duro y lo pesado con lo ligero.” [18]

De esta manera hay una legitimación del universo como un sistema dinámico no lineal, con infinitud de factores que interactúan entre sí, a modo de sub-factores, creando realidades alternas. De la concepción del caos podemos acercarnos a la idea de lo infinito, que no es algo concreto, sino más bien abstracto; al que conseguimos acceder mentalmente por medio de la iteración de un patrón continuo y dinámico. De esta forma, los micro-cosmos fractales nos permiten una simulación de la idea de infinito, entendiendo la espectacularización como sistemas caóticos amplificados, infinitud de veces; lo que es permitido por la teatralización que dobla la realidad, hasta alcanzar la iteración de los fractales.

De esta forma, la novela se abre en extensión más allá de los límites textuales. Existe una iteración de representaciones, lo que significa que desde lo fractal hay una repetición de teatralizaciones en una cantidad infinita de veces. Hay un espacio y tiempo realizable sólo en micro-dimensiones, que se desligan de una realidad macro por medio de una autosimilitud de la fantasía. Éstas son réplicas de la realidad, pero incomprendidas por el resto, pues los fractales logran además de expansión infinita, una apertura de los sentidos. Existe de ésta forma, un mecanismo especular que amplifica, prolifera y expande, a la vez que deforma, a la vista de quien no se encuentra frente a los espejos. Debido a que los fractales se generan a través de iteraciones de un patrón establecido como fijo, es decir, que se desbordan de la realidad común, pudiendo reflejarse en microcosmos que se abren en este caso al sentido del representar.

La particularidad de estos microcosmos alternos, es que son duplicados a través de la técnica de la puesta en abismo. Relación posible de establecer por el uso de espejos descodificados por un lector unificador de los micro-universos, relacionados entre sí por un mecanismo especular. Por lo tanto, al descodificar este reflejo especular (que crea el efecto teatral del desdoblaje, y de la obra elevada de 0 hasta su doble) se unifica e identifican cada una de las teatralizaciones dentro de éste universo completo.

La puesta en abismo es homologada a los espejos, analogía propuesta por Lucien Dallénbach en *Relato Especular*. Lo que sirve a la exploración de esta dimensión alterna, creada por los reflejos de las puestas en abismos, estableciendo un cruce unificador entre puesta en abismo y espejos [19]; dentro de la infinitud de fractales. La técnica de puesta en abismo es utilizada como un espejo al interior de la obra, en que se refleja el conjunto del relato por la reduplicación simple, repetida o especiosa.

En *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* hay desde un primer momento un desdoblaje del propio autor hacia el receptor, situándose desde un primer momento en un reflejo ficcional. Existe una imagen de quien escribe, propia de un relato especular, que se actualiza en una integración del cuerpo y del lenguaje, lo que es una trama infinita de reapropiación, pues en la obra no solo vemos teatralizaciones en el lenguaje, sino que también es un actuar corporal, una verdadera

simulación teatral dentro de una narración literaria [20]. Hay un espacio que se abre con el comienzo de la travesía especular, pues el texto escenifica el sacrificio del sujeto, en el actuar. Tomando la espectacularidad del cuerpo como eje gatillador, que desencadena y expande, los signos del texto [21] dentro de un área finita, pero en acontecimientos que se elevan hasta el infinito.

“(…) descubrieron hasta veinte encamisados, todos a caballo, con sus hachas cubiertas de luto encendidas en las manos, detrás de los cuales, venía una litera cubierta de luto. (...) Esta extraña visión, a tales horas y en tal despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho y aun en el de su amo; y así fuera en cuanto a don Quijote, que ya Sancho había dado al través con todo su esfuerzo. Lo contrario le avino a su amo, al cual en aquel punto se le presentó en su imaginación al vivo que aquella era una de las aventuras de sus libros.

Figurósele que la litera eran andas donde debía ir algún malherido o muerto caballero, cuya venganza a él solo estaba reservada, y sin hacer otro discurso, enristró su lanzón, púsose bien en la silla y con gentil brío y continente se puso en la mitad del camino por donde los encamisados forzosamente tenían que pasar.” [22]

Esta expansión de los signos, se lleva a cabo por medio de una puesta en abismo *generalizadora*, porque hay transposiciones de este teatro dentro de la obra, lo que hace que el contexto experimente una expansión semántica y no una reducción [23]. La teatralización generalizadora (obra micro, dentro de una obra macro; con expansión semántica), crea un espectáculo que sigue el hilo de la narración, unificando la totalidad macro del texto. Es de este modo, un reflejo referencial constante de las micro-representaciones hacia la continuidad de la narración literaria. Así este teatro de representaciones es parte de un todo, que se unifica por medio de un lector capaz de cifrar el reflejo de los micro universos creados por el mecanismo especular, mecanismo que enfrenta los universos en cruces de reflejos infinitos.

Este nuevo espacio ya no es comprensible a través de los números naturales en que se concibe comúnmente el espacio 1-2-3 y el tiempo 0, sino que en este microcosmos fractal se conjugan en una réplica infinita, en la que sólo es posible comprender esta dimensión alterna en números no-naturales. Esta autosimilitud es comprendida en términos fragmentados 0,xxx en donde las xx representan la infinitud de réplicas; que otorga la capacidad de reproducir una y otra vez las representaciones, porque don Quijote existe en una dimensión alterna (en fractales), cuantificable sólo en 0,xxx.

Esta reduplicación infinita se observa incluso en los cruces de validación hacia el universo macro debido a que don Quijote va constantemente a textos matrices, como cuando ataca un rebaño de ovejas, porque insiste en que son un ejército enemigo. Y a pesar, de que acepta luego que eran ovejas, su fantasía está validada en un hipertexto de Virgilio, en que por obra de una diosa, el ejército era transformado en un rebaño, para confundir a sus enemigos, por lo que don Quijote asegura haber actuado debidamente (lo que es cierto, pues es imposible medir sus acciones en términos naturales, don Quijote actúa desde 0,xxx; o sea desde un universo fractal). Es así como encontramos la legitimación de las metamorfosis que don Quijote presencia en sus aventuras, en los hipotextos, como lo escribe Ovidio, en el que se esclarece como los dioses se metamorfosean para lograr sus artificios:

“Entonces, sin sorteo, la que lanzó el desafío, empieza a cantar la guerra de los inmortales, presenta a los Gigantes con honores falsos, y atenúa las hazañas de los grandes dioses; cómo Tifeo, salido de las entrañas de la tierra, infundió espanto a los celestiales y cómo todos ellos

volvieron la espalda para huir, hasta que agotados, la tierra egipcia los acogió y el Nilo que se divide en siete bocas.

Cuenta cómo llegó allí también Tifeo, parto de la tierra, cómo los dioses se ocultaron bajo falsas apariencias, aún hoy el libio Amón es representado con recurvados cuernos; Delio pasa a ser un cuervo, el retoño de Sémele un macho cabrío, una gata la hermana de Febo, una blanca vaca la Saturnia, Venus se ocultó en un pez, y el Cilenio con las alas de un ibis.” [24]

Es así como viendo el texto desde la perspectiva teatral, se instaura una espectacularización montada en la narración, lo que genera una apariencia, de la apariencia de la realidad. Es una realidad que interviene en el juego real, es un reflejo repetido una y otra vez de una representación dentro de otra. Teatralización que vivifica la narración, pues hay un progreso sistemático de la macronarración, por infinitud de microteatralizaciones, que hace que la obra se unifique en una totalidad, generando a través de los desdoblamientos especulares una apariencia teatral, por lo que se hace indispensable la capacidad de descifrarlos para así lograr unificarlos, evitando de esta manera la reducción [25] de las representaciones (dentro de la gran representación que es la obra completa).

Para que se establezca la relación de desdoblamiento debe existir una apropiación progresiva de la totalidad del relato, lo que depende de la capacidad del descodificador (papel que ocupa el lector), quien debe llevar a cabo las sustituciones necesarias para poder pasar de un registro a otro, sin confundirse en el espiral sobre el que está montada la obra. En cuanto es un tiempo que avanza en espiral, o sea, que no es cerrado sino abierto y en expansión (dinámico, infinito legitimado por la teatralización de Quijano). Esto debido a que el espacio, ya fue roto en un primer momento desde su primera salida, para situarse en una dimensión alterna. Que se rige por las leyes del caos y la proliferación de los significantes, expandidos por las teatralizaciones sistemáticas:

“Luego volvía diciendo, como si verdaderamente fuera enamorado:

- ¡Oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra hermosura. Plégaos, señora de membraros de este vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece.

Con éstos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje. Con esto, caminaba tan despacio, y el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera.” [26]

Confusión que se lleva a cabo por la aplicación de los simulacros. En estos no se trata ya de imitación ni de reiteración, sino de una suplantación de lo real (ya no se esta en el tiempo y espacio lineal), por los signos de lo real, es decir, opera un proceso de disuasión de todo proceso real por su doble operativo (la verosimilitud, planteada desde un comienzo). Este mecanismo de simulación no tiene relación con la realidad, pues es simulacro y autosimilitud infinita. Existe así, un asentamiento de signos que en apariencia no explican nada, pues se esconden tras la máscara de la locura, lo que plantea la cancelación de un dios que pueda separar lo falso de lo verdadero, y lo real de su resurrección artificial. Ya no hay un discurso ordenador, sino que al estar inserto en el orden carnavalesco se unen el discurso del poder y el

discurso del placer, creando un mundo fantástico que se valida en la simulación de lo verosímil. [27]

De esta forma hay una integración, que se observa en cruces de imágenes reflejadas, que generan una espectacularidad teatral, dentro de la narración. Encontramos así no solo la espectacularización de don Quijote sino también de un personaje autor, que refleja posteriormente a otro autor, el que a su vez es descodificado por un morisco bilingüe, cruce que crea el reflejo simultáneo de un personaje de productor, a otro, los que por medio de la espectacularización de la obra logran un ejemplo más del desdoblaje continuo y sistemático, a través de reflejos enunciativos.

“Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso al arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Mucha discreción fue menester para disimular el contenido que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro, y, salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real (...). Aparteme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y rúguele me volviere aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese (...) Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado.” [28]

Rompiendo una vez más con el orden, e incluso con la superioridad epistemológica del narrador, partiendo de la base que el texto que se está traduciendo ha sido escrito por un mentiroso y traducido por un igual, o sea un morisco bilingüe. Haciendo de la obra una continua puesta en abismo, teatralizando por medio de constantes simulacros verosímiles. Lo que valida una teatralización de la obra dentro de la obra, que desarticula por medio de la intertextualidad, la parodia y el simulacro el orden preestablecido. [29]

Notas

[1] Foucault, Michel. *Historia de la Locura en la época clásica*. Tomo II. Buenos Aires, Argentina. Fondo de la Cultura Económica, 2003. p 30.

[2] El término razón, lo estamos utilizando como el símil de aquello objetivo, es decir, como aquello que es visto como una verdad inquebrantable.

[3] Foucault, Michel. Op Cit. p 49.

[4] De Cervantes, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Sao Paulo, Brasil. Ed. Alfaguara, 2004. p 28-30.

[5] Para mayor información sobre locura por identificación novelesca ver: Foucault, Michel Op. Cit. Tomo I. 2003. p 38.

[6] Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Madrid, España. Espiral. 2º Edición, 1981. p11.

- [7] Ver *Ibíd.*
- [8] De Cervantes, Miguel. Op. Cit. p 865
- [9] Vico, Giambattista. *Ciencia nueva de la sabiduría poética*. Santiago, Chile. Ediciones del departamento de Estudios Humanísticos Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1978
- [10] Ver *Intertextualité “Francia el origen de un término y el desarrollo de un concepto”* por Kristeva, Julia “et al”. La Habana, Cuba. Editado por UNEAC Casa de Las Américas, 3º edición 1996.
- [11] Diferencia propuesta por Schiller en *Calias*, en el cual distingue entre *contemplar*, fenómeno en que el ser humano es un ente pasivo y no puede intervenir. Y el *observar*, lo cual atañe de forma directa a la mente, esto porque se fundamenta en la construcción teórica. Estableciendo que el real conocimiento de la mente humana, no es lo verdadero (pues esto le corresponde a la naturaleza, a aquello contemplable), sino lo verosímil (única creación propiamente humana).
- [12] De Cervantes, Miguel. Op. Cit. pp 57-58.
- [13] Vico, Giambattista. Op. Cit. pp 8-9.
- [14] Foucault, Michel. Op. Cit. Tomo I. p 43
- [15] Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. España. Espiral. 4º Edición, 2001.
- [16] Ver *Intertextualité “Francia el origen de un término y el desarrollo de un concepto”*
- [17] La noción fractal fue descrita por Mandelbrot. Ver Mandelbrot, Benoit. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, España. Editorial Tusquets. 2º Edición, 2003.
- [18] Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid, España. Alianza Editorial, 2002. pp 67-68.
- [19] Dallénbach, Lucien. *Relato Especular*. Editions du Seuil, 1977. Madrid, España. p 36.
- [20] Ver *Intertextualité* Op. Cit.
- [21] Relación de cuerpo y teatralización expuesta por Kristeva, Julia en *Semiótica 2*. pp 190-216
- [22] De Cervantes, Miguel. Op. Cit. p 168.
- [23] Dallénbach, Lucien. Op. Cit
- [24] Ovidio. Op. Cit. pp 180-181.
- [25] Término aplicado por Theodor Adorno como “cosificación” en *Justificación de la Filosofía*, según el cual hay una visión reduccionista que evita el contenido macro; mutilando las obras y los conocimientos para insertarlos en teorías inapropiadas para sus análisis o aplicaciones.

- [26] De Cervantes, Miguel. Op. Cit. pp 35-36.
- [27] Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, España. Editorial Kairós, 2002, 6° edición.
- [28] De Cervantes, Miguel. Op Cit. pp 86-88
- [29] Cabe especificar que este Trabajo de Investigación hubiese sido imposible de realizar sin la guía de la Dra. Luz Ángela Martínez, y su Cátedra Monográfico del Quijote, dictado el año 2005, en la Universidad Alberto Hurtado, en Santiago de Chile.

Bibliografía

1. Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, España. Editorial Kairós, 2002, 6° edición.
2. Dallénbach, Lucien. *Relato Especular*. Madrid, España. Edtions du Seuil, 1977.
3. De Cervantes, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Sao Paolo, Brasil. Alfaguara, 2004.
4. Foucault, Michel. *Historia de la Locura en la época clásica*. Tomo I - II. Buenos Aires, Argentina. Fondo de la Cultura Económica, 2003
5. Foucault, Michel. *Las Palabras y las cosas*. Mexico. Siglo XXI editores S.A., 1971, 3° edición.
6. *Intertextualité “Francia el origen de un término y el desarrollo de un concepto”* por Kristeva, Julia “et al”. La Habana, Cuba. Editado por UNEAC Casa de Las Américas, 3° edición 1996.
7. Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. España. Espiral. 4° Edición, 2001.
8. Kristeva, Julia. *Semiótica 2*. Madrid, España. Espiral. 2° Edición, 1981.
9. Mandelbrot, Benoit. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, España. Editorial Tusquets. 2° Edición, 2003.
10. Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, España. Alianza Editorial, 1993.
11. Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid, España. Alianza Editorial, 2002.
12. Prigone, Ilya. *El fin de las certidumbres*. España. Editorial Taurus, 1997.
13. Vico, Giambattista. *Ciencia nueva de la sabiduría poética*. Santiago, Chile. Ediciones del departamento de Estudios Humanísticos Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1978.

© María José Cambor Bono 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

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

