

La magia y Dios en “Don Quijote”

Un análisis de la metalepsis mágica en “Don Quijote” de Miguel de Cervantes Saavedra.

Eindwerkstuk voor de bachelor Spaanse taal en Cultuur.

Mei 2013

Student: Joppe Overwater
Studentnummer: 3544699
Begeleider: R.A. Folger
Gekoppeld aan de cursus: Don Quijote (SP2V12001)

Contenido

Contenido	1
Introducción.....	2
1. Marco teórico.....	5
Una definición de la magia	5
La ciencia, la magia y la religión	6
2. Análisis de la magia en “Don Quijote”.....	9
Sancho y Don Quijote	9
La metalepsis mágica	15
3. Conclusión.....	26
Bibliografía.....	27
Obras Citadas.....	27
Obras Consultadas, no citadas	29

Introducción

El tema de esta tesis es la magia en la novela “Don Quijote”. Teniendo en cuenta la abrumadora cantidad de atención que ha recibido la obra de los críticos desde su publicación, es sorprendente lo poco que se ha escrito sobre el papel que juega la magia en el trabajo. Sin embargo, uno de los autores influyentes que han comentado sobre este fenómeno es el filósofo francés Michel Foucault. En su obra “las Palabras y las Cosas” (traducido del francés: “Les mots et les Choses”), en que presenta una arqueología de la ciencia, el tercer capítulo, que trata de la representación, ofrece un análisis del Quijote en el que se menciona la magia. Por lo tanto, esta tesis llevará la lectura de Foucault como punto de partida para el análisis de la magia en el trabajo.

Foucault escribe que se puede interpretar las salidas de Don Quijote, como búsquedas a la semejanza entre los signos y sus referentes. Don Quijote solicita las más mínimas analogías como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiece a hablar de nuevo. Foucault da los ejemplos de los sirvientes, las posadas y los rebaños que ‘se convierten’ en los castillos, las damas y los ejércitos, los signos contrastes de las romances caballerías. Lo hace, porque la diferencia que Don Quijote ve en el mundo deja indefinidamente vacía la palabra de los libros (54). En el caso de que el mundo pruebe que de realidad *es* diferente al mundo de las romances caballerías, la magia sirva como la explicación. Foucault escribe: “Pero la no similitud misma tiene un modelo que imita servilmente: lo encuentra en las metamorfosis de los magos.”, y describe que tal explicación de la diferencia que no comprende es lógico, porque la magia es parte del mundo de las romances caballerías, y la diferencia a la que no sabe hacer frene, para Don Quijote simplemente es una similitud encantada.

Al tomar nota de la lectura de la obra de Foucault, uno no puede dejar de preguntarse si la magia característica de las caballerías romances sólo sirve para explicar la diferencia en relación con Don Quijote, como Foucault propone, o si esa función tiene una aplicación más amplia en la novela. Los ejemplos que Foucault adelanta muestran un patrón que respalda su lectura, pero reflejan sólo una parte del espectro de la magia que se encuentra en la obra. Las palabras y los hechos de Sancho reflejan una actitud hacia la magia también. Esta tesis mostrara que el personaje de Sancho tiene el papel del ‘poeta’ del análisis de Foucault, porque su episteme se basa en la semejanza. Por eso sufre del mismo problema cómo ‘el loco’ Don Quijote, que no sabe hacer frente a una episteme que se basa en la diferencia.

Además, la metalepsis, que se manifiesta en la creencia de Don Quijote en su coronista mágico, y en la presencia de la primera parte de la novela en la trama de la segunda parte, tiene un aspecto mágico. Esta metalepsis mágica también da forma a la trama meta ficcional de la obra (Haley, Wardropper). La escena en la cueva ‘mágica’ de Montesinos es un ejemplo de este papel meta-ficcional de la magia. Aunque Foucault incluye la metalepsis en su análisis de Don Quijote, no incluye su aspecto *mágico* en su relato de la magia en “Don Quijote”. Este argumento justifica una investigación de la magia en relación a la metalepsis en la obra. El análisis muestra que en combinación con la metalepsis, la magia tiene un papel extra: es el ‘liquido de contraste’ que frente a ‘lo normal’ produce el contraste que sirve para que el lector se concientice del concepto de niveles diegéticos. Este concepto hace posible la lectura de la metalepsis que comenta en la autoridad, la lectura del sueño en la cueva de Montesinos cómo una metáfora la influencia de autores apócrifos en la realidad, y la construcción del paralelo entre el mundo diegético y el mundo real, que sugiere que ambos son de naturaleza

textual. Esta idea es el trasfondo para la conclusión que la obra construye una oposición binaria, en que Dios tiene el papel de término céntrico, y la magia es el término oposicional.

En el primero capítulo se presentará un marco teórico. El capítulo dos reflejara el resultado del análisis y el tercer capítulo contiene la conclusión del análisis y la bibliografía.

1. Marco teórico

Este capítulo dará un esbozo de lo que se entiende por el término ‘la magia’, y se explica cómo se puede definir la prosa, la poesía y los dos géneros de la literatura ficcional y no-ficcional.

Una definición de la magia

La Real Academia Española y la Enciclopedia Británica dan las siguientes definiciones de la magia:

“**magia**. (Del lat. *magīa*, y este del gr. *μαγεία*). 1. f. Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales. 2. f. Encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo.” (“magia”)

“**magic**, a concept used to describe a mode of rationality or way of thinking that looks to invisible forces to influence events, effect change in material conditions, or present the illusion of change. Within the Western tradition, this way of thinking is distinct from religious or scientific modes; however, such distinctions and even the definition of magic are subject to wide debate. (“magic”, 1)”

(Traducción: Magia, un concepto que se utiliza para describir un modo de racionalidad o forma de pensar que se parece a las fuerzas invisibles de influir en los acontecimientos, efectuar cambios en las condiciones materiales, o presentar la ilusión del cambio. (“magic”, 1) En la tradición occidental moderna, se considera esta forma de pensar como distinta de los modos religiosos o científicos, sin embargo, este tipo de distinciones e incluso la definición de la magia son objeto de amplio debate.)

La ciencia, la magia y la religión.

La distinción entre la magia, la ciencia y la religión es el tema de la obra “Magic, Science and Religion” de Malinowski, que afirma que todas las personas, sin importar cuán primitiva que sea, utilizan tanto la magia como la ciencia. En “African Traditional Thought and Western Science.” Robert Horton sostiene que la creencia en la magia y el pensamiento científico ambos son el resultado de la aplicación de “pensamiento teórico”. Él formula ocho propiedades de pensamiento teórico que se encuentran tanto en el modo de pensar mágico como en el modo de pensar científico (132-148). En “A general theory of magic” Marcel Mauss dice que la magia es un fenómeno social como la religión y la ciencia. A pesar de sus diferencias, todos los autores mencionados anteriormente, están de acuerdo sobre la conclusión de que la magia se trata de la aplicación de los símbolos, entre ellos los símbolos que se usan en el lenguaje, en los rituales con el fin de influir, o la obtención de conocimiento de destino. Además, todos están de acuerdo que hay una distinción entre la magia y la ciencia. Comparten un punto de vista que se puede caracterizar como la visión occidental moderna de la magia y de la ciencia. Hoy en día, la ciencia consiste de la búsqueda del conocimiento que se basa en el principio del empirismo, el descubrimiento de la verdad mediante la observación metódica a través de la percepción sensorial, y por eso, “conocimiento” tiene otro significado que “creencia” religiosa o mágica.

La concepción occidental moderna de la magia y de la ciencia es muy distinta a la concepción renacentista de la magia. En los Siglos XV y XVI, no se distinguía entre la magia y la ciencia tanto como en el pensamiento moderno del Siglo XXI.

Según Foucault, el principio fundamental de la ciencia en el Renacimiento era que “el conocimiento entero se alojaba en el hueco de un signo descubierto, afirmado

o secretamente transmitido. Su tarea era revelar un lenguaje previo repartido por Dios en el mundo; en este sentido, y por una implicación esencial, adivinaba y adivinaba lo divino” (65). “A lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, la Iglesia Católica fue el instituto religioso y político más influyente en Europa occidental. La doctrina de la iglesia católica implicó que la verdad estaba en la palabra de Dios como estaba escrito en la Biblia. La rama de la ciencia que consistía en el descubrimiento de esta verdad, la teología, todavía era un campo de estudio muy prestigioso e influyente durante el Renacimiento.” En el Renacimiento, la magia era el objeto de estudio de filósofos como Pico della Mirandola (1463-1494), Marsilio Ficino (1433-1499) y Giordano Bruno (1548-1600). Ellos estudiaron y practicaron lo que Richard Kieckhefer llama la magia "alta" o intelectual” en contraste con la magia “baja” que “[...] incluye encantos (oraciones, bendiciones, conjuros), amuletos y talismanes protectores, brujería (el mal uso de la magia médica y protección), la adivinación y la astrología popular, los trucos y la magia médica a través de las hierbas y los animales” (Enciclopedia Británica, “magic”, 4.). La iglesia sólo permitía la publicación de sus resultados, con tal que basaban su trabajo en las fuentes de la tradición judaica y hermética, como la Cábala. El descubrimiento de la verdad por la lectura de la Biblia sigue la descripción de Foucault del descubrimiento de un lenguaje previo oculto tanto como las actividades de los filósofos que estudiaron la magia, pero el estudio de la magia que Pico della Mirandola y sus congénitos practicaban sólo es diferente de la teología, porque la fuente de los signos que utilizan, es apócrifo en su caso, y en el caso de la brujería y hechicería, es pagana o satánico (Knutsen, 5). Esto demuestra que el principio epistemológico fundamental de la teología y la magia es lo mismo. Por eso no se distinguía entre la ciencia y la magia en el Siglo XVI, como se distingue entre ellas hoy en día.

En una explicación de este principio epistemológico, Foucault hace uso de los conceptos de signos naturales y signos convencionales, y sugiere que la magia oculta se basa en una episteme que se basa en la semejanza, y afirma que la idea de que el lenguaje está compuesto de signos naturales es un rasgo típico de tal episteme. Escribe que en el transcurso del siglo XVII, esta episteme del renacimiento, dio paso a lo que Foucault llama la episteme clásica, que se basa en la diferencia. Foucault asocia la idea de que el lenguaje es un sistema de signos convencionales con la episteme clásica. En "Las palabras y las cosas" Foucault escribe que "En el umbral de la época clásica, el signo deja de ser una figura del mundo; deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca." (68). Williams ha criticado la tesis de Foucault, porque escribe que sugiere que la nueva episteme reemplaza completamente la antigua episteme, y entonces solo hay una episteme influyente en cualquiera época. Williams propone un modelo en que hay un modo de pensamiento dominante, al lado de que hay modos residuales que han perdido parte de su influencia pero todavía tienen una prevalencia, aunque menor que la episteme dominante (122). No obstante esta diferencia, lo importante es que la una episteme se hace menos influyente y la otra se hace más influyente.

Lo que se puede concluir es que la magia se considera más como real y de acuerdo con las ideas científicas de la episteme renacentista, y que en el pensamiento renacentista no se distinguía claramente entre la ciencia, la religión y la magia. En la época de la publicación de la primera parte de la novela la episteme renacentista había comenzado a perder influencia poco a poco a la episteme clasicista, que se basa en la diferencia, en la que estas distinciones se destacan cada vez más clara durante el transcurso del Siglo XVII.

2. Análisis de la magia en “Don Quijote”.

El primero parte de este análisis mostrara que, tanto como Don Quijote refleja la idea del loco en una búsqueda a la semejanza, se puede asociar Sancho con el poeta de Foucault, que es importante, porque significa que ambos personajes hacen uso de una episteme que se basa en la semejanza. También mostrara que ambos personajes no saben hacer frente a un mundo en que el significado se define a base de la diferencia. La segunda parte del análisis trata de la metalepsis mágica en la obra, y mostrara que la magia, en contraste con la ‘normalidad’ funciona como liquido de contraste que ayuda el lector a entender el concepto de niveles diegéticos, lo cual facilita una lectura que se basa en la interacción de los niveles diegéticos, como por ejemplo la lectura meta-ficcional y la lectura post-estructuralista de la obra que se presenta abajo.

Sancho y Don Quijote

Foucault afirma en “las palabras y las cosas” que Don Quijote está en búsqueda a los referentes de los signos las romances de caballería, pero en un mundo en que los signos de definen por su diferencia, la semejanza ya no sirve para explicar su coherencia. Así sus aventuras fracasan, porque el mundo que es el objeto de su caballería, es un mundo diferente. Explica sus fracasos, y la diferencia, con una lógica mágica, que sirve como el modelo que explica la diferencia (Foucault, 54). Don Quijote piensa que la realidad está en flujo, cuando los gigantes ‘se convierten’ en molinos, como su aposento desapareció ‘por la intervención mágica’ (González- Echevarría, 3). Don Quijote busca refugio en un modelo que

traduce el mundo que se define en la diferencia, en un mundo que se define en la semejanza. Eso muestra que la episteme de Don Quijote se basa en la semejanza.

La aplicación de esta modelo de la no similitud, o la dificultad que Don Quijote tiene con la diferencia, se ve en la afirmación de González-Echevarría, que Don Quijote piensa que la realidad es en un estado de flujo, y que la desaparición de su aposento respalda la lógica de esta convicción (3). Foucault escribe que la magia es el modelo de la no similitud que explica este estado de flujo (54). El estado de flujo parece tener el mismo efecto que la *différance* de que habla Derrida, porque constituye la misma ausencia de significado definitivo (1982, 3). Foucault también escribe que dos figuras, el loco y el poeta, se encuentran en ambos extremos del espacio cultural occidental. El loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos, y el poeta hace llegar la similitud hasta los signos que hablan de ella, y trata de oír el "otro lenguaje", sin palabras ni discursos, de la semejanza (56). Parece claro que Don Quijote representa el loco, quien, por la aplicación del modelo de la no similitud de la magia, consigue el mismo efecto que consigue la *différance*. ¿Pero quién tiene el papel del poeta?

Para encontrar la respuesta en esta pregunta, conviene realizarse que el poeta y el loco se encuentran en los extremos del espacio cultural, porque sus acciones frente a los signos son diferentes y oposicionales. De esta idea sigue, que como en el caso del loco, es la realidad que está en flujo, en el caso del poeta, debe ser la representación de la realidad en la forma de los signos, que esté en flujo. Entonces, el poeta debe estar un personaje, cuyo pensamiento no parece estable. Un análisis del pensamiento de Sancho, muestra que se puede asociar Sancho con este poeta, porque su pensamiento parece estar muy inestable: su personaje no muestra una actitud estable frente a varias ideas, por ejemplo la magia, o la afirmación de Don Quijote que es un caballero andante:

Esta actitud ‘inestable’ se manifiesta en la primera parte, cuando Don Quijote dice que cree que el castillo que él y Sancho acaban de salir (en realidad, la venta) ha de ser encantado, y que los hombres que han manteado Sancho han de ser fantasmas, ya que Don Quijote no podía subir las bardas ni apearse de Rocinante. Sancho responde que no piensa que los hombres sean fantasmas y que cree que el no poder subir las bardas no tenía nada que ver con magia tampoco. Lo piensa porque oyó que los hombres se los llamaban unos a otros por nombres “normales”. También saca la conclusión que sea mejor volver a casa porque piensa que más aventuras pueden tener el mismo efecto, y además es tiempo de la siega y de entender en la hacienda, lo cual tiene el efecto de colocar la primera conclusión en un contexto de buen sentido. Las palabras de Sancho muestran un escepticismo de las creencias fantásticas de Don Quijote, así de sus afirmaciones sobre sus virtudes caballerescas. Pero cuando Don Quijote ve dos polvaredas, y dice que son dos ejércitos de gentes. Los rebaños que causan las polvaredas están ocultados a la vista por el polvo, y la narración dice que Don Quijote afirma con tanto ahínco que son ejércitos que Sancho lo cree. La narración focaliza por Sancho en la descripción que da Don Quijote de los ejércitos imaginarios, que es muy elaborada y en el que Don Quijote da los rasgos más importantes de varios caballeros imaginarios. Cuando Sancho oye los balidos de las ovejas en lugar oír los caballos y los clarines, Don Quijote le dice que el miedo que tiene causa que Sancho “ni veas ni oyas [sic] a derechas”, que las cosas no parezcan lo que son, y entonces ataca a las ovejas (Cervantes, 1994, 232). Pero ahora que Sancho puede ver los corneros y las ovejas, ya no le cree a Don Quijote. Luego, por la noche, el ruido de los mazos de batán da miedo a Sancho, lo que sugiera que piensa que el ruido señala un algún peligro desconocido, quizás mágico.

En la segunda parte de la obra, este patrón de escepticismo y creencia

frente a diferentes narrativas mágicas, ocultas o fantásticas persiste: Durante la cena con los duques, la duquesa pregunta si Sancho piensa que Dulcinea de verdad es encantada, y Sancho responde: “Y ¡cómo si la he visto! —respondió Sancho—. Pues, ¿quién diablos sino yo fue el primero que cayó en el achaque del encantorio? ¡Tan encantada está como mi padre!” (Cervantes 1992, 265). La contradicción entre su respuesta que si la ha visto encantada, y la frase siguiente que parece respaldar el primero pero de realidad tiene el efecto contrario. Tal vez, “encantada” es una descripción burlona de su actitud reservada y su aspecto masculino. Pero lo que dice literalmente es que Dulcinea no es encantada, como no es probable que Sancho quiera decir que su padre era encantado. Luego Sancho confiesa a la duquesa que piensa que su amo es loco, y que la aldeana fue de hecho una aldeana. La duquesa le dice que es Sancho mismo que es el víctima de la misma encantó que causa que Don Quijote no puede ver a Dulcinea sino como una aldeana. Al parecer, Sancho cree la explicación de la duquesa que sabe del encanto porque hay encantadores buenos que le dicen lo que pase en el mundo, lo cual causa admiración en la duquesa y los demás, la simplicidad de Sancho. Pero la credulidad de Sancho se destaca contra el escepticismo reflejado en la narración cuando afirma que:

“Renovóse [sic] la admiración en todos, especialmente en Sancho y Don Quijote: en Sancho, en ver que, **a despecho de la verdad, querían que estuviese encantada Dulcinea [negrita, JO]**; en Don Quijote, por no poder asegurarse si era verdad o no lo que le había pasado en la cueva de Montesinos.” (Cervantes, 1992, 293)

Después de haber oído el poema de merlín y los reproches de “Dulcinea”, Sancho muestra una actitud que es difícil de interpretar. El hecho de que Sancho se niega a azotar a sí mismo no excluye el antecedente de que cree que Dulcinea es

encantado. En última instancia, cuando el duque sugiere que Sancho claramente no sea capaz de gobernar su isla cuando su comportamiento falta compasión con Dulcinea y Don Quijote, retroceso. Cabe señalar que también puede ser que Sancho solo les hace el juego de los duques, porque lo encuentra divertido, o porque piensa que hay algo de ganar. Sigue el episodio con la dueña dolorida, en la que Sancho no muestra una actitud escéptica, al revés, después del paseo en Clavileño, Sancho dice que podía ver a todo el mundo cuando ‘estaban’ en lo alto de los cielos, lo cual sugiere que los trucos teatrales del mayordomo tenían su efecto intencionado. El hecho de que la narración refiere al descenso de Don Quijote en la cueva de Montesinos en el fin del episodio, cuando Don Quijote dice que solo cree Sancho, si Sancho cree lo que Don Quijote dice que ha visto en la cueva de Montesinos, respalda la tesis que en esta escena Sancho es muy o demasiado crédulo a diferencia de Don Quijote. Cuando está en punto de salir para Fraudiana, parece que ya se ha vuelto escéptico cuando concluye que el mayordomo debe haber sido la dueña dolorida porque tienen la misma cara y la misma voz. Aunque Sancho, como él mismo dice, siempre será Sancho, no es un personaje plano. Su único rasgo predecible es la arbitrariedad de su escepticismo.

La reconstrucción del personaje de Sancho, sobre la base de sus palabras y hechos en todos estos ejemplos, muestra un patrón caprichoso de escepticismo y credulidad frente a las afirmaciones elocuentes de Don Quijote sobre la caballería andante, sus propios miedos frente el mágico o las aventuras puestas en escena por los duques. Su mente caprichosa cae presa de un ciclo perpetuo de engaño y desengaño. Esto muestra que Sancho es un buen candidato para tomar el papel del poeta.

Foucault explica que el loco y el poeta no saben hacer frente a un episteme que se basa a la diferencia, y hace uso de los conceptos de los signos convencionales y

los signos naturales, en que explica que una episteme compuesta de signos naturales se basa en la similitud, mientras una episteme compuesta de signos convencionales, se basa en la diferencia (68). ¿Es posible encontrar evidencia que sugiera que la episteme de Sancho está compuesta de signos naturales? Un análisis de su lenguaje muestra que sí: su uso de los proverbios refleja perfectamente “el recuerdo deformado de un conocimiento mezclado, sin reglas en el que todas las cosas del mundo podrían acercarse por el azar de las experiencias, tradiciones o credulidades” que Foucault afirma es típico de una episteme compuesta de signos naturales que se basa en la semejanza (58).

También es posible decir que los proverbios mismos se comportan como signos naturales. Su significado no suele ser claro, porque Sancho los mezcla o porque no parece que se refieren a la situación en que Sancho se parece aplicar. La subdivisión y recombinación de las partes de los proverbios o su aplicación en situaciones nuevas, es muy divertido, pero más importante: deja claro la naturaleza de los proverbios. Son idiomáticos, que significa que bajo subdivisión recombinación, lo cual es que hace Sancho mezclándolos, pierden su significado. Por eso, son similares a los signos naturales prescritos, rígidos, incómodos, de que el espíritu no puede adueñarse, en contraste con los signos convencionales que siempre sean simples, fáciles de recordar aplicables a un número indefinido de elementos, susceptibles de dividirse él mismo y de recomponerse (Foucault, 68).

Hay otro aspecto que apoya la tesis que Sancho es el poeta. Sancho nunca pretende tener la autoridad absoluta. En este se opone a Don Quijote, que siempre pretende decir la verdad absoluta. Aunque ambos personajes dependen en la semejanza, son diferentes en este aspecto.

En conjunto, es plausible que Sancho tiene el papel del poeta foucaultiano y la

contraparte del loco Don Quijote. Eso es importante, porque muestra que ambos personajes, que ambos creen en Dios tanto como creen en lo mágico, tienen el mismo problema: no saben hacer frente a un flujo de significado interminable.

La metalepsis mágica

La aparición de la primera parte de la novela en la segunda parte, y los comentarios de Don Quijote sobre los poderes mágicos de su coronista, y como se muestra la escena en la cueva son ejemplos de la metalepsis en la novela (Genette, 234-236). Se puede decir que a través de estas escenas, la obra forma un relato ficcional sobre un relato ficcional. Este aspecto meta-ficcional, está facilitado por la metalepsis (Haley, Wardropper).

Foucault refiere a la metalepsis, escribiendo que Don Quijote que antes se había convertido en un signo errante, en la parte segunda “se ha convertido ahora, a pesar de sí mismo y sin saberlo, en un libro que detenta su verdad” (55). Pero, por decir que se ha convertido sin saberlo, Foucault ignora la conversación entre Don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco, que tienen en los primeros capítulos de la segunda parte. Por eso, su relato de la magia sólo explica la magia como una metáfora para una incapacidad de hacer frente con una episteme basada en la diferencia, en relación Don Quijote. Su aplicación no basta, porque por la metalepsis mágica en la segunda parte, todo el mundo diegético cree que había un coronista de las primeras salidas de Don Quijote. Pero Foucault no integra explícitamente el aspecto mágico de la metalepsis en su análisis de “Don Quijote”. Esta análisis muestra, que la magia también tiene una función narrativa, porque ayuda al lector a entender el concepto de ‘nivel’ diegético, lo cual facilita una lectura meta-ficcional de la obra.

Algunas horas después de haber salido por la primera vez, Don Quijote refiere al sabio encantador, el coronista de su historia. Esta referencia, divertida porque se puede interpretarla como una broma de Cervantes ya que se refiere al autor del Quijote mismo como un sabio encantador, es un ejemplo de la ofuscación del límite entre el mundo ficcional y el mundo del lector. También se puede interpretar como una burla de la naturaleza ficcional parcial de relatos históricos. Pero lo que fue una broma en la segunda parte, juega un papel más importante en la segunda parte, cuando Don Quijote y Sancho descubren que son los protagonistas de un libro que contiene todas las historias de su salida. Sancho se pregunta cómo es posible que el coronista sabe de las cosas que pasaban él y Don Quijote a solas, y Don Quijote responde que el autor de su historia debe ser un encantador (Cervantes, 1992, 43-45). Otra referencia metaléptica se encuentra en la escena en la que Don Quijote desciende en la cueva de Montesinos. La metalepsis tiene un carácter meta ficcional, porque el texto sugiere que Don Quijote tuvo un sueño cuando estaba en la cueva, lo cual se puede interpretar como una metáfora para la experiencia de la lectura. El sueño presenta una mezcla absurda de elementos mágicos y realísticos, como el corazón mágico, que se sala para que no perezca en el contexto de un mundo mágico donde el tiempo no debería desempeñar ningún papel significativo. La invasión del mundo mágico por los necesidades materiales y los leyes naturales produce imágenes grotescas (González Echevarría, 17). Don Quijote refiere a la magia en relación con el coronista de sus aventuras otra vez durante la cena con los duques: cuando el duque pregunta cómo se ha ido encantado Dulcinea, responde que no puede ser nadie sino algún maligno encantador de los muchos envidiosos que le persiguen, y continua su relato con la afirmación que perseguido le han encantadores, encantadores le persiguen y encantadores le persiguirán [sic] hasta dar con ello y con sus altas caballerías en el profundo abismo del olvido (Cervantes, 1992, 272).

Su respuesta es un ejemplo de la metalepsis porque repite la sugestión que el coronista tiene poderes mágicos, porque según una lógica mágica, ya que el maligno encantador no ha sido muy exitoso dando las altas caballerías en el abismo del olvido pues todo el mundo puede leer sobre ellas en la primera parte ya publicada, el coronista tiene que ser un mágico más poderoso que el maligno encantador. También respalda la lectura de la metalepsis mágica como un comentario en el aspecto ficcional de los textos en general. Esta conclusión tiene la consecuencia interesante que aquí, la magia no sirve para explicar la locura de Don Quijote, porque todo el mundo (diegético) es testigo de que el libro existe. Entonces, Don Quijote tiene razón, y en este caso no es loco. Por eso, un relato de la magia que relaciona la magia con su locura no basta para explicar el aspecto mágico de la metalepsis. Esto justifica el intento de encontrar otra lectura del aspecto mágico de la metalepsis.

Como se muestra arriba, Don Quijote y los otros personajes refieren a los poderes mágicos del coronista, para explicar cómo puede dar un relato tan detallado y preciso de sus aventuras mientras que no había estado “allá en vivo” cuando pasaban y cómo podía escribir el libro en un plazo tan corto desde volvieron. Sus comentarios abordan la relación entre la magia y el carácter metaléptica del texto, que resulta de la difuminación del límite entre el mundo diegético y el mundo extradiegetico. Estos comentarios exponen el carácter ilusorio de la continuación del (tiempo del) mundo diegético que une los dos volúmenes de la obra, y por eso respaldan una lectura meta-ficcional del texto que revela la conexión entre un texto y su autor, la autoridad de un texto. La relación entre autor y obra, se reitera en la forma de las obras engañosas de los duques, en que se desarrolla un mundo mágico falso. La ridiculización de la idea de la autoridad absoluta que sigue de un perspectiva omnisciente en la escena en que

Sancho piensa que puede ver al mundo entero desde Clavileño y la lectura del texto de Wardropper, que en “Story or History” defiende la lectura del texto como una parodia de relatos históricos falsos, respalda esta lectura de la magia en el texto.

Además, el aspecto mágico de la metalepsis, sirve para que la narración, con ayuda de una focalización a través de Don Quijote, pueda construir un espacio imaginario en que vive el escritor mágico, que coincide con el nivel extradiegético, frente a un espacio imaginario ‘normal’ que coincide con el nivel diegético en que viven los escritos, los no-mágicos. El análisis de la escena en la cueva de Montesinos, mostrara la importancia de estos espacios imaginarios. En la escena en la cueva de Montesinos, se invierte la relación entre lo mágico y lo normal, y lo interesante es que aunque la relación entre mágico y normal es invertido, la relación entre escritor y escritos parece mantenerse sin cambios, de modo que un escritor normal puede influir y evitar el efecto del tiempo mágico en el mundo mágico: Se explica mejor esta idea con ayuda de un análisis más elaborado del sueño.

En el sueño se rompe el límite entre el mundo real y el mundo soñado, de modo que el tiempo del mundo real o normal influye a los hechos del mundo soñado. González-Echevarría dice que el sueño refleja el subconsciente de Don Quijote, que es Alonso Quijano (17). Pero cómo es, que en el sueño de Don Quijote, se manifiesta Alonso Quijano? Resulta de la fantasía de Alonso Quijano, que producía un subconsciente con una episteme mágica, que incluye un personaje o identidad, Don Quijote, que ha ganado el papel de consciente al personaje de Alonso Quijano, de modo que Alonso Quijano ya sólo funciona como el subconsciente de Don Quijote. El sueño representa un nuevo cambio, o la restauración de los papeles originales de las identidades Alonso Quijano, y Don

Quijote, en que Alonso Quijano regana temporalmente el papel del consciente. Con ayuda del análisis de Foucault del cuadro Las Meninas del primero capítulo de “las Palabras y las Cosas” se puede explicar cómo esta restauración refleja una lucha entre autores y cómo los autores influyen en el carácter mágico o 'normal' de sus mundos.

Se puede decir que el espectador de las Meninas tiene un papel similar al papel del lector frente al texto. Las Meninas muestra el efecto recursivo que el autor se hace personaje de su propia obra. En el cuadro el mundo se ha fijado en el lienzo. En la literatura, el mundo se ha fijado en el texto, y el autor es como el pintor que no podía ver el futuro pero sí podía copiar la pura forma de sí mismo en el lienzo, donde está inmune para el efecto material del tiempo, para que desde allá pudiere viajar al futuro, con el efecto de que mira a un presente perpetua desde el lienzo. El pintor real en su torno mira al lienzo, que sugiere que la escena que el espectador ve, es recursivo, así que en el pintor se unen en diferentes niveles ‘diegéticos’ los papeles de pintor, espectador y modelo representado como en la literatura el autor, el lector y el personaje. Su acción de pintar y de ver, de escribir y de leer, congela el tiempo en la representación en el cuadro y acelera al tiempo del mundo extradiegético, visto desde adentro el cuadro. En la analogía textual, la realidad forma el mundo diegético, y la representación de parte de esta realidad, la trama, es la narración. El efecto que 'Las Meninas' muestra, se refleja en “Don Quijote” pero es más profundo porque el texto muestra más ciclos de la recursión que el cuadro, y más importante, porque el efecto es *revertido*: mientras el autor se convierte en un personaje en las Meninas, los personajes en “Don Quijote” se convierten en los autores de su historia: Don Quijote, un personaje en la 'obra' del recuerdo de Alonso Quijano, se ha convertido en el autor de la obra. Alonso Quijano es y era el lector, quizás en algún momento en el pasado era el

autor de su vida, pero el personaje Don Quijote ha criado hasta que podía ganar la autoridad en Alonso Quijano, y en la novela su dominancia es más o menos constante hasta que ante el sueño en la cueva. Tal vez lo que causa la debilitación, es el desengaño que resulta de su encuentro con Dulcinea en la forma de una aldeana. De todos modos, en el sueño, se ve el efecto de una lucha de 'autoridad' de la historia de su vida entre Alonso Quijano y Don Quijote, quien es menos fuerte que antes. Desde el punto de vista del lector real de "Don Quijote", todo esto sólo es un vuelto dentro un ciclo 'incursivo' de vueltos ('incursivo' porque en comparación con "Las Meninas", la dirección de la recursión es revertido y porque es una incursión agresiva en el dominio del autor), porque también hay el menos profundo nivel diegético (más 'acerca' al lector) en que el narrador se convierte en el autor de la obra. Con cada 'incursión' la narración se convierte en la trama y empieza nueva lucha sobre la autoridad de la historia, como entre Sidi Hamete Benengeli y las otras voces narrativas que influyen a la historia. El sueño no resulta de un siguiente paso incursivo, pero es una reversión del último paso, así es el primer paso recursivo, por el que Alonso Quijano gana de nuevo la autoridad y reconvierte Don Quijote en el lector. De esa manera se puede explicar el efecto que el tiempo en el sueño se acelera frente al tiempo en el mundo fuera del sueño, y el cambio también explica los efectos grotescos, que muestran que Alonso Quijano ha empezado a borrar la historia de Don Quijote, porque el efecto congelador en los personajes en el sueño se invierte. Las medidas 'no-mágicos' con las que los personajes del sueño hacen frente al tiempo, como salar el corazón, forman el antagonista o inverso de la magia que Don Quijote supone para explicar la distorsión del tiempo entre su mundo y el mundo extradiegético de su coronista. Sancho, y los otros personajes tiran al Don Quijote desde su mundo mágico, y tiene el efecto de que Don Quijote regana temporalmente la autoridad en Alonso Quijano, pero el sueño marca un punto de inflexión en la

historia. Desde aquí, la autoridad de Don Quijote se deteriorará. En las últimas dos recursiones, al primero, el lector Don Quijote se (re)convierte en un personaje en la obra de la mente de Alonso Quijano, quién en su turno muere, dejando sólo su forma en la obra analizada en este tesis. El resultado de la lucha entre los narradores no se pone en claro. ¿Quizás todavía están peleando? La rivalidad entre Cervantes y Lope de Vega, y entre Cervantes y el autor de la segunda parte apócrifa del Quijote, de Avellaneda, también justifica la lectura de la escena cómo una lucha de autores (González-Echevarría, 2, 12).

El efecto del tiempo normal que influye al mundo mágico del sueño, que descongela el tiempo en el sueño y produce efectos grotescos, es una metáfora para la influencia de la autoridad falsa en la realidad. El hecho de que el tiempo influye a las leyes naturales asocia la idea de la autoridad con la creación del mundo, y la idea de que un cambio de autores tiene consecuencias grotescas, sugiere que tal cambio de la creación sea para peor. La deformación mágica del tiempo que explica la metalepsis en un mundo que la narración presenta como “normal” o no-mágica, es inversamente simétrica a las medidas “normales” para hacer frente al tiempo “normal” en un mundo que la narración presenta como “mágico”, en el sueño en la cueva de Montesinos y el hecho de que la persona que lleva las identidades de Alonso Quijano y Don Quijote es la historia de dos escritores diferentes, también respalda la tesis que el sueño refleja una situación en que dos autores chocan e intentan a dar sus propias formas respectivas al mismo mundo diegético, que produce una mezcla grotesca de mundos diferentes.

Foucault escribe que la magia es una metáfora para la incapacidad de Don Quijote de hacer frente a la diferencia que frustra su búsqueda de semejanza. La escena en la cueva construye un paralelo con la realidad. Que en el sueño y el mundo diegético, la magia y el mundo normal se mezclan, sugiere, que todo el

mundo no sabe hacer frente a una episteme que se basa en la diferencia, que se manifiesta en diversas autoridades que se contradicen entre sí afirman que tienen conocimiento de la verdad. Lógicamente, tal incapacidad tiene que producir el mismo efecto: que la realidad está en flujo también. Que Foucault escribe que en el intersticio entre los dos tomos de la novela, Don Quijote toma una realidad que permanece en el interior de las palabras, y que de esa manera, las palabras se encierran en su naturaleza de signos (55) respalda que la metáfora quiere decir que la realidad es como un texto. Si el paralelo se implementa aún más, sigue la idea que el perspectiva diegético de Don Quijote mismo debe ser similar al perspectiva del lector que se imagine en un ‘mundo diegético’ que solo puede entender y conocer por medio del lenguaje. El perspectiva extradiegético del coronista en el mundo diegético de la historia es la contraparte del entendimiento directo y completo del mundo real sin problemas causados por la diferencia entre los signos y sus referentes, un entendimiento directo en que los referentes y sus signos son inseparables y idénticos. Este conocimiento ‘extradiegético’ y directo del mundo real, es tanto inalcanzable para el lector, como el entendimiento del mundo de su coronista es para Don Quijote. El mundo en el nivel extradiegético, visto desde el nivel diegético en que se encuentra el lector es como el ‘mundo’ de que Derrida dice que no hay, fuera del pensamiento limitado por el lenguaje del lector (1974, 158). Aunque no hay nada conocible fuera del lenguaje del texto de la realidad, la novela sugiere la presencia de un autor omnisciente del mundo diegético del lector. Tal autor se puede pensar como un mágico o Dios, y así la metáfora de las leyes naturales para la creación, tiene sentido.

Pero, como el mundo de Don Quijote estaba en flujo, que él culpa en la transformación mágica, el mundo extradiegético del lector también está en flujo: Una realidad que se encuentra en el interno del lenguaje, entonces está compuesto

de significantes que se definen por la diferencia entre sí, y por eso la realidad es objeto del efecto que Derrida llama la *différance* (Derrida, 1982, 3). Este efecto es el análogo en el mundo real, del efecto de que Foucault habla cuando escribe que la diferencia deja indefinidamente vacía la palabra de los libros, que forma el problema de Don Quijote (54). Derrida afirma que para que se pare el flujo interminable de significado, los textos están estabilizados con ayuda de las oposiciones binarias. El análisis del sueño muestra que el mundo del sueño se destaca contra el mundo ‘normal’ de la historia y de la realidad del lector. Como el sueño forma una negativa mágica del mundo normal, lo normal en el sueño es lo mágico en el mundo normal. Se puede decir que el mundo del sueño, y el mundo diegético, ambos están en flujo, porque lo mágico y lo normal se mezclan, y no se encuentran en oposición. El texto estabiliza el flujo, por la construcción de la oposición entre lo mágico y lo normal. Cómo el sueño también representa una lucha entre dos autores, y cómo la metáfora del mundo diegético y el sueño para el mundo del lector sugiere que su mundo también tiene un autor, el texto sugiere que tal autor es el texto sugiere que tal autor es omnisciente, y sólo puede ser omnisciente porque tiene poderes súper humanos que le dan acceso al conocimiento extra-lingüístico del mundo real. Puede ser un mágico o Dios, entonces se puede remplazar el término ‘lo normal’ con el término Dios.

Así la metalepsis muestra la oposición binaria que la obra construye entre Dios, que ofrece el significado definitivo, porque está afuera del lenguaje, y la magia que simboliza el malentendimiento de la realidad de la creación. Una magia que habla de seres omniscientes, de autoridades falsas que pretenden que pueden solucionar la *différance*. La historia sugiere que, para explicar la *différance*, el estado de flujo de la realidad, se puede suponer más que un posible ser omnisciente, Dios u otro ser mágico, pero coloca Dios como él que proporciona la

verdad singular, que sigue de la idea de un Dios omnisciente, y sugiere la idea de que hay otra solución para escapar la ignorancia, cómo la adivinación o recurrir a falsas autoridades científicas, que está contrario a la fe en Dios, produce efectos grotescos. Así se asocia la magia con la autoridad (falsa), que produce la incompreensión del mundo, que se refleja también en la idea pertenecientes a la episteme que se basa en la semejanza, cómo el modelo cosmológico ptolemaico y la idea de la omnisciencia que se ridiculiza en la obra. La confesión de la fe en Dios, la afirmación que Dios es equivalente a la verdad, y es el único que puede revelar el significado definitivo de los signos, que constituye la terminación del flujo de significado, el fin de la *différance* en la forma del apocalipsis. Esta idea encuentra apoyo en el comentario de Derrida mismo en el fenómeno del Apocalipsis, en que refiere a un ensayo de Kant en Kant ofrece crítica en algunos de sus contemporáneos, de quién dice que pretenden una autoridad que no pueden mantener, en que Derrida afirma que cualquiera que dice algo con la pretensión que habla la verdad, pretende una autoridad, que sólo puede fluir desde un perspectiva desde fuera del lenguaje. (Derrida, 1993, 144). Que Sancho, en contrario a Don Quijote, no pretende ser una autoridad, hace que Don Quijote es el loco verdadero, y salva Sancho de la locura, y vincula la locura a la vanidad de la autoridad.

Que la realidad de Don Quijote y el pensamiento de Sancho están ‘en flujo’ se explica en tal lectura porque su adherencia a una episteme que se basa en la semejanza frustra la construcción de una oposición binaria que se basa en la diferencia. La ridiculización de los proverbios de Sancho y la búsqueda de Don Quijote a la semejanza con las romances caballerías apoya esta idea. Su episteme basada en la semejanza también proporciona la idea de la magia y magos, seres con poderes súper-naturales, alternativas omniscientes para Dios, que

proporcionan una solución basada en la autoridad ‘falsa’ oculta para su ignorancia. La ridiculización de Don Quijote, Sancho y otros personajes que muestran una creencia en una lógica mágica que es contraria a las leyes naturales de la creación, cómo el ama de casa que cree que están magos en los libros que pueden entrar en el aposento, tanto como la resistencia que los miembros del clero, como el cura, el canónico, y el eclesiástico en el castillo de los duques muestran frente a la magia y la literatura ficcional que presentan la magia oculta cómo era real, refleja la colocación de Dios como el término céntrico y la magia como el término no-privilegiado. Juntos, los términos ‘Dios’ y ‘la magia’ funcionan cómo la oposición binaria que estabiliza el texto y la realidad, porque paran el flujo interminable de significado.

Foucault escribe que la época en que Cervantes escribió el Quijote se caracteriza por un cambio entre una episteme basada en signos naturales y una episteme basada en signos convencionales. Williams rechaza la idea que tal cambio de epistemes tiene un carácter total, y propone que tal cambio consiste de la emergencia del nuevo episteme, que no eliminaba sino hacía residual la antigua episteme. De todos modos, es cierto que hay una tensión conceptual entre las dos epistemes. Que el pensamiento de Sancho, y la búsqueda de Don Quijote reflejan una episteme que se basa en la semejanza, que se destaca en una episteme que se basa en la diferencia, respalda esta lectura: la oposición binaria enfatiza la diferencia, y rechaza la semejanza. La realidad de Don Quijote y el pensamiento de Sancho están ‘en flujo’ porque su pensamiento no es compatible con tal oposición binaria que hace la realidad inestable.

3. Conclusión

La magia en Don Quijote tiene un papel importante. Como Foucault escribe, la transformación mágica, y su búsqueda de semejanza en la realidad explica cómo Don Quijote piensa que su mundo está en flujo. El análisis de Sancho muestra, que se puede asociarle con el poeta, pero en el caso de Sancho, es su pensamiento que está en flujo porque busca la semejanza en los signos. Además ambos personajes reflejan una creencia equivalente en la magia y en Dios.

El análisis de la metalepsis mágica, muestra que el aspecto mágico de la metalepsis sugiere que la autoridad total requiere un autor mágico o divino. Además, el contraste entre lo mágico y lo normal funciona como un ‘líquido de contraste’ que asegura que el lector pueda desarrollar la idea de un nivel diegético, y pueda distinguir entre los niveles diegéticos diferentes. Esto facilita una lectura metaficcional de la escena en la cueva de Montesinos, porque refleja la concurrencia entre autores, que construye una oposición de autoridad. Además, facilita una lectura post-estructuralista, porque el mundo diegético es una metáfora para la realidad, y la episteme basada en la semejanza causa una pluralidad de autoridad, porque frustra la construcción de una oposición binaria entre Dios y lo oculto, en que Dios es la única verdadera autoridad y lo oculto es falso, que se requiere para pasar a la *différance* en la realidad intertextual. El “Quijote” refleja la colocación de la magia y Dios en una oposición binaria que para el flujo de significado interminable causado por la naturaleza intertextual de la realidad, en que Dios toma el papel del término central, de autoridad absoluta, que hace el texto, y la realidad estable. Esta conclusión es importante, porque añade a la lectura de Foucault que explica la magia como un modelo que explica la diferencia, porque aplica su literatura en la metalepsis en la novela, de modo que se puede entender que la metalepsis muestra una metáfora que dice que Dios es la única autoridad. Así la conclusión añade a un mejor entendimiento del Quijote.

Bibliografía

Obras Citadas

de Cervantes, Miguel. “El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha” *Don Quijote de la Mancha I. Edición de John Jay Allen. DECIMOSEXTA EDICIÓN.* Madrid: Catedra, 1994. Print.

-- “Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha”
*Don Quijote de la Mancha II. Edición de John Jay Allen.
DECIMOQUINTA EDICIÓN.* Madrid: Catedra, 1992. Print

Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. Print

--*Margins of Philosophy.* trad. Alan Bass Chicago: University of Chicago Press, 1982. Print

-- ‘On a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy’ (vert. John Leavey jr.). In: Peter Fenves (ed.), *Raising the Tone of Philosophy. Late Essays by Immanuel Kant, Transformative Critique by Jacques Derrida.* London 1993, pp. 117-171.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas.* trad. Elsa C. Frost. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1968. Print

-- *The order of things* New York: Random House, 1973. Print.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. trad Jane Lewin. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1980.

Gonzalez-Echevarria, Roberto. "Lecture 3 - Don Quixote, Part II: Chapters XXXVI-LIII." Lecture. SPAN 300: CERVANTES' DON QUIXOTE. New Haven. 10 Sept. 2009. *Open Yale Courses*. Yale University. Web. 29 Apr. 2013.

---"Lecture 17 - Don Quixote, Part II: Chapters XXXVI-LIII." Lecture. SPAN 300: CERVANTES' DON QUIXOTE. New Haven. 3 Nov. 2009. *Open Yale Courses*. Yale University. Web. 29 Apr. 2013.

---"Lecture 18 - Don Quixote, Part II: Chapters XXXVI-LIII." Lecture. SPAN 300: CERVANTES' DON QUIXOTE. New Haven. 5 Nov. 2009. *Open Yale Courses*. Yale University. Web. 29 Apr. 2013.

--- "Lecture 19 - Don Quixote, Part II: Chapters XXXVI-LIII." Lecture. SPAN 300: CERVANTES' DON QUIXOTE. New Haven. 10 Nov. 2009. *Open Yale Courses*. Yale University. Web. 29 Apr. 2013.

Haley, George. "The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro's Puppet Show." *MLN Spanish Issue* 80.2 (1965): 145-65. Print.

Horton, Robert. "African Traditional Thought and Western Science." *Rationality* Ed. Bryan R. Wilson. Oxford: Basil Blackwell, 1984. Print

Knutsen, Gunnar W. *Servants of Satan and Masters of Demons The Spanish Inquisition's Trials for Superstition, Valencia and Barcelona, 1478-1700*. Turnhout: Brepols, 2009. Print.

“magia”. *Diccionario de la lengua española en línea*. Real Academia Española,

2012. Web. 16 Dic. 2012

"magic". *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online.*

Encyclopædia Britannica, 2012. Web. 16 Dic. 2012

Malinowski, Bronisław. *Magic, Science and Religion and Other Essays.* Garden City, NY: Doubleday, 1954. Print

Mauss, Marcel. *A General Theory of Magic.* Trans. R. Brain. New York: Norton Library, 1972. Print

Wardropper, Bruce W. "'Don Quixote': Story or History." *Modern Philology* 63.1 (1965): 1-11. Print.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature.* Oxford: Oxford University Press, 1977. Print

Obras Consultadas, no citadas

Anderson, James M. *Daily Life during the Spanish Inquisition.* Westport: Greenwood, 2002. Print

--- . *Daily Life during the Reformation.* Westport: Greenwood, 2011. Print

Austin, J.L. *How to do Things with Words, Second Edition.* Oxford: Oxford University Press, 1975. Print

Glucklich, Ariel. *The End of Magic.* Oxford: Oxford Univ. Press, 1997. Print

Kar, Suus van d. *Oneindige taal, oneindige tijd. De onmogelijke apocalyps in*

Omega minor en Zwerm. Utrecht, Igitur Scriptie Archief, 2012. Web.

Malinowski, Bronisław. *The Language of Magic and Gardening*. London: Routledge, 1935. Print.

Tambiah, Stanley. J. "The Magical Power of Words." *Man* ns 3.2 (1968): 175-208. Print.