

Antonio Méndez Rubio
es profesor de Comunicación
Audiovisual en la Universitat
de València.

La caja de Pandora: dialogía y crítica a partir del Quijote

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

Una vez planteado que el pulso de la dialogía constituye la existencia y la práctica de todo lenguaje como territorio común entre hablante y oyente, el autor apela al Quijote, convertido en una suerte de antigénero autorreflexivo y plurilógico, para someter a crítica los postulados de la modernidad, atrapada entre la fantasmagoría que cumple en Frankenstein la función de una amenaza trágica y la afirmación de soberanía encarnada en Robinson Crusoe en virtud de su nueva definición universalista e individualista de la subjetividad.

Palabras clave:

- Dialogía
- Modernidad
- Fantasmagoría
- Nomadismo
- Sedentarismo

Once raised that the pulse of the dialogia constitutes the existence and the practice of any language as common territory between speaker and listener, the author appeals to the Quixote, turned into a luck of self-reflective and plurillogic antigenre, to submit to critique the approaches of the modernity, caught between the phantasmagoria that fulfills in Frankenstein the function of a tragic threat and the affirmation of sovereignty personified in Robinson Crusoe by virtue of his new universalistic and individualistic definition of subjectivity.



Se ha convertido en un tópico la idea de que la novela de Miguel de Cervantes *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) representa un anticipo o germen de la modernidad. Se habla incluso de “la primera novela moderna” para definir las aventuras de Don Quijote y su escudero Sancho Panza en un mundo que empezaba a mostrar los primeros síntomas de transición hacia una sociedad nueva, más dinámica, individualista y libre. Sin embargo, se ha insistido menos en una lectura del Quijote menos altisonante y menos adaptable a los consensos ideológicos e institucionales de la cultura contemporánea. Desde esta óptica crítica y autocrítica más bien podríamos encontrarnos no ya ante un primer esbozo de la modernidad canónica sino, al contrario, ante un intempestivo ejercicio de crítica de los presupuestos autoritarios de esa misma modernidad oficial. Hablaríamos entonces de una especie de caja de Pandora, en referencia mítica al origen de todos los males, pero también (en el primer significado griego) de “todos los dones”. Dicho con una imagen: no es posible retener en un recipiente seguro esos fantasmas y espectros terribles, no pueden quedarse dentro, se abalanzan y dispersan sin un orden previo, se proyectan siempre hacia un exterior inquietante, inestable, alborotan, vuelven, se van. Se salen sin remedio de sus casillas.

1. Por una ley básica de la percepción, aquello que está más cerca de los ojos no es necesariamente lo más disponible para ser reconocido por la vista: lo más evidente no es siempre lo más visible ni acaso pueda llegar a serlo nunca. Esto puede estar pasando por ejemplo con la cuestión de la dialogía como raíz

poética y política del Quijote. Si por Bajtín (1986) pudimos reconocer hasta qué punto el dialogismo está en la raíz del lenguaje narrativo, no es menos cierto que, como mínimo desde Voloshinov (1992), sabemos que el pulso de la dialogía constituye incluso la existencia y la práctica de todo lenguaje como territorio común entre hablante y oyente. El lenguaje, desde ahí, puede ser concebido como lugar donde el principio de propiedad no es pertinente. No extraña, en fin, que se haya insistido y recientemente se haya dejado escrito que el Quijote es un “foro dialogante” donde “un lenguaje ilumina a otro lenguaje. Nadie es dueño absoluto de las palabras”.¹

Desde el punto de vista de la tradición literaria, el Quijote no sólo recoge las primeras semillas de la novela dialogada en la Europa premoderna, sino que impulsa esa tendencia mediante la intensificación de un “diálogo activo” (según Claudio Guillén), intertextual e intergenérico, como se sabe asimismo, con las narrativas más vivas de aquel momento y su pasado reciente: fundamentalmente libros de caballerías, relatos pastorales y novela picaresca. De ahí el resultado: esa suerte de *antigénero autorreflexivo y plurilógico*, arraigado en lo popular de una forma que será difícilmente viable dos siglos después con la subordinación de la novela (del género narrativo) a las pautas pragmáticas de la institución de la Literatura. Así, una vez encapsulada la crisis en la categoría moderna de Literatura, sólo habría que dejar pasar el tiempo para poner en marcha, a gran escala, los mecanismos de nacionalización, cosificación y fetichización que impulsan los fastos estatales y comerciales del IV Centenario (2005). Esa situación de consenso público recurrente, en fin, no es seguro que neutralice de una vez por todas la táctica anticoagulante y disolvente (esto es, antipropagandística) de la escritura cervantina en los orígenes de una modernidad contradictoria y conflictiva.²

¹ C. FUENTES, ‘Elogio de la incertidumbre’, EL PAÍS, *Babelia*, 23 de abril de 2005, pp. 10-11.

² J. TALENS, *Through the Shattering Glass: Cervantes and the Dialogic World*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992.

Y de ahí también la labor de siembra desplegada por Cervantes, de Flaubert a Kafka o Faulkner, pasando por la novela de Dostoievski *El idiota* (1868-1869), donde la amenaza dialógica vuelve a implicar la descomposición del principio de realidad, de esa ingenua cordura, en virtud del principio utópico del deseo y lo imposible. Cervantes, Dostoievski, Bajtín: ahí aprendimos a repensar críticamente los no siempre visibles vínculos entre dialogía, carnaval, cultura popular y desestabilización utópica de lo real. Políticamente hablando, este reto ha sido recordado en numerosas ocasiones. Sin embargo, esta insistencia, en contradicción con la lógica del sistema institucional y del poder dominante, no ha supuesto necesariamente un avance en las formas de acción y de discurso más políticamente incisivas. La huella, no obstante, sigue activa en lugares no tan dispersos como a primera vista parecería: de los escritos del Subcomandante Marcos a la escenografía subversiva del *Mayday* o *Reclaim the Streets*, por poner sólo algunos casos ya capilarmente extendidos y hasta mundializados.

En este sentido, es razonable que esta reflexión (desde y hacia la práctica) siga latiendo en momentos distintos, pero abiertos, de la crítica actual. Así lo han visto sin ir más lejos Michael Hardt y Antonio Negri al señalar:

En la concepción polifónica del relato ya no existe un centro que dicte el sentido, sino que éste surge únicamente del intercambio entre todas las singularidades en diálogo. En otras palabras, la narración polifónica plantea en términos lingüísticos una noción de la producción de lo común en una estructura de red abierta y distribuida.³

El ensayo del que procede este pasaje lleva por título *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*. Sería de ayuda detenerse aquí un instante para subrayar el sintagma antagonista: “producción de lo común”.

2. Dialogía, intemperie del cuerpo. Hablar de metamorfosis descentradas, de articulación de singularidades fragmentarias, de crisis de realidad y de identidad, es hablar entonces, como hacen Hardt y Negri, de la invasión de los monstruos, del retorno de Frankenstein. Es recorrer de nuevo la trayectoria de epistemologías inter y antidisciplinarias, como ocurre en los momentos menos conformistas de los Estudios Culturales y la crítica de la cultura. Habría, cómo no, que situar aquí la potencia creativa y crítica del principio de montaje, como en el cine de vanguardia o en el más reciente film o rizoma dialógico de Wayne Wang y Paul Auster *Blue in the face* (1995). No en vano, por ese camino llega el Ingenioso Hidalgo hasta el desafiante *Don Quixot* (1957) de Grigori Kozintzev.

En otras palabras, la lengua quijotesca nos enseña todavía a hablar de concepciones del mundo no arbóreas, no jerárquicas, desplazadas, excéntricas, descentradas... Hablar, quizá, de antipoder. Pero ¿cómo? ¿En qué términos plantear un antidiscurso (aunque fuera invisiblemente) efectivo? Quizá haya que insistir aquí en la novela de Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (original de 1818): ¿no creó Zeus a la primera mujer, Pandora, como venganza después de que Prometeo le arrebatara el fuego divino para dárse-

Hablar de metamorfosis descentradas, de articulación de singularidades fragmentarias, es hablar del retorno de Frankenstein

El ensimismamiento del poder, del Estado y del mercado, del individuo-masa, de la propaganda masiva, podría ser hoy tal vez el enemigo de Don Quijote

lo a los humanos? ¿No comienza la historia del trágico doctor Frankenstein precisamente en Ginebra, ciudad donde la familia del narrador en primera persona venía mostrando una “incansable atención a los asuntos públicos”? ¿Cómo aborda la novela de Mary Shelley las más acuciantes cuestiones relativas a la modernidad de la *polis*? Una respuesta, un título inesperado podría ser éste: *Frankenstein o la necesidad de los vínculos*.

Veámoslo breve pero directamente. Medita el monstruo:

Si carezco de lazos y afectos viviré para el odio y el mal; en cambio, el amor de otro ser suprimirá toda causa de nuevos crímenes... Mis malas acciones son fruto de una forzosa soledad que aborrezco y cuando viva con un igual saldrán a relucir mis virtudes. Sentiré el amor de un ser y quedaré ligado a la cadena de vidas y de sucesos de que ahora me veo excluido.⁴

O en otro momento puede leerse: “¿No ves que estoy solo, miserablemente solo?”⁵ El monstruo lo sabe, se encuentra bajo la presión de un alejamiento “forzoso” de la sociedad, de modo que, como reconoce intempestivamente, necesita “comprender mi aislamiento”.⁶ Ese aislamiento lo conecta la novela desde el principio con la presencia/ausencia del espectro, con la experiencia límite de las “visiones fantasmagóricas” (se dice en el ‘Prefacio’). Y es lógico que así sea: ¿no es en los primeros años del siglo XIX cuando en Inglaterra se empiezan a desarrollar aquellas ilusiones ópticas producidas por linternas mágicas, llamadas desde el principio “fantasmagorías”?

Con todo, las ilusiones ópticas y su tecnoestética fantasmagórica, en la medida en que se trataba de una forma de entretenimiento masivo, funcionarían tendencialmente como una sutura de la crisis perceptiva y corporal que la expansión de la modernidad implica para la *politeia*. En Frankenstein, en cambio, la fantasmagoría cumple ante todo la función de una amenaza trágica, de un peligro que intentará ser neutralizado por el ilusionismo banalizado mediante la visualidad masiva. Y en Don Quijote, más aún, la crisis de la visión juega la baza del distanciamiento trágico, de una mirada abierta, en devenir, inconformista, insegura. Tal vez así se comprendan de manera crítica pasajes cervantinos tan comunes como éste: “...cuando vio don Quijote que por el camino que iban venía hacia ellos una grande y espesa polvareda; y en viéndola, se volvió a Sancho y le dijo: —¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho?...” (I, XVIII).

³ M. HARDT Y A. NEGRI, *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*, trad. de J. A. Bravo, Debate, Madrid, 2004, p. 248.

⁴ M. W. SHELLEY, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, trad. de I. Altés Yáñez, Eidocomunicación, Barcelona, 1994, p. 146.

⁵ M. W. SHELLEY, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, p. 100.

⁶ M. W. SHELLEY, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, p. 135.

En cualquier caso, la apelación al fenómeno de lo fantasmagórico no es arbitraria. La propagación de las fantasmagorías al espacio público, señalada con lucidez por Walter Benjamin, define por una tendencia *in crescendo* la experiencia del devenir urbano, como más tarde, ya en el último tercio del siglo XIX, el ambiente de las galerías comerciales o la visualidad espejeante de la publicidad, tan grata a la postmodernidad más complaciente. Desde luego, el sentido de la vista estaba especialmente privilegiado en el sensorio fantasmagórico de la modernidad, como se aprecia de modo germinal y autocrítico en el mundo alterado de Don Quijote. El afán por construir un ambiente total, el daño que esa voluntad causa y del que esa voluntad es el mejor síntoma, sería pronto enfrentado, encarnado por la vulnerabilidad de las vanguardias, estetizado por Wagner y masivizado por el fascismo, hasta ser un proyecto realizado a gran escala por la saturación tecnológica de la modernidad tardía (la “máquina de visión” de Paul Virilio). No en balde, Marx usaría el término *fantasmagoría* para describir el rastro desaparecido del trabajo en el mundo capitalista de las mercancías omnipresentes.

En efecto, con la articulación biopolítica de vapuleo tecnológico y vapuleo productivo (de explotación perceptiva/simbólica y laboral/económica) el siglo XIX, la modernidad que se autocumple y que se autocomplace en ese cumplimiento como “progreso civilizatorio universal”, la modernidad como proyecto sociohistórico de largo alcance, dispara su imparable marcha hacia la virtualidad, la abstracción y el simulacro. Así lo detectaba ya Marx en su ‘Fragmento sobre las máquinas’ de 1857. Así lo recordaba Paolo Virno en *Virtuosismo y revolución* (2003) al explicar cómo el saber abstracto llega a convertirse en la principal fuerza productiva de un régimen económico postfordista. Y así lo confirmaba Baudrillard en su ensayo *Cultura y simulacro* (1978), ensayo paralizante, más que discutido, y con razón, pero donde se incorporaba una premisa explicativa clave: me refiero a la productividad sistémica del aislamiento, a la relación entre simulacro y fin de lo social.

Para Susan Buck-Morss, siguiendo su ensayo ‘Estética y Anestésica: Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte’ (1993), el síntoma constitutivo del fascismo radica en “la imagen narcisista del ego intacto, construido contra el pavor del cuerpo en pedazos”.⁷ Por eso “nos choca reconocer que el narcisismo que hemos desarrollado como adultos, y que funciona como táctica anestésica frente al *shock* de la vida moderna —y al que se recurre diariamente a través de la fantasmagoría de la cultura de masas— es el terreno desde el cual el fascismo puede de nuevo resurgir”.⁸ Indica asimismo Buck-Morss (siguiendo a Foster) que “el fascismo presenta el cuerpo físico como una clase de armadura contra la fragmentación y también contra el dolor”.⁹ “Una clase de armadura”. Pero, entonces, ¿tendría algo que decirnos sobre el fascismo contemporáneo tanto la heroicidad intimidatoria de Robocop como, del lado de la risa antiautoritaria, la antifigura de Don Quijote? Por otra parte, la ceguera del poder absoluto que la armadura materializa, ¿no resurge y prolifera hoy en el imaginario masivo gracias al atrezo de la guardia imperial de

Robinson se convierte así en más que un texto literario: en mito fundador de la modernidad europea en el período expansionista e industrializador del siglo XVIII

Darth Vader en la célebre saga *Star Wars*? ¿De qué forma es verdad que sólo un Jedi, un elegido, puede luchar contra los desmanes del imperio? ¿Cuál es la diferencia entre la armadura de la policía antidisturbios y la de los Monos Blancos o *Tute Bianche*?

Volvamos en este punto a lo leído en las primeras páginas del Quijote (I, I):

Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de mohos, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada, que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos, y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo...

La celada, con el soporte del morrión, protegía la parte inferior de la cabeza. Una celada de cartones (aun malamente rehecha con “unas barras de hierro”), ¿cómo protege por ejemplo el cuello o la nuca? ¿De qué peligro podrá salvar al inseguro cuerpo del hidalgo? ¿Con qué clase de precariedad radical, intempestiva, sale Don Quijote al mundo? ¿Sería razonable entonces comprender sus aventuras, desde nuestra postmodernidad incierta, en la clave de un *nomadismo antidogmático y antifascista*?

3. Hay que seguir. Habíamos recordado no hace mucho que, para Hardt y Negri, la dialogía crítica es la forma práctica de una “multitud en movimiento que produce nuevas subjetividades y nuevos lenguajes”,¹⁰ que hace posible (o mejor, que reactiva la tensión urgente entre posible e imposible mediante) “la movilización de lo común”. Es decir, que crea nuevas condiciones para la explotación económica y política, pero también nuevas condiciones para la liberación social y la necesidad de insurrección.

El ensimismamiento del poder, del Estado y del mercado, del individuo-masa, de la propaganda masiva, podría ser hoy tal vez el enemigo de Don Quijote. Del mismo modo que, siguiendo entre otros a Zygmunt Bauman (1997), el fascismo y el holocausto no son episodios puntuales y localizados de la modernidad, sino manifestaciones descubiertas de tendencias autoritarias no siempre visibles pero sí inscritas en la corriente de fondo del sistema moderno, del mismo modo, en fin, el reto libertario del Quijote, su humilde y utópica forma de producir lo común, pueden también no ser un episodio novelesco del pasado, sino una cristalización inaugural de formas de resistencia que han cruzado el

⁷ S. BUCK-MORSS, ‘Estética y Anestésica: Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte’, *La balsa de la Medusa*, 25, 1993, p. 95.

⁸ S. BUCK-MORSS, ‘Estética y Anestésica: Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte’, p. 98.

⁹ S. BUCK-MORSS, ‘Estética y Anestésica: Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte’, p. 93.

¹⁰ M. HARDT Y A. NEGRI, *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*, p. 248.

tiempo de la modernidad de manera sólo entrevista, sólo insegura.

Si el aislamiento es una premisa de todo totalitarismo, la liberación no se separa entonces del cuidado de esa fragilidad (no necesariamente ontológica) de los vínculos sociales. En la tragedia de Frankenstein, en las poéticas agujereadas de las vanguardias, en la fiesta popular, en la subalternidad en devenir de la (anti)música hip-hop..., la defensa crítica de los vínculos se opone así al panegírico de la desvinculación que es ese otro relato mítico, fundador de una modernidad expansiva, como es el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, otro lector y conocedor de Don Quijote, pero cuya novela mantiene con la de Cervantes una relación de antagonismo.

La oposición entre Don Quijote y Robinson Crusoe llega a ser frontal. Donde Cervantes articula un reto de desposesión y precariedad, Defoe dibuja un personaje soberano, un individuo que “poseía ya todas las cosas de que podía disfrutar: yo era el señor del lugar... ya que todo estaba sometido a mi poder. Por dondequiera ejercía un imperio despótico; no tenía rival ni competidor que me disputase el mando o la soberanía”.¹¹ Robinson se convierte así en más que un texto literario: en mito fundador de la modernidad europea en el período expansionista e industrializador que fuera el siglo XVIII.¹² Y esto en virtud de su nueva definición universalista e individualista de una subjetividad identitaria en clave de coherencia, control y dominio, respondiendo así a la necesidad ideológica no de inventar caminos sino de construir cercas. Al lado de Robinson, Don Quijote es casi un payaso sin circo, un testigo del agotamiento de la sociedad imperial, de sus fisuras. Don Quijote no es nadie, pero este pulso anónimo no deja de testimoniar el fracaso que amenaza los imperios de ayer y de hoy: como la vieja armadura desvencijada del caballero andante, también fue vulnerable la Armada Invencible.

Un imperio vulnerable, una subjetividad vulnerable. El límite de las aventuras quijotescas es la guerra (el mar de Barcelona). Frente a la guerra, su vocación dialógica y andante contrasta así con el sedentarismo monológico de Robinson, en todo momento consciente éste de que “mi único recurso estaba en mí mismo”¹³ y que, por tanto, ha conseguido la meta ideal de apartar del sí-mismo toda alteridad, toda alteración, o someterla a su poder cuando, como pasa con Viernes, esa alteridad no puede dejar de estar presente. El descendiente natural de Robinson es el ya omnipresente clásico de E. R. Burroughs, *Tarzan de los monos* (1912). Frankenstein, entre otras, deja una huella a la vez rebelde y temblorosa en el relato breve *El gigante de hierro* (Ted Hughes, 1968; adaptado al cine de animación en 1999 por Brad Bird), mientras que el vaciado de la armadura como forma de autoridad y de violencia sería reformulado creativamente por el relato de Italo Calvino *Il cavaliere inesistente* (1959). Pero, por supuesto, estas menciones insinuarían pero no agotarían en modo alguno la energía desconcertante y seductora de la caja de Pandora.

Por lo demás, con la perspectiva del siglo XXI y la erosión o incluso el fin cercano de la modernidad, se vuelve cada vez más necesaria una poética y una política que se hagan cargo de la crisis de dichos vínculos y, por esa vía, del efecto devastador del autoritarismo moderno. Un lugar donde se activa ejemplarmente el reto de una *dialogía agujereada, descompuesta, imposi-*

ble, que atraviesa y es atravesada por el vacío de un mundo en el límite del sinsentido, un espacio (o mejor, un espaciamiento) de esa naturaleza es lo que atinó a plasmar Samuel Beckett en su pieza teatral *Fin de partida* (1957). Allí, en ese mundo sin mundo, sin aire, sin luz, la sabiduría sanchopanzesca del siervo, Clov, experimenta en su carne la imposibilidad de toda visión, de toda figura o imagen que diera cuerpo a una realidad estable o segura (“Veó mi luz que se extingue”): hay sólo la realidad de la desaparición. La derrota, el desencanto o la caída de la utopía, del principio esperanza, es al mismo tiempo un punto de llegada, un final de partida, y por eso mismo una precondition para que otra partida empiece, para seguir jugando, quizás ahora con nuevas reglas, o al menos con la conciencia del fracaso de las viejas.

No es raro, en fin, que en esa tensión, en ese hueco de silencio, escuchemos todavía este último y fugaz fragmento de diálogo:¹⁴

HAMM (*con angustia*): Pero, ¿qué ocurre, qué ocurre?

CLOV: Algo sigue su camino.

(Pausa.)

BIBLIOGRAFÍA

M. BAJTIN, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de T. Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Z. BAUMAN, *Modernidad y Holocausto*, trad. de Ana Mendoza, Sequitur, Madrid, 1997.

P. VIRNO, *Virtuosismo y revolución: La acción política en la era del desencanto*, trad. de R. Sánchez Cedillo, H. Romero y D. Gámez, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

V. N. VOLOSHINOV, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. de T. Bubnova, Alianza, Madrid, 1992.



¹¹ D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, trad. de Joaquín Gallardo, Orbis/Rizzoli, Barcelona, 1994, p. 101.

¹² G. COLAIZZI, 'La construcción del sujeto moderno', *Boletín Hispánico Helvético*, 3, 2004.

¹³ D. DEFOE, *Robinson Crusoe*, p. 126.

¹⁴ S. BECKETT, *Fin de partida*, trad. de J. Talens, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 21.