



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Rodríguez Fernández, Mario

Novela y poder: el panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión

Atenea, núm. 490, segundo semestre, 2004, pp. 11-32

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

NOVELA Y PODER

EL PANÓPTICO. LA CIUDAD APESTADA. EL LUGAR DE LA CONFESIÓN*

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ**

RESUMEN

Se propone la tesis que la novela realista, específicamente la llamada de aprendizaje, equivale en el plano ficticio a un dispositivo disciplinario semejante al panóptico inventado por Bentham. Si arquitectónicamente el panóptico da cuenta de la estructura del narrador, cartográficamente la novela realista se organiza como una ciudad, cuyo modelo es el de la *ciudad apestada* (descrita por Foucault), definida por la vigilancia, la diferencia, la jerarquía y la necesidad de escribir todo. La relación de la peste con la ficción del carnaval y la fiesta perturba al narrador panóptico que se siente atraído por ese deseo transgresor, desarrollando “líneas de fuga” en busca de él. Discursivamente la novela de aprendizaje es la confesión pública de los “hombres infames”. En el texto realista el personaje deviene *animal de confesión*. Se confiesan vía narrador los pecados, los crímenes, los pensamientos y deseos más ocultos y secretos.

Palabras claves: Poder, disciplinas, panóptico, ciudad apestada, tecnología confesional, novela de aprendizaje, líneas de fuga.

ABSTRACT

We propose that the realist novel, especially the so called coming-of-age novel, is equal on a fictive plane to a disciplinary device similar to the panopticon invented by Bentham. If, architecturally speaking, the panopticon gives an idea of the narrative structure, cartographically, the realist novel is organized as a city, whose model is that of the plague-infested city (described by Foucault), defined by vigilance, difference, hierarchy, and the necessity to write everything. The relationship of the plague to carnival fiction and celebration perturbs the panoptic narrator who feels attracted to this transgressive desire, developing “lines of escape” in search of it. Discursively, the coming-of-age novel is the public confession of “infamous men”. In the realist text the character becomes a confessional animal. He confesses, via the narrator, his most hidden and secret sins, crimes, thoughts and desires.

Keywords: Power, disciplines, panopticon, infested city, confessional technology, coming of age novel, lines of escape.

Recibido: 06.10.2003. Aprobado: 30.12.2003.

*Proyecto Fondecyt N° 1.020.321 “Premiar y castigar. La novela de aprendizaje y el poder disciplinario de la literatura hispanoamericana de los siglos XIX y XX”.

**Profesor de Literatura Chilena e Hispanoamericana en la Universidad de Concepción, Concepción, Chile. E-mail: lgaravil@udec.cl



J.J. Fernández de Lizardi



I. EL PANOPTICO

El poder funciona en todas partes de la máquina de narrar llamada novela, bien sin parar bien discontinuo. El poder introduce lo real en la ficción, enfoca el ojo del narrador, hace bizquear el del lector, determina el orden del discurso, transparenta el mundo narrado. Fluye por todos lados pero se oculta, permanece en las sombras –como lo hace don Segundo Sombra en la novela homónima– porque el poder, nos referimos al poder disciplinario, no se deja ver; en verdad, para actuar no le conviene mostrarse.

De aquí se explica que no muchos críticos han reparado en la relación novela y poder, y si lo han hecho la enfocan desde el extratexto, o en el mejor de los casos, como en Harold Bloom, desde el intertexto ¿Qué es *La angustia de las influencias* sino un mapa intertextual de la actuación del poder?

Interesante en esta línea crítica es el artículo de Kemy Oyarzún sobre el *Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi. Dice allí la autora:

La novela hispanoamericana se origina en estrecha relación al surgimiento de una lógica estatal absolutista. Inmersas en un campo de fuerte raigambre semi-feudal, las primeras novelas latinoamericanas tienden a producir una sobrecodificación del poder –excedente monológico que impide que las voces autoriales sean rebasadas por el espectáculo transgresor de las pasiones de los personajes. La figura del padre eclipsa a la de los actores (Oyarzún 1991:21).

Nosotros vamos más allá. Sostenemos que en el origen de la novela neoclásica, romántica o realista hispanoamericana hay más que una “estrecha relación” con las estructuras político-sociales, ya que no se trata de una simple vinculación sino que el dispositivo ficticio o imaginario llamado novela es un elemento más del poder disciplinario –“estatal absolutista”– destinado a formar cuerpos útiles, dóciles y productivos. Sostenemos, en consecuencia, que a los recintos cerrados, analizados por Foucault en *Vigilar y castigar*, como la cárcel, la escuela, el manicomio, lugares de *normalización* de los sujetos, debe añadirse otro lugar cerrado, aunque imaginario: la novela burguesa.

Vemos con extrema claridad el fenómeno descrito, la novela como recinto ficticio de disciplinamiento, en una de las formas privilegiadas de la novela burguesa: la llamada novela de aprendizaje (Suleiman, 1979: 24-32).

¿Cuál es el fin de esta novela realista? Sin duda que ficcionalizar una forma de disciplinar sujetos, de normalizarlos, hacerlos dóciles, útiles y productivos. El método para conseguirlo es el que Suleiman llama “pruebas de interpretación”. Ellas son verdaderos exámenes a los que son sometidos los sujetos. Y el examen es uno de los dispositivos favoritos de las técnicas disciplinarias. Primero, porque hace visible al sujeto, lo coloca en una posición en

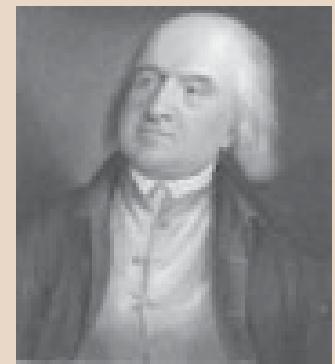
la que es posible individualizarlo y evaluarlo con facilidad para su posterior normalización. Sin la luz que el examen conlleva sería imposible realizar esta combinación de observación jerárquica y juicio normalizador, que constituye la técnica central de la evaluación. La exigencia de luz es un rasgo imprescindible del ritual del examen. La luz brota en él de todos los rincones, no hay ángulo sin luz, jerarquización sin ella. La luz que transparenta las “pruebas de interpretación” se derrama por toda la ficción –narrar significa iluminar, construir una máquina de iluminación movida por los engranajes del poder, hacer del narrador un foco de luz. En las sociedades tradicionales, como en las de soberanía de la época colonial, el poder se hace visible a sí mismo, se expone lleno de solemnidad, mientras el pueblo es mantenido en la sombra. La sociedad disciplinaria invierte esa relación: el poder en sí mismo se hace invisible mientras expone a los sujetos a un pleno fulgor. La idea puede exponerse así: sujeto visible igual a sujeto intelígible.

Veamos como funciona el dispositivo de poder en una novela hispanoamericana de aprendizaje famosa: *Don Segundo Sombra*.

El texto narra las aventuras de un niño, Fabio Cáceres, que se transforma en *hombre*, o da lo mismo, en gaucho, siempre bajo la tuición de un mentor, don Segundo Sombra. Este personaje permanece discretamente en la penumbra, sabemos muy poco de él, como en un examen conocemos apenas al examinador, que como todo poseedor del saber y al poder se invisibiliza. La exposición constante del niño Fabio Cáceres a la luz que proyecta el foco del narrador, nos revela que la individualización es descendente. En los relatos de aprendizaje el niño está más individualizado que el adulto, de acuerdo al régimen de la sociedad disciplinaria que enfoca al loco más que al cuerdo, al enfermo más que al sano, porque ellos son figuras que necesitan ser *normalizadas* mediante una vigilancia constante y una observación rigurosa. Se pasa así de mecanismos históricos ritualistas en la formación de la individualidad, como sucede en la épica, una individuación del hombre “memorable”, a otro tipo de ella: la individuación del hombre “calculable”.

Este cambio es de la mayor importancia para el nacimiento de la novela. Antes de que se produjera el viraje, los detalles cotidianos de cada vida habían escapado generalmente a cualquier género de registro literario en Hispanoamérica. La literatura se movía a través de un aparato propio del culto de los héroes. La atención estaba dirigida a sus actos y pensamientos memorables. Transformado el individuo en un caso susceptible de ser analizado y conocido se volvió una necesidad legítima registrar sus actividades y pensamientos más mundanos. Nada mejor para ello que el ritual del examen, el medio más eficaz para conseguir datos sobre el sujeto y lograr observaciones altamente minuciosas posibles de ser registradas en un *dossier*. El archivo reemplaza, así, a la épica dando nacimiento a la novela hispanoamericana.

Un nacimiento espurio el de la novela, en cuanto el relato de las mundanidades más pequeñas la llevó a incursionar en los secretos mejor guarda-



Bentham



R. Güiraldes

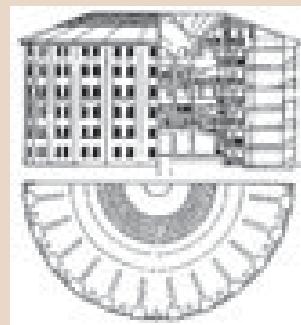


Diagrama del panóptico

dos, en los deseos más desvergonzados, en acciones que hasta ese entonces sólo se verbalizaban en el confesonario, donde una vez dichos se evapora- ban en el aire. Obligada a traspasar los límites, a registrar en un archivo lo que había permanecido en el secreto del confesonario, a descubrir en forma insidiosa o brutal los pensamientos más privados, la novela desplazó las reglas y los códigos para constituirse en un discurso de la *infamia*, un dis- curso que no se refería a hechos y hombres famosos, sino a lo más intolera- ble, lo peor, lo más oculto, lo más alejado de la fama. De aquí, apunta Foucault, la fascinación mutua entre la novela y el psicoanálisis, y de aquí una clave central que desarrollamos más adelante: la atracción que producen en el narrador y el lector los oscuros deseos de estos hombres infames.

Por consiguiente, el poder no sólo introduce la parte más mundana y secreta de la individualidad, sino que la fija en el campo de lo escrito. La novela moderna consigue así un logro histórico: objetivar, analizar y fijar una individualidad deseante. Dentro del género, la novela de aprendizaje es la más destacable, en cuanto introduce el ritual del examen, a través de las ya descriptas pruebas de interpretación, como el mejor modo de conocimiento de la individualidad.

Vueltos a *Don Segundo Sombra*, hablemos de la luz, del modo en que el foco del narrador ilumina ciertas zonas y oscurece otras.

Desde su primera aparición en el relato don Segundo ocupa las partes menos iluminadas del texto desde sus formas más inmediatas, las físicas, hasta las más complejas, las del conocimiento de la interioridad.

Don Segundo Sombra aparece en la vida del niño Fabio Cáceres en un callejón oscuro al caer la noche: "Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser" (Güiraldes 1926:26).

Se evidencian aquí las dos formas: la pura oscuridad física y la sombra que se proyecta sobre una interioridad que es más la de una idea que la de un hombre. La dificultad objetiva de analizar y registrar la subjetividad de don Segundo Sombra se desarrolla a través de todo el texto, lo que indica que para llevar a cabo la fijación de un archivo sobre los personajes, la nove- la de aprendizaje requiere imperiosamente exponerlos al foco de la máqui- na de iluminación, para dejar en la sombra al disciplinador.

La existencia de ésta y otras zonas oscuras en el relato responde, como en toda novela realista, a un desacomodo, a un desarreglo de la máquina lumínica del poder. Sin luz es imposible observar y vigilar, hecho que trans- forma las zonas oscuras en verdaderas *mazmorras*, donde se pueden come- ter las más graves atrocidades, sin que el poder lo sepa.

Es por ello, y he aquí una segunda tesis, que *arquitectónicamente* la nove- la realista es análoga al *panóptico* de Bentham descrito por Foucault (1998:199), lo que significa, entre otras cosas, que la posición del narrador canónico es semejante a la del vigilante en la torre central del edificio carcelario.

El vigilante necesita que las celdas, dispuestas en forma circular, estén constantemente iluminadas para vigilar a los presos. El oscurecimiento de una celda puede significar que allí se prepara un acto peligroso, mejor dicho, se está incubando un deseo peligroso.

Es sugestivo que la luz, específicamente el sol, está ligado fuertemente a la existencia del personaje Fabio: "Cuando hube hecho dos leguas, di un resuello a mis bestias, mientras el sol salía sobre mi existencia nueva".

Si el mentor permanece en las sombras, como corresponde al poder disciplinario, el sujeto del aprendizaje está constantemente iluminado. La transformación de su cuerpo de indócil a dócil significa un cambio lumínico: "Sobre la tierra, de pronto oscurecida, asomó un sol enorme y sentí que yo era un hombre gozoso de vida".

Disciplinarse, decíamos, implica pasar de un cuerpo improductivo e indócil a los términos contrarios, cambio que significa sacar al personaje de una oscuridad peligrosa para ponerlo a la luz plena, hacerlo visible para poder controlarlo.

De aquí se desprende algo fundamental: las zonas oscuras del relato son siempre lugares de resistencia al poder, "fugas", en los términos de Deleuze, donde fugarse, como escribe Fitzgerald, equivale "a buscar un arma para resistir". Clave es la idea de que estas fugas atraen en forma impensada al narrador porque en ellas se expresan los deseos más profundos que el poder intenta siempre reprimir. La fuga es primordialmente un deseo de vida, un arrebato de vida en que se combina un saber liberador con el placer que ello significa. Para entender bien la fascinación que produce la fuga como forma de resistir al poder, es necesario avanzar más allá de la dualidad clásica poder-saber para desembocar en la tríada: poder-saber-placer. El poder no sólo engendra saber, sino también placer. Resistir significa, luego, la búsqueda de un nuevo saber y un distinto placer. El problema es que seguimos enredados siempre en el círculo vicioso del poder. Resistir es arrebatarse una porción de saber y otra de placer al mismo poder. ¿Dónde está la salida?

Tal vez ella resida en una posible zona libre del sujeto: la relación consigo mismo. La libertad que se puede conseguir en esta dimensión fue descubierta por los griegos. Sentencias como "conocerse a sí mismo" y "cuidarse a sí mismo" dan cuenta de ello. Habría que pensar cuáles son los escapes que dispone el sujeto moderno (no hay vuelta atrás a los griegos) de las sujetaciones y controles que tratan de individualizarlo desde afuera.

Es importante en *Don Segundo Sombra* entender que su opacidad es una forma de resistencia al poder disciplinario. Recordemos que don Segundo es un nómada que no tolera patrón ni rutinas de trabajo. Don Segundo no es sólo la *sombra* del gaucho en vías de desaparecer, sino, ante todo, una forma de fuga al entramado del poder de una sociedad disciplinaria: "—Yo no me puedo quedar mucho en ninguna estancia —decía— porque enseguida estoy queriendo mandar más que los patrones.



R. Güiraldes



H. Lévy

¡Qué caudillo de montonera hubiera sido! Pero sobre y contra todo, don Segundo quería su libertad. Era un espíritu anárquico y solitario”.

Una frase de Henry Lévy citada por Jacques Bouveresse en *Prodigios y vértigos de la analogía* nos sirve muy adecuadamente para glosar la función de la luz en ese tipo de sociedades: “El fascismo no se originó en la oscuridad sino en la luz. Los hombres de la sombra son los que resisten” (p. 47).

Yo añadiría que en la novela realista la paradoja es que presentándose el narrador como una máquina lumínica nunca deja de sentir atracción por los “hombres de la sombra”.

Si don Segundo Sombra resiste al poder disciplinario porque no es visible constantemente y nunca se muestra en su totalidad, no por ello el personaje deja de ser una forma de mecanismo disciplinario, él garantiza el paso de los conocimientos del maestro al discípulo.

Esta contradicción en el nivel de la historia es consecuencia de otra mayor en la funcionalidad del relato novelesco. Su estructura es, al mismo tiempo, un dispositivo del poder disciplinario y una resistencia a dicho poder, en cuanto tolera en su interior zonas oscuras que escapan al foco lumínico manejado por el narrador panóptico.

Enlazar el texto de Güiraldes con el poder permite evidenciar que las interpretaciones tradicionales de la novela obvian los dispositivos disciplinarios que operan en los relatos realistas y que impiden acceder a otra “comprensión” de la novela.

La invención del personaje don Segundo Sombra se explica porque posee un *saber* (autóctono, tradicional) que habiéndose vuelto inútil necesita ser traspasado a otro contexto, el de la modernidad, en el cual puede recobrar su utilidad.

Ese otro contexto está representado por Raucho, un gaucho “cajetilla”, un gaucho educado, cumpliéndose así el ideal sarmientino de “civilizar” la pampa.

No es la nostalgia por la vida gauchesca la que mueve el texto de Güiraldes, es la necesidad de aprovechar un saber autóctono (consistente en una forma tradicional de disciplinar los cuerpos) que ayude al esfuerzo civilizador, insertándolo en el nuevo tipo de saber postulado por el texto, el saber moderno del “cajetilla”.

El poder “primitivo” que ejerce don Segundo Sombra no se desperdicia, sino que se lo incluye en el contexto de la sociedad disciplinaria, produciéndose un encuentro de suyo interesante entre dos códigos distintos, uno de los cuales debe amoldarse o desaparecer bajo los imperativos de la utilidad y docilidad, propios de la sociedad disciplinaria.

Don Segundo Sombra aporta a la novela realista de aprendizaje la idea de que en las amplias formas de vida autóctonas, primitivas, “bárbaras”, que florecen en los grandes espacios latinoamericanos, existen dispositivos de disciplinamiento que la sociedad moderna debe aprender a utilizar para

conseguir la utopía de una nación jerarquizada, ordenada y plena de vidas productivas.

La huida o la fuga como pasajes de resistencia, que llevan a cabo en la historia narrada algunos personajes novelescos, siempre consiste en un abandono de lo visible y un tránsito por las zonas oscuras del deseo. Si reparamos en la situación de los personajes más valorados de la novela latinoamericana, como la Maga de *Rayuela*, podemos observar que ellos se mueven en las zonas menos iluminadas del relato, la Maga nunca se muestra en su totalidad (ni siquiera tenemos una visión completa de sus rasgos físicos) y su subjetividad está llena de rincones oscuros.

El oscurecimiento de esta subjetividad deseante es la que impide el disciplinamiento del personaje, su transformación en cuerpo útil y dócil. Es significativo, en este sentido, que la Maga no tenga prácticamente cuerpo, porque ya sabemos que las marcas del poder se ejercen precisamente sobre los cuerpos.

Sucede, así, y proponemos un ejemplo contrario, en *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, donde el poder dictatorial se ejerce absolutamente sobre el cuerpo. Trujillo, el dictador que vigila, disciplina y castiga el cuerpo de un país entero, el de la República Dominicana, pierde paulatinamente sus poderes a medida que su propio cuerpo se va descontrolando, cuando la próstata enferma es incapaz de retener los flujos que dejan su mancha infamatoria en el pantalón. Infamatoria porque Trujillo odia los flujos corporales: transpiración, saliva, o los olores que de ellos emanan, y porque la mancha de orina revela una creciente impotencia sexual.

Es significativa esta alianza entre poder y sexualidad en la novela de Vargas Llosa. Ella nos muestra que el dominio político que ejerce el dictador está en estrecha relación con su poder sexual. A mayor potencia del propio sexo más dominio sobre el cuerpo de los otros. Manejar dictatorialmente la República Dominicana equivale a “tirarse” a una mujer produciéndose, así, una equivalencia entre poder político y poder sexual, entre poder y placer. En el fondo, el éxito de la administración del país está en relación directa con la administración del propio sexo, transformando una cuestión puramente personal en otra administrativa social: el funcionamiento sexual del individuo está en relación con el Estado.

En *La fiesta del chivo* se demuestra que la sexualidad está recubierta por relaciones de poder y placer. Su exploración minuciosa por parte del narrador o la confesión del mismo personaje: “Dios mío, hazme esa gracia. Necesito tirarme como es debido, esta noche a Yolanda Esterel. Para saber que no estoy muerto. Que no estoy viejo”, evidencian que allí reside el verdadero fondo del sujeto, que explica lo más secreto de su identidad e ilumina las zonas oscuras de su conducta.

Volviendo al narrador panóptico que estamos describiendo, las marcas de poder más específicas que lo caracterizan en el texto novelesco se en-



cuentran en las relaciones que establece con los personajes. El poder detenido por el narrador se refleja en la categorización que hace del personaje como un sujeto atado a su propia identidad, sujeto al que se impone una ley de verdad sobre sí mismo que está obligado a reconocer y que otros deben reconocer en él. En *Martín Rivas* son las “nobles virtudes del corazón”; en Arturo Coba, personaje de *La vorágine*, la violencia (“Antes de entregar mi corazón a mujer alguna, me lo jugué al azar y me lo ganó la violencia”); en los Arcadios y los Aurelianos, el cuerpo y la mente; en *Don Segundo Sombra*, el arquetipo gauchesco (“más una idea que un ser”).

Se hace presente en este punto que la individuación en la sociedad disciplinaria se efectúa siempre por una imposición, terminando por ser la subjetividad un resultado de la fuerza y la violencia del poder.

La novela ficcionaliza la relación entre poder y subjetividad inventando un artificio llamado narrador que impone una determinada subjetivación a los personajes sin ninguna posibilidad de resistencia por parte de ellos (excepto en casos aislados como *Niebla* de Unamuno).

Se puede ver en el “espejo (imaginario) de la novela” un retrato de la forma de actuar del poder disciplinario en la producción de la subjetividad moderna: el sujeto es fruto de la violencia y fuerza del poder emblemáticas en la figura del narrador.

II. LA CIUDAD APESTADA

Reitero que el poder disciplinario se ejerce fundamentalmente sobre el cuerpo, concebido como un objeto a manipular. Es una suerte de tecnología del cuerpo construida por el poder, que se va desarrollando en diversas localizaciones, como el taller, la escuela, los hospitales y las prisiones (privilegiadamente en éstas) donde se inicia y se perfecciona. Debe añadirse –e insistimos en un punto de nuestra tesis– a dichas localizaciones una ficticia o “imaginaria”: la *novela de aprendizaje*, con el agregado que en ella queda claro el *placer* que produce el *poder*. Placer de modelar un cuerpo, de registrar y archivar los deseos más transgresores. Placer de anotar los sentimientos más íntimos y vergonzosos.

El registro, el archivo y la anotación emparientan a la novela realista con la ciudad apestada descrita por Foucault en *Vigilar y castigar*. En forma similar a la ciudad apestada la novela es un espacio ficticio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos, en el que todos los movimientos se hallan controlados y todos los acontecimientos registrados y en el que *un trabajo continuo de escritura* une el centro con la periferia.

En *La fiesta del chivo* el dictador Trujillo ha impuesto en Santo Domingo un modelo compacto de dispositivo disciplinario propio de la ciudad apestada.

La vigilancia se apoya en un registro permanente en el que los informes de la policía, de los soplones, de los ministros y los chismes de los vecinos son primordiales. Se toma nota de todo para informar al dictador: visitas, muertes, viajes, enfermedades, reclamaciones, irregularidades y se vigila, se aprisiona, se encierra, se sitia (el caso de los obispos) a los desobedientes, a los que complotan, a los insumisos, en síntesis, a los "apestados" que infec- tan la ciudad.

Para todo ello el dictador tiene sus perros guardianes:

... A Ud. no lo admiro Excelencia –murmuró el coronel Abbes, bajando los ojos–, yo vivo por Ud. Para Ud. Si me permite soy el perro guardián de Ud.

El perro guardián es el que se encarga de vigilar y controlar la vida, los movimientos y aun adivinar el pensamiento de los enemigos del régimen. Su dominio de la ciudad es tan absoluto que para proteger y asegurar al jefe en sus paseos vespertinos instala un dispositivo de seguridad que cerca las bocacalles que dan al lugar del paseo:

—Perdone que insista, Excelencia, pero quisiera restablecer el dispositivo de seguridad. En la Máximo Gómez y Malecón mientras Ud. da su paseo. Y en la carretera cuando Ud. vaya a la —casa de— caoba.

Claramente la disposición se asemeja a una de las cláusulas establecidas en los reglamentos de fines del siglo XVIII cuando se declara una peste: el cierre de la ciudad y su división en partes que no se podían traspasar. Cada cual encerrado en su barrio, en su calle, sin posibilidad de salida y vigilado constantemente.

En los puntos de máxima violencia del relato se confunden el cierre de la ciudad y su división en partes (el modelo de la peste) con rituales de expulsión o exterminio (el modelo de la lepra). La secuencia de la masacre de los invasores haitianos es paradigmática en este sentido:

—Trabajar gratis, sin cobrar salario, por la comida. Como en Haití no hay qué comer, un poco de arroz y habichuelas les basta y sobra. Cuestan menos que los burros y los perros...

—No se diga los robos, los asaltos a la propiedad —insistió el joven Agustín Cabral—. Las bandas de facinerosos cruzan el río. Masacre como si no hubiera aduanas, controles, patrullas. La frontera es un colador. Las bandas arrasan aldeas y haciendas como nubes de langostas. Luego, arrancan a Haití los ganados y todo lo que encuentran de comer, ponerse y adornarse. Esa región ya no es nuestra, Excelencia. Ya perdimos nuestra lengua, nuestra religión, nuestra raza. Ahora es parte de la barbarie haitiana.



Trujillo

“Cuestan menos que los burros y los perros”. El relajamiento de la condición humana es un requisito indispensable para justificar la matanza, que se reviste para aumentar su inhumanidad, de tonos festivamente crueles: “¿Es verdad lo del perejil, su Excelencia, qué para distinguir a dominicanos de haitianos se hacía decir a los negros *perejil*? ¿Y que a los que no pronunciaban bien les cortaban la cabeza?”

Estos hombres que no hablan bien, como corresponde a burros y perros que son, no respetan, como apestados sin freno, los controles territoriales, factores indispensables en el funcionamiento del poder disciplinario para mantener el orden social: “como si no hubiera aduanas, controles, patrullas”. En la ciudad apestada lo que más hay, lo más importante, tal vez lo único relevante, son las aduanas, los controles y las patrullas. El no respetarlas, el traspasarlas, el desbordarlas es un acto intolerable en las sociedades disciplinarias.

Creo que la palabra clave en la novela realista hispanoamericana es *contagio*, estrictamente, miedo al contagio. Temor de ser infectado por lo que está fuera de control (como es el caso de los haitianos), sea en lo político, lo erótico, lo social. La novela realista propone una doble utopía –fracasada de antemano–: la de una sociedad disciplinada y la de una sociedad pura. El fracaso se produce porque en ambos sueños políticos está siempre presente la amenaza del contagio. Aunque la sociedad se reticule según precisos modos de control, aunque se expulse o se aniquile a los enfermos, el contagio rebelde sigue vivo, tan vivo que incluso llega a afectar al narrador, atraído, a su pesar muchas veces, por esa mezcla de cuerpos que se agitan frenéticamente; tenemos, así, a un narrador contagiado por quienes quieren vivir hasta el límite, hasta el borde mismo de la muerte, despreciando la vigilancia, el control y la pureza.

La estrategia del poder utilizada por la novela realista produce un doble ocultamiento. Primero oculta que para la sociedad disciplinaria la libertad y el deseo de vivir son como la peste y la lepra, y segundo, que como no conviene mencionarlas directamente, es necesario utilizar eufemismos: desorden, rebeldía, irracionalidad. La crítica sigue este juego hablando, por ejemplo, de deseo transgresor (Bersani), cuando lo que está en juego es el calificativo de lepra o peste. Así, por ejemplo, no ha percibido que el gran peligro al que se expone Martín Rivas no es morir en la revolución, sino ser “*contagiado*” por el “medio pelo”, a través de su relación con Edelmira. Aunque la niña sea pura, inocente y leal, porta los gérmenes contagiosos de su clase social y a pesar que no lo quiera, aunque ni siquiera lo piense, podría transmitirlos a Martín. El narrador vigilante, “el perro guardián”, sí lo sabe y corta cruelmente la relación.

La situación es ésta: el héroe de la novela realista porta el sueño político de una sociedad pura y disciplinada, pero es un *apestado* en potencia por-

que va a actuar en una sociedad recorrida de arriba abajo por la *enfermedad*. Para conservar sano al héroe el narrador-guardián controla el espacio no-velesco mediante una serie de dispositivos de control propios de una ciudad apestada. Pero como la *enfermedad* resulta ser el profundo deseo de vida y libertad, la empresa del narrador está desde la partida marcada por el fracaso.

La novela realista hispanoamericana demuestra, muchas veces sin quererlo, que el poder disciplinario estigmatiza la vida y la libertad como enfermedades, peste y lepra. Basta leer las llamadas novelas del dictador para darse cuenta de ello. Eufemismos como “deseo transgresor” que yo mismo he seguido, ocultan lo que desde el punto vista del poder son los deseos incontrolados: lepra, peste; como también en el plano del discurso, vela lo que es el narrador omnisciente (o panóptico): un “perro guardián”.

Ahora, que el perro guardián sufra los efectos del contagio no importa, siempre está encadenado al poder.

La gran contradicción de las novelas realistas hispanoamericanas más interesantes es erigir un héroe potencialmente apestado pero que porta un sueño de pureza y sanidad (disciplinaria).

La ciudad apestada como la novela constituye un modelo (real uno, imaginario el otro) del dispositivo disciplinario.

Por ello es que “las fugas” que pueden ocurrir en una y en otra son tan violentamente perturbadoras. Ellas representan una exacerbación del deseo, una suerte de “enfermedad” de éste (sabemos como la peste exacerbaba el deseo sexual) que fascina precisamente porque dentro de los síntomas de la “enfermedad” late un deseo irrenunciable de vida.

La novela realista enseña que a las connotaciones con que Deleuze diagrama la noción de fuga habría que añadir que las fugas perturban por esa mezcla de deseo enfermizo y deseo de vida que hay en ellas.

El trabajo del poder disciplinario sobre el cuerpo para impedir las fugas debe ser constante, no puede ser esporádico ni irregular, tal como sucede en las novelas de aprendizaje. Finaliza una vez conseguidas las metas: docilidad y productividad. En *Don Segundo Sombra* el mecanismo disciplinario es altamente regular. En cada acción, en cada episodio en el que el aprendiz es puesto a prueba está la mano, el consejo, ejemplificador del maestro. Por el contrario, el carácter irregular de la enseñanza explica el fracaso valórico del novicio en novelas de “aprendizaje negativo”, como *Don Catrín de la Fachenda* de Fernández de Lizardi.

Este control del tiempo que lleva el micropoder está hermanado con el control del espacio, elemento básico de la tecnología disciplinaria. Ella procede por una organización de los individuos en el espacio que conlleva una distribución muchas veces reglamentada o reconocida como un imperativo social, que agenda al bienestar, salud, al orden del cuerpo societario. El hospital, la escuela, el cuartel son ejemplos paradigmáticos de ese orden; la no-

vela de aprendizaje también utiliza una reglamentación espacial basada en la separación de los personajes por edades, sexo y lazos sociales, como sucede en la escena del salón de *Martín Rivas*:

A la misma hora en que Martín Rivas era llevado preso, el salón de don Dámaso Encina resplandecía de luces que alumbraban a la diaria concurrencia de tertulianos.

En un sofá conversaba doña Engracia con una señora, hermana de don Dámaso y madre de una niña que ocupaba otro sofá con Leonor y el elegante Agustín. En un rincón de la pieza vecina rodeaban una mesa de malilla don Dámaso y tres caballeros de aspecto respetable y encanecidos cabellos. Al lado de la mesa se hallaba como observador el joven Mendoza, uno de los adoradores de Leonor.

Las separaciones son claras y producen un espacio ordenado: Hay un lugar para las mujeres de edad, doña Engracia y su amiga; otro para las jóvenes y un tercer espacio para los viejos, en que participa como “observador” un mozo que no se atreve a integrar su grupo porque estando enamorado de Leonor, teme su desdén. El lema parece ser “a cada individuo su lugar y en cada emplazamiento un individuo”.

La sentencia, como demuestra Foucault (1998, p. 146), da cuenta de una organización estructuralista del espacio cuyo modelo más evidente es el hospital (individuos separados por sexo, por tipos de enfermedad, por grado de ella –graves, convalecientes, etc.).

Si en vez de este orden existiera una mezcla indeterminada de individuos, los resultados –según el poder disciplinario– podrían ser fatales para el desarrollo, bienestar y progreso personal e individual.

Tal es el caso, en el plano ficticio, de las llamadas novelas de “aprendizaje negativo” ya mencionadas, como *Don Catrín de la Fachenda*. El espacio ficcionalizado en este texto es profundamente desordenado (“apestado”), como sucede en el local del café, donde se mezclan militares por necesidad, clérigos inescrupulosos, catrines y sujetos de bien. Incluso el hospital y la cárcel son espacios donde enfermedades, delitos, orden, injusticias forman una espesa maraña de contagio.

Mediante la regulación del espacio novelado, conforme al modelo de vigilancia de la ciudad enferma, se asegura la distribución de los sujetos, se facilita la expulsión de individuos peligrosos como vagabundos, revolucionarios, locos, personajes indóciles, todos portadores del deseo enfermotalista que transgrede el dispositivo disciplinario de la ciudad-novela.

La metáfora ciudad-novela tiene dos funciones según sea la índole de la enfermedad. Si es ciudad apestada la disciplina hace valer su poder de análisis para combatir la confusión y la mezcla (especialmente de los cuerpos) que suscita la enfermedad. La peste es una forma real e imaginaria del desor-

den que exige un correlato médico y político de disciplina. El narrador pasa a ser aquí un médico que cura a la sociedad del desorden, crímenes, revueltas desatados por los personajes apestados.

Sin embargo, este médico-narrador no puede permanecer incólume a toda la ficción tejida en torno a la peste: la de una fiesta donde las leyes se suspenden, los interdictos desaparecen y los cuerpos se mezclan frenéticamente destruyendo identidades y desenmascarando a los individuos. El médico narrador no puede resistir a la fascinación de la fiesta y deja, en aquellas partes del relato que he llamado fugas, huellas de dicha perturbación.

Ahora si la enfermedad que asola a la ciudad es la lepra (la otra enfermedad analizada por Foucault en *Vigilar y castigar*), se producen rituales de exclusión. A ellos responde en el plano ficticio la expulsión de los individuos indóciles (la muerte de Rafael San Luis, en *Martín Rivas*). La imagen de la lepra se halla en todos los esquemas de exclusión.

Si el control de la peste expresa en la novela realista el sueño político de una sociedad disciplinada, la lepra contiene el de una comunidad pura. El poder organiza el mundo ficticio de la novela realista como un panóptico (la vigilancia), una ciudad apestada (la distribución producida por el poder disciplinario) y una ciudad leprosa (los ritos de exclusión). Por último, la desaparición de los interdictos que produce la peste perturba al narrador, que ve, más allá de los dispositivos disciplinarios, la fascinación de la fiesta y el carnaval, a cuyo encuentro lo llevan las líneas de fugas.

Así, el intento que en el plano explícito hace el narrador de la novela realista por no dejar huecos, está marcado de antemano por el fracaso. La fascinación por la mezcla de los cuerpos abre intersticios, fugas de vida.

En los relatos superrealistas, irrealistas o posmodernos, como *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda, esos intersticios se multiplican y las líneas de fuga son líneas flexibles o segmentarizadas en las que se expresa el deseo, que como el poder crea lo real. La idea es antifreudiana: no a la separación de la realidad y el deseo. No existe otra realidad que la del deseo entrelazada con la del poder, nos dice la novela. Las "líneas de fuga" son la resistencia que el deseo opone al poder. En el relato de aprendizaje de Luis Sepúlveda las dos fugas primordiales son el deseo de leer –un pasaje a un "otro mundo"– y el deseo de amor, eros que empareja hombres y animales. Allí el espacio se desordena por la aparición de *devenires*, lugares de indiscernibilidad, donde la tigresa deviene mujer, o el alcalde babosa. Los *devenires* resisten al poder en cuanto rompen los espacios cerrados, las identidades y la división de reinos. En este caso el animal captura genes humanos y el hombre genes animales.

En otras novelas hispanoamericanas, que aparentemente no son de aprendizaje, como *Coronación* de José Donoso, y aquí tocamos un punto importante, y que se refiere a que el aprendizaje es una estructura subyacente a



L. Sepúlveda



toda la novela realista, la línea de fuga se transforma en un gran forado por donde se vacía el mundo del protagonista y de su clase social. La fuga es a través del “trastorno”, que en misia Elisa adquiere la forma de la locura y en Andrés Avalos a través de la obsesión sexual por la criada. Ambas formas son una apuesta por la vida, un rechazo a la rutina, un paso hacia “otra región, hacia otro país”, como en el relato “China”, en el que se rompe el dispositivo disciplinario para acceder a la mezcla de cuerpos, a los “contagios”, a un frenesí, a una fiesta de los sentidos mantenida hasta ahora en interdicción.

En este punto nos parece necesario aclarar que el padrón subyacente de aprendizaje de la novela realista sufre un cambio en la llamada novela superrealista, que aparece a mediados de la década del treinta con textos como *Miltín* del chileno Juan Emar, o *El pozo* del uruguayo Onetti. Si en la novela realista la estructura de aprendizaje es esencialmente una técnica disciplinaria destinada a conseguir una incorporación no problemática del sujeto al orden social burgués, en el relato superrealista se produce una crisis de la tecnología disciplinaria, en cuanto la meta es ahora una parodia de la meta (*Miltín*), una imposibilidad de ella (*El pozo*). En otros casos se propone una relación armónica, positiva, casi rousseauiana con la naturaleza. Tal es el caso de *Los pasos perdidos*, donde el personaje-narrador realiza todo un proceso de aprendizaje, pruebas o exámenes incluidos, para acceder a ese “allá”, ese otro mundo sin trabajo alienante ni tiempo regulado por calendarios implacables. La vida cotidiana en Santa Mónica de los Venados, secretamente construida en lo más profundo de la selva, es una fuga maravillosa del mundo disciplinario. Ya no se trata de “fabricar” cuerpos dóciles y productivos, sino de recobrar un cuerpo libre, espontáneo, fuera de las regulaciones sociales, incluso anterior a la historia o la caída mítica.

El aprendizaje consiste ahora en “limpiarse” de las taras, de las lacras con que la sociedad occidental ha marcado al cuerpo. El narrador-protagonista “después de haber salido vencedor de la prueba de los terrores nocturnos, de la prueba de la tempestad” se dedica a borrar las marcas que el disciplinamiento ha dejado en su cuerpo, comenzando por las más inmediatas:

El sol me ennegrece la franja de caderas a muslo que los nadadores de mi país conservan blanca, aunque se hayan bañado en mares de sol.

La pálida blancura, marca de las censuras y normas que pesan sobre la exposición del cuerpo, enfatiza lo que he propuesto reiteradamente: las disciplinas trabajan fundamentalmente sobre el cuerpo, sobre él se ejercitan las coerciones y las micropenalidades temporales y espaciales.

De la micropenalidad temporal contenida en los calendarios y relojes es de la que se libra, primeramente, el personaje. En Santa Mónica de los Venados el tiempo ha perdido su imperio y su potencia esclavizadora. A nadie le



J.C. Onetti

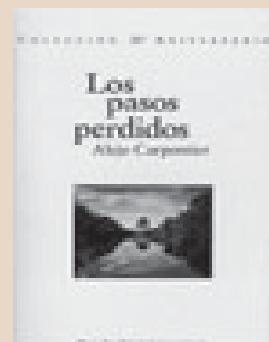
importa mucho la hora porque el tiempo se ha vuelto ritual, condición que niega frontalmente la jerarquización temporal propia de la sociedad disciplinaria. En ella la penalidad ejercida sobre el que no cumple las normas es inmediata, como por ejemplo en el sistema escolar, donde los tiempos del aprendizaje son una copia del sistema penal: anotaciones de atrasos, incumplimientos, incluso, un lapso de tiempo libre (el recreo), semejante a las horas libres en los patios de la cárcel.

En términos muy amplios, *Los pasos perdidos* es un intento utópico de liberación de las tecnologías disciplinarias, relativizado porque la fuga de las coerciones es intrínsecamente *molar*. Ello significa que el rechazo se efectúa a través de construcciones ideológicas fijas, inmutables, como las del conglomerado del mito; una gran construcción indesmontable en que *lo dicho es dicho para siempre*. Lo molar se confunde en el texto con las llamadas formas arquetípicas, utilizadas constantemente por el personaje narrador para dar cuenta de su nueva situación –su aprendizaje– en el mundo de “allá”:

Recostado sobre una laja, mientras Rosario de senos al desgaire, lava sus cabellos en la corriente, tomo la vieja *Odisea* del griego, tropezando, al abrir el tomo, con un párrafo que me hace sonreír: aquel en que se habla de los hombres que Ulises despacha al país de los lotófagos, y que, al probar la fruta que allí se daba, se olvidan de regresar a la patria. Tuve que traerlos a la fuerza, sollozantes –cuenta el héroe–, y encadenarlos bajo los bancos, en el fondo de sus naves. Siempre me había molestado, en el maravilloso relato, la crueldad de quien arranca sus compañeros a la felicidad hallada, sin ofrecerles más recompensa que la de servirlo. En ese mito veo como un reflejo de la irritación que causan siempre a la sociedad los actos de quienes encuentran, en el amor, en el disfrute de un privilegio físico, en un don inesperado, el modo de sustraerse a las fealdades y prohibiciones y vigilancias padecidas por los más.

Destacamos lo ya enfatizado varias veces: “el disfrute de un privilegio físico” es la forma más inmediata de sustraerse “a las fealdades, prohibiciones y vigilancias padecidas por los más”. Nuevamente la idea de que la vigilancia y el castigo se efectúan en la sociedad disciplinaria, mayoritariamente sobre el cuerpo, pero, ¿por qué es así? La respuesta, una de las posibles, nos conduce a una cuestión de fondo: la neutralización y expulsión posterior del “deseo transgresor” (peste, lepra) hecha por la sociedad burguesa, necesariamente pasa por lo que Foucault llama una normalización del cuerpo y que para mis fines diría que es una purificación. Normalizar significa decentrally racionalizar el deseo, curar su enfermedad, si se quiere ser más preciso. Y son los mecanismos de poder los que racionalizan los instrumentos de análisis del deseo corporal. Transformar el cuerpo en algo útil, productivo y dócil significa eliminar su intrínseca enfermedad, lo irracional.

El rechazo a la racionalidad de lo abominable, que implica una forma histórica de enfermedad, no genera en *Los pasos perdidos* una auténtica fuga,



que sería la *molecular*, sino, como escribí, produce otra, *molar*, a través de las constantes referencias del narrador a las más prestigiosas formas del mito, construcciones molares por excelencia. Tal es el caso de la referencia al mito de los lotófagos que funciona como un preanuncio de lo que le ocurrirá al personaje: el secuestro del dulce país de la fruta por la esposa, que representa la irritación que causa en el mundo de “allá” (el de la sociedad disciplinaria) la felicidad física alcanzada por el personaje en el mundo de “acá” (prehistórico).

III. EL LUGAR DE LA CONFESIÓN

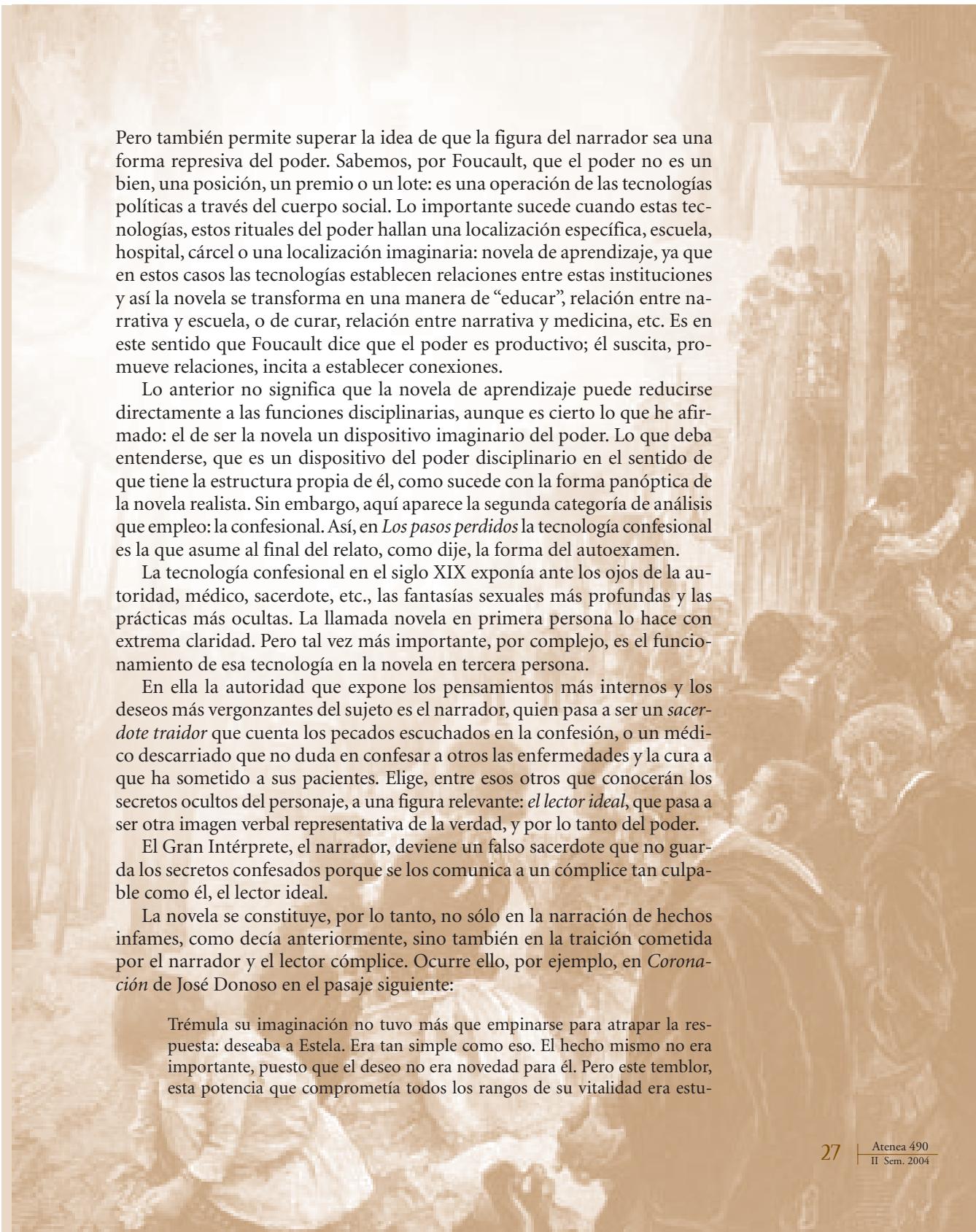
La “ganancia” final lograda por el personaje es típica de la estructura de la novela de aprendizaje: el autoexamen:

He viajado a través de las edades: pasé a través de los cuerpos y de los tiempos de los cuerpos, sin tener conciencia de que había dado con la recóndita estrechez de la más ancha puerta. Pero la convivencia con el potente, la fundación de las ciudades, la libertad hallada entre los inventores de oficio del suelo de Henoch fueron realidades cuya grandeza no estaba hecha, tal vez, para mi exigua persona de contrapuntista, siempre lista a aprovechar un descanso para buscar su victoria sobre la muerte en una ordenación de neumas. He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto –ahora trunco– que me devolvió al viejo camino con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui.

El autoexamen es el hijo moderno de la confesión. A través de esta última el sujeto (¡premoderno?) situaba sus deseos en un marco discursivo apropiado que le permitía hacer inteligibles ante sí sus propios deseos. En el autoexamen ello no es posible porque se parte de la idea que hay un significado profundo subyaciendo a las apariencias que hay que sacar a luz (en este caso, “mi propia debilidad”). Ilusoria o no esta convicción da origen al *Gran Intérprete*, quien tiene un acceso privilegiado al sentido y que, fundamentalmente, postula que las verdades que descubre están fuera de la esfera del poder, ya que separa falsamente saber y poder.

El Gran Intérprete en la novela de aprendizaje es el narrador, que reclama siempre una preciada externalidad, sin reconocer que ella es una parte importante del despliegue del poder. El narrador *omnisciente* privilegia por sobre todo el saber, como una esfera aparentemente libre.

El retrotraer la categoría del autoexamen en la novela de aprendizaje a la esfera del poder es importante, porque permite desenmascarar a un narrador que dice saberlo todo (la omnisciencia), como si ello fuera posible sin contar con un poder absoluto. El mismo que posee el guardián del panóptico.



Pero también permite superar la idea de que la figura del narrador sea una forma represiva del poder. Sabemos, por Foucault, que el poder no es un bien, una posición, un premio o un lote: es una operación de las tecnologías políticas a través del cuerpo social. Lo importante sucede cuando estas tecnologías, estos rituales del poder hallan una localización específica, escuela, hospital, cárcel o una localización imaginaria: novela de aprendizaje, ya que en estos casos las tecnologías establecen relaciones entre estas instituciones y así la novela se transforma en una manera de “educar”, relación entre narrativa y escuela, o de curar, relación entre narrativa y medicina, etc. Es en este sentido que Foucault dice que el poder es productivo; él suscita, promueve relaciones, incita a establecer conexiones.

Lo anterior no significa que la novela de aprendizaje puede reducirse directamente a las funciones disciplinarias, aunque es cierto lo que he afirmado: el de ser la novela un dispositivo imaginario del poder. Lo que deba entenderse, que es un dispositivo del poder disciplinario en el sentido de que tiene la estructura propia de él, como sucede con la forma panóptica de la novela realista. Sin embargo, aquí aparece la segunda categoría de análisis que empleo: la confesional. Así, en *Los pasos perdidos* la tecnología confesional es la que asume al final del relato, como dije, la forma del autoexamen.

La tecnología confesional en el siglo XIX exponía ante los ojos de la autoridad, médico, sacerdote, etc., las fantasías sexuales más profundas y las prácticas más ocultas. La llamada novela en primera persona lo hace con extrema claridad. Pero tal vez más importante, por complejo, es el funcionamiento de esa tecnología en la novela en tercera persona.

En ella la autoridad que expone los pensamientos más internos y los deseos más vergonzantes del sujeto es el narrador, quien pasa a ser un *sacerdote traidor* que cuenta los pecados escuchados en la confesión, o un médico descarriado que no duda en confesar a otros las enfermedades y la cura a que ha sometido a sus pacientes. Elige, entre esos otros que conocerán los secretos ocultos del personaje, a una figura relevante: *el lector ideal*, que pasa a ser otra imagen verbal representativa de la verdad, y por lo tanto del poder.

El Gran Intérprete, el narrador, deviene un falso sacerdote que no guarda los secretos confesados porque se los comunica a un cómplice tan culpable como él, el lector ideal.

La novela se constituye, por lo tanto, no sólo en la narración de hechos infames, como decía anteriormente, sino también en la traición cometida por el narrador y el lector cómplice. Ocurre ello, por ejemplo, en *Coronación* de José Donoso en el pasaje siguiente:

Trémula su imaginación no tuvo más que empinarse para atrapar la respuesta: deseaba a Estela. Era tan simple como eso. El hecho mismo no era importante, puesto que el deseo no era novedad para él. Pero este temblor, esta potencia que comprometía todos los rangos de su vitalidad era estu-

pendamente nueva, como si ahora, por fin pudiera aullar de hambre, bailar de dicha, gemir de dolor, sin que el antiguo Andrés Avalos, detenido en el umbral de sí mismo, pudiera impedírselo.

[...] Deseaba a Estela. Sus manos empuñadas en los bolsillos de su abrigo imaginaron la suavidad desnuda de las palmas de la muchacha, y en las retinas de Andrés hirvieron sus ojos negros. La tibiaza súbita de la respiración de Estela al ayudarlo a ponerse su abrigo una noche, hacía más de un mes, repitió un aliento ardoroso en su cuello. Sí, deseaba a Estela. La deseaba como creyó que jamás iba a desear a alguien.

Lo que el personaje ha guardado secretamente hasta ahora emerge en la voz del Gran Intérprete. El se encarga de que el personaje reconozca ante sí mismo lo que no podía aceptar sin la mediación de la gran figura, la única capaz de acceder al sentido oculto, a la verdad. La clave de esta tecnología del yo reside en la creencia en que se puede, con la ayuda de un experto, decir o reconocer la verdad acerca de uno mismo.

La convicción de que la verdad puede ser puesta en evidencia mediante el autoexamen de la conciencia, y la confesión de los pensamientos más íntimos y las acciones más vergonzantes, parece tan natural, tan convincente, que se pasa por alto de que se trata de una estrategia del poder. La convicción es un resto indecoroso de la hipótesis represiva: si *la verdad es opuesta al poder*, su descubrimiento conlleva una liberación.

Con relación a lo expuesto, cabe argumentar que decir la verdad acerca de sí mismo, con una ayuda experta, no sólo ayuda a conocerse y a ser conocido, sino también significa la posibilidad de hacer cambios sobre uno mismo. Este proceso es similar a los de las tecnologías disciplinarias en que una autoridad, maestro, jefe, etc., efectúa cambios sobre “cuerpos mudos y dóciles”. La diferencia con los sujetos de la novela y la psiquiatría es que ellos no son mudos, deben hablar. Hablan para que el Gran Intérprete (narrador y lector) encuentren el sentido, juzguen, premien o castiguen y se entreguen al placer de dejarse arrastrar por el deseo transgresor, por los deseos oscuros y malditos, porque el poder incita, promueve, sabiendo que, a pesar de las fugas, el control está asegurado.

La novela de aprendizaje muestra, en última instancia, cómo no sólo es posible hacer cambios sobre uno mismo hablando o dejando hablar al falso sacerdote del narrador, sino evidencia el placer que produce ese saber secreto y perturbador, que es el que permite escribir novelas.

La confesión –escribe Foucault– difundió hasta muy lejos sus efectos en la medicina, en la pedagogía, en las relaciones familiares, en las relaciones amorosas, en el orden de lo más cotidiano, en los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos [...], las enfermedades

des y las miserias [...]. En el placer o la pena, uno se hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y *con ellas escribe libros*. [...] El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión (74-75).

Lo anterior parte de la idea de que la *confesión se ha ido liberando del puro contexto religioso* para extenderse a otros dominios: el de la pedagogía, de los científicos sociales, la medicina y, agrego yo, la novela. A partir de la aparición de la novela moderna en Hispanoamérica, la expansión confesional más poderosa se realizó, precisamente, en el ámbito de la ficción narrativa. La razón fue que una vez obtenido el material a través de las técnicas confesionales, la autoridad moral y científica tuvo que preguntarse, ¿qué hacer con lo obtenido? ¿En qué lugar del saber incorporan este discurso? La respuesta provino de un lugar inesperado, el de la novela moderna.

Ella encontró en todas esas evidencias provenientes de experiencias personales un saber que le permitió delinear y exponer la subjetividad moderna. Tal es el mayor logro de la novela de aprendizaje y que explica, al mismo tiempo, el cambio fundamental que se produce en el nivel del mundo narrado (de hechos memorables a la narración de hechos *infames*) y de la figura del narrador. La caracterización que ya hemos efectuado de éste, como marca de poder, se confirma con lo ya insinuado con relación al Gran Intérprete: el sujeto moderno no puede ser el árbitro final de su propio discurso. Toda confesión necesita un vigoroso *Otro*, capaz de descifrar al sentido. Así ese Otro se convirtió en un especialista del sentido, se volvió un adicto del arte de la interpretación. Y como el Otro es, además del narrador, el lector ideal (aquel que entiende rectamente el mensaje), ambos llegaron a ser los *amos de la verdad*.

Por tanto, no sólo el narrador está fascinado por el “deseo transgresor” (la peste y la lepra, repito) que anida en la novela-ciudad apestada, sino también el lector. La novela moderna se sitúa, así, como una hija bastarda de la confesión, un sujeto, con la ayuda de otro, confiesa la verdad sobre sí mismo, generando un intenso placer en el que comunica (el narrador) y en quien se entera (el lector).

Vuelvo en este punto a la idea de que la verdad en el sujeto moderno se anida en el deseo, en el cuerpo, en el sexo (“Sí, deseaba a Estela”).

Al discurso de la verdad se han unido siempre las prácticas del poder, ya sabemos que la verdad confiere poder y placer. A partir del siglo XIX una gran parte del discurso novelesco creyó encontrar la verdad a través del estudio del sexo: “Lo importante es que la verdad del sexo haya llegado a ser algo esencial, útil o peligroso, preciso o temible, en suma, que el sexo haya sido constituido como una apuesta en el juego de la verdad” (Foucault 1998:71). En gran parte de la novela moderna hispanoamericana el sexo ha sido el principio oculto, el sentido omnipotente, el secreto a ser descubierto en cualquier parte.

El sexo como ficción narrativa aparece en la novela moderna y posmoderna semejante a una gran red donde los deseos del cuerpo, la intensificación de los placeres, la incitación discursiva, el saber, las censuras y las resistencias se encadenan unas con otras según las estrategias del poder.

Ya hemos argumentado que la ficción del sexo es la que atrapa en *La fiesta del chivo* las estrategias del poder dictatorial y la que determina la verdad del personaje.

Es en el sexo donde también reside la verdad de *Los pasos perdidos*, el ayuntamiento con Rosario permite al personaje el acceso al “otro mundo” innominado. En *Coronación* las fijaciones sexuales de Andrés Avalos (las palmas rosadas de Estela) son las que lo rescatan de una vida parasitaria. Del mismo modo, las novelas de amor y la sexualidad animal, devenida humana, son los objetos narrados que unifican la verdad del proceso de aprendizaje en *Un viejo que leía novelas de amor*.

En todos estos textos se manifiesta el interés creciente de la novela moderna por la vitalidad del cuerpo, expresada en una intensificación del deseo, un debilitamiento de los mecanismos de control y una apropiación del privilegio (que viene del psicoanálisis) de hablar de la sexualidad reprimida, de los deseos profundos, como la forma más adecuada de saber la verdad acerca del sujeto.

Elegimos una secuencia de *Los pasos perdidos* aclaratoria de estos rasgos:

Miro a Rosario de muy cerca, sintiendo en las manos el palpito de sus venas, y, de súbito, veo algo tan ansioso, tan entregado, tan impaciente en su sonrisa –más que sonrisa, risa detenida en crispación de espera– que el deseo me arroja sobre ella, con una voluntad ajena a todo lo que no sea el gesto de la posesión. Es un abrazo rápido y brutal, sin ternura, que más parece una lucha por quebrarse y vencerse que una trabazón deleitosa. Pero cuando volvemos a hallarnos, lado a lado, jadeantes aún, y cobramos conciencia cabal de lo hecho, nos invade un gran contento, como si los cuerpos hubieran sellado un pacto que fuera el comienzo de un nuevo modo de vivir. Yacemos sobre las yerbas esparcidas, sin más conciencia que nuestro deleite. La claridad de la luna que entra en la cabaña por la puerta sin paciente se sube lentamente a nuestras piernas: la tuvimos en los tobillos, y ahora alcanza las corvas de Rosario, que ya me acarician con mano impaciente. Es ella, esta vez, la que se echa sobre mí, arqueando el talle con ansioso apremio. Pero aún buscamos el mejor acomodo, cuando una voz ronca, quebrada, escupe insultos junto a nuestros oídos, desemparejándonos de golpe. Habíamos rodado bajo la hamaca, olvidados de la que tan cerca gemía. Y la cabeza de Mouche estaba asomada sobre nosotros, crispada, sardónica, de boca babeante, con algo de cabeza de Gorgona en el desorden de las greñas caídas sobre la frente. “¡Cochinos! –grita–, ¡cochinos!”. Desde el suelo, Rosario dispara golpes a la hamaca en los pies, para hacerla callar. Pronto la voz de

arriba se extravió en divagaciones de delirio. Los cuerpos desunidos vuelven a encontrarse, y, entre mi cara y el rostro mortecino de Mouche, que cuelga fuera del chinchorro con un brazo inerte, se atravesía, en espesa caída, la cabellera de Rosario, que afinca los codos en el suelo para imponerme su ritmo. Cuando volvemos a tener oídos para lo que nos rodea, nada nos importa ya la mujer que estertora en la oscuridad. Pudiera morirse ahora mismo, aullando de dolor, sin que nos commoviera su agonía. Somos dos, en un mundo distinto. Me he sembrado bajo el vellón que acaricio con mano de amo, y mi gesto cierra una gozosa confluencia de sangres que se encontraron.

Maravillarse en el asalto brutal de los sexos, en los acoplamientos animales, en el egoísmo feroz del acto sexual (“Pudiera morirse ahora mismo... sin que nos commoviera”), obedece a que el poder incita hablar de aquello que el orden social prohíbe. El discurso saca a la luz la vitalidad explosiva del cuerpo, especialmente de la mujer, como algo completamente saturado por la sexualidad (en este caso semiprimitiva). Esta presencia de una misteriosa y penetrante sexualidad que reside en todas las partes del cuerpo femenino llevará a establecer un vínculo entre saber, poder y materialidad del cuerpo.

El protagonista-narrador ha llegado a saber que mienten los que “dicen que el hombre no puede escaparse de su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del romanticismo... para la materialidad del cuerpo. Pero también ha aprendido que “nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte”... (la que privilegia la mente –“el no cuerpo”).

Aunque el saber culmina en el desengaño, se ha adquirido un evidente poder proveniente de un conocimiento capaz de desnudar la mentira (“mienten los que dicen”) y de hacer brillar la verdad (“porque la única raza humana”) y, fundamentalmente, se ha ganado el poder de la escritura: escribir una novela sobre ese saber.

Todo ello se ha conseguido a través de la materialidad del cuerpo, lo que significa algo notable: la *sensualización del poder*.

Se cierra, así, un círculo. En *Los pasos perdidos*, en *Un viejo que leía novelas de amor*, el saber es, al mismo tiempo, un placer. Placer de leer novelas de amor, placer de copular con Rosario, placer que desata un saber.

Leer las novelas de aprendizaje como un dispositivo de poder que utiliza las técnicas del panóptico y de la confesión, descubrir en la figura del narrador al Gran Intérprete es, también, acceder a un saber (poder) que nos proporciona el placer de decir algo nuevo. A eso llamamos la sensualización del poder.

En conclusión, la novela realista, específicamente la llamada novela de aprendizaje, equivale en el plano ficticio a un dispositivo disciplinario semejante al panóptico inventado por Bentham.

Si *arquitectónicamente* el panoptismo da cuenta de la estructura de la novela realista, especialmente del narrador, *cartográficamente* ella se acerca a la forma ciudad a la que habría que añadir (médicamente) el calificativo de ciudad enferma. El poder reticula a la ciudad-novela como si estuviera apestada, toda ella atravesada por la jerarquía, la diferencia, la vigilancia y la escritura.

En relación con ello, la asociación de la peste con la desaparición de los interdictos hace aparecer, detrás del dispositivo disciplinario, la ficción de la fiesta y el carnaval que como explosión de vida resiste la maldición de muerte. La ficción contagia al narrador panóptico, lo apesta empujándolo a líneas de fuga.

Arquitectónicamente panóptico, *cartográficamente* ciudad apestada, *discursivamente*, habría que añadir, confesional.

La novela realista es la confesión pública de los “hombres infames” (los sin fama). El encargado de hacerla pública es el narrador, sacerdote traidor que escribe la confesión, la archiva y la comunica a sus fieles, verdaderos secuaces entre los que se destaca el “lector ideal”, denominación no exenta de comicidad (¿Qué es lo ideal? ¿Existen hombres ideales?, ¿la esposa ideal? ¿la amante ideal?) que participa del carácter de “gran intérprete” que define al narrador.

Como panóptico, como ciudad apestada, como confesión pública, la novela realista es un muestrario vivo del funcionamiento del poder.

BIBLIOGRAFÍA

- Blest Gana, Alberto. 1962. *Martín Rivas*. Santiago: Zig-Zag.
Bouveresse, Jacques. 2001. *Prodigios y vértigos de la analogía*. Sobre el abuso de la literatura en el pensamiento. Buenos Aires: Traducción Helena Alapin.
Carpentier, Alejo. 1975. *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Schapire Editor, Srl.
Güiraldes, Ricardo. 1926. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Editorial Proa.
Donoso, José. 2002. *Coronación*. Santiago: Suma de Letras.
Foucault, Michel. 1998. *Vigilar y castigar*. El nacimiento de la prisión. México: Siglo XXI.
———. 1998. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.
Oyarzún, Kemy. 1991. “Deseo y narrativa disciplinaria: *El Periquillo Sarniento*”. *Acta Literaria*. Universidad de Concepción N° 16, pp. 21-39.
Sepúlveda, Luis. 1997. *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona: Tusquets Ediciones.

