

ESPACIOS DE OPRESIÓN EN LA NOVELA JALISCIENSE RECIENTE: EL CASO DE *BAJO LA NIEBLA DE PARÍS*.

Juan Pablo Fautsch Flores Merino

El propósito de este artículo es proporcionar una visión específica sobre la forma en que los espacios que se erigen como negativos con respecto al personaje, estructuran su pensar y actuar en el curso de la historia, y cómo dichos espacios tienen la función de catalizar la acción, crear tensión dramática, y condicionar la psicología del personaje. El espacio opresor, del mismo modo, se presenta como un aparato generador de mensajes, a partir de los cuales el actor narrativo, en primera instancia, se configura. Estos mensajes, en vías de poner en marcha el mecanismo narrativo, deberán cambiar de signo por parte del personaje ya que, al hacerlo, cambiará de signo él mismo. Dicho proceso de cambio, que de manera paulatina se manifiesta en el curso de la diégesis, será lo que, en parte, constituya el argumento principal de una trama que tiene como escenario un espacio opresor.

La ciudad: configuración del espacio opresor y su relación con el personaje

Para llevar a cabo este trabajo, recurrimos a la novela de Gerardo Cham, *Bajo la niebla de París*. En ella, el arquetipo de ciudad opresora se manifiesta con claridad, y es a partir de las características de ésta –estructura dominante sobre la que se construye la historia– como creemos pertinente comenzar nuestro análisis. Dicha ciudad referida en la novela, nos remite a un lugar ubicado en el mundo objetivo que, en el caso de la historia, se nos narra en un tiempo cronológico indeterminado, donde la hipertecnificación y la hiperdemocratización han dado lugar a un Estado opresor que controla, inclusive, el roce de cuerpos de sus habitantes.

Para que este Estado opresor pueda sostenerse, es necesario que de él deriven ciertas unidades constitutivas, en este caso instituciones poderosas y omnipresentes –o que den la ilusión

de serlo-, construidas a base de niveles, jerarquías y sub-lugares innumerables, ante las cuales el individuo se vuelva impotente, y su reacción primaria sea el estupor y la perplejidad, de este modo, los mecanismos de control operarán satisfactoriamente.

Es en esta cualidad de espacio laberíntico, inabarcable y confuso, donde la temática de ciudad como espacio opresor por excelencia, como menciona Ginés (2004, pp. 114), encuentra su manifestación más absoluta. Es este espacio opresor el que imprime al actor los estados de ansiedad y temor que predominan en el mensaje de aquél. Es por ello que el personaje es expresión metonímica de su ciudad y, por lo tanto, el espacio es la expresión simbólica de la personalidad y el sentimiento del actor narrativo que lo habita. De ahí que consideremos válida la aseveración de Ginés, en la cual nos explica que:

La relación metonímica entre espacio y personaje existe cuando entre ambos se establece una contigüidad motivada. Como consecuencia, la correspondencia semántica que originan permanece constante a lo largo de una parte o de toda la historia novelada. La proximidad entre el carácter (y por tanto la actuación) de un personaje y el espacio que habita o transita llega, en este caso, a una definitiva identificación, que se constituye en un motivo funcionalmente recurrente. (De Juan Ginés, 2004, pp. 124-125).

De la cita precedente entendemos que personaje y espacio se encontrarán en una suerte de concurrencia semántica, donde sus personalidades se identificarán irremediablemente pero, es preciso hacer notar que, en el caso del discurso citadino consignado en *Bajo la niebla de París*, el mensaje enviado de la ciudad es sólo una fachada, lo que nos lleva a pensar, a partir de la relación de dualidad entre ciudad y personaje, que la personalidad de éste no se encuentra, en última instancia, totalmente revelada, al ser el reflejo de un mensaje que de manera premeditada es falso. El laberinto que enuncia la ciudad sólo lo es para sus habitantes, pero no para quien tiene el control. La ciudad en sí, con sus instituciones, no es confusa ni laberíntica para quien la gobierna, para quien

la impone. Es por ello que la expresión metonímica en la que se convierte el personaje, sólo es la expresión de una cara visible, de una ilusión creada por el Estado opresor, ya que en realidad las instituciones y todos sus espacios dependientes no viven ninguna confusión, ninguna desorientación, tan sólo los generan al exterior en aras de un control general.

Debido a lo anterior, comprendemos que el personaje es, en este caso, expresión metonímica del fragmento de realidad artificial que la ciudad/Estado quiere ofrecerle, con la consigna de revelar sólo una parcialidad conveniente a sus fines. Greimas, a propósito de los mensajes citadinos, apunta: *"Vivir en la ciudad significa para el individuo (...) ser el lugar hacia donde convergen todos los mensajes espaciales"*. (1980, p. 169). Por lo tanto, y en el entendido de que el mensaje enviado por la ciudad, sólo es un constructo creado por quien maneja el Estado opresor, y no revela todas sus posibilidades comunicantes, dicha relación metonímica es falsa, o por lo menos, incompleta, y esto es indicador de que en la historia subyace un secreto, algo por revelarse, o una conspiración. En suma, nos encontramos en el espacio de lo oculto, de la máscara.

Sin embargo, si la ciudad y el personaje se encuentran "atados" definitivamente, si la relación que mantienen los dos se nos presenta como una especie de determinismo, ¿Cómo hemos de esperar que un cambio se suscite? ¿Por dónde es posible que el personaje intente una resignificación? La respuesta, creemos, se encuentra en el pensamiento de Greimas, el cual nos dice que: *"El destinatario de la ciudad (...) aparece (...) como una estructura de acogida en posesión de un código de desciframiento de mensajes completos, pero que no es necesariamente idéntico al código del destinador que ha servido para la producción de dichos mensajes"* (1980, p. 170).

Es precisamente de esta manera como la conexión entre ciudad e individuo deja de ser completa y la acción de resignificación puede tener lugar en la diégesis. El personaje, como explica Greimas, está en posesión de un código de desciframiento que no es idéntico al del destinador (la

ciudad), lo que implica que ni uno ni otro llegarán exactamente a las mismas conclusiones respecto al mensaje, lo que genera una distancia entre ambos que posibilita la acción y el cambio.

Teniendo en cuenta que los mensajes espaciales que externa el espacio opresor, son de confusión, desorientación, represión, desaliento y soledad, el personaje no tendrá más remedio que actuar en consecuencia con respecto a ellos, de los cuáles es receptor pero, insistimos, el cambio de signo de estos mensajes por parte del personaje, a causa de una especie de conciencia que toma forma en él a través del discurrir de la historia, y que tiene su base en la herramienta discursiva de la *observación reveladora* –de la cual hablaremos más adelante– de los mecanismos del espacio opresor, será lo que proporcione a la historia uno de sus argumentos centrales.

La ciudad, configurada en la diégesis como espacio opresor, recurre a diversas acciones específicas para lograr el cometido de control, tales como el continuo amedrentamiento, la vigilancia constante y el encierro, o la enunciación, a través de diversos medios, de mensajes de doble vínculo, los cuáles confunden y fomentan la obediencia, que se vuelve deseable en momentos de desorientación y temor. De igual modo, la consigna estatal e institucional será reprimir toda cualidad de libre pensamiento y, más que nada, de instinto que pueda manifestarse en cualquiera de sus habitantes. La civilización, en este caso, es entendida como la satisfactoria supresión de cualquier instinto que asemeje al hombre con el animal, lo que es notorio cuando Samuel J. Vacuitis, profesor de literatura en la universidad controlada por el Estado y personaje principal de la novela, al no poder conciliar el impulso instintivo y la norma institucional, habla así: “*Una cosa era el estatuto académico asignado a mi persona por las autoridades estatales, y una muy distinta la compulsión terriblemente humana que me latía bajo la piel*” (Cham, G. 2005, p.38).

Del mismo modo, las edificaciones de la ciudad, aquellas que guardan a las instituciones, deberán ser imponentes con el fin de representar al Estado y manifestarlo poderoso y temible, ya que son su cara visible. Una de estas cualidades de lo poderoso y temible, es la imposibilidad de

dominio sobre algún inmueble estatal. Imposibilidad creada por la condición inabarcable y laberíntica de estos edificios, los cuales crean una sensación similar: *“a la de un niño cuando por primera vez contempla de cerca la corpulencia colossal de un elefante devorando su alimento. Miedo y gran expectación”* (Cham, G. 2005, p. 117).

Es de esta forma, como el terreno está dispuesto para un tipo de narración en la que la búsqueda inconsciente de la identidad perdida por el excesivo control estatal, los encuentros inesperados o secretos que sirven de revelación sólo comprensible *a posteriori*, y la transformación que sucede por la íntima lucha entre los deseos primarios y el violento miedo que los subyuga, serán fomentados por un espacio que se mostrará hostil en todo momento, y que configurará el entorno con los elementos de una pesadilla.

Cronotopo iniciático y su fundamento en el espacio opresor

Uno de los temas principales en *Bajo la niebla de París*, es la transformación del personaje central, que poco a poco comprende la naturaleza del espacio que lo rodea, y al comprender el espacio, de cierta forma, lo domina, y al dominarlo, su verdadera personalidad sale a flote y se construye a lo largo de la diégesis. En este caso, una de las funciones del espacio opresor como herramienta discursiva, es proporcionar los elementos para que la verdadera personalidad de los actores se revele, si no totalmente, sí de forma que pueda hacerse evidente una evolución cualitativa. Esto es patente en muchas novelas de distintas épocas y géneros, pero aquí queremos hacer notar cómo, en aras de lograr dicha evolución, el espacio se convierte en un recurso pertinente y confiable para llevar a cabo esa tarea.

Es así como el espacio opresor, en cumplimiento de su función narratológica de configurar, dar y delimitar, prepara el camino para que un personaje inserto en este espacio dé vida a una historia que se realizará en una especie de *cronotopo iniciático* –el cual hace alusión a un proceso de transformación–. Este cronotopo, poblado de pruebas que templan el carácter y revelan

situaciones e imágenes de forma paulatina, puede ser hallado, con mucha probabilidad, en una novela distópica como la que ahora nos atañe.

La novela distópica, aparte de su función primordial, que es la de enseñar al lector, con base en un discurso futurista negativo, que lo que da por sentado, puede esfumarse y convertirse en exactamente lo contrario, es tierra fértil para exponer historias donde el personaje, paso a paso, descifra la verdadera esencia de su espacio, y en ese proceso, descubre él mismo su propia esencia, y a partir de ahí, comienza una conexión real entre espacio y personaje, ya que éste, al descubrirse, reconfigura su percepción y reconoce también a su entorno en su verdadera manifestación.

Lo anterior abre paso a lo que llamamos cronotopo iniciático, que está en íntima relación con lo que Bajtín llamó *cronotopo del umbral* (1987, p. 398). En estos dos cronotopos, el tiempo/espacio del personaje funciona como una suerte de generador de múltiples crisis, que impulsan su actuar y transforman su personalidad. Pertenecen a un cronotopo de ruptura, esencialmente. En específico, el cronotopo iniciático nos ofrece tres visiones distintas de un personaje: Su personalidad al comienzo de la fábula, su transición (que es acompañada por los momentos de tensión más alta en la historia) y la personalidad final, fruto de aquella transición.

Al proceso mencionado, es a lo que llamamos cronotopo iniciático. Este cronotopo, en la novela que ahora comentamos, contiene un generador fundamental, el cual da pie a que comience el mecanismo de iniciación. Se trata de lo que hemos nombrado anteriormente *observación reveladora*. Esta funciona, en el personaje, a manera de una mirada crítica del entorno, así como de una mirada crítica de la conciencia. Es un escrutar la realidad con la que no se está conforme, y en esta acción de análisis, el objeto bajo la luz de esa observación tiende a revelarse tal cual es, aunque en un principio esto se realiza de manera lenta e inconsciente. Por lo tanto, este tipo de observación es tanto externa como interna y puede darse, entonces, ya sea en el ámbito citadino, como en el espacio de la memoria, como de hecho sucede en *Bajo la niebla de París*.

Con base en lo expuesto, resulta obvio que el encadenamiento lógico que ocurre en la novela, el cual nos lleva a hablar de una historia inserta en un cronotopo iniciático, es el siguiente: 1) Un espacio opresor que determina la insatisfacción del personaje; 2) el sentimiento de insatisfacción da pie a la observación reveladora, y 3) el mecanismo de dicha observación irá paulatinamente desenmascarando los signos y sus mensajes en su discurso real, con lo que el personaje entrará en un juego de autodescubrimiento que proporcionará a la trama una abundante gama de situaciones de distinta índole que, de manera general, se convertirán en el andamiaje base de las acciones en la historia.

Debido a lo anterior, reconocemos que el actuar de los personajes dentro de un espacio opresor, y el proceso iniciático que da comienzo con la insatisfacción y la observación reveladora, nos hablan de una correlación en la que espacio (ciudad) e individuo están implicados. Sin embargo, esta relación de dualidad sólo afecta al individuo, en tanto que receptor del mensaje citadino – sobre el cual comentábamos que resulta, en gran parte, falso–. La ciudad cambia sólo a medida que la percepción del personaje cambia, pero esta función tiene lugar únicamente dentro de la psique del actor narrativo. Al respecto, Fernando Aínsa comenta que: *"El espacio cultural, en el cual se integra el espacio urbano, se configura como una experiencia interior y exterior. La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en expresión psíquica, y hacen de todo espacio, un espacio experimental"*. (2000, p.9).

Este espacio experimental es el terreno donde se ha desarrollado toda la continuidad del cronotopo iniciático que es, en otras palabras, experiencia transformadora a través de los signos vertidos por la ciudad en el personaje. Pero, a partir de ahora, se hace necesario saber dónde podemos encontrar los indicios del proceso del cronotopo iniciático en *Bajo la niebla de París*. Veamos.

En primer lugar, buscamos los pasajes que nos indiquen la ubicación de esa insatisfacción primigenia sobre la cual, proponemos, se edifica el constructo del cronotopo iniciático. Encontramos indicios claros de este sentimiento en el personaje principal de la trama, Samuel J. Vacuitis, durante la mayor parte de la narración. Entre algunos momentos de la historia más o menos ilustrativos, el siguiente nos parece que muestra de manera adecuada la etapa primigenia a la que queremos aludir:

Afuera los estudiantes paseaban con sus libros bajo el brazo. Cuánta rabia me invadía. ¿Qué sabían esos pobres diablos de las infinitas angustias por las que tiene que pasar un profesor? Para ellos cada parte del escenario se había preparado cuidadosamente a su servicio. Envidiaba su libertad porque les estaba permitido reír, soñar, tumbarse en alguno de esos jardines y hablar confianzudamente. (Cham, 2005, p.28).

Este pasaje, en general, nos indica no sólo la insatisfacción de Vacuitis, sino una entera afrenta personal hacia su condición, un desprecio, por igual, a lo establecido. Situación que dará fruto, en un proceso inconsciente, a una búsqueda de respuestas que lo hagan comprender tal posición de fastidio en la que se ve inmerso. Con base en lo anterior continuamos, en segundo lugar, con la mencionada observación reveladora, sobre la cual encontramos, entre muchas líneas, las siguientes:

La inmundicia no era tan repugnante como solían decir en televisión. Todos, de vez en cuando, la necesitamos, incluso la deseamos, sólo que muy pocos se atreven a tocarla como yo lo hice (...) cuando vi en una esquina un bote de basura que me pareció de gran tamaño. Entonces (...) abruptamente me vi con medio cuerpo metido en aquel hermoso vertedero revolviéndolo todo (...) como un poseso endemoniado hasta que me sentí completamente exhausto. (op. cit. p. 107).

De la cita anterior, notamos que existe un cambio significativo en la postura del personaje con respecto al espacio que lo subyuga, ya no solamente existe pesimismo y rabia, sino que ahora la acción se desencadena y es fundamental. Una acción en apariencia motivada por la frustración, pero que en realidad funciona como un símbolo de libertad y provocación, representado por el regodeo en la basura y la inmundicia, actitud entendida como afrenta indirecta hacia la política aséptica e implacable del Estado. Además, el discurso oficial es contravenido por el actor narrativo, al descalificar uno de los aparatos de promoción estatal por excelencia, el televisor, con la objeción de que alude a un discurso falso y mentiroso. Encontramos, luego, que el personaje da cuenta de una nueva postura respecto de la ideología vertida por el Estado, a la cual niega. La recién adquirida inclinación librepensadora del personaje es un acto de rebeldía dentro del contexto represor estatal. Esta actitud es lograda gracias a una evaluación crítica de los signos circundantes u, observación reveladora.

Por último, nos toca mostrar cómo este cambio actorial, el cual ha pasado por dos fases anteriores, tiene su resolución. Cómo el personaje, a través de varias peripecias y situaciones, ha logrado reconfigurarse en el curso de la diégesis y con él –porque espacio y personaje comparten una relación de correspondencia semántica *cuasi* idéntica–, también su entorno. Este punto es importante, pues consideramos que uno de los grandes sentidos de la obra es mostrar al lector la transformación paulatina, en el hacer y el pensar, por parte del actor principal en la novela. Por lo tanto, decimos que el proceso de transformación de un personaje específico, con miras a un cambio de naturaleza incierta será, en gran parte, lo que mantendrá al lector atento a la lectura. Pasemos ahora a la cita que nos mostrará esta última etapa del proceso iniciático en el personaje. Habla Vacuitis:

De pronto me parecía encontrar nuevas resonancias, nuevos placeres ocultos en las labores más insignificantes, llámese una ducha caliente, una sesión de afeitar, un plato de comida preparado lentamente, o una caminata sin rumbo fijo por cualquier calle de la ciudad. (op. cit. p, 162).

A propósito de la cita precedente, notamos que el cambio de percepción manifestado en nuestro personaje responde, en apariencia, a la reciente abolición de ciertas restricciones gubernamentales dentro del mundo fictivo del actor, pero en una mirada más atenta Vacuitis, en realidad, entiende que está preparado para vivir esa nueva experiencia de sosiego, la cual es fruto de una resignificación de los mensajes de su entorno, competencia adquirida a través de las pruebas soportadas en su proceso iniciático. Es así como se siente conforme y al mismo tiempo se percibe merecedor de ese espacio que ahora le planta un rostro más amable.

Si bien lo expuesto con anterioridad ha dado la impresión de que los procesos del cronotopo iniciático son, de alguna manera, un encadenamiento lineal, que el paso de una etapa a otra es, de alguna manera “ limpia”, esto no es del todo cierto. En el encadenamiento que hemos mostrado existe de igual forma un entrelazamiento, esto quiere decir que en la narración existe un vaivén, una elipse en la cual participan, mezcladas, estas tres etapas del cronotopo que explicamos. En él existe una circularidad, un retroceso, una recaída por parte del personaje que enriquece la narración, y que descarta el acartonamiento que supondría el paso mecanicista de una etapa a otra.

Aunque sólo nos hemos detenido a comentar la función de percepción actorial –en su variante crítica respecto al entorno– dentro del cronotopo iniciático, ésta no conforma su totalidad, es tan sólo una parte. Este cronotopo se complementa con otros factores, como por ejemplo, las pruebas y situaciones a las que el personaje se verá enfrentado, pero las consideraciones a este respecto se alejan de los límites que el presente trabajo se ha planteado.

Conclusión

Hasta aquí nos parece que se ha elaborado un acercamiento satisfactorio a una de las partes constitutivas de lo que nombramos cronotopo iniciático, y la función específica que un espacio opresor ejerce para que este cronotopo pueda desenvolverse en la historia, con base en el proceso

que hemos descrito. Del mismo modo, siguiendo el pensamiento de Greimas, hemos puesto sobre la mesa una propuesta de lectura del personaje en cuanto destinatario principal – en todo caso, único – de los mensajes del mundo fictivo. Esta propuesta puede hacerse extensiva a una gran cantidad de novelas que recurran al espacio como figura narrativa eje del discurso total. Aun así, no creemos que lo expuesto en este texto pueda aplicarse a cualquier narración novelada, principalmente a aquellas de subgénero “intelectual”, donde el espacio resulta una mera ubicación necesaria para que la historia se desarrolle.

Recapitulando, analizamos el espacio opresor en su modalidad citadina como una totalidad represora, la cual necesita de unidades constitutivas para hacer su poder extensible a sus habitantes; éstas son las instituciones. Dicho poder represor hace mella en el personaje, lo cual lo lleva a un estado de insatisfacción cada vez menos soportable; la necesidad de comprender la verdadera naturaleza de su insatisfacción lo llevará a escrutar la realidad de su entorno de manera aguda, esta observación reveladora lo reestructurará paulatinamente a lo largo de la diégesis, y es este mecanismo lo que concebirá a un nuevo personaje, siempre y cuando haya cumplido su proceso de iniciación. Se le nombra cronotopo iniciático con respecto al personaje, precisamente porque creemos que da inicio a una nueva configuración en un mismo actor, por lo tanto, si la historia continuara después de que el personaje ha culminado el proceso, probablemente estaríamos hablando de una persona dramática esencialmente distinta, con diferentes actitudes, inexplicable con respecto al personaje que estuvo inserto en el proceso.

La novela jalisciense reciente, finalmente, está poblada de personajes que viven este cronotopo, tales son los casos de *En el abismo*, *Bartolo* de Sergio-Jesús Rodríguez, o *Recursos humanos* de Antonio Ortúño, entre otras, las cuales son susceptibles de ser analizadas de manera satisfactoria a la luz de los mecanismos del cronotopo iniciático y el efecto transformador que éste ejerce sobre su personaje principal.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F. (2000). Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana. *Revista del Cesla*, 1, 23-37.
- BAJTÍN, M. (1975) 1989. Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela, en: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- CHAM, G. (2005). *Bajo la niebla de París*. México: Arlequín.
- DE JUAN GINÉS, L. G. (2004). *El espacio en la novela española contemporánea* (Tesis: doctorado) Universidad complutense de Madrid.
- GREIMAS, A. J. (1980). Para una semiótica topológica, en: *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid: Fragua.