

I
Novela

Imaginación distópica y visibilidad urbana en *Rendición* y *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*

JAUME PERIS BLANES
Universitat de València

En las últimas décadas, la imaginación distópica se ha erigido en una de las claves más eficaces de las culturas críticas para dar cuenta, de un modo desplazado, de algunas de las preocupaciones y miedos centrales de nuestra sociedad: la desigualdad social, las técnicas de vigilancia y control, y las nuevas formas de explotación que atraviesan al mundo actual. Dos novelas recientes, una mexicana y otra española, *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (González Muñoz 2013) y *Rendición* (Loriga 2017), participan conscientemente de ese desplazamiento y colocan en el centro de sus narraciones, no por casualidad, el problema de la visibilidad: una megalópolis con el sistema eléctrico caído y vacía de luz en la noche, en la novela de González Muñoz; una ciudad transparente en la que nada escapa a la mirada de los otros, en la novela de Loriga. ¿De qué forma ambas novelas plantean, en el interior de sus mundos distópicos y atravesados por la catástrofe, el problema de la visibilidad, de su función social y de su relación con las tecnologías de control? ¿De qué modo

construyen, en sus mundos imaginados, la relación entre lo visible y lo invisible? ¿De qué modo, en definitiva, sus representaciones de mundos futuros ponen en relato miedos y angustias del presente en torno a la visibilidad social?¹

Una primera consideración: ambas novelas parecen encarnar dos tendencias divergentes de la imaginación distópica (Booker 1994), que a menudo conviven en una misma obra, pero que en estas aparecen absolutamente dissociadas. La primera de ellas es la que apunta a representar el futuro como un espacio de caos radical, carente de ley y en el que la vida humana ha perdido su valor, confinada a una existencia sin más objetivo que la mera supervivencia. Un mundo, pues, de miseria y descontrol, guerra social, hambre y plagas, en el que la caída de las instituciones implica un mundo de violencias dispersas y omnipresentes, organizaciones criminales y nuevas formas de explotación radical. La segunda de ellas es prácticamente antagónica y representa la sociedad futura como un espacio de orden estrictamente regulado, en el que la vigilancia y el control —o el aplacamiento subjetivo mediante sustancias químicas— conducirían a un grado extremo de inmovilidad y parálisis social. Un espacio blanco y fuertemente normativizado, pues, en el que no es posible la disidencia frente a un poder centralizado que parece carecer de fisuras o ángulos muertos.

No hay duda de que el México DF de *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* encarna la primera de esas lógicas y la ciudad transparente de *Rendición* constituye un ejemplo poderoso de la segunda. La ciudad ha sido tradicionalmente la sede privilegiada de la imaginación distópica: imaginar una sociedad futura es, en buena medida, imaginar la ciudad en la que tiene lugar, y la proyección espacial, urbana y arquitectónica de las lógicas sociales que la atraviesan (Rodríguez Fernández 2005). Nuestras novelas no son una excepción y en ellas el espacio urbano es el terreno fundamental en el que se disputan las nuevas formas de vida de los mundos devastados que en ellas comparecen. Pero dentro de esa representación y reconfiguración

1 Este texto se nutre de las discusiones mantenidas en el proyecto *Desapariciones. Estudio en perspectiva transnacional de una categoría para gestionar, habitar y analizar la catástrofe social y la pérdida*, financiado por el MINECO español (CSO2015-66318-P) y dirigido por Gabriel Gatti. Algunas de las ideas presentadas en él forman parte de una de las líneas de investigación del proyecto.

de lo urbano, un aspecto resalta sobre todos los demás: la visibilidad de los diferentes espacios de la ciudad. Si en la novela de González Muñiz la ausencia de electricidad, y por tanto de luz artificial, es uno de los factores fundamentales del caos social que devora a la capital mexicana, en el relato de Loriga es la visibilidad total de la ciudad transparente, en la que no existen zonas de sombra ni espacios que queden fuera de lo visible, la que ahoga al sujeto narrador y convierte la vida en un *continuum* immaculado sin espesor ni conciencia. Por ello podemos decir que ambas novelas sitúan el problema de la visibilidad urbana en el corazón de su imaginación distópica, aunque le otorguen valores y sentidos prácticamente contrapuestos.

Es probable que las dos tendencias distópicas que estas novelas representan nos digan algo crucial sobre el carácter contradictorio y conflictivo de las lógicas de la visibilidad y la invisibilidad en las ciudades contemporáneas y, muy especialmente, de las angustias generadas en torno a ellas. Méndez Rubio se ha referido a la gestión de lo visible como uno de los ejes centrales del poder contemporáneo y, por oposición, también de ciertos movimientos y gestos críticos (2003; 2012). Efectivamente, la visibilidad ha sido un componente fundamental de la vigilancia y el control del Estado en la modernidad: como mostraron hace tiempo los estudios de Foucault, solo lo que es visible es susceptible de ser controlado. Las grandes reformas urbanísticas de la modernidad se encuadraron en esa lógica y trataron de hacer de las ciudades un espacio perfectamente visible y transparente para el ojo de un poder centralizado. Ante esas tecnologías de la vigilancia, la invisibilidad podía ser la condición de la libertad, o de una práctica no controlable por el Estado. Pero al mismo tiempo, la invisibilidad es, en las teorías políticas liberales, la circunstancia que impide el acceso de ciertos grupos al estatuto de ciudadanía y, por tanto, la que genera la imposibilidad de acceder a los servicios del Estado. En casos extremos, la invisibilidad social expulsa a individuos y grupos de población de la protección del Estado, y forma por tanto parte de las nuevas lógicas de exclusión que Gabriel Gatti ha llamado la “desaparición social” (2018).

Gordon describe la visibilidad, en ese sentido, como “un sistema complejo de permisos y prohibiciones, de presencia y ausencia, puntuado alternativamente por apariciones y cegueras históricas” (2008: 15); es decir, por zonas iluminadas y en sombra que distribuyen lo que debe ser visto y lo que no. Por ello puede entenderse la gestión

de lo visible como un punto fundamental del orden social contemporáneo (Casper/Moore 2009)² que determina qué cuerpos, sujetos y poblaciones son visibles y, por tanto, forman parte de la comunidad y, al mismo tiempo, son susceptibles de vigilancia y control. Ese es el núcleo de la paradoja de la visibilidad en nuestro tiempo: aquello que nos permite formar parte de una comunidad —y por ello las luchas por la visibilidad de colectivos, minorías y poblaciones excluidas— es lo que asegura que seamos, también, controlables y regulables por los poderes del Estado y por las diferentes formas de poder postestatal.

Las novelas que analizamos en lo que sigue ponen en relato, pues, un nudo de problemas crucial en la ciudad contemporánea: ¿cómo la gestión de lo visible y lo invisible modifica e incide en nuestras formas de vida, produce subjetividad y permite la emergencia de nuevas lógicas de poder, explotación y manipulación? Pero lo hacen desplazando la representación a mundos futuros devastados por el colapso energético o por la guerra. Imaginaciones distópicas, pues, que exploran en escenarios desplazados las paradojas y contradicciones de las formas de visibilidad en nuestra hipermodernidad.

Estado de excepción narrativa y mundo postsocial

Cuando perdimos la electricidad en la ciudad, también se fueron para siempre algunos bocetos de mi juventud, guardados en mi computadora de cuatro mil dólares. Y solo entonces pensé en mí, en lo que pude haber hecho de mi vida y nunca hice. [...] Con esa muerte de las cosas, con esa pantalla líquida apagada, me liberé de mis deseos, me quedé desnudo de potencialidades y creí que por fin podía ser quien era, sin artificios. Con la estructura social resquebrajada, no había necesidad de mantener abierta la fábrica de palabras, operante la cadena de significaciones que me daban un lugar determinado en la sociedad circundante (González Muñiz 2013: 26).

Todo era oscuro bajo el cielo iluminado parte de una pregunta común a muchas de las narrativas postapocalípticas contemporáneas: ¿qué

2 En su análisis sobre las lógicas de la desaparición de los cuerpos señalan que “las dimensiones visibles e invisibles de la vida humana, incluyendo las representaciones de los cuerpos, trabajan juntas para crear el orden social tal como lo conocemos” (Casper/Moore 2009: 4).

pasaría si las infraestructuras energéticas que sostienen la vida de las ciudades contemporáneas cayeran? ¿Cómo sería la vida urbana en un espacio en el que instituciones, comercios y empresas no pudieran seguir funcionando, pero tampoco las tecnologías de control del Estado? La pregunta es compartida por algunos movimientos sociales y políticos que llevan tiempo alertando del colapso energético al que se encaminan nuestras sociedades. No por casualidad la del colapso es la imagen fundamental de una línea de la teoría política contemporánea (Taibo 2016), la que aboga por la necesidad del decrecimiento general y por la reinención de nuestra relación con la energía, a partir de las ideas de autosuficiencia y autonomía. Así pues, la imagen de ciudades devastadas, con las infraestructuras caídas y con los sistemas energéticos anulados a las que nos han acostumbrado las diferentes variedades de narrativas postapocalípticas o distópicas tiene, en realidad, un anclaje profundo en un miedo colectivo y bien real que atraviesa a las sociedades contemporáneas. Pareciera, de hecho, que buena parte de esos relatos estuvieran pugnando por crear un lenguaje y unos marcos de interpretación eficaces para canalizar la angustia social ante la incertidumbre del colapso. Haciéndolo, proponen sentidos no solo para un hipotético final del mundo tal como lo conocemos, sino también para el nuestro, y para las corrientes de incertidumbre y violencia que lo atraviesan.

La novela de González Muñoz se abre con una escena enigmática, situada en 1994, en la que un padre lleva a su hijo fuera de la ciudad en la que viven (México DF) y ambos parecen recluirse en un sótano carente de luz: “Cuando esto termine [...] comprenderás que lo hice por ti” (2013: 10). Más tarde sabremos que ese hijo es uno de los protagonistas de la historia que, situada veinte años más tarde, en 2014, nos cuenta la novela. Sabremos también que su padre, profesor de filosofía, decidió abandonar a su esposa, construir una cabaña con sus manos y llevarse a su hijo a vivir allí, para que aprendiera a sobrevivir sin necesidad de nada, mediante una pedagogía radical de la autosuficiencia que incluía alimentarse solo de lo que fuera capaz de cazar y entrenarse en la autodefensa contra perros hambrientos³.

3 La idea de la autonomía y la autosuficiencia es recurrente en las ficciones postapocalípticas contemporáneas. Valga de ejemplo la insistencia del narrador de *Apocalipsis Z. El principio del fin* (Manel Loureiro 2011) en explicar, ante los conti-

Pero el grueso de la novela ocurre en 2014 (un año después de la publicación del libro), en un México DF devastado por el colapso energético y en el que la ausencia de electricidad ha arrasado con las formas de vida propias de la ciudad hipermoderna y ha obligado a redefinir y reimaginar los modos de subsistencia y de relación social. Una de las estrategias centrales de la novela es, de hecho, pensar la caída del sistema eléctrico como el origen de un *shock* social. Un *shock* que produce sujetos desorientados y en confusión profunda, que no experimentan solamente la imposibilidad de utilizar aparatos electrónicos sino, sobre todo, la caída de los marcos de sentido en los que estaban acostumbrados a vivir y a relacionarse entre ellos⁴.

No hubo procesos ni tiempos para pensar. Este nuevo mundo se nos vino encima, desde la nada, desde los lugares oscuros que se multiplicaron en cuanto los celulares, las computadoras y los autos se quedaron sin batería, las casas sin velas, sin gas, sin agua. Se nos vino encima y nosotros no pudimos ordenar ni siquiera las palabras con que le dimos nombre a nuestra situación. Habíamos construido una red tan compleja e indispensable que no sabíamos qué comenzaría a fallar. Nadie sabía cómo funcionaba nada, nadie sabía nada (González Muñiz 2013: 52).

El efecto de ese colapso energético puede leerse en dos direcciones diferentes. En primer lugar, a través de sus consecuencias en la subjetividad, que se ve confrontada a un escenario nuevo, para el que carece de referentes y en el que debe moverse desde parámetros nuevos: la experiencia y la percepción del mundo se ve violentamente transformada, de la noche a la mañana, por la ausencia de luz. Ello abre un primer registro de exploración, ligado a una clave existencialista o fenomenológica, centrada en el impacto que la os-

nuos fallos del sistema eléctrico de su ciudad, sus planes para hacer del lugar en el que vive un espacio autosuficiente energéticamente, a través de placas fotovoltaicas y acumuladores: esa autosuficiencia es la que, en las semanas siguientes, le permitirá sobrevivir al apocalipsis zombi que arrasa España en la novela.

- 4 Una de las ideas recurrentes en la novela es la inutilidad de los conocimientos cultos y letrados en un espacio en que lo único útil es aquello que te ayuda a sobrevivir: “Ese procedimiento no le servía de nada ahora y nunca más. Ahora debía aprender a correr, a esconderse, a romper la cabeza de alguien con una botella” (González Muñiz 2013: 40).

curidad genera en la percepción y en la propia identidad de los personajes⁵: “acostumbrarse a vivir sin luz era como perder la memoria poco a poco” (González Muñiz 2013: 105)⁶.

En segundo lugar, con la caída de las infraestructuras caen también los sistemas normativos y las instituciones que los aseguraban, dando lugar a lo que podemos llamar un *estado de excepción narrativo*⁷: una situación narrativa que suspende en el ámbito de la ficción las leyes del derecho, la moral y la costumbre obligando a los personajes —y a los lectores— a replantearse categorías básicas de las relaciones de convivencia. El estado de excepción narrativo es, de hecho, un procedimiento común en las ficciones postapocalípticas, que obliga a repensar el funcionamiento de la comunidad, sus leyes internas y sus lógicas de cohesión, a través de una situación narrativa en la que ya no son válidos los valores del mundo preapocalíptico. Un procedimiento que exige redefinir en un contexto de violencia generalizada las legitimidades sociales y las opciones morales posibles ante una situación dada.

Efectivamente, el México DF de *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* es sin duda un espacio postsocial (Beuret/Brown 2016), en el que los lazos y vínculos colectivos han sido totalmente arrasados por la violencia generalizada y en el que nuevas formas de agrupamiento criminal y mafioso se proponen como los únicos marcos de pertenencia a los que los supervivientes pueden acogerse⁸. Un espacio postsocial,

5 “Sin electricidad, la noche era algo nuevo para nosotros, espantosa y callada, no había manera de verse las manos. Algo nos oprimía, más hondo que la ausencia de luz. Y ahí estábamos los ciudadanos, demócratas cobardes, esperando que alguien solucionara nuestros problemas, recordando cuánto miedo nos daba caminar por un pasillo sin luz cuando éramos niños. Hacinados, veinte millones de personas estábamos incubando con nuestro miedo lo que vendría” (González Muñiz 2013: 16).

6 La novela aborda, así, la desfiguración progresiva de la población y la desarticulación de las identidades sociales como efecto del *shock* y del colapso: “la falta de luz transformaba la cara de la gente, los deformaba hasta volverlos otra cara y otra gente” (González Muñiz 2013: 40).

7 He desarrollado con mayor detalle esta lógica propia de las narrativas postapocalípticas en un trabajo anterior (Peris Blanes 2018).

8 “La ciudad surgía en calma desde la bruma de sus calles infestadas y silenciosas. Siempre en calma. Todo ocurría fuera de la vista de la mayoría. Para ser descubierto, bastaba pararse en una esquina; para encontrar algo, era necesario meterse en corredores interminables, en lugares que antes no existían. Era como si la ciudad se hubiera convertido en una intrincada red de pasillos” (González Muñiz 2013: 92).

pues, en el que el estado de excepción se ha convertido en regla y en el que, por tanto, no hay derecho que regule la relación entre los individuos: “Fíjate en la calle, muchacho. No hay nada que perder. Nos dejaron a nuestra suerte. Hoy la justicia es abiertamente azarosa y, en este sentido, es incuestionable” (González Muñiz 2013: 13). Sin embargo, ese estado de excepción no es igual para todos. Al contrario, sus efectos tienen un claro sesgo de clase: las desigualdades del mundo previo al colapso se ven multiplicadas por la nueva situación:

Si fuera cosa de dinero, tendríamos electricidad. Si algo le sobra a este país es dinero. [...] Es una forma de acabar con nosotros. Vivimos en la misma ciudad, trabajamos para ellos, a veces nos sonrieron o nos dieron una propina. Pero siempre nos despreciaron y esta es su manera de demostrarlo (González Muñiz 2013: 12).

En ese contexto narrativo, la novela explora las diferentes relaciones entre violencia e invisibilidad. En un primer momento, la noche carente de iluminación aparece como un espacio propicio para la violencia, en el que las bandas organizadas utilizan la invisibilidad para establecer su dominio e incluso para llevar a cabo prácticas propias de lo que Mbembe ha denominado “necropolítica” (2011)⁹. Pero la novela no solo da cuenta del colapso de instituciones e infraestructuras, que hace inviable las formas de vida previas, sino de la estabilización de una situación de crisis, en la que lo que anteriormente podía ser concebido como una excepción violenta y extraordinaria, ahora se habría convertido en regla. En ese contexto, las relaciones sociales e interpersonales se ven radicalmente modificadas: nuevas formas de explotación, alienación y deshumanización surgen en él. El *shock* producido por el derrumbe del antiguo mundo no produce solo sujetos desorientados y confusos, sino también subjetividades dóciles y disponibles para los nuevos poderes. Emergencia paralela, pues, de nuevas lógicas del poder y de las subjetividades dóciles que las hace posibles:

9 “Es una táctica conocida: un grupo se apodera del edificio, no encienden ninguna luz, permanecen en silencio hasta la mañana, emboscan a los habitantes que salieron durante la noche, quienes regresan a su refugio con la guardia baja y el cansancio a cuestas. Así han exterminado a grupos completos. Ahora ya nadie se traga eso. Se sabe que un edificio grande sin luces es una gran trampa” (González Muñiz 2013: 83).

Golondrinas calculó cuánto se parecía a sus compañeros de cuarto [...], todos habían perdido algo y bastaba poner el dedo sobre ese recuerdo para convertirlos en hombres sin voluntad. Quizá algunos ni siquiera recordaban ya cuáles eran sus nombres, sus profesiones de antes. Tal vez estaba frente a un abogado, un repartidor de medicinas, un estudiante de música y un carpintero. Pero eso ya no significaba nada (González Muñiz 2013: 133).

La novela de González Muñiz disecciona así, a través de una hábil estructura que cruza dos líneas narrativas aparentemente divergentes, la emergencia de un mundo postsocial que condensa los miedos contemporáneos en torno a la potencial caída del sistema. No se trata, ni mucho menos, de un caso aislado en la narrativa mexicana (Becerra 2016). En las novelas de Homero Aridjis de los años noventa (1993; 1996) ya se imaginaba México DF en un futuro cercano como una pesadilla social y ecológica, algo que en sus novelas más recientes derivaría en una zombificación total de la sociedad mexicana (Aridjis 2014). Con otras texturas y desde otros parámetros, la novela de David Miklos *No tendrás rostro* (2014) y la película de Álex Rivera *Sleeper Dealers* (2007) también desplazan a escenarios distópicos algunas aristas de las violencias que atraviesan a la sociedad mexicana contemporánea. La singularidad de *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, además de su peculiar arquitectura narrativa —que parece una metáfora del caos social del que da cuenta—, consiste en situar la electricidad y la visibilidad artificial que esta genera en el centro de la representación, y en explorar a partir de su ausencia tanto la dependencia energética como la consolidación de un mundo nuevo instalado en la catástrofe.

Transparencia y poder

Frente al mundo devorado por el caos que nos muestra *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, *Rendición* imagina un futuro diferente, capaz de canalizar la violencia desatada de un mundo en guerra a través de una estructura social novedosa, que pone de nuevo en el centro el problema de la visibilidad. La novela nos sitúa en el contexto de una guerra futura, en el que una familia llega a un espacio de refugio al que las autoridades están desplazando a toda la población, debido al peligro inminente de un recrudecimiento del conflicto. Se trata de

la “ciudad transparente”, un prodigio arquitectónico y social que efectivamente sirve de refugio a los desplazados por la guerra, pero en el que las emociones, experiencias y hasta la sensibilidad de los refugiados se verán progresivamente transformadas.

Desde el principio la voz narrativa, que es la del protagonista de la historia, inscribe la narración en una fuerte tonalidad distópica: “nuestro optimismo no está justificado, no hay señales que nos animen a pensar que algo puede mejorar” (Loriga 2017: 11). La guerra, efectivamente, ha producido una caída no solo de infraestructuras e instituciones, sino de todos los elementos que sostenían las relaciones sociales anteriores a la catástrofe¹⁰. Sin embargo, las ruinas del sistema colapsado perviven, de alguna forma, en la voz narrativa y en la subjetividad que la sostiene: si bien la estructura social previa se ha derrumbado como efecto de la guerra, sobreviven los efectos subjetivos del sistema de clases, incluidas las rutinas emocionales y las formas interiorizadas y romantizadas del vasallaje¹¹. Uno de los aspectos más notables de la novela es, de hecho, la construcción de esa voz narrativa que cuenta la experiencia del matrimonio desde una posición subalterna, desarrollando los matices de una sumisión fascinada por su mujer, quien antes de serlo había sido su señora. Loriga da forma a esa mirada singular, a la vez ingenua y recia, que se sitúa voluntariamente en un plano de inferioridad moral e intelectual con respecto a su esposa, desde la cual se narran los acontecimientos extremos que le toca vivir, y ante los que carece, en muchos casos, de marcos interpretativos eficaces para poder darles sentido.

Desde el principio del relato, frente al espacio amenazado por la devastación de la guerra, emerge un espacio imaginario de seguri-

10 “Ahora ya todo eso da lo mismo, la casa está quemada y las tierras habrá que ver si volvemos a pisarlas, y en la ciudad nueva me imagino que al estar junta la gente de todas partes nadie sabrá nada de nadie, ni habrá pasados que reprochar o esconder” (Loriga 2017: 78).

11 “Ella y yo, por otro lado, somos muy distintos. Ella es una señora, y yo antes de ser su marido fui su empleado. Su vida no es la mía. Todo lo que convive bajo un mismo techo guarda su propio nombre. Ella es y fue siempre señora, y yo antes de ser señor fui un criado, lo sabe todo el mundo, no tiene sentido ocultarlo. Nací jornalero, pero llegué a capataz, y después ella me educó, contra mi naturaleza, como señor, padre y marido. Lo hizo despacio, dulce y firmemente” (Loriga 2017: 20).

dad al que los personajes se encaminan: “dicen que el nuevo lugar es más limpio y diáfano que este, un espacio cerrado y diáfano donde nada malo podría esconderse ni hacernos daño” (Loriga 2017: 22). En él, como puede verse, se identifica la visibilidad total con la erradicación de la amenaza: nada ni nadie puede esconderse, nadie ni nada queda fuera de la luz.

Efectivamente, la gestión de lo visible y lo invisible ha sido, en la modernidad, una de las operaciones fundamentales de control social. Foucault, en su estudio clásico sobre la prisión (1990), analizó el panóptico no solo como dispositivo de castigo, sino como espacio de producción de una nueva subjetividad a través de una intervención novedosa en la lógica de lo visible y lo invisible¹². Más recientemente, Antonio Méndez Rubio ha analizado los efectos disciplinarios de la regulación de lo visible en la sociedad contemporánea (2003), estableciendo una relación entre las técnicas de visibilización del espacio y las nuevas formas de control social (Méndez Rubio 2012). En los últimos años, el desarrollo de las redes sociales ha llevado probablemente a un grado de máxima expresión esa vinculación entre la inscripción del yo en el espacio de lo visible y las formas de gestión y control de la población.

La fábula de *Rendición* se mueve, sin duda, en el terreno abierto por esa problemática, poniendo desde el primer momento el énfasis en la visibilidad total de la ciudad transparente y sus efectos en la subjetividad: “es bien sabido que la transparencia afecta a la intimidad” (Loriga 2017: 26). Efectivamente, la ciudad transparente carece de las características típicas de los espacios de control clásicos, como vallas, alambradas o mecanismos que impidan la salida¹³, pero el miedo a su exterior parece ser motivo suficiente para que sus habitantes no abandonen el recinto: “la alternativa es la muerte

12 El panóptico es, en esencia, un espacio de visibilidad total para quien esté en el centro, pero con una salvedad fundamental: los detenidos en sus celdas no pueden ver lo que pasa en las demás ni, por el complejo sistema de espejos, ver si la torre central está ocupada o no por el vigilante. Esa combinación calculada de visibilidad total del detenido e invisibilidad total del vigilante es la que genera la interiorización subjetiva de la figura del vigilante que será crucial en los modos de subjetivación de la modernidad (Foucault 1990).

13 “La ciudad entera estaba abierta al ser su base los vértices de miles de rombos transparentes, y no parecía ni vallada ni vigilada con guardias ni armas” (Loriga 2017: 91).

o la anarquía” (Loriga 2017: 27). Por ello mismo, la ciudad transparente es descrita por el narrador como un prodigio arquitectónico que traduce al espacio físico los fundamentos de una utopía social:

Todo se transparentaba a través de cada cosa, y detrás de un bloque de viviendas se veía el siguiente y el otro, y todo se confundía a la vista pero estaba al tiempo limpio y ordenado, y no había en la ciudad, o no se distinguía al menos, ni sombra ni escondrijo ni lugar al que no llegase la luz. Y si la cúpula que todo lo protegía estaba formada por rombos, también dentro eran todo construcciones de rombos transparentes, como una colmena dentro de una colmena dentro de una colmena, y entre tanta claridad las personas parecían abejas hacendosas moviéndose de aquí para allá según sus asuntos (Loriga 2017: 90).

Visibilidad total, borrado de los espacios de sombra, la ciudad transparente se configura por tanto como un espacio perfectamente asequible, en todas sus dimensiones, al ojo del poder. Y sin embargo, ¿de quién es ese ojo? ¿Para qué mirada están disponibles los habitantes de la ciudad transparente? Es ese uno de los aspectos más llamativos de la novela: en su descripción del orden social de la ciudad transparente, lo único que se torna opaco es el ejercicio del poder¹⁴. ¿Permanece una clase dirigente en un espacio de invisibilidad que le permite intervenir en la ciudad sin ser registrado por sus habitantes? ¿O más bien, como elucubra la voz narrativa, simplemente ha dejado de existir esa clase dirigente, y la ciudad transparente funciona como un dispositivo impersonal en el que la propia población funciona como vigilante y explotadora de sí misma? En ese caso, la ciudad transparente parecería literalizar y llevar al extremo la lógica de un panóptico social en el que ya ni siquiera fueran necesarios los vigilantes profesionales, pues el propio dispositivo arquitectónico serviría para convertir a los ciudadanos en vigilantes de ellos mismos¹⁵. No solo la arquitectura, claro está, participa de

14 En su hermosa lectura de la novela, Elena Poniatowska incide en la metáfora carcelaria que, en su opinión, supone la ciudad transparente: “Aquí todo se ve como en las cárceles de alta seguridad; la ciudad de cristal es en sí la cárcel que todos llevamos dentro y ante la que el personaje —totalmente inerme— se rinde” (Poniatowska 2017).

15 “El poder ya no se identifica sustancialmente con un individuo que lo ejercería o lo poseería en virtud de su nacimiento, se convierte en una maquinaria de la que nadie es titular. [...] En el Panóptico, cada uno, según su puesto, está vigi-

ese establecimiento de la visibilidad total: la infinita burocracia, los partes e informes sobre cada una de las acciones realizadas¹⁶ colaboran en esa lógica de control que busca no dejar ningún espacio, y tampoco ninguna acción, fuera de lo registrable.

Un espacio, pues, carente de rasgos de autoridad y agentes de control pero cuya lógica de funcionamiento, que extrema la de las instituciones centrales de la modernidad, asegura el despliegue de un control total. La transparencia visual que asegura la arquitectura se ve complementada, además, por un mecanismo que trata de inscribir la transparencia también en los cuerpos y en la subjetividad:

tenían un método de limpieza que hacía que no olierá nada en toda la ciudad, ni los vivos ni los muertos. Se llamaba cristalina y te lo aplicaban en la primera ducha, y lo cierto es que no volvías a olerte nada en todo el cuerpo, ni en el cuerpo de los otros [...]. En la ciudad todo estaba cristalizado y nada olía, tampoco se sudaba ni se lloraba, ni había más líquido en el cuerpo que la orina, que tampoco olía a nada (Loriga 2017: 94).

De ese modo la ciudad elimina y neutraliza los excedentes del cuerpo, extendiendo la lógica de la transparencia desde lo visual hacia los otros sentidos: el olfato, el oído, el tacto. Nada en la ciudad debe contener elementos que recuerden la materialidad de los cuerpos, su vulnerabilidad física o los procesos internos que los sostienen. La *cristalina* crea, pues, la ilusión de un cuerpo transparente y sin espesor, totalmente neutralizado en sus desvíos posibles. Pero además la *cristalina* parece poseer también la capacidad de transformar la subjetividad. En el tramo final de la novela el protagonista experimenta una serie de cambios afectivos, emocionales y en la sensibilidad que parecen estar causados por ella o por algún otro elemento químico, como la pastilla que recibe tras experimentar una crisis de ansiedad.

lado por todos los demás, o al menos por alguno de ellos; se está en presencia de un aparato de desconfianza total y circulante porque carece de un punto absoluto. La perfección de la vigilancia es una suma de insidias” (Foucault 1980).

16 “Por alguna razón que se me escapa, en la ciudad transparente hay que dar un parte de cada cosa que se hace a pesar de que en cualquier caso se ve todo a las claras y no hay donde esconderse” (Loriga 2017: 162).

Como es obvio, la transparencia visual genera un impacto decisivo en la experiencia de la intimidad de los habitantes de la ciudad¹⁷. Es más, al igual que muchos detenidos o secuestrados establecen una relación directa entre la incomunicación sensorial y la desorientación mental, el narrador vincula la presencia constante de la luz a una experiencia alterada del tiempo y la duración, que dificulta la organización racional del tiempo de vida¹⁸. Pero además de ello, los componentes químicos de la cristalina o la pastilla recibida producen, asimismo, un contradictorio efecto de transparencia afectiva, en el que el sujeto pierde por completo el control de sus emociones, que pasan a ser de una incontenible sencillez: “mi tremenda alegría cada vez me fue resultando más natural pese a no serlo, y creo que poco a poco fui cediendo, o al menos ya no me extrañaba tanto el hecho de ser incapaz de irritarme” (160). La voz narrativa, en un notable despliegue técnico, trata de describir esa relación contradictoria del sujeto con una interioridad que ha dejado de pertenecerle, pero que sin embargo determina su experiencia del mundo, su posición en él y su relación con los demás:

Por qué me comporté como lo hice y por qué dije lo que dije y, todavía más, cómo fue que sentí lo que sentí es para mí un misterio, y lo peor de todo es que, habiendo traicionado de tal manera mis costumbres y aun mi propia naturaleza, puedo asegurar que nunca me había sentido mejor ni más a gusto con mis sentimientos ni más en orden con el universo (Loriga 2017: 144).

Por una parte, pues, sensación de traición y enigma: las emociones y sentimientos que experimenta no le pertenecen. Por otra, plenitud afectiva y reconciliación sensible con ese universo de sensaciones que el narrador siente como ajenos. Esa escisión, que atraviesa a la voz narrativa en el tramo final de la novela, textualiza de modo efectivo el proceso de disciplinamiento subjetivo al que se ven sometidos los habitantes de la ciudad transparente.

17 “Al principio choca un poco lo de ver a gente extraña o apenas conocida como Dios la trajo al mundo. [...] Como en la ciudad todas las paredes eran transparentes y había siempre luz de día, andar preocupándose por esconder las vergüenzas o tener muchos pudores carecía de sentido” (Loriga 2017: 98).

18 “En este sitio ajeno a la luz cambiante del día era difícil saber cuándo sucedían las cosas, cuánto empeño ponía cada cual en lo suyo, cuánta paciencia o cuánta prisa se tenía. La urgencia se perdía en esta siniestra claridad constante” (Loriga 2017: 195).

Algo tenían esta ciudad y cada uno de sus asuntos que hacía que uno fuese incapaz de quejarse de nada, no porque no te dejaran hablar, que te dejaban, sino porque no conseguías encontrar queja alguna de lo bien que funcionaba todo, y en el fondo del alma no tenías más que una sensación de contento que no te abandonaba nunca (Loriga 2017: 146).

La novela de Loriga pone en relato, de esta forma, un asunto central en las sociedades contemporáneas: la lógica del asentimiento social acrítico que legitima nuevas formas de dominación y de explotación. Entroncando con una determinada tradición de la novela distópica, que tendría en *Un mundo feliz* de Huxley (1932) su exponente más conocido, *Rendición* imagina la dominación total no a través del sufrimiento y la violencia sino del placer, los efectos de sustancias químicas y la aceptación gozosa de una vida superficial y aparentemente aconflictiva. La particularidad de la voz narrativa de *Rendición* es que a un tiempo experimenta esa anulación crítica y consigue distanciarse de ella lo suficiente como para poder observarla desde fuera:

empecé a pensar que lo que me estaba pasando a mí, fuera lo que fuese este ataque de absurda alegría que te llevaba irremediablemente a aceptarlo todo con naturalidad, este bienestar impreciso y obligatorio que me había convertido en un mentecato, les había afectado también a ellos mucho antes (Loriga 2017: 149).

La ambivalencia de esa voz, a la vez atrapada en la felicidad superficial de la ciudad transparente y capaz de sospechar de ella y criticarla, es sin duda el mayor logro narrativo de la novela. Esa voz solo puede ser efecto de un fallo en el sistema, una línea de fuga abierta en esa producción de sujetos estandarizados y anulados por su propia felicidad inducida. “No podía creer que en este nuevo mundo, en esta ciudad transparente, todo diera igual. [...] Había tan poca suspicacia en esta ciudad que al final era imposible no inquietarse” (Loriga 2017: 149). Y esa inquietud, esa falla del sistema, es la que se abre en la última parte de la novela en la que el protagonista es ingresado en una suerte de hospital y, posteriormente, consigue huir de la ciudad transparente y volver a su pueblo natal, vacío y arrasado, en el que tiene lugar un final sorprendente y de textura alucinatoria.

Distopía y visibilidad

Y eso es algo que en la ciudad transparente existe como en ningún otro lugar que yo haya conocido, la claridad. Y de la claridad se puede tener buena o mala opinión, pero es evidente que cuando es tan excesiva y se convierte en la única condición, engulle todos los secretos, todos los misterios y todos los deseos. Y de tanto verlo todo ya no quiere uno prestarle atención a nada (Loriga 2017: 162).

Ambas novelas desarrollan dos direcciones diferentes de la imaginación distópica y dos lecturas divergentes de los efectos de la visibilidad en las sociedades modernas. *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, como se ha visto, imagina un México DF devastado por la violencia como efecto del colapso energético y de la extensión de las zonas de sombra a todo el territorio urbano: la invisibilidad total, pues, como metáfora de la desaparición del estatuto de ciudadanía y de la caída del Estado como regulador de los derechos de la población. *Rendición*, por el contrario, imagina una ciudad cuya arquitectura prodigiosa asegura una visibilidad total, carente de zonas de sombra y, por tanto, de espacios que escapen a la mirada del poder. Un poder, por cierto, descentralizado y horizontal, que ya no necesita de figuras de autoridad porque la propia población se encarga de vigilarse a sí misma: la transparencia, pues, como metáfora de una lógica del poder para el que todo está disponible y controlado pero en la que, por ello mismo, todo carece de interés y espesor.

Las dos novelas nos hablan por tanto de un espacio social, el de nuestro presente, atravesado por miedos y angustias sociales de diferente calidad e intensidad. En particular, por miedos en torno al colapso del sistema, pero también en torno a la aparición de nuevas formas de poder que, a partir de la reconfiguración de lo visible y lo invisible, excluyan a porciones significativas de población de la protección del Estado o articulen formas de control social más extremas y efectivas que las que atenazan a nuestra sociedad actual.

Bibliografía

ARIDJIS, Homero (1993): *La leyenda de los soles*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- (1996): *¿En quién piensas cuando haces el amor?* Ciudad de México: Alfaguara.
- (2014): *Ciudad de zombies*. Ciudad de México: Alfaguara.
- BECERRA, Eduardo (2016): “De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n.º 40, pp. 250-263.
- BEURET, Nicholas y BROWN, Gareth (2016): “The Walking Dead: The Anthropocene as a Ruined Earth”, *Science as Culture*, vol. 26, issue 3, pp. 1-25.
- BOOKER, M. K. (1994): *Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood.
- CASPER, MONICA J. y MOORE, Lisa Jean (2009): *Missing Bodies: The Politics of Visibility*. New York: New York University Press.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (1990): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GATTI, Gabriel (2018): “De viaje entre México y Melilla. Notas para una cartografía imposible de la desaparición social”, en *Cartografías críticas*. Vol. I. Prácticas políticas y poéticas que piensan la pérdida y la desaparición forzada. Edición de Ileana Diéguez. Los Angeles: Karpa. <<http://www.calstatela.edu/al/karpa/g-gatti>> (consulta: 7/07/2017).
- GONZÁLEZ MUÑIZ, Carlos (2013): *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*. Ciudad de México: La Cifra.
- GORDON, Avery F. (2008): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LORIGA, Ray (2017): *Rendición*. Madrid: Alfaguara.
- LOUREIRO, Manel (2011): *Apocalipsis Z. El principio del fin*. Barcelona: Penguin Random House.
- MBEMBE, Achille (2011): *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2003): *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos.
- (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza: Eclipsados.
- MIKLOS, David (2014): *No tendrás rostro*. Ciudad de México: Tusquets.
- PERIS BLANES, Jaume (2018): “Ficciones inmunitarias. Sobre la lógica de la inmunidad en la cultura contemporánea”, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, n.º 1, papel 183. <<http://dx.doi.org/10.1387/pceic.17680>> (consulta: 7/07/2017).

- PONIATOWSKA, Elena (2017): “‘Rendición’, una novela en el límite del mundo”, *El País*, 7 de julio. <https://elpais.com/cultura/2017/07/07/babelia/1499419929_673144.html> (consulta: 7/07/2017).
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Gabriela (2005): “La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, n.º 9, pp. 181-204.
- TAIBO, Carlos (2016): *Colapso. Capitalismo terminal. Transición ecosocial. Eco-fascismo*. Madrid: La Catarata.