

La ciudad transparente de los innombrables: identidad y resistencia en *Rendición* (2017) de Ray Loriga

*The Transparent City of the Unnamed: Identity and Resistance in
Ray Loriga's Rendición (2017)*

Franco Pozzo

Universidad de Buenos Aires, Argentina

francopozzo98@gmail.com • <http://orcid.org/0009-0006-0086-9736>

Rosario Ana Vizioli

Universidad de Buenos Aires, Argentina

rosarioanavizioli@gmail.com • <http://orcid.org/0009-0004-6074-3305>

Recibido: 21/10/2024. Aceptado: 02/12/2024.

Resumen

En ciertas narraciones utópico-distópicas es común encontrar elementos tales como la ausencia de nombres, la presencia de edificios uniformes y la oposición entre la ciudad perfectamente organizada contra ese lugar periférico que se presenta como un espacio salvaje por no seguir ese mismo orden. Ejemplos son *Utopía* (1516), de Tomas Moro, *Nosotros* (1920), de Yevgueni Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley. *Rendición* (2017), escrita por Ray Loriga, puede insertarse en esta genealogía, aunque con sus propias características. En esta novela, el espacio de la comarca se contraponen al de la Ciudad Transparente, y la inexistencia nominal no es impuesta por la organización perfecta de este lugar, sino que se produce desde el propio protagonista, más relacionado con elementos personales, siendo los hijos del protagonista los únicos cuyos nombres que se mencionan. En este artículo se analiza, por un lado, la contraposición de espacios en la que subyacen inflexiones diferentes del poder y de la intimidad y, por el otro, el nombre en dos direcciones: su falta como reflejo de la pérdida de identidad y, al mismo tiempo, la permanencia de los nombres de los hijos perdidos, que otorgan un acceso directo al pasado.

Palabras clave: narrativa, utopía/distopía, identidad, intimidad, resistencia

Abstract

In some utopian-dystopian narratives, it is common to find elements such as the absence of names, the presence of uniform buildings, and the opposition between the perfectly organized city and the peripheral area presented as a wild space, not adhered to this same type of order. Examples are *Utopía* (1516), by Thomas More, *We* (1920), by Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1932), by Aldous Huxley. However, *Rendition* (2017), written by Ray Loriga, can be placed within this genealogy, although with its own characteristics. Here, the space of the *comarca* contrasts with that of the Transparent City, and the absence of names is not imposed by the perfect organization of this place, but arises from the protagonist, more linked to personal elements, being the protagonist's children the only names mentioned. This article analyzes, on one hand, the contrast between spaces in which different inflections of power and intimacy underlie, and, on the other hand, the issue of names in two directions: the lack of names as a reflection of the loss of identity, and at the same time, the permanence of the names of the lost children, which provide direct access to a connection with the past.

Keywords: narratives, utopia/dystopia, identity, intimacy, resistance

Una intimidad exasperada

¿Qué puede decir la imaginación utópica sobre la relación entre el poder y la vida del ciudadano? ¿De qué manera estas textualidades piensan la gestión de la vida, y cuál es el diagnóstico que esta clase de imaginarios efectúan sobre nuestra contemporaneidad? Bronislaw Baczko (1999), en un trabajo exhaustivo donde sigue la evolución del género, registra un detalle decisivo: tanto en *Un mundo feliz* (1932) como en *1984* (1948) la sociedad imaginada se describe prescindiendo de la figura del viajero, presente en la utopía de Moro. En estos otros textos, que denomina anti-utopías, la narración se efectúa desde la voz de un disidente que, sin embargo, pertenece a las entrañas de ese orden asfixiante que pretende describir. La categoría de narrador en primera persona se vuelve fundamental en tanto la eficacia del cuestionamiento al orden desplegado se legitima en la construcción de la voz anclada a la materialidad de un cuerpo que se busca disciplinar o eliminar. *Rendición* (2017), del escritor español Ray Loriga, otorga un lugar privilegiado a la voz del narrador. La novela presenta a un anónimo trabajador rural devenido propietario de las tierras de una comarca que ha sido arrasada por las catástrofes sucesivas

de un cúmulo de guerras sedimentadas. Otra guerra, todavía vigente, fuerza al narrador a movilizarse con su mujer y un niño apropiado hacia la llamada “ciudad transparente”, centro de la novela donde el texto desplegará toda la potencia de su imaginación distópica. Antes, sin embargo, se narra ese desplazamiento que va desde el espacio de la comarca hasta la ciudad. En la línea de lo que plantea Bronislaw Baczko, *Rendición* restituye la figura del viajero en la voz de este disidente-narrador. Esta particularidad compositiva funciona en dos direcciones: por un lado, se trata de un comentario sobre el género a caballo entre dos órdenes alternativos (utopía/distopía). Por el otro, y en un movimiento complementario, se proyecta también una superposición de espacios (lo rural/lo urbano). En esa productiva encrucijada, *Rendición* articula una profusa zona de inestabilidades discursivas que reelaboran la noción de intimidad, elemento clave en la organización del poder que propone la novela.

Rendición comienza con una imagen de derrumbe que, en principio, configura el espacio de la comarca como un territorio signado por la ruina: “sé que algo se derrumba y que no podremos levantar nada nuevo en su lugar. Cada bomba en esta guerra abre un agujero que no vamos a ser capaces de rellenar” (Loriga, 2017, p. 8). El derrumbe es definitivo y vuelve imposible edificar cualquier proyecto de vida; la guerra metonimizada en la bomba inaugura una zona de impotencia que es la que moviliza, en el texto, el leitmotiv utópico del viaje. Se trata de un belicismo ubicuo, explícito pero no explicado, donde se tracciona la temporalidad de la catástrofe: en ese imaginario de plena descomposición social, el narrador siente imperativo abandonar su comarca por las disposiciones del gobierno provisional. A la guerra particularizada por el pronombre demostrativo, se le agrega un amplio plural de guerras anteriores singularizadas en el concepto difuso y cada vez más entorpecido de la guerra. De esta manera, el conflicto bélico sirve, aquí, como una primera coartada para abandonar la comarca: “La guerra se está perdiendo, y por nuestro propio bien, así nos lo han dicho, debemos abandonar nuestras casas” (p. 15).

En nombre de ese bienestar difuso anclado al núcleo doméstico, el narrador suspende el entendimiento en el primer tramo de la novela,

dejándose conducir hasta la Ciudad Transparente, “un espacio cerrado y diáfano donde nada malo podrá esconderse ni hacernos daño” (p. 16). Como espacio específicamente urbano contrapuesto a la comarca, la Ciudad Transparente encarna una de las utopías de la urbanidad que funcionan como aquello que Baczkó (1999) conceptualiza como una instrumentalización racional del espacio. En el diseño arquitectónico de la Ciudad Transparente todo tiene su razón de ser: como una *Ventana indiscreta* (1954) amplificadas al máximo, todo allí es de una luminosidad instantánea y rasante. La totalidad de la urbe se vuelve alcanzable con un solo golpe de vista, no por su tamaño sino más bien por la indiferenciación de su arquitectura que conjuga higiene con simetría. Mientras en la comarca la delación y la sospecha son una constante, en la Ciudad Transparente esa posibilidad ni siquiera es considerada: “en la ciudad en la que todo se veía, lo único prohibido era precisamente esconderse o espiar, porque a qué espiar si ya se veía todo y eran claras y radiantes todas las intenciones” (Loriga, 2017, p. 70). La claridad se vuelve la única constante. Los ciudadanos de la transparencia, fiel reflejo de su interioridad, terminan homologados en su condición de iguales, lo cual el narrador sintetiza en la imagen de “pasarse la vida mirándose en un espejo” (p. 66).

Esta arquitectura específica de ciudad sin opacidades pone de manifiesto una sociedad sin intimidación, no ya en la supresión de la esfera privada como puede suceder en distopías como *1984* a través de la sociedad de control instaurada por el Big Brother, sino a través de una superposición de escenas de intimidación que tienen como consecuencia que lo íntimo deje de considerarse como tal: “Al otro lado de la pared de cristal se duchaba cada mañana el mismo vecino pero no nos saludábamos ni nada por el estilo, es más, hacíamos como si no nos viéramos y la verdad es que de tanto ver a la gente al final era como si no existiera” (p. 92). Paradójicamente, el resultado de esa ofuscación de lo visible gestionada por la arquitectura de la ciudad, resulta en una invisibilidad relativa, una anulación de la persona que se deriva de ver todo, todo el tiempo.

En una lúcida lectura de la novela que recupera las reflexiones de Foucault sobre la disciplina partir del Panóptico de Bentham, Peris Blanes (2019) vincula la estructura de la ciudad con un panóptico social en la que

los ciudadanos funcionan como vigilantes de ellos mismos. Es decir: unos se vigilan a otros, a través de las ventanas, pero también empiezan a regularse a sí mismos, desdoblándose al mismo tiempo en prisioneros y carceleros. En efecto, la imaginación distópica de la novela modeliza una visión descentrada del poder, mucho más escalofriante en tanto se cierne como estructura impersonal.

En lo que concierne a la arquitectura de la ciudad, entonces, se produce un primer movimiento consistente en volver la exterioridad un reflejo cristalino de una interioridad higiénica, sin pliegues ni contradicciones, que conjura a los ciudadanos de sombras y malentendidos. Correlativamente, una segunda táctica de la Ciudad Transparente consiste en el proceso químico de la cristalización: “un método de limpieza que hacía que no oliera nada en toda la ciudad, ni los vivos ni los muertos” (Loriga, 2017, p. 67). La cristalización no solo anula el olfato, el más primitivo de los sentidos, sino que también se descubre, en el devenir de la novela, que lo que hace es, a la manera de un fármaco, introyectar felicidad. En este punto, la transparencia se efectúa también en una anulación de la interioridad, situación que se traduce en un “bienestar impreciso y obligatorio” (p. 100) que perfecciona la rudimentaria idea del bien común ya formulada en la comarca. La Ciudad Transparente redonda, así, en una tautológica Dictadura de la Felicidad retroalimentada por los procesos diarios de cristalización. El filósofo español Paul Preciado (2008) imagina al Panóptico de Bentham no ya como cárcel sino más bien como píldora¹. La novedad de esta reformulación de Foucault, además de la forma minúscula y discrecional de la píldora, es que el sujeto desea la afectación del Poder. *Rendición* retoma este imaginario del fármaco-felicidad; la plenitud se vuelve un estado alcanzado a través de una adulteración química. Una

1 “El éxito de la tecnociencia contemporánea es transformar nuestra depresión en Prozac, nuestra masculinidad en testosterona, nuestra erección en Viagra, nuestra fertilidad/esterilidad en píldora, nuestro sida en triterapia. Sin que sea posible saber quién viene antes, si la depresión o el Prozac, si el Viagra o la erección, si la testosterona o la masculinidad, si la píldora o la maternidad, si la triterapia o el sida” (Preciado, 2009, párr. 4).

felicidad que se vuelve opaca en sus razones para la voz disidente del narrador.

Este bienestar obligatorio se vuelve dramático cuando el narrador asiste a la infidelidad, previsible y paulatina, de su esposa con un bibliotecario. La escena, que bordea la comedia por la distancia crítica que asume el narrador con respecto al tiempo de lo narrado, atestigua lo horroroso que puede ser una felicidad forzada: “me alegré, en lo más profundo de mi ser, y sin poder evitarlo, de verla tan contenta en la compañía de otro hombre [...] Y le dije que estaba en su casa, a pesar de que esperaba que no se le olvidara que estaba en la mía” (Loriga, 2017, p. 95). El narrador, poco a poco, es reemplazado por este otro hombre en el núcleo doméstico; es relegado a dormir en el sofá, y la comparación que insiste en el texto es la del perro de departamento². Por el contrario, el personaje del bibliotecario es descrito con todas las cualidades de lo encantador; en él se anatomiza la imagen de la luz, lo cual se constata en el hecho de que “su mera presencia iluminaba la casa” (p. 95). En la Ciudad Transparente, la luz adquiere su cariz ominoso, y deja de ser deseable cuando no queda resquicio para la sombra.

La narratividad como punto de partida para el quiebre en la identidad

En la pérdida de identidad del personaje de *Rendición*, se destaca el uso reiterado que aplica el protagonista de su condición de narrador. Podemos notar que, en su mayoría, el libro está escrito en presente, dando la ilusión de que lo que leemos son los pensamientos del protagonista mientras se producen los acontecimientos. En varios tramos del texto, se narra lo que está ocurriendo en el momento. Pero, en medio de las reflexiones del protagonista, se mezclan algunos recuerdos, a los que accedemos para conocer su vida antes de casarse con su actual mujer, en la que era uno de los empleados del anterior marido de su esposa. Entre estas selecciones de

2 “De igual manera que los perros viejos se tumban y aceptan su condición, así me tumbaba yo, semidormido, y acataba las órdenes invisibles de mi suerte” (Loriga, 2017, p. 108).

fragmentos pasados, remite constantemente a una situación particular en la que se presentó en la taberna del pueblo para enfrentar los cuchicheos que se habían producido ante el rumor de ser o no el señor de sus tierras una vez fallecido su patrón y luego de haberse casado con su pareja. Cada vez que retoma este hecho presenta su actitud de una presunta manera varonil, en la que amenaza a los presentes con su escopeta vaciando todos sus cartuchos y sugiriendo ir a buscar más si hacía falta, lo cual deja a las personas del lugar estupefactas.

No obstante, avanzado el relato, se confiesa: “De hecho, y si he de contar todo como sucedió en realidad, en la taberna me presenté con la escopeta pero ni dije nada ni amenacé a nadie, y ahora no sé por qué antes he exagerado tanto” (Loriga, 2017, p. 56). El narrador incluso admite haber mentido al finalizar su explicación. En la cita se puede leer la confusión y el arrepentimiento de haber referido a un suceso que no se dio tal como se narró, donde lo aludido fue agrandado a comparación de lo que realmente sucedió. Esta escena pone de manifiesto un intento del narrador por representarse a sí mismo de otra manera ante sus receptores, por más que él admita no saber por qué distorsiona la información. Así, podemos afirmar que aquí se produce una primera crisis de identidad.

No podemos igualmente afirmar que exorbitar los acontecimientos es sorpresivo dentro de su narrativa. Ante este hecho, vemos la necesidad machista de afirmar su condición de *hombre de la casa* y de dueño de lo que le pertenecía para con el pueblo, y también con quien escuche su relato. De sentirse superior, de alguna manera, ya que su descripción lo hace sonar más imponente que el resto. Pero esta construcción de preponderancia que se quiere atribuir no es solo en comparación respecto al resto de la gente, sino también con su propia mujer. A lo largo de la obra, él se trata a sí mismo de inútil constantemente, siempre en contraposición a su esposa, la cual destaca por su inteligencia: “Como ella es mucho más inteligente que yo, le hago caso en todo y ahí ni dudo ni obedezco, sino que actúo con libre convencimiento” (p. 29). Por ello presenta esta nueva representación sobre sí mismo: para no sentirse inferior.

El sentimiento de desventaja respecto al resto lo acompañará y se potenciará aún más una vez llegado el protagonista a la ciudad transparente. El nivel de intelecto de “ella” es lo que le garantiza que le asignen el rol de bibliotecaria, la cual es una profesión que siempre quiso ejercer. El trabajo que le atribuyen a él, en cambio, tal y como hemos mencionado, es el de operario del tractor transportador en el centro de reciclado del excremento de todos los habitantes. La ironía en la oposición de sus profesiones es notoria: mientras ella tiene acceso al más alto nivel de erudición, él tiene que manejar el estiércol de la sociedad en una de las zonas más profundas de la ciudad. Es la mayor expresión de inferioridad, estando ella en un lugar extremadamente superior.

La construcción de lo común

[...] cuando ya apenas quedaba nada para terminar la jornada, sucedió lo que en realidad había estado temiendo todo el día: me despisté y crucé mi tractor antes de tiempo y me llevé por delante el tractor que venía de frente [...] Me caí al suelo y tiré también al otro conductor y se desparramó la mierda inodora y me echaron la bronca. (Loriga, 2017, p. 90)

No por transparente la ciudad está despojada de jerarquías. En una evidente ironía, al narrador le es asignado trabajar hasta la muerte en el *sótano blanco*, la parte más baja de la ciudad: se le asigna un tractor con el cual debe juntar las heces de los ciudadanos, labor que no resulta desagradable porque la cristalización hace que lo escatológico pierda su dimensión. Ocurre entonces esta escena de tropiezo, que marca un quiebre: de aquí en adelante, el narrador comienza a diferenciarse del conjunto de la Ciudad Transparente, buscando un escape. Lo que dispara esa inquietud es la constatación de “este nuevo yo que descarrilaba su mercancía” (p. 90). Este movimiento de descarrilar, de aquel que se sale del camino que se le ha fijado en la previsible rutina de la productividad, es el que define permanentemente al narrador de *Rendición*: lo descarriado ya no es la mercancía, sino ante todo el propio narrador, que asume un andar, y una posición, que elige el desvío y lo torcido como principal estrategia de diferenciación de la llana transparencia. En este punto, la novela despliega una política del cuerpo alrededor del narrador-

protagonista que ofrece una resistencia débil, pero persistente, a la anulación de la intimidad de la Ciudad Transparente.

La idea de política, en la estela de Rancière, liga los cuerpos y sus modos de decibilidad con una noción más o menos estable de lo común y la comunidad³. Comunidad que, en la imaginación distópica desplegada por *Rendición*, se dibuja con una nitidez avasallante en lo referente a la claridad homogeneizante de la Ciudad Transparente. La comunidad del narrador emerge casi por oposición, y se ofrece como posibilidad (idealizada) a la encerrona de la ciudad sin paredes. Así, las “las ideas [que] vienen claras y sin aristas ni laberinto” (p. 94), se contraponen a la celebración de los “pensamientos torcidos y las ansiedades sin causa” (p. 93), noción que se deja rastrear en la evocación permanente del narrador hacia su mundo perdido: el pasado arrasado en la comarca pero también la indagación desesperada e infructuosa de sus hijos. En este sentido, su voz dibuja la parábola de una perfecta línea de fuga, que escapa siempre por la tangente, aún cuando sea para repetir una y otra vez las mismas imágenes de ruina y destrucción. La imagen de la casa en llamas, por ejemplo, adquiere una notable potencia simbólica. Un reiterado ensimismarse en eso que se ha perdido y que sin embargo no puede dejar de recuperarse en el hilo de la narración, que por un viraje insospechado pasa a ser lo verdaderamente íntimo del narrador, un núcleo opaco de imágenes intransferibles a la comunidad distópica. *Rendición* inaugura, por esta vía, un abismo entre el presente y el pasado, que permanece como una acechanza constante: las imágenes de la vida anterior insisten y permean el relato del narrador, fracturando su pertenencia a la comunidad de la Ciudad Transparente. Francisco Martorell Campos (2012) señala que el relato distópico pone en escena persistentemente un afán de control de temporalidad, en la medida en que controlar los tiempos de los ciudadanos es controlar su destino. Pues bien: a contramano de esa operación clásica

3 Jacques Rancière (2011) propone que “la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido [...] formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (p. 17). Puede pensarse que la imaginación distópica hace fobia con maneras indeseables de reparto de lo sensible y formas de la decibilidad.

del género, el narrador de Rendición encarna con su cuerpo ese *tiempo otro*.

Hacia el final de la novela, esta tensión entre temporalidades desemboca en la inversión del viaje inicial: el narrador regresa hacia la comarca que, aún destruida, se sigue percibiendo como el espacio propio. Es en los restos de esa vida pasada donde el narrador recupera en clave sensitiva aquello que la Ciudad Transparente ha clausurado: “me sentí acompañado por el sudor de quienes antes que yo habían habitado esas ropas, y a pesar de no ser aún el mío, ese olor prestado lo reconocí como lejanamente familiar” (p. 137). A esta escena de recuperación le sigue la confrontación final del narrador con Julio, prospecto y realización de esa comunidad que se teje en la Ciudad Transparente. Simbolizado al mismo tiempo como *niño genio* y como *deficiente*, lo que media ese repertorio de simbolizaciones es el abismo que se abre entre las dos temporalidades, el tiempo pasado de la comarca y el ahora furibundo de la ciudad. Desde esta perspectiva, lo que hasta ese momento se ha encarnado como una rendición asumida por el discurso derrotista del narrador, irrumpe de pronto como una victoria desde el otro lado. Julio asesina al narrador con una ballesta, que acepta su destino con la estoicidad de quien sabe que su tiempo ha pasado: “En ese momento me di por vencido, y de la suerte que corrieron los demás en ese nuevo mundo poco puedo contar. Imagino que les iría de maravilla y que, gente como yo, sin fe en el futuro, fuimos siempre el enemigo” (p. 141).

El amanecer de la nueva comunidad, la construcción del nuevo común, se produce aquí a condición de la eliminación del pasado, que es carne en el narrador. En este punto, la elección de la perspectiva se vuelve el centro del relato, y es lo que permite la superposición de estas dos maneras de *fabricar mundo*. Utopía y distopía no funcionan aquí como superposición sino más bien como puesta en abismo de dos órdenes, dos fábricas de lo imaginario que aparecen como irreconciliables. Desde esta perspectiva, el narrador es apenas un estorbo en la felicidad sin pliegues de la Ciudad Transparente.

Nada es lo que era: el proceso de desnominalización

Con el paso del tiempo, el narrador va subrayando la transformación de su señora dentro de la ciudad. El carácter transparente del lugar que habitaban se traspasa también en su actitud, ya que no muestra ningún tipo de pudor en ocultar a su amante. Si bien es imposible encubrir algo allí por su condición translúcida, y a pesar de que el joven con el que su mujer mantiene relaciones sexuales dice ser el tutor de su niño, se muestra un claro desinterés por parte de ella en pretender que no está vinculada con el bibliotecario. Pero esa indiferencia no solo se presenta ante esta situación, sino en general, ya que cada vez se la figura más fría y alejada.

Cabe destacar nuevamente que esta transformación se produce con la llegada a la urbanización. Ésta es la que marca un desapego absoluto por parte de ella hacia él, y también de él hacia ella. Esta distancia se genera por la clara diferencia de actitud que cada uno percibe en el otro. Él expresa esto de forma explícita: “Y a ella la quería entonces sin tener que pensar en ella, y ahora, desde que llegamos aquí, en realidad, la considero en cambio un enemigo, o una extraña. No es que piense en ella de otra manera, es que ella frente a mí es distinta” (p. 126). En esta transcripción, vemos cómo el narrador lo dice textualmente. Ella ya no es lo que era, sino que pasó a ser una extraña. En su enunciación, estamos entonces en condición de afirmar que tampoco la reconoce. Al describirla con rasgos opuestos a los que encontraba familiar en ella, se produce un quiebre perceptivo que lleva a la no identificación.

A lo largo de la novela, vemos al protagonista intentando adaptarse al ritmo de la ciudad. Mediante el uso de una píldora, parece aceptar lo que sucede, aunque por momentos se produce una ambigüedad, como podemos ver en la siguiente cita:

En fin, que sin poder evitarlo le eché de menos mientras le veíamos bajar en el ascensor agitando la mano en señal de afectuosa despedida, [...] y hasta me sorprendí a mí mismo preguntándole a ella cuándo podría volver nuestro invitado[...]. 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. (p. 97)

Al estar bajo los efectos del fármaco, el narrador actúa de una manera contradictoria, donde no puede evitar hacer acciones que se contraponen a sus pensamientos (en este caso, no querer volver a ver nunca más al muchacho). En momentos como este, sobre todo teniendo en cuenta que él marca que aquellas actitudes no respetaban sus hábitos, podemos también afirmar que él tampoco se reconoce a sí mismo.

Si no distingue a su mujer y ni siquiera a sí mismo, difícilmente podrá distinguir a cualquiera. Lo cual le genera una pérdida de identidad, motivando que (casi) nunca pueda pronunciar un nombre a lo largo del relato.

Los hijos como remitentes del pasado

Durante su estadía en la ciudad, el narrador se la pasa gran parte del tiempo sin pensar en los hijos biológicos que tuvo con su mujer, Augusto y Pablo. Ellos son casi los únicos personajes de los que sabemos el nombre. Avanzado el relato, le vienen memorias de sus muchachos y, como son soldados, vuelve a preocuparse por ellos debido a que no posee mucha información sobre la guerra que se está produciendo fuera de la ciudad. Desde el comienzo del relato hace referencia a la infancia de sus hijos, en donde, si bien estaban aún en guerra, los rememora como tiempos de calma y prosperidad. Cuando los recuerda, como de por sí se siente absolutamente escéptico de la ciudad, su gente y la organización, su incertidumbre respecto al paradero de sus niños se suma como un *motus proprio* más para no sentirse a gusto allí. Se le suma una razón para querer abandonar ese lugar. Porque en su intención de volverse a encontrar con ellos, se esconde el deseo de querer volver a ese momento de quietud, por ello siempre los asocia con esas memorias del pasado. Razón por la que ellos aparecen nombrados: porque sus nombres representan ese anhelo por volver a vivir las épocas de sus recuerdos felices. Y el que los mencione y los recuerde significa que los reconoce.

En base a ello, nos parece pertinente acudir al psicoanalista Jaques Lacan (1984), quien, en el fragmento “El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, perteneciente a su libro *Escritos I*, postula:

[...] el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación y que para el sujeto, presa de la ilusión de identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental. (p. 90)

Según enuncia Lacan en la cita reproducida, la identidad del sujeto es alienante, es decir, hay una distancia entre la percepción del yo y la realidad del cuerpo. La imagen que uno construye de sí mismo es fragmentada y se genera al verse reflejado en el espejo, momento en que anticipa una unidad corporal. Pero para que se produzca esta identificación con la imagen idealizada de sí mismo, precisa la presencia del otro. La combinación del uno con un otro es lo que le ayuda al sujeto a construir una percepción de sí mismo como un todo.

Esta situación descrita mediante términos de Lacan es la que sucede con el protagonista de *Rendición* y sus hijos. Recordarlos significa reconocerlos, y es en esta distinción que el narrador puede volver a identificarse a sí mismo, ahora asumiendo esta identidad reivindicadora del pasado como propósito para salir de la ciudad. La personalidad descrita es la característica de las narraciones distópicas, la cual es definida por Alonso et al. (2005) de la siguiente forma:

La clave para comprender la diferencia [con la utopía] la aporta el personaje protagonista desde cuyo punto de vista se narra la historia de su vida en la utopía a partir del momento en que toma conciencia de su diferencia en un mundo cuya igualdad comprende como el resultado de una imposición. El resultado de ello es un personaje complejo, diferente de los otros y cada vez más distante de su realidad entorno. Su esfuerzo por realizar su singularidad aumenta la distancia y agudiza la conciencia que no tiene lugar en el mundo estático y coercitivo que lo rodea. (p. 35)

Esto refleja perfectamente al protagonista del libro de Loriga: mediante el orden de la ciudad transparente, se le instaura una forma de vida que lo único que hace, mediante las dudas personales que tiene y el recuerdo de sus hijos, es hacerle añorar lo que ya había vivido, y querer volver a ese estado, lo cual le produce el desarrollo de esta suerte de nueva identidad, que ya la tenía pero que parecía escondida ante la construcción de realidad formada por esta urbanización.

El caso de Julio como metáfora de la ambigüedad

Hemos mencionado que el protagonista sólo nombra a sus hijos. Hablamos previamente de Augusto y Pablo, los hijos biológicos que tuvo con su señora. Sin embargo, durante los episodios transcurridos en la comarca, el narrador menciona a un niño el cual, según afirma el narrador, “[...] llegó solo, nadie lo trajo y queremos pensar que no es de nadie” (Loriga, 2017, p. 14). Pasado el tiempo, el matrimonio decide adoptarlo, no legal sino simbólicamente, ya que suma alegría a sus vidas. Debido a la cotidianidad de la presencia del infante en la casa, y dado que desconocían su procedencia, comienzan a discutir y luego terminan asignándole un nombre: Julio. Queremos destacar este hecho, ya que, teniendo en cuenta que el personaje no llama a ninguna persona por su nombre, que designe uno resulta de una importancia fundamental.

Incorporado Julio en la familia, como comienzan los preparativos para trasladarse a la ciudad transparente, y al no tener ningún tipo de documento requerido para la emigración, la pareja elabora una suerte de plan para que no los separen, el cual funciona. Una vez dentro de la urbanización traslúcida, reconocemos a este personaje como una metáfora de la ambigüedad en dos aspectos.

En una primera instancia respecto a su característica de ambivalente, la ciudad transparente se encargaba de asignarle a cada persona un rol premeditado según los oficios que ocupaban en la comarca. Es decir, había un control por el cual, en base a los datos de su vida previa, generaba la llave para su desarrollo dentro de este lugar. De Julio se desconocía su origen, y, tal y como mencionamos previamente, su acceso a la ciudad se

dio producto a un plan organizado por sus nuevos padres, por lo que su nueva vivienda no poseía ningún tipo de registro de su transcurencia en la comarca. Sin embargo, según nos narra el narrador, se logra adaptar al desarrollo de este nuevo orden. Lo cual es un aspecto netamente ambiguo, porque representa el fallo del funcionamiento de la ciudad al querer impregnar en las personas en base a su pasado un papel determinado, ya que su proveniencia era desconocida. Esto representa también la imposibilidad por parte del sistema de borrar su individualidad.

En un segundo rango de su figura bifurcada, destacamos el hecho de que Julio es lo único material que tiene de al menos una pequeña parte de su pasado. En varios momentos vemos que el protagonista se siente en cierta forma reflejado por el niño, ya que también le llaman la atención los gráficos de los libros. Y ante esta identificación y su instinto paternal, quería lo mejor para su hijo. En adhesión, si consideramos la importancia que el protagonista le otorga al no sentirse inferior que el resto, podemos suponer que le preocupará que su hijo se viera subordinado al resto. A lo largo del relato, el narrador nos comentará que Julio era extremadamente inteligente. Sin embargo, finalizando el relato, el narrador afirma: “También me dijeron que Julio no hablaba, y que no era un superdotado sino un retrasado mental, y que por eso lo sacaron de la escuela [...]” (Loriga, 2017, p. 132).

Es decir: Julio representa, en cierta medida, su pasado. El cual, junto con el recuerdo de Augusto y Pablo, lo figura como idealizado⁴. Estas imágenes que se crea el protagonista son lo que lo terminan llevando a la perdición, porque son las que lo ciegan por completo, haciendo que quiera regresar a esos momentos irretornables, lo cual lo lleva a escaparse. Aquí, la figura de Julio también simboliza, ambigualmente, el futuro, ya que es él quien va a su encuentro para matarlo. Personifica, en cierta forma, a ese orden que quiere asegurarse de que no haya más gente como él en el mundo. Lo cual

4 Afirmamos que, así como a su pasado, también idealiza a Julio ya que lo figura como inteligente cuando en realidad es un retrasado.

es una gran metáfora que refleja que, por más que uno quiera volver al pasado, es inevitable caer ante las garras del futuro.

Referencias

- Alonso, M. N., Blum, A., Cerda, K., Cid, J., Oelker, D., Sánchez, M., Triviños, G., y Villavicencio, M. (2005). Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza. *Atenea (Concepción)*, (491), 29-56. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622005000100004>
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión.
- Martorell Campos, F. (2012). Notas sobre dominación y temporalidad en el contexto postmoderno a propósito de la distopía. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, (13), 274-286 <https://raco.cat/index.php/Astrolabio/article/view/257062>
- Peris Blanes, J. (2019). Imaginación distópica y visibilidad urbana en *Rendición y Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*. En E. Martínez (Comp.), *Señales mutuas: Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy*. Iberoamericana / Vervuert.
- Lacan, J. (1984). *Escritos I. Siglo XXI*.
- Loriga, R. (2017). *Rendición*. Alfaguara.
- Preciado, P. B. (2008, 26 de Enero). Farmacopornografía. *El país*. https://elpais.com/diario/2008/01/27/domingo/1201409559_850215.html
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.