

“El atrevimiento de ser desnudo”: comunidad, voz narrativa y disolución de las categorías de género en *Señor que no conoce la luna*¹.

Ángela Duarte
Universidad de los Andes

“Si un día logramos salir impunemente de la casa, sin que se nos persiga, es porque hemos muerto. Sólo mediante la muerte logramos un sitio sin techo, debajo de las nubes, en el viento, entre la tierra desnuda, como nosotros. Sólo muriéndonos.”(Rosero 48)

‘Sólo muriendo’ se puede salir de la casa; si se sale de la casa es porque se está muerto. La casa de los desnudos es entonces un lugar de reclusión, una especie de cárcel en donde no pasa el tiempo y desde donde se narra *Señor que no conoce la luna*; es el lugar que alberga, encadena y da lugar a los ‘desnudos’, seres doblemente sexuados que por su ‘monstruosidad’ no pueden acceder al mundo de los seres vestidos y cuyo único propósito vital es ser instrumentos de diversión de estos últimos.

La novela *Señor que no conoce la luna* de Evelio Rosero nos presenta de esta manera una sociedad escindida a partir de las características físicas de sus pobladores: hermafroditas por un lado y ‘seres normales’ por el otro; o como los llama el narrador, seres desnudos en la casa y seres vestidos fuera de la casa. Estos últimos dominan el mundo bajo el imperio de la normalidad que les otorga tener un único sexo y relegan a todo aquello que no cumple esta norma a ocupar un lugar en *la casa*. Esta casa no tiene una ubicación geográfica ni temporal precisa; es una casa que siempre ha estado allí, que ofrece un punto de distinción tanto espacial como temporal a los vestidos y en la que el estado de sus pobladores es de una lucha continua por la supervivencia².

Es precisamente desde este lugar de exclusión y violencia que el narrador desnudo de la novela se narra, narra su cuerpo y produce su muerte. Tras apropiarse de un armario, talla con sus uñas un agujero –una ventana- que le permitirá observar, sin ser visto, todo aquello que sucede en la casa y desarrolla una conciencia de la mano con la voz que nos narra la historia. Así, desde esta voz narrativa, que de hecho se asume como masculina, el narrador se convierte en una fuerza de resistencia y de ruptura de las categorías que ordenan al mundo de los vestidos.

El propósito de este trabajo³ es entonces mostrar que es esta relación entre la narración del cuerpo y el desarrollo de la voz ‘masculina’ que lo narra, la que ubica al

¹ Texto presentado en las XII Jornadas andinas de literatura latinoamericana –Jalla 2012- . Realizado en Cali, Colombia.

² De ahí que el narrador resalte continuamente su inhumanidad y animalidad.

³ Señor que no conoce la luna y la relación de poder que nos narra y representa puede entenderse como una alusión al conquista, a aquel momento histórico en el que los indígenas eran discriminados por su desnudez y su ‘barbarie’, o bien, como una metáfora de la polarización de la sociedad colombiana;

desnudo en la posición de excepcionalidad (y exceso, como veremos más adelante) que es, en últimas, la que desafía, disuelve e, incluso, desmantela las categorías de género y, de esta forma, abre la posibilidad de una nueva comunidad.

La novela nos presenta una sociedad en la que los espacios habitados determinan el orden social: como lo sugerí anteriormente, los desnudos habitan el adentro de la casa porque tienen dos ‘sexos’ y su género no está determinado biológicamente, mientras que el afuera les es inaccesible y vedado pues es el reino de los vestidos. Esta división es tan fuerte que es de hecho la base de la hegemonía de los vestidos: el mundo presentado por la novela concentra en el adentro todo aquello que no cumple por ‘naturaleza’ con las categorías de género, las normas del comportarse como un ‘humano’ o bien las ‘reglas’ del buen vestir; en otras palabras, los vestidos relegan al adentro todo aquello que se diferencia de ellos, todo aquello por lo que sienten tanta fascinación como odio. Y, por su parte, los desnudos consienten silenciosamente al orden social porque tienen miedo: la amenaza de torturas es cotidiana y no se limita a la promesa de un castigo sino que se convierte, de hecho, en marcador del tiempo. En consecuencia, el espacio de la casa es un espacio atravesado por la violencia y por la exclusión tanto simbólica como física que tiene como propósito mantener el orden vigente. Es una violencia que, de hecho y como lo sugiere Paula Andrea Marín, atraviesa cualquier proceso de estructuración del yo dentro de la casa y hace imposible que los cuerpos desnudos se estructuren como sujetos para ser algo más que una masa de cuerpos que apenas se diferencian de los animales.

No obstante, la voz del desnudo que narra parece contradecir esta situación: es testigo de la violencia y da testimonio con respecto a lo que se vive en la casa. Es un desnudo que, con todo y sus dos sexos, se ha apoderado de una voz (que debería ser vestida) y de una parte del espacio de la casa: su armario es parte del adentro de la casa, pero es un adentro diferente, es un refugio en donde no hay dominio de los vestidos, es un límite de su hegemonía, una especie de afuera, desde donde se desarrolla la visión (recordemos que el desnudo hace un hueco en el armario que le permite ver todo lo que sucede en la casa) y una conciencia en el mundo de los desnudos al margen de sus categorías binarias. Pero lo importante no es sólo que el armario sea un espacio (re)apropiado. Su cuerpo, como principal habitante de este armario se convierte en otro

incluso, de la mano de Paula Andrea Marín del Instituto Caro y Cuervo³, como la conceptualización de una lógica que se repite en las obras de Evelio Rosero. No obstante, y a pesar de que las anteriores lecturas muestran una relación entre las obras de Rosero y el contexto en el que escribe, no quiero presentar en este texto una lectura de ese tipo. Me voy a ocupar, por el contrario, de la división de la sociedad presentada en la novela en cuanto tal, es decir, de la sociedad que presenta la obra con sus fracturas y construcciones de sentido y de la presencia y posición del narrador con respecto a éstas. Esto con el fin de develar las estructuras que mantienen el orden y, en la medida de lo posible, con el fin de encontrar elementos en el texto que enriquezcan estas otras lecturas posibles.

armario⁴ que lo protege y oculta en el abismo y violencia de la casa, su cuerpo es un lugar que excede el lugar en el que está, es un lugar-no lugar que de hecho lo hace parecer lo que Jean-Luc Nancy llamaría un *Ser-en-este-mundo-fuera-de-este-mundo* (Nancy, 65. Nota al pie 8). Esta constitución del armario y del cuerpo del desnudo como lugares no dominados por los vestidos, como lugares en el límite del adentro de la casa es, de hecho, una excepción, una anomalía que deberá ser reapropiada por el mundo de los vestidos para mantener su totalidad y el sentido de su existencia. Como lo sugiere Nancy, el absoluto para ser absoluto, debe borrar cualquier límite posible.

Pero, ¿cuál es el peligro que representa esta conciencia para los vestidos? ¿Cuáles serían entonces los mecanismos por lo cuáles el desnudo podría desestabilizar el orden de los vestidos? Para poder responder a estas preguntas es necesario retomar el camino de construcción de la conciencia del desnudo, el camino de desarrollo de su voz, de tal forma que podamos entender por qué ‘encarna’ la posibilidad de desestabilización del orden simbólico vigente y cómo es que puede llegar a instaurar una nueva comunidad. Para ello, voy a recorrer 3 momentos del relato del desnudo – el aparecer de su voz y la identificación con la colectividad; el odio y la diferenciación de la colectividad, y, por último, la muerte o la resurrección en la voz- en el orden en el que aparecen en la novela. Cabe aclarar, que la novela es, en ocasiones fragmentaria y discontinua, es decir, a pesar de que el relato parece ser lineal, está atravesado por varios silencios que no parecen estar motivados por una consideración de orden o de estructuración lógica de la narración. Esto hace necesario revisar varios fragmentos y unirlos en un orden distinto del que les da la narración. Esto puede resultar en una imposición de orden en la novela que habría que revisar a la luz de un análisis de los silencios del desnudo, no obstante, no tengo espacio en este trabajo para desarrollar esta cuestión. Veamos entonces el camino de desarrollo de su conciencia.

Desde el principio la voz del narrador se nos presenta escindida entre la narración de su propia situación en la casa –su armario, la ventana e incluso su relación con los demás vestidos- y la narración de la situación de los desnudos, de ese ‘nosotros’, en el mundo de los vestidos. Es una voz que sabemos masculina dado que se alude, ocasionalmente en esta primera parte, a sí misma con sustantivos y adjetivos masculinos que compensan la falta de un nombre y de una identidad construida sobre el sexo biológico. Se trata entonces de una masculinidad asumida⁵ desde las inclinaciones personales del desnudo: asume su género sin ningún tipo de relación con un objeto de deseo⁶. Se marca entonces una ruptura con la relación entre lo biológico y el género,

⁴ “Pero hago un esfuerzo y logro adaptarme con prontitud; de lo contrario este cuerpo, como otro armario que me encierra, indefenso al principio, podría finalizar despedazado, aplastado, desaparecido” (Rosero, 10)

⁵ Como lo son además todas las de la casa: los desnudos deciden en un punto de sus vidas el género que asumirán por el resto de sus vidas.

⁶ De hecho hacia el final de la novela se conoce que no lo atraen ni los desnudos ni los vestidos, que su objeto de deseo si existiera no puede estar nunca en ninguno de estos mundos.

una ruptura entre el régimen del deseo y el desarrollo de la conciencia, una ruptura que, como veremos más adelante, puede ofrecer otras posibilidades de pensar la comunidad.

Pues bien, esta voz masculina se sabe desnuda y se sabe diferente: conoce su cuerpo a pesar de no haberlo visto en el espejo, es ‘un rugido’ que se sabe ‘letrado’ y ávido de conocimiento. Dice, por ejemplo, hacia el inicio de la novela: “soy un rugido, mi cuerpo espumoso tiembla engarrotado [...] luz, mis ojos desesperados por discernir el mundo, giran en el vaho ardiente de las teas” (Rosero, 10). No obstante, su conciencia no es una conciencia estática, que simplemente ‘sabe’ qué es lo que pasa y cuáles son las estructuras que lo permiten. Es, por el contrario, una voz inquieta, que necesita dar testimonio de lo que pasa en la casa y cuya comprensión de la situación se va construyendo en la narración. En efecto, muchos fragmentos de esta primera parte adquieren la forma de razonamientos (inductivos) en los que las premisas son largas enumeraciones y la conclusión es una frase, no necesariamente derivada de la cuestión que se narra, en la que se pone de presente la arbitrariedad del orden social y una identificación con la colectividad de desnudos en la figura del ‘nosotros’. Por ejemplo, después de describir el mecanismo de vigilancia de los vestidos, el autor demuestra que los vestidos no son seres felices, pero que los desnudos (y se refiere a ellos con un ‘nosotros’) tampoco. O bien, tras enumerar las torturas conocidas a los desnudos, concluye que los vestidos necesitan de ellos para poder existir y para poder (re)presentarse:

[...] y así estamos, estigmatizados, nos usan y desusan al derecho y al revés, y después gritan que nos larguemos a casa, porque de todas maneras les hacemos falta, vivos, nosotros y nuestros dos sexos y nuestra casa, o acaso únicamente nuestra desnudez, nuestra mansedumbre remota. (Rosero, 29. El énfasis es mío).

Sin embargo, esta identificación con el colectivo de desnudos se convierte rápidamente en odio y conmiseración a partir de su primer encuentro con ellos (el segundo de los momentos en los que me quiero concentrar). En una de las inspecciones de rutina, el desnudo evita que examinen sus dos sexos. Dice:

*Cuando quisieron atisbar minuciosamente en el secreto más oscuro de mi cuerpo, di un grito de cólera, un grito que tampoco fue voluntario, y que tampoco parecía pertenecerme por su acento, porque era como si **otro hubiese gritado desde otro remoto lugar en el tiempo** [...]*” (Nancy, 23).

Esta prohibición del contacto con su sexo, con lo que le es más íntimo, nos da luces sobre el tipo de subjetividad que ha construido el desnudo en el armario y sobre su relación consigo mismo: se trata de una conciencia escindida y combativa que ya no sólo razona en la seguridad del armario, sino que se enfrenta (por lo menos una parte de él) a sí mismo y a los vestidos para poder resguardar su secreto. Es una conciencia que no puede entenderse entonces desde la unidad idéntica a sí misma, desde lo que Jacques Derrida llama la metafísica de la presencia, porque de hecho alberga la multiplicidad en sí misma y no la puede controlar⁷: es un singular en y por la pluralidad de sus voces

⁷ Es importante resaltar que además es una conciencia (escindida) que sigue descubriendo el funcionamiento del mundo de los vestidos a partir de sus confrontaciones con ellos: “En cuanto a mí,

(que nos recuerda la noción de ‘ser singular plural’ de Jean-Luc Nancy) y es memoria porque éstas vienen de otros tiempos, de otros recuerdos⁸.

Ahora, es importante aclarar además que la prohibición del tacto se da a partir de un grito. El otro en él es un grito, es una voz que reacciona y prohíbe, desde otro tiempo, la asimilación de su cuerpo a un objeto de los vestidos. Y, como grito del otro en sí que impide el tacto, es y tiene la estructura de lo que Jean-Luc Nancy llama *Noli me tangere*. Dice este pensador: “*Noli me tangere* –‘no me toques’- evoca una prohibición de contacto, se trate de sensualidad o de violencia, un retroceso, una huida amedrentada o púdica [...]” (Nancy, 23). Es una prohibición que, para Nancy, expresa un peligro, evita que el ser que va a ser tocado sea asimilado por aquel que toca; es además, un tacto: *noli me tangere* es una frase que toca el punto sensible del tacto, el hecho mismo de tocar, que supone el tacto, pero al mismo tiempo lo evita. En palabras de Nancy, “ese punto es precisamente el punto en el que el tocar no toca, no debe tocar para ejercer su toque (su arte, su tacto, su gracia)” (Nancy, 23).

El grito del desnudo es entonces un tacto que lo pone en contacto con los vestidos (y esto aquí necesita la redundancia) y que imposibilita el tocar mismo, es un tacto que marca la rebelión del desnudo y que es al mismo tiempo una retirada de su cuerpo del orden de la presencia. En efecto, el desnudo se retira de la escena al correr a su armario y se retira paulatinamente del espacio constituido y dominado por las categorías de los vestidos. No obstante, ese movimiento de retirada no es simplemente un alejarse hacia el contrario, hacia algún lugar que no esté dominado por estos ordenamientos y que, por lo tanto, lo resguarde de su violencia. Por el contrario, el grito mismo, el ‘no me toques-allí’ hecho grito es el *anuncio -o profecía-* de la ruptura definitiva con el orden simbólico vigente en la novela, con las categorías de género, de orden, de número; es, en últimas, una especie de grito profético desde los límites del orden, pero que los toca continuamente y por eso mismo, los puede desestabilizar.

Este grito profético resuena a lo largo de toda la novela tanto en el lector como en los vestidos, quienes descubren a partir de éste la presencia del desnudo y el peligro que significa su conciencia en el mundo. Y dado que los vestidos son precavidos, como bien lo señala varias veces el desnudo, proceden a eliminar la desviación del sistema, a ponerlo a prueba para que, con su muerte, reafirme el orden social y la prohibición de la diferencia. El absoluto reacciona entonces contra las desviaciones, contra los límites singulares que acechan su unidad.

Sin embargo, desde ese momento, la narración del desnudo adquiere un tono profético en el que resuena el grito del que hablábamos anteriormente y que parece

descubrí que tienen solamente un sexo, y que por eso somos superiores; tenemos que serlo aunque no nos lo preguntemos” (Rosero, 66)

⁸ Más adelante se definirá explícitamente como esa memoria que deberá escarnecerse en público. (Cfr. Rosero, 109)

hacerle frente a este movimiento del absoluto simbólico de la sociedad de los vestidos. No sólo se cambia el tiempo de la narración a futuro, sino que también se adoptan fórmulas anticipatorias que podrían perfectamente aparecer en los relatos bíblicos (el autor dice: “ soy el primero del primero y también el último”, o bien, en otros lugares, “Cuando mi cuerpo será enterrado [...]. La muchedumbre se dispersará...Seré un desnudo invisible, un soplo de aire.” (Rosero, 108)). Este tiempo futuro de la enunciación juega con el presente del relato: el desnudo narra el futuro de la sociedad mientras produce su propia muerte. Su relato es, por tanto, una profecía que se cumple en el momento mismo de su enunciación. Describe y produce la muerte tanto como su recuerdo; es profecía y memoria al mismo tiempo, adentro y afuera del mundo, existencia y huella al mismo tiempo. Es una memoria que rompe el olvido fundacional en el que está sumida la casa y abre la posibilidad de un nuevo orden basado en esta profecía. En otras palabras, la consumación del relato profético en su muerte es un acontecimiento no predecible o asimilable por el orden que se rompe y por lo tanto, se suspende el tiempo y consigo, el movimiento de eliminación violenta que el absoluto ya ha puesto en marcha.

Así pues, se puede ver en la novela una valoración de la dimensión performativa del relato y de la literatura misma, es una muestra de las posibilidades de acción del lenguaje más allá de la comunicación. El lenguaje, y la literatura, serían, por consiguiente, lugares de apertura, lugares que permiten efectuar rupturas en el orden establecido y al mismo tiempo, son lugares desde donde se puede evitar la fusión de lo singular en el absoluto. Ahora bien, la pregunta es entonces por las consecuencias políticas de esta posibilidad: ¿cómo concebir la posibilidad de ruptura que se hace posible en la literatura desde un ámbito de diferente a la literatura? ¿Cómo concebir sus consecuencias políticas?

Ahora, el relato de la muerte, dada su condición profética, es una forma de ruptura. Pero, ¿podría ser que su muerte sea en sí misma una ruptura? Esta muerte profetizada y producida por su voz tiene lugar fuera de la casa y bajo sus propias manos: el desnudo se corta la cabeza con las uñas que no se había dejado cortar. Podemos ver que su muerte además de ser un acto de rebeldía o un sacrificio de purificación, es la ruptura definitiva con el orden vigente: el cuerpo mismo de la diferencia, de la negación de la sexualidad biológica, se presenta como el fin de su vida mortal y, a su vez, como lo incontenible, interminable e inesperado (no es gratis que el desnudo siga narrando la novela después de haber muerto).

Vemos entonces que no sólo se suspende el tiempo en el momento de su muerte, sino que también se rompen los ordenamientos de género, de número y, como ya veíamos y es precisamente la culminación de este proceso, la unidad consigo de la conciencia. En efecto, el desnudo se une consigo mismo en un momento tan íntimo como público en el que los fluidos corporales tienen un movimiento interminable :

Me integro a mí desesperadamente, sin percibir que yo mismo me desintegro; me uno conmigo al morir porque no existe ninguna otra memoria que se interponga, porque algo como un río me conduce a mí, porque soy un abismo, me dejo arrastrar por el curso de mis atracciones, mi cataclismo hacia arriba, siguiendo el vórtice subterráneo de mis voces, vertiéndome en mí... (Rosero, 113).

El desnudo se une consigo mismo, sus sexos se entrelazan en el único acto de amor del que era capaz porque no podía desear a nadie más que a sí mismo y porque se libera⁹ definitivamente del régimen del deseo de la sociedad de los vestidos. Sus conciencias finalmente quedan unidas en un ser que no es sólo un ser, sino que son muchos seres materializados en un grito: un él, un ella, un yo. Se convierte entonces, con todas sus voces unidas en la fluidez tanto corporal como discursiva, en un **exceso** sobre el orden establecido: no sólo tiene un género sino que los tiene a todos en sí, no es uno sino muchos unidos por el ciclo de fluidos y, por último, es una voz que muere al mismo tiempo que se proyecta a un futuro diferente. Y, en tanto que exceso sobre lo establecido surgido desde lo establecido, es aquello que hace estallar al absoluto desde adentro, desde su pretensión totalizante. Es por esto que en la muerte se consuma la *(re)insurrección* (Cfr. Nancy. p) del desnudo.

Para finalizar, me gustaría enunciar aquí las consecuencias de esta ruptura. Como vimos anteriormente la consumación de la profecía no es lo único que sucede en la muerte. De hecho, la novela no termina allí: el desnudo sigue hablando, hablándonos, desde esa otra vida sonora que profetizaba¹⁰. Como lo sugiere Nancy, “El que muere es el que no cesa de partir”¹¹ y por lo tanto, es aquel que siempre se mantiene en los límites del orden, que lo toca y desestabiliza continuamente hasta el final de la novela: se instaura una memoria que rompe con el olvido fundacional de la casa, las categorías binarias se suspenden en el acto de amor de una y todas las voces del desnudo, el cuerpo se desintegra bajo el poder de las uñas y se reintegra por el acto de amor en una voz que nos habla desde la muerte. En últimas, este exceso en todos los sentidos sobre el orden simbólico vigente lo suspende y cuestiona hasta tal punto que no podrá ya ser reparado o enmendado porque su interrupción ocurrió precisamente desde sí mismo, desde sus entrañas. En otras palabras, las ansias de supresión de la diferencia del absoluto lo consumen. Y es precisamente, por esta razón que se puede erigir una nueva ley, nuevos ordenamientos, en los que se abre la posibilidad de una nueva comunidad en la unión de los ‘amantes sigilosos’ donde resuena “...el resplandor de un exceso sobre lo dado, lo disponible, lo establecido”(Nancy, 30).

⁹ Al respecto de esta liberación es necesario remitirse al primer capítulo de *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo* en la obra de Evelio Rosero. María Juliana Martínez. Tesis doctoral. Universidad de California, Berkeley. 2012.

¹⁰ Dice: “De modo que me dispondré a reír victoriosamente del mundo, pero mi muerte me recordará que además de eterno soy un muerto, [...] se escucharán al unísono las voces de los muertos como un arrullo saludándome y la barahúnda será sinfónica y explícita y comprenderé que he resucitado a otra vida, no corpórea, sólo sonora” (Rosero, 113. El énfasis es mío).

Bibliografía

Marín Colorado, Paula Andrea. “La novelística de Evelio Rosero Diago: los abusos de la memoria”. *Cuadernos de Aleph*, 3, pp. 136-160.

Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere: ensayo del levantamiento del cuerpo*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

Martínez, María Juliana. *Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero*. Tesis doctoral. Universidad de California, Berkeley. 2012.

Rosero, Evelio. *Señor que no conoce la luna*. Bogotá: Random House Mondadori, 2010.