

Juliana Martínez*

‘Monstruosa caricia’, espectralidad, (auto)erotismo y resistencia en *Señor que no conoce la luna*

Resumen | El presente artículo propone que *Señor que no conoce la luna* (1992), del novelista colombiano Evelio Rosero, pone de relieve los distintos modos en los que una sociedad se inscribe a sí misma en un estado permanente de violencia, y señala cómo dicho estado se sustenta en múltiples y con frecuencia sutiles agresiones que van desde la desigualdad y la segregación a la violencia implícita en la manera en la que ciertos cuerpos (físicos, nacionales y textuales) son constituidos. Enmarcado teóricamente en el concepto de lo espectral de Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, en la elaboración sobre lo monstruoso de Peter Brooks, y la rebelión erótica propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari, el artículo argumenta que en la novela hay una importante reflexión sobre cómo la forma en la que ciertas subjetividades se construyen permite e incluso incita violencias reales sobre dichos individuos y cómo esto, más que una excepción en nuestro cuerpo social, político y nacional, es lo que lo sustenta y le permite (re)producirse.

‘*Monstrous embrace*’, *Spectrality*, (*Self*) *Erotism and Resistance in Señor que no conoce la luna*

Abstract | This article argues that *Señor que no conoce la luna* (1992), by Colombian novelist Evelio Rosero, gives visibility to the many ways in which a given society immerses itself in a permanent state of violence, and points out how this state rests on multiple and frequently subtle acts of aggression, that range from inequality and segregation to the implicit violence in the manner in which certain bodies (physical, national and textual) are built. Based primarily on the concept of the spectral proposed by Jacques Derrida in *Specters of Marx*, on Peter Brook’s theories on what is monstrous, and on the erotic rebellion proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari, I contend that *Señor* contains an important reflection on how the ways in which certain subjectivities are built enables, and even incites, real violence against these individuals, and how this, rather than an exception within our social, political and national body, is what sustains it and enables its reproduction.

Palabras clave | sexualidad – espectralidad – monstruosidad – erotismo – violencia – resistencia – mirada – literatura colombiana – Evelio Rosero

* Departamento de Lenguas y Culturas, American University Washington DC, EEUU.
Correo electrónico: jmartinez@american.edu

Keywords | sexuality – spectrality – monstrosity – eroticism – violence – gaze – rebellion – colombian literature – Evelio Rosero

*Entonces fueron abiertos los ojos de ambos,
y conocieron que estaban desnudos*
Génesis 3:7-10

SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA es una de las novelas más impactantes y menos conocidas de la literatura latinoamericana. Publicada en 1992 por el colombiano Evelio Rosero, cuenta la historia de un universo a la vez alegórico y surrealista en el que seres con dos sexos son obligados a permanecer desnudos, y son maltratados, torturados, y asesinados por “los vestidos”, quienes sólo tienen un sexo. Leer *Señor que no conoce la luna* es adentrarse en un mundo oscuro donde formas y cuerpos se confunden, y en el que la lucha por el espacio, la supervivencia y la posibilidad de la autodeterminación están en primer plano. Este artículo propone que, pese a su aparente desconexión con cualquier contexto histórico o político, las estrategias narrativas del texto ponen de relieve los distintos modos en los que una sociedad se inscribe a sí misma en un estado permanente de violencia, y señala cómo dicho estado se sustenta en múltiples y con frecuencia sutiles agresiones que van desde la desigualdad y la segregación a la violencia implícita en la manera en la que ciertos cuerpos (físicos, nacionales y textuales) son constituidos. Este último punto no es metafórico ni teórico. En *Señor que no conoce la luna* hay una reflexión sobre cómo la forma en la que ciertas subjetividades se construyen permite e incluso incita violencias reales sobre dichos individuos y cómo esto, más que una excepción en nuestro cuerpo social, político y nacional, es lo que lo sustenta y le permite (re) producirse. Además, el presente artículo pretende romper el vacío crítico y subsanar en parte la falta de reconocimiento en torno a *Señor que no conoce la luna*. Sugiero que la marginalización a la que los desnudos son sometidos se refleja también en la trayectoria de la novela. La audacia estética de la narrativa de Rosero a su vez ha convertido la novela misma en un cuerpo literario monstruoso sin lugar dentro del *corpus* de la literatura latinoamericana reciente. Como el desnudo mismo, *Señor que no conoce la luna* rehúye definiciones tradicionales, produce fascinación, confusión, y rechazo; y sigue luchando por abrirse un espacio dentro de las letras latinoamericanas.

“Yo, Desnudo”, lo abyecto de/en el nombre

Escrita entre 1988 y 1990, *Señor que no conoce la luna* hace un intenso y con frecuencia violento recorrido por el espacio y las vidas de los desnudos. La

novela narra la historia de un mundo fuertemente jerarquizado en el que “los vestidos” dominan a “los desnudos” obligándolos a vivir en una casa de la que no pueden salir, haciéndoles ejercer todo tipo de oficios degradantes, y sometidos a torturas y abusos constantes. Este desbalance de poder, así como la estricta estratificación social de la novela, se sustentan en el hecho de que los desnudos, a diferencia de los vestidos, tienen dos sexos. En este sentido la desnudez no sólo es signo de desposesión y precariedad, sino que también funciona como la principal estrategia de exhibir y afianzar la diferencia, de inscribir lo anómalo en el cuerpo, de asociar ciertas corporalidades con patologías o desviaciones. Los vestidos exponen la doble genitalidad de los desnudos como prueba de su carácter no-del-todo-humano y en consecuencia como justificación de la violencia y sujeción a la que son sometidos. Más aún, la desnudez reemplaza incluso los procesos de individuación y subjetivación de los desnudos ya que uno de los muchos despojamientos que éstos sufren es la carencia de nombre. Aunque a algunos se les asignan apelativos denigrantes como “El-Calvo, El-Mudo, El-Manco, La-Sorda, El-Rengo, El-Ciego, La-Jorobada, El-Tuerto, La-Enana” (Rosero 2010, 32), en general a todos —el protagonista incluido— se les llama simplemente “el desnudo”. Incluso en la muerte los desnudos permanecen indiferenciados y en su cementerio se repite hasta al hastío una lápida con idéntico y escueto epitafio: “*Yo Desnudo*” (47). No hay fechas, nombre, nada que permita individualizar su vida, experiencia o memoria.

Este doble proceso de, por un lado, enmarcar las diferencias corporales —sobre todo si éstas son genitales— dentro de un discurso clínico y criminal, y por el otro, reducir a quien encarna dichos rasgos físicos a su corporalidad, negándole en consecuencia el pleno reconocimiento de su individualidad, no es nuevo. En *From the Medical Gaze to Sublime Mutations, The Ethics of (Re)Viewing Non-normative Body Images*, Benjamin Singer nos recuerda que la colusión entre la mirada clínica y los proyectos criminalísticos del siglo XIX inauguró una manera de ver las diferencias genitales y sexuales como a la vez desviadas y peligrosas (Singer 2006, 604). Más aún, Singer demuestra cómo las representaciones

En Señor que no conoce la luna hay una reflexión sobre cómo la forma en la que ciertas subjetividades se construyen permite e incluso incita violencias reales sobre dichos individuos y cómo esto, más que una excepción en nuestro cuerpo social, político y nacional, es lo que lo sustenta y le permite (re)producirse

clínicas de los cuerpos no-normativos a partir del siglo XIX se ensañan en la anomalía anatómica y borran el rostro, de facto reduciendo al individuo a un único rasgo físico en el que se diluyen todos los demás elementos que lo constituyen como sujeto: *“the medical gaze creates the illusion of anonymous bodies, suspended in time and placed outside of any habitable social world, and thus disallows the very possibility of subjectivity”* [la mirada médica crea la ilusión de cuerpos anónimos, suspendidos en el tiempo y colocados fuera de cualquier mundo social habitable, denegando así cualquiera posibilidad de subjetividad] (2006, 611). Las consecuencias de este tipo de mirada son claras en la novela. Los desnudos, encerrados en el precario y reducido espacio de la casa, están sumidos en el anonimato y la indiferenciación, y su única función es la de complacer los deseos de los vestidos que sí tienen nombres y apellidos, y cuentan con identidades estables.

Judith Butler célebremente ha señalado que el proceso de formación del sujeto requiere de una repudiación inicial, de la creación de un espacio de lo abyecto que el sujeto expulsa de sí para poder constituirse y contra el cual se reafirma constantemente (Butler 1993, 3). Asimismo, se establece una estrecha relación entre esta subjetivación y los procesos de asignación de sexo/género, extendiendo su argumento a la configuración del espacio social mismo. Para Butler, el proceso de asignación de sexo es el momento constitutivo tanto del sujeto como de lo abyecto. El sujeto se constituye no sólo expulsando otros de sí, sino insertándose en patrones altamente sexuados y sexualizados de comportamiento basados en la genitalidad. El otro que se rechaza es también la posibilidad de ser más allá de la hetero/cisnormatividad que garantiza la (re)producción de lo social (Butler 1993, 3). Aquello que por su genitalidad, sexualidad o voluntad no pueda ser insertado dentro de estos parámetros pone en entredicho el espacio y el modo desde los que los cuerpos individuales y nacionales se constituyen.

En consecuencia, el fuerte antagonismo de la novela no es sólo cuestión de “unos” contra “otros”, sino de “unos” intentando salvaguardar su propio ser. No es sólo la supervivencia de los desnudos la que está en juego, sino la posibilidad misma de los vestidos de ser, de ser vestidos. Los vestidos requieren de los desnudos en tanto tales, en tanto seres que al tiempo que presentan una amenaza potencial al régimen y la subjetividad de los vestidos, los reafirman pues mantienen el binarismo, la estructura que crea la diferencia entre “unos” y “otros”. Los desnudos son aquello que se expulsa para poder constituir y afianzar la subjetividad colectiva de los vestidos. Así, los desnudos son constituidos por los vestidos como (no)seres, como entidades que habitan un espacio liminal respecto a lo humano mismo, como lo abyecto y lo monstruoso. No es entonces gratuito que “monstruo” sea, precisamente, lo que llaman al desnudo (Rosero 2010, 89).

Placer, mirada y violencia; la “monstruosa caricia” de los desnudos

En *Body Work* Peter Brooks reconoce la relación entre monstruosidad y la identidad individual y social, insistiendo sobre todo en la importancia del cuerpo cuando de hablar de monstruos se trata. Para Brooks, una de las características principales del discurso de lo monstruoso es que evidencia el estrecho vínculo que existe entre corporalidad y subjetivación. La diferencia física del monstruo, el exceso corporal que encarna, impide que el proceso que convierte a un cuerpo en sujeto se consolide. El monstruo no puede escapar de su cuerpo, éste es lo que lo define y delata; el monstruo, como dice Brooks, “*is nothing but body*” [no es más que cuerpo] (1993, 220). En este orden de ideas, lo monstruoso tiene también una profunda relación con la mirada. Como su cuerpo es lo que lo define, el monstruo ha sido construido principalmente como espectáculo, o, como señala Brooks apropiándose del famoso término de Laura Mulvey, como “*to-be-looked-at-ness*” [ex-puesto a la mirada] (218). De los *freak shows* del siglo XIX, a los actuales manuales médicos que exhiben los cuerpos no-normativos como ejemplos de patologías y desórdenes genéticos o anatómicos, son muchos los casos que confirman que tradicionalmente el monstruo ha existido para ser visto y señalado, y que su corporalidad justifica todo tipo de intervenciones y exposiciones. En *Señor que no conoce la luna* la desnudez forzada de los desnudos somete el cuerpo de los desnudos a una permanente exhibición, insistiendo en la diferencia que funda el sistema social de la novela y enfatizando la reducción de los desnudos a su corporalidad. Al ubicar la monstruosidad en el cuerpo del (lo) otro, la ideología vincula ciertas corporalidades con lo aberrado y lo desviado, ubicándose a sí misma del lado del orden y la naturaleza, de un supuesto orden de la naturaleza. Este movimiento patologiza el cuerpo (del) otro y proyecta sobre él las ansiedades individuales y sociales sobre la identidad. Como señala Slavoj Žižek en *Grimaces of the Real*, la función del monstruo

lies [...] in its very capacity to absorb and organize all of these quite distinct anxieties together. [the monster] allows essentially social and historical anxieties to be folded back into apparently “natural” ones, both to express and to be recontained in what looks like a conflict with other forms of biological existence. (1991, 63-64)

(...yace [...] en su misma capacidad para absorber y organizar todas estas ansiedades bien distintas en un conjunto. [el monstruo] permite que las ansiedades esencialmente sociales e históricas sean replegadas sobre sí mismas en fenómenos aparentemente “naturales”, tanto para expresar como para ser re-envueltas en lo que parece un conflicto con otras formas de existencia biológica (1991, 63-64).

Como se señaló arriba, una de las ansiedades sociales más arraigadas se relaciona con el sexo y la sexualidad. En consecuencia, “monstruo” es con frecuencia aquel que no puede ser fácilmente clasificado dentro del sistema sexo/género (Brooks 1993, 219), o quien cuestione el orden social con su comportamiento sexual. Aunque en la novela no hay ambigüedad ni multiplicidad de identidades sexuales, la doble genitalidad de los desnudos hace que la sociedad no pueda asignarles un sexo y una sexualidad normativa al nacer y sean ellos mismos los que, con el paso del tiempo, escogen su género y sexualidad (Rosero 2010, 82). Más aun, su doble genitalidad es un recordatorio constante de la posibilidad de

Una de las ansiedades sociales más arraigadas se relaciona con el sexo y la sexualidad. En consecuencia, “monstruo” es con frecuencia aquel que no puede ser fácilmente clasificado dentro del sistema sexo/género o quien cuestione el orden social con su comportamiento sexual

dar al traste con la naturalización de la diferencia hombre-mujer como base del cuerpo físico y nacional. La amenaza que la genitalidad de los desnudos (re)presenta va mucho más allá de lo que podría ser considerado una mera desviación física y se extiende a todo el cuerpo social.

Dicha amenaza es parte del pánico que los monstruos ocasionan. Su corporalidad excesiva perturba el ordenamiento social y político de los cuerpos, mostrando la inadecuación y arbitrariedad del sistema mismo. El monstruo es “*that which calls into question all our cultural codes [...] that which calls into question the language we use to classify and control bodies*” [...aquello que pone en tela de juicio todos nuestros códigos cultura-

les [...] que pone en tela de juicio el idioma que usamos para clasificar y controlar los cuerpos] (Brooks 1993, 220). Así, si en una primera instancia los desnudos ratifican la normalidad y superioridad de los vestidos, su corporalidad abyecta y monstruosa es también el lugar desde el que puede ejercerse resistencia y articular modos radicalmente distintos de relacionarse personal y socialmente. Los vestidos reconocen esta amenaza y reaccionan con encono y violencia. En la novela hay un activo sistema de torturas públicas a los desnudos; sin embargo, a excepción del caso desnudo, en los demás suplicios del texto no hay una transgresión que los justifique; no hay discurso de castigo, sólo de disfrute. *Señor que no conoce la luna* anuda la tradicional exhibición de los cuerpos monstruosos mencionada arriba con el espectáculo de la afirmación del poder a través de la violencia para producir “algo memorable, algo mucho más allá de una tortura en regla, un ensamblaje perfecto” (Rosero 2010, 17). La cuidadosa

preparación de las torturas en la novela está específicamente orientada hacia lograr el mayor deleite posible en los vestidos y, sobre todo, en las vestidas, quienes sienten un gran placer, bastante cercano al espasmo sexual, al contemplar los cuerpos suplicados de los desnudos:

“(…) en cuanto a las más jóvenes, las no desposadas, se sabe que durante las escenas de tortura suelen pasarse y repasarse sus lenguas rojas y vibrátiles por encima de las bocas reseca, los dientes marfilinos muerden la carne brillante de su labios, todas de pie, ligeramente inclinadas, ligeramente entreabiertas, siguen hiriéndose los labios, involuntariamente, hasta la sangre, se dan compactos y redondos golpecitos en el vientre, pasan y repasan la yema humedecida de sus dedos por encima de los pezones erectos, como para reduplicar en sus cuerpos la sensación de la monstruosa caricia proveniente del dolor de los desnudos” (17-18).

Con lo anterior, la novela establece una estrecha relación entre mirada, violencia, poder y placer, donde el placer es a la vez el objetivo principal y el más peligroso aspecto de esta intersección. El placer es aquí elemento inestable, capaz de desestabilizar la ecuación del poder justo donde ésta aspira a consolidarse con más fuerza. El disfrute que sienten las vestidas ante la “monstruosa caricia” de los desnudos fisura el discurso de abyección tornándolo en uno de deseo. Allí donde el poder más quisiera afirmarse, hay algo en el cuerpo de los desnudos que resiste el desprecio y que hace que la (re)producción del orden social y la consolidación de la brecha entre lo humano y lo monstruoso se trunque. Porque las torturas, en *Señor que no conoce la luna*, también fallan. De hecho, es por una tortura fallida que nos enteramos que los desnudos tienen dos sexos. Si bien desde el comienzo sabemos que los desnudos son obligados a deambular sin ropa por la inmensa casa y que son definidos por dicha carencia, el cuerpo de éstos no es descrito. Como lectores, sabemos de su desnudez, pero la causa principal de ésta —su doble genitalidad— no nos es revelada sino hasta el momento en que el cuerpo de un desnudo es sujeto a una tortura que no puede consumarse. La *revelación* es entonces triple: aprendemos que los desnudos son atormentados por no tener un sexo que pueda ser leído dentro de los modelos corporales de la heteronormatividad, que el poder de los vestidos tiene un límite, y que en la peculiar genitalidad de los desnudos subyace la clave de una posible subversión. Pues es al final de esa misma tortura malograda donde por primera vez surge la posibilidad de una transformación radical del cuerpo político a través de una resemantización del cuerpo de los desnudos y de la liberación de su erotismo, la terrible seducción de su monstruosa caricia.

La tortura a la que nos referimos es aquella en la que “uno de los más importantes hombres de ciencia de los vestidos decidió organizar una tortura sin par,

inimaginable, con el fin de recuperar la salud de su madre (que padecía del mal de la desesperanza)” (Rosero 2010, 16). El fragmento insiste en la cuidadosa planeación del hombre de ciencia, en los muchos expertos que consulta, y acentúa la relación entre mirada, monstruosidad y violencia, al afanarse buscando “el tipo de silla y el lugar desde el que su madre debería presenciar los tormentos” (16). Pero la tortura falla y la madre muere “más por la decepción ante el sistema de tortura empleado, que por el placer” (17). El fracaso del hombre de ciencia por devolverle la salud y la esperanza a su madre señala la crisis del cuerpo social y político que produce el espectáculo. El estrepitoso fracaso del hombre de ciencia es el fracaso del sistema mismo. De ahí la importancia en el énfasis que se pone en la planeación del evento, pues en el diseño de la tortura están representados los principales estamentos de los vestidos: su ciencia, sus convicciones, se ven ridiculizadas ante el aparatoso fiasco. La desilusión sin remedio de la madre apunta a la imposibilidad de seguir creyendo en un sistema que ella sabe impotente y a la larga imposible, y así lo dice. Mientras expira la anciana maldice a su hijo y a la sociedad entera y les advierte: “si no corregimos nuestra falta, no tardarán estos desnudos en elegir su propio dolor, si es que antes no acaban con nosotros, echándonos en cara la desgracia de sus dos sexos sin sosiego” (17). Estas palabras visibilizan por primera vez el cuerpo de un desnudo y sólo entonces nos enteramos de su doble genitalidad. En consecuencia, pese a la carga negativa que los vestidos pretenden darle, el doble sexo de los desnudos aparece desde el inicio directamente relacionado con la posibilidad de la resistencia y la trasgresión. En sus últimas palabras la mujer señala la posibilidad de agencia de los desnudos y la ubica en la apropiación del cuerpo por parte de estos y en la liberación de su sexualidad subversiva. Es preciso entonces explorar ese cuerpo monstruoso, desnudo, erótico.

“Un vapor largo y raquítrico”, el espumoso, gelatinoso y espectral “cuerpo sin cuerpo”

Para ser un texto que pone tanto énfasis en la desnudez y el cuerpo, en *Señor que no conoce la luna* la corporalidad aparece de un modo extrañamente inmaterial. Pese a todo el espacio textual dedicado a las descripciones de los desnudos, su mundo, y del desnudo en particular, la materialidad concreta del espacio y el cuerpo del protagonista rehúyen fijación. Los cuerpos de *Señor que no conoce la luna* están doblemente acechados por la desaparición, rondados por la fragmentación, el desmembramiento y la disolución. El mundo narrado por el desnudo está siempre a punto de dejar de ser, no sólo en el sentido literal de su vulnerabilidad y precariedad, sino en el literario. La presencia de los cuerpos en la novela no se hace nunca concreta. Pese a su desnudez, sus humores y

excreciones, el mundo físico carece de densidad. No es posible trazar una cartografía estable y si fuéramos a hacer un retrato hablado de cualquier personaje del texto fallaríamos irremediabilmente. Esto se debe, en parte, a que las descripciones tienen con frecuencia un tono altamente poético, y sus enumeraciones, reiteraciones y aliteraciones escapan a las lógicas de lo racional. Incluso las imágenes que describen el célebremente monstruoso cuerpo del desnudo en vez de aclarar la percepción la confunden, y lejos de materializar el cuerpo, lo diluyen: “no salgo, broto, me deslizo, soy un vapor largo y raquítico, hay niebla en mis axilas, mi boca es blanca, soy una espátula de gelatina, me desperezo en el dolor, barboto gemidos, soy un rugido, mi cuerpo espumoso tiembla engarrotado” (Rosero 2010, 11). Este tipo de descripciones nos ponen, como lectores, en una situación incómoda y desconcertante pues al tiempo que nos exigen ver nos impiden hacerlo. El cuerpo del desnudo, pese a la insistencia de la novela en él, es un cuerpo indócil que permanece indescifrable. Nosotros —al igual que los vestidos que así lo pretenden— nos vemos frustrados en nuestro deseo de verlo, comprenderlo y aprehenderlo. Como a los vestidos, el cuerpo del desnudo se nos escapa siempre.

Este gesto es particularmente significativo si tenemos en cuenta lo arriba expuesto sobre la estrecha relación entre el monstruo y la corporalidad. Peter Brooks propone que para escapar de esta vinculación marginalizante una de las estrategias que el monstruo puede usar es alejarse del régimen visual y acudir al lenguaje (Brooks 1993, 218). Con esto el monstruo resalta su interioridad y rehúye la exterioridad que lo ve y designa como abyecto. Como la única voz que tenemos en *Señor que no conoce la luna* es la del desnudo, la novela misma lleva a cabo este movimiento. Al hacer de la interioridad del desnudo el único punto de vista que se nos ofrece, la estructura narrativa impide que el desnudo sea pura exterioridad. La voz tranquila, rabiosa, amorosa, confundida y finalmente libre y decidida del desnudo es la que (re-des)construye el mundo y lo expone ante nosotros. Al hablar de su propio cuerpo el desnudo recurre a un lenguaje en el que la corporalidad misma se hace imposible, un lenguaje que desmaterializa y suspende, que no acepta las coordenadas sobre las que el sentido de los vestidos se construye. Como lo muestra el ejemplo anterior, la narrativa no le permite al cuerpo del desnudo definirse ni estabilizarse; por el contrario, utiliza imágenes de estados transitorios de la materia, de lo que está siempre deviniendo, a punto de ser otro.

En este orden de ideas conviene pensar la corporalidad del desnudo y del mundo de *Señor que no conoce la luna* desde el concepto de lo espectral de Jacques Derrida. En *Espectros de Marx* el filósofo francés dice que el espectro es aquella presencia —a la vez presente y ausente— que disloca las coordenadas espacio-temporales sobre las que se funda el sentido y la sociedad. Los espectros,

para Derrida, son todos aquellos hechos invisibles por las narrativas dominantes y sobre los cuales pueden ejercerse múltiples formas de violencia impunemente (1998, 102-103). Por lo tanto, como en el caso del monstruo, la (re)aparición del espectro, su retorno, conlleva una apertura y un replanteamiento de los modos de (re)producción de sentido pues los vigentes resultan abstrusos a la hora de dar cuenta del espectro, de tenerlo en cuenta, de hacerlo contar (1998, 12-13). Además, Derrida es enfático en que el espectro no es un espíritu y la diferencia está, precisamente, en su particular corporalidad:

Semejante transparencia no es del todo espiritual, conserva su cuerpo sin cuerpo que [...] proporcionaba la diferencia entre el espectro y el espíritu. Lo que sobrepasaba los sentidos pasa de nuevo ante nosotros en la silueta de un cuerpo sensible del que, sin embargo, carece, o que permanece inaccesible para nosotros. [No es] sensible e insensible, sensible *pero* insensible, sino que dice: sensible insensible, sensiblemente suprasensible (170).

A lo largo de la novela el desnudo es descrito precisamente desde ese no-estar-del-todo-ahí del espectro, desde esa confusión de la presencia y la ausencia, la (in)materialidad, la vida y la muerte, propia de lo espectral: “¿Quién es ese muerto que camina?” le dicen los vestidos y agregan “no tiene piel, es un esqueleto’ [...] ‘es un inmenso hueso que respira” (Rosero 2010, 35). La espectralización de los cuerpos que la novela lleva a cabo pone en primer plano la relación entre mirada, poder y violencia, y frustra y cuestiona dicho deseo al no permitirnos ver lo que y desde donde queremos ver. En contraposición al cuerpo disciplinado del panopticismo, la novela propone el cuerpo insubordinado, sensible insensible del espectro. El lenguaje inestable, sensorial y maleable que el desnudo utiliza para describirse a sí mismo y para referirse a su mundo, espectraliza todos los cuerpos de la narrativa e incluso el espacio literario mismo, cuestionando “*the meaning of looking, of optics, as the faculty and the science most commonly used to judge meanings in the phenomenal world*” (...el significado de mirar, de la óptica, como la facultad y la ciencia que se usan más comúnmente para juzgar significados en el mundo de los fenómenos) (Brooks 1993, 201). Para poder dar cuenta del cuerpo de los desnudos, para poder hacerlos contar, es preciso alejarse del régimen de lo visual y acudir a mucho más que la visión. Como lo hace el desnudo mismo, hay que apelar al tacto, al oído, al olfato y a las sensaciones internas para (re)conocerse, conocer a los demás, y movilizar una relacionalidad intimista, solidaria y afectiva.

En *Mil mesetas* Deleuze y Guattari hablan de dos tipos de percepción con implicaciones muy diferentes. Por una parte está “la triangulación escópica euclidiana” (377) que prioriza la visión como mecanismo fundamental para

“estriar”, es decir, controlar, medir y dominar, el territorio y los cuerpos que lo habitan (500). Y, por el otro lado, está la percepción “háptica” asociada a la fluidez e indeterminación de los espacios lisos (501). Deleuze y Guattari explican: “‘háptico’ es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica” (499) y más adelante aclaran que dicho modo de percepción requiere además el uso de otros sentidos como el oído y el olfato. La movilización de esta percepción háptica tiene importantes consecuencias en la novela pues permite transformar signos de desposesión y marginalización en oportunidades de encuentro, (auto/re)conocimiento y resistencia. La oscuridad permanente y el contacto forzado con otros cuerpos dejan de ser un impedimento para la diferenciación, individuación y (re)conocimiento, y poco a poco se convierten en una manera distinta de ser, (re)conocer y relacionarse: “[a mis acompañantes] suelo distinguirlos por el perfil de las narices, por sus olores, por el tacto de sus cuerpos, por el acento de sus voces, la sonoridad de sus bostezos, su risa, sus gemidos, porque ellos son eso: risas y gemidos categóricamente individuales” (Rosero 2010, 87). Como dice Jean-Luc Nancy en *Noli me tangere*: “no se trata de ver *en* la tiniebla, y, por tanto, a pesar de ella (recurso dialéctico, recurso religioso): se trata *de abrir los ojos en la tiniebla* y de que éstos sean invadidos por ella, o bien se trata de sentir lo insensible y de ser aprehendido por ello” (Nancy 2006, 69).

El desnudo aprende a navegar la oscuridad, a encontrarse con los demás y consigo mismo en medio de ésta, y a asumir plenamente su corporalidad espectral y la de los otros. Esta manera de (auto)conocerse y (auto)representarse es tan exitosa que incluso cuando decide enfrentarse al espejo su reacción es completamente opuesta a la de la criatura de Shelly e incluso a la del alienado infante lacaniano. El espejo, Brooks nos recuerda, es para el monstruo el espacio anti-narcisista por excelencia. Al ver su imagen reflejada el monstruo se espanta de sí mismo, y reconoce y reafirma su monstruosidad. Con esto, la posibilidad de la constitución de la sexualidad del monstruo —de una sexualidad monstruosa— se clausura al impedir que el monstruo se vea a sí mismo como posible objeto de deseo (Brooks 1993, 207). Lo que sucede en *Señor que no conoce la luna* es bastante diferente:

Fui frente al espejo grande y me contemplé por primera vez, maravillado de mí mismo, y me reí. Corrí a mi propia imagen y entonces me besé. Mis labios me besaron en el frío espejo, y experimenté todo el amor, sin miedo a perder ese amor, porque yo mismo era el amor, yo mismo conmigo, yo, porque no deseo ni podré desprenderme jamás, ni siquiera mediante la muerte, siempre indisolubles, ella y él, yo (Rosero 2010, 104-105).

En el momento de la confrontación visual fundacional, el desnudo desvía la mirada y antepone una percepción háptica de sí mismo. Como lectores, vemos al desnudo mirarse, pero nosotros no podemos verlo. La obsesión por ver al monstruo, por comprobar que lo es, se ve frustrada una vez más pues no hay una sola referencia a la apariencia física del desnudo. Lo único que sabemos, lo único que importa, es que su imagen se corresponde con su deseo y su contemplación lo lleva a un instante de unión amorosa en la que no hay abyección ni

No se trata de “descorporalizar” el monstruo sino de “desmonstrificar” el cuerpo, despojarlo de las marcas que pretenden inscribir la abyección en él. Se trata de hallar formas amorosas de relacionarse, formas que liberen la capacidad erótica y generadora del cuerpo

alienación. Una vez más el texto ofrece una *visión* alternativa en la que otros sentidos y sensaciones generan una apertura que promueve relaciones inter e intra-subjetivas, menos violentas, más afectivas. La confrontación del desnudo con su imagen es un momento anti-laciano en tanto no inaugura una fractura fundamental del sujeto sino que consume su unidad. La imagen que el espejo le devuelve al desnudo produce una identificación plena en la que el desnudo, despojado de carencia, puede unirse consigo mismo y encuentra dentro de sí la unidad con (en) la pluralidad. En *Señor que no conoce la luna* la escena del espejo sella el proceso de subjetivación del desnudo, consolidando una visión afectiva e inte-

grativa del sujeto que no tiene que expulsar al otro para constituirse. Lo acoge amorosamente dentro de sí: “siempre indisolubles, ella, él y yo” (Rosero 2010, 105). Esta triangulación identitaria permite que el yo permanezca ambiguo, fluido e indeterminado, en afectuoso abrazo no en batalla constante. A diferencia del monstruo de *Frankenstein*, al ver su propia imagen el desnudo no se horroriza de sí. Muy por el contrario asume la especificidad de su cuerpo como el lugar en el que reside la posibilidad de un (re)encuentro amoroso consigo mismo y con lo(s) demás. No se trata de “descorporalizar” el monstruo sino de “desmonstrificar” el cuerpo, despojarlo de las marcas que pretenden inscribir la abyección en él. Se trata de hallar formas amorosas de relacionarse, formas que liberen la capacidad erótica y generadora del cuerpo.

Morir públicamente, amarse mientras tanto; la contestación erótica del desnudo

El erotismo es afirmar la vida incluso en la muerte

—Bataille, *El Erotismo*

En *Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari enfatizan el carácter profundamente subversivo del deseo (1974, 122) y las consecuencias que no reprimirlo tiene, no para tal o cual individuo sino para la estructura social en general:

Si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. Es perturbador: no hay máquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros [...] el deseo en su esencia es revolucionario [...] y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas (1974, 121).

La sexualidad —se dijo arriba— es clave en los procesos de subjetivación y de construcción de la identidad. Por consiguiente, reconsiderar las relaciones que (re)producen al sujeto tiene a su vez que pasar por la sexualidad. Liberar el deseo, sacarlo de la habitación de Edipo (Deleuze y Guattari 1974, 413), asumir un erotismo que cuestiona los procesos de formación del sujeto y de lo social es acto revolucionario. Para el desnudo esto implica retomar la maldición de la anciana y liberar “sus dos sexos sin sosiego” (Rosero 2010, 17) aun cuando esto tenga graves consecuencias personales.

En su célebre libro sobre el erotismo Georges Bataille nos advierte que si el (auto)erotismo lleva al sujeto a un desdibujamiento de sus propias fronteras es porque está íntimamente relacionado con la muerte (Bataille 2005, 28). Tanto el erotismo como la muerte están intrínseca e indisolublemente asociados con la apertura hacia una experiencia extrema que lleva al sujeto literalmente fuera de sí, que lo expone a una transformación en la que las fronteras que lo identificaban —separándolo de lo y los otros— se desmoronan: “en la base del erotismo, tenemos la experiencia de un estallido, de una violencia en el momento de la explosión” (98). El desnudo, al poseerse a sí mismo, se despoja de los límites que lo configuran y (re)presenta un modo de ser que se deja habitar, penetrar, por muchos otros. Al autoposeerse, al amarse plenamente a sí mismo, el desnudo se expone y abre más allá de los límites de su propio cuerpo, su temor y su presencia, asumiendo su sexualidad y su muerte en un único y liberador instante:

Yo mismo, conmigo, me concilio, me acaricio, me simpatizo, soy un devoto delirio, un idilio monstruoso, me reúno y armonizo [...] me integro a mí desesperadamente, sin percibir que entonces yo mismo me desintegro; me uno conmigo al morir [...] porque algo como un río me conduce a mí, porque soy un abismo y me dejo arrastrar por el curso de mis atracciones (Rosero 2010, 109-113).

Esta muerte es muy distinta a las demás de la novela, pues es un acto que reafirma la voluntad, el placer y la libertad que pretenden negarse. La doble decisión del desnudo de, por una parte, quitarse su propia vida y, por la otra, entregarse públicamente al amor más prohibido en el texto, quiebra la autoridad ahí donde ésta más pretendía reforzarse. El acto del desnudo es el ejercicio de una voluntad que se niega a ser en los términos peyorativos, violentos y excluyentes que se le ofrecen, y exhibe la impotencia del régimen que pretende subyugarlo decidiendo sobre su vida y su placer. De ahí el escándalo que produce:

Los cielos del mundo se arrojan igual que un espejo hecho trizas, mis uñas me entiebran, los sexos unidos estertor, una tristeza muy larga y muy honda se apodera de sus rostros [...] mi muerte es una hecatombe: chillan mujeres sueltas por todas partes, como los niños, como los viejos. Es como si definitivamente nadie lograra respirar, porque yo muero públicamente, porque me amo mientras tanto (Rosero 2010, 112).

La muerte del desnudo produce pánico, angustia y desconcierto; no es un triunfo ni una reafirmación para los vestidos. Por el contrario, su suicidio es una “contestación erótica”, es decir, una instancia en la que *“though it appears that the normativizing law prevails by forcing suicide [...] the text exceeds the text, the life of the law exceeds the teleology of the law enabling an erotic contestation and disruptive repetition of its own terms”* [aunque aparece como que la ley normativizante se impone al obligar al suicidio (...) el texto excede al texto, la vida de la ley excede la teleología de la ley facilitando el desafío erótico y la repetición desquiciante de sus propios términos] (Butler 1993, 140). Con su acto final el desnudo cumple la profecía de la madre agonizante del “famoso hombre de ciencia”, pues elige su propio dolor y echa en cara a los vestidos sus dos sexos sin sosiego (Rosero 2010, 17). El desnudo revela y se rebela: al tiempo que hiperboliza y exhibe su castigo, señala el fracaso del mismo. Con su desobediencia última muestra la fuerza de “monstruosa caricia”, su resistencia invencible, la negación de la ley que se le impone en el momento en el que ésta debería asentarse con mayor severidad. El desnudo, al final, afirma que no puede ser vencido desde afuera, que los límites y las categorías impuestas no lo contienen, que su muerte no les pertenece pues no es de este mundo, ni siquiera de este tiempo.

De mirón a vidente; la conjura de “los amantes más sigilosos”

Como se ha dicho, en la novela hay una estrecha relación entre mirada y violencia. Hacia el final este nexo se hace cada vez más explícito y complejo equiparando el reino de lo visible con una temporalidad específica. Antes de morir el desnudo se encuentra totalmente confinado en la oscuridad. Esto hace que el paso del tiempo no pueda ser medido y el desnudo apele a una temporalidad no lineal extendida principalmente hacia el futuro. A partir de su confinación final el discurso del desnudo, aquel que narrará su propia muerte, deja de lado el presente y se abre al futuro gramatical. El pasaje no sólo está escrito enteramente en este tiempo verbal, sino que posee también un fuerte tono profético (Rosero 2010, 108). El desnudo ha pasado de ser “una mirada que camina” (77), un *voyeur*, a ser un vidente, un profeta. Para el *voyeur* lo más importante es lo que se presenta ante sus ojos. Ver lo que está ahí, presente frente a él, es lo que constituye su ilusión de control y por tanto su placer. El vidente, por el contrario, es quien lidia con los espectros, quien sabe reconocer como real aquello que no está (aún, ya) presente, aquello que sólo puede ser narrado desde la apertura y la hospitalidad (Derrida 1998, 13). Ésta es precisamente la conjura espectral por la que Derrida aboga en sus *Espectros de Marx* y no puede llevarse a cabo sin un “desquiciamiento” de la forma en la que percibimos el tiempo, el cuerpo y el espacio (172). Para el filósofo, la dislocación de la temporalidad hacia una percepción que tenga en cuenta mucho más que el presente y la presencia es clave a la hora de producir formas sociales más justas:

Se trata, en efecto, de convocar (*beschwören*) espíritus como espectros con el gesto de una conjura positiva, aquella que jura para reclamar y no para reprimir [pero] aunque semejante conjuración resulta acogedora y hospitalaria, puesto que reclama, deja o hace venir al muerto, ésta va siempre unida a la angustia. [...] responder *del* muerto, responder *al* muerto. Corresponder y explicarse, sin seguridad ni simetría [...]. Nada es más serio ni más verdadero, nada es más justo que esta fantasmagoría (Derrida 1998, 125).

Abierto hacia el futuro, el desnudo es profeta y médium, una conexión entre aquellos que habitan distintos espacios, formas, tiempos. Contrario al mirón obsesionado por el impulso epistemofílico que asocia mirada-saber-poder, el vidente es una figura acogedora de comunicación.

Si el deseo es reprimido se debe a que toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad

Así narrada, la última acción del desnudo subraya la brecha entre la percepción visual, externa, de los hechos, y la percepción háptica, multisensorial de los mismos. Con esto el texto radicaliza su tendencia a la espectralización. La narrativa abandona toda tentativa de representación basada en el paradigma visual y se sumerge en la corporalidad espectral del desnudo. Para este punto, dicha corporalidad es ya puro movimiento, fluidez, pluralidad y vértigo. El encuentro del desnudo consigo mismo y con la muerte está narrado en términos plurisensoriales que escapan la lógica racional y expanden tanto los límites del cuerpo como los modos de (re)producir el sentido:

Me dejo arrastrar por el curso de mis atracciones, mi cataclismo hacia arriba, siguiendo el vórtice subterráneo de mis voces, vertiéndome en mí, persiguiendo aterrado de amor mientras muero todos y cada uno de los cauces que yo mismo me presento, regándome en mí, deslizándome húmedo hirviendo, depositándome para toda la eternidad entre mi-cuenca-mi-lecho-mi-sepultura, perdiéndome en mí como un grito en el agua, transportado como tormenta, dispersado, fulminado, muerto (Rosero 2010, 113-114).

El énfasis en la impetuosidad y capacidad generativa y revitalizadora de los elementos, así como la presencia del abismo como imagen que invoca no el choque contra la tierra sino la caída sin límite, la suspensión en el vacío de la posibilidad hacen que la muerte del desnudo no sea percibida como un dejar-de-ser, sino más bien como un cambio de estado, una transición. En su caída el cuerpo del desnudo —libre ya del escrutinio vejatorio y violento de los vestidos— se exhibe, desligado de ataduras: *“released from prohibitive scrutiny, the body frees itself only through its own dissolution”* (a salvo del examen prohibitivo, el cuerpo sólo se libera por medio de su propia desintegración) (Butler 1993, 166). Más que un peso muerto cayendo sobre la tierra, el deceso del desnudo es una suspensión de la muerte y de los límites corporales, una instancia de apertura y unión. En su último momento el desnudo literalmente se sale de sí en el espasmo simultáneo del placer y la muerte. El desnudo desmaterializa y expande su cuerpo hasta (el) más allá de la presencia para poder incluir a aquellos cuerpos que ya no están o no están aún presentes, y establecer una relación amorosa con ellos:

Reconozco finalmente la profunda diferencia de los seres que me habitan y respiran al unísono conmigo. Estoy solo, con ellos. Me integro a mí desesperadamente, sin percibir que entonces yo mismo me desintegro; me uno conmigo al morir porque no existe otra memoria que se interponga [...] Muerto, sobre todo, porque al tiempo que yo me invado siento que soy invadido mortalmente por la vida, mi llama compacta de luz que me hiere y se apodera de mis seres y los lanza uno-y-dos al infinito convertidos

en dos gritos, el delicado asesino de su otro, pues el universo es él y es ella y es incandescente y puede descifrarse como la última tumba, porque siento que muero y resucito y mientras muero definitivamente yo mismo inscribo con sangre —en la calle, frente al mundo— el epitafio feliz, aquí yacen los amantes más sigilosos, el último de los últimos (Rosero 2010, 113-114).

Por todo lo anterior, *Señor que no conoce la luna* lleva a cabo una reescritura del cuerpo social a partir del cuerpo espectral del desnudo. La espectralización del cuerpo en (de) la novela tiene a su vez serias consecuencias en el marco más amplio de lo social y los procesos de constitución de la subjetividad y la identidad. La afirmación de la doble genitalidad y del (auto)erotismo del desnudo da al traste con el sistema sexo/género y produce un profundo replanteamiento del espacio de lo social al rechazar los códigos desde los cuales se (re)producen tanto los cuerpos individuales como el socio-político. El cuerpo espectral del desnudo, todo fluidez, tránsito y pluralidad, obliga a una re-visión de las estructuras sociales que predicen su abyección y promueven su sujeción. La afirmación final de la identidad del desnudo no es la de un sujeto que requiere la expulsión del (lo) otro para su constitución. Por el contrario, en el momento de más intimidad consigo mismo, el desnudo encuentra a los otros dentro de él. El desnudo es el espectro, “el más de uno” (Derrida 1998, 14) que nos lleva a acoger a aquello(s) que ha(n) sido relegado(s) al espacio de lo marginal, lo monstruoso y lo abyecto donde la violencia es parte incuestionada del orden de las cosas. La rebelión del desnudo no es una simple inversión de la violencia; pasar de torturado a torturador deja intacta la dinámica de la tortura. El desnudo va (al) más allá: no se entrega ni deja que el odio lo posea. Con su epitafio el desnudo excede estas lógicas y (re)presenta una apertura de la subjetividad y del sentido al definirse como a la vez singular y múltiple, extático y agonizante, muriente y todavía con agencia. Al final, el desnudo es ese cuerpo espectral “sensible insensible” que se cae y se eleva, y que se clausura sobre sí mismo al tiempo que se abre (al) más allá de todo límite.

Expuesto y hospitalario, el desnudo se deja poseer por el amor, un amor a sí mismo que sólo puede manifestarse en la apertura hacia otros, y que se inscribe en el espacio que ha de fijar su memoria, su epitafio. En su sangrienta y pública inscripción final, el desnudo resignifica su identidad; su desnudez deja de ser injuriosa y se hace erótica, hospitalaria y plural: la inscripción que lo nombra deja de ser “una lápida grabada con una rotunda inscripción: ‘Yo, *Desnudo*’” (Rosero 2010, 47) y se transforma en el “epitafio feliz” que sella su resistencia: “los amantes más sigilosos” (114). Ésa es la paradójica y rebelde inscripción desde la cual el desnudo elige nombrarse. Como lo quisieran Deleuze y Guattari, el placer final del desnudo es ese placer “que podemos calificar de autoerótico [...] en

el que se contraen las nupcias de una nueva alianza, nuevo nacimiento, éxtasis deslumbrante” que libera “otros poderes ilimitados” (1974, 26). En conclusión, la monstruosa caricia del desnudo hace de él un ser habitado por muchos, un poseso; sólo que, a diferencia de lo que suele suceder en los relatos bíblicos, él no lucha contra sus espectros, no pretende expulsarlos. Los acoge, ama y se une con ellos en un gesto que está más allá del deseo de control, delimitación, exclusividad, dominio e imposición: ¿de quién son las voces que pueblan el habla del desnudo?, ¿quiénes son esos amantes?, ¿de qué género son?, ¿cuántos sexos tienen?, ¿cuál es su apariencia y su deseo?, ¿cuántos son acaso? Son sigilosos, amantes y hospitalarios, son Legión.

Referencias

- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Traducido por Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- Brooks, Peter. *Body Work*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter, on the Discursive Limits of “sex”*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vásquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 1994.
- . Guattari. *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por Francisco Monge. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx, el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1998.
- Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Traducido por María Tabuyo Ortega y Agustín López Tobajas. Madrid: Trotta, 2006.
- Rosero, Evelio. *Señor que no conoce luna*. Bogotá: Random House Mondadori, S.A., 2010.
- Rubin, Gayle. «El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo.» *Nueva Antropología*, nº 30 (1986).
- Rubin, Gayle. «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad.» En *Placer y peligro, explorando la sexualidad femenina*, compilado por Carole Vance. Madrid: Revolución, 1989.
- Singer, Benjamin. «From the Medical Gaze to Sublime Mutations, The Ethics of (Re)Viewing Non-normative Body Images.» En *Transgender Studies Reader*, editado por Susan Stryker y Stephen Whittle. Nueva York: Routledge, 2006.
- Žižek, Slavoj. «Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears.» *October* 58 (1991): 44-68.