

ANÁLISIS LITERARIO DE LA OBRA *SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA*,
DE EVELIO ROSERO, DESDE LA REPRESENTACIÓN DE LA FEALDAD

MARÍA ALEJANDRA NUÑEZ LUQUE

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

LICENCIATURA EN LITERATURA

GUADALAJARA DE BUGA

2021

ANÁLISIS LITERARIO DE LA OBRA *SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA*,
DE EVELIO ROSERO, DESDE LA REPRESENTACIÓN DE LA FEALDAD

MARÍA ALEJANDRA NUÑEZ LUQUE

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciatura en
Literatura

RAMIRO GARCÍA MEDINA

Director

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES, ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

LICENCIATURA EN LITERATURA

GUADALAJARA DE BUGA

2021

NOTA DE APROBACIÓN

El trabajo de grado titulado “Análisis literario de la obra señor que no conoce la luna, de Evelio rosero, desde la representación de la fealdad” presentado por la estudiante María Alejandra Núñez Luque, para optar por el título de Licenciada en Literatura; fue revisado por el jurado y calificado como:

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO

JURADO 1

JURADO 2

DEDICATORIA

Dedico este trabajo de grado a mi hijo Alejandro Palacio Núñez, porque me hizo compañía en cada palabra escrita de esta monografía y en la culminación de mi carrera. Eres la luz de mis ojos, gracias por tu existencia.

AGRADECIMIENTOS

Gratitud a cada uno de los docentes que pasaron por mi formación universitaria como licenciada en literatura. De ante mano agradezco a mi tutor Ramiro García por dirigir mi trabajo de grado, por acompañarme con dedicación y paciencia en la finalización de este proceso. Por otra parte, agradezco a mi madre por ofrecerme la formación básica y a mi esposo por apoyarme en la culminación de este pregrado.

CONTENIDO

	pag.
INTRODUCCIÓN	9
IDENTIFICACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
JUSTIFICACIÓN	11
OBJETIVOS	13
Objetivo general	13
Objetivos específicos	13
HIPÓTESIS	13
ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS.....	14
METODOLOGÍA.....	20
CAPÍTULO 1. APROXIMACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA FEALDAD	21
1.0 LA FEALDAD.....	27
1.1 DESARMONÍA.....	35
1.1.1 Grotresco.....	46
1.2 MALO	50
1.3 PERIFERIA.....	63

CAPÍTULO 2. IDENTIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS QUE REPRESENTAN FEALDAD EN LA NOVELA <i>SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA</i>	70
2.0 LO BELLO Y LOS VESTIDOS COMO LO CONTRARIO A LO FEO Y LOS DESNUDOS	74
2.1 LA REPRESENTACIÓN DESARMÓNICA DE LOS DESNUDOS	76
2.1.1 El cuerpo	76
2.1.2 Animales.....	80
2.2 LA REPRESENTACIÓN DE LO GROTESCO	83
2.2.1 Las fiestas	83
2.3 LA REPRESENTACIÓN DE LO MALO.	86
2.3.1 El otro	86
2.3.2 Maldad de los desnudos.....	89
2.4 LA REPRESENTACIÓN DE LA PERIFERIA.....	92
CAPÍTULO 3. REFLEXIONES SOBRE LAS REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LA OBRA <i>SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA</i> DESDE UNA REALIDAD NACIONAL.....	104
3.1 CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE LA PERIFERIA	105
3.2 REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD NACIONAL	110
3.3 SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA COMO CRÍTICA CULTURAL	118
CONCLUSIONES	125

BIBLIOGRAFÍA.....	130
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

IDENTIFICACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A lo largo de los años, la literatura colombiana poco a poco se ha estructurado un auge bibliográfico extenso que permite mirar la literatura nacional más allá del realismo-mágico de Gabriel García Márquez. Uno de los autores a destacar es Evelio José Rosero, pues a lo largo de su carrera como escritor se ha distinguido por construir en sus relatos representaciones que, de un modo u otro, estructura la realidad colombiana con elementos que simbolizan hasta cierto punto la idea de fealdad, basada aspectos marginales. Desde sus inicios como escritor, este autor ha plasmado en su narrativa un reflejo del ser latinoamericano, y por supuesto, del ser colombiano. Una de sus obras a destacar es *Señor que no conoce la luna* publicada en 1992. Rosero en esta obra construye un mundo binario en el cual denomina a sus personajes como Desnudos y Vestidos, estos dos mundos son separados por unos límites territoriales, ya que los Desnudos se encuentran encerrados en una casa con una desnudez total, mostrando así su doble sexo; mientras que los vestidos tienen el privilegio de tener otros espacios, pero siempre están vestidos. A lo largo de la novela el desnudo protagonista narra la vida caótica de la sociedad, pues los vestidos encierran, maltratan, abusan, humillan, entre otras situaciones que demarcan constantemente una jerarquización al grupo de desnudos. Así pues, el hilo narrativo de la obra es mostrar una jerarquización entre estos dos mundos.

Ahora bien, esta obra literaria ha tenido estudios con los cuales se desarrolla y analiza una mirada hacia la metáfora de violencia que hay entre la novela y el contexto colombiano; pero poco se ha estudiado el carácter estético de los personajes narrados en la obra y cómo este se puede ver representado en el colectivo colombiano con respecto a una imagen periférica. Por ello, se considera que en la obra *Señor que no conoce la luna* de Evelio Rosero existe un problema, debido a que hay un vacío del conocimiento en la comprensión de nuestro contexto nacional con la obra y narrativa de Rosero. Aunque se han hecho estudios sobre la

obra literaria, son pocos los estudios que están encaminados a analizar la configuración del cuerpo representado en la novela desde una perspectiva de fealdad, por ende, de manera específica a lo largo de este trabajo, se analiza el cuerpo estético y la significación del concepto de fealdad en el cuerpo desnudo. Por lo tanto, es oportuno analizar la construcción literaria de la imagen del desnudo en la novela, ya que se puede identificar como eje de representación de la fealdad en ciertos espacios fronterizos; por ello, es importante rastrear de manera estética la imagen representada del desnudo en el plan narrativo.

Como se ha dicho, la novela *Señor que no conoce la luna* es la fuente de la cual emerge este estudio, por ello, es pertinente realizar una pequeña introducción a la misma, buscando precisar el problema al que se ha aludido antes. La historia es contada desde la perspectiva de un cuerpo/hombre desnudo que observa y protagoniza abusos físicos y sexuales por parte de un grupo de individuos que siempre están vestidos. Por ende, la historia narra todos los padecimientos y designios que sufren los desnudos por parte de los vestidos. Además de aquellos sufrimientos, los desnudos tienen que pasar todo el tiempo encerrados en una casa en ruinas. Toda la población desnuda vive en la casa, uno encima del otro; por consiguiente, el desnudo que narra la historia se encuentra en un armario encerrado y, por un agujero él puede observar ese mundo que se ha relatado. De esta manera, los vestidos cada vez que desean o necesiten de los desnudos, van a esa casa gigante, hacen sus vejámenes y salen de esa casa dejando a los desnudos encerrados. En este sentido, a lo largo de la obra literaria se puede divisar un mundo binario (desnudos-vestidos) que a través del relato desarrolla una narración llena de abusos físicos, verbales y sexuales. En suma, la causa de esta jerarquización que hay entre los vestidos y desnudos es por la imagen del cuerpo que representa el ser/desnudo, ya que los desnudos tienen un doble sexo, haciéndolos hermafroditas y diferentes. Los vestidos observan en los desnudos un sujeto que no es igual a ellos, viéndolos como feos y sin forma.

No obstante, con la falta de estudios críticos sobre la estética en esta obra literaria, se establece una problemática a la que es preciso aproximarse, ya que la obra tiene elementos constitutivos en los cuales se puede analizar el cuerpo desnudo como representación de la fealdad y eje articulador de dominación. Rosero construye unos personajes desnudos que son representados de forma asimétrica, convirtiéndolos en seres vulnerables dentro del mundo binario que los vestidos quieren alcanzar con respecto a una imagen eurocéntrica.

Bajo esta problemática, como eje central la obra de Rosero *Señor que no conoce la luna*, los conceptos de fealdad y su representación, se plantearán las siguientes preguntas. ¿Cuál es el estatuto estético de la representación de la fealdad en la obra de Rosero, *Señor que no conoce la luna* como obra literaria colombiana? ¿En qué consiste el concepto de fealdad y representación construccionista bajo la noción de la teoría de Umberto Eco y Stuart Hall? ¿Cómo se representa la imagen de fealdad en la novela *Señor que no conoce la luna* de Evelio Rosero? Y ¿Por qué la fealdad que representan los desnudos es eje articulador de dominación en el constructo nacional?

JUSTIFICACIÓN

Desde épocas pasadas, cuando se habla de estética, ésta inmediatamente se relaciona con la belleza y el concepto de fealdad se deja a un lado, este por su parte se ha subvalorado por los elementos grotescos y repugnantes que representa, por ende, la fealdad como figura estética representativa se ha dejado al olvido y tiene una mejor valoración la belleza como figura representativa ideal y sublime. Pero, la literatura es una ventana para crear mundos posibles en los cuales se puede introducir cualquier tema. Aunque el concepto de belleza ha predominado a lo largo de la historia del arte, el colombiano Evelio Rosero, es uno de los autores que construye en su narrativa un ambiente cargado de fealdad; por ende, se puede evidenciar la representación de elementos feos en sus obras literarias, un ejemplo

de ello es la obra *Señor que no conoce la luna*. Por lo tanto, este trabajo investigativo surge de la necesidad de analizar cómo Evelio Rosero representa la fealdad en su obra *Señor que no conoce la luna*.

Ahora bien, al hacer esta investigación es pertinente preguntarse la utilidad de este estudio literario. Cabe destacar que, en los últimos años, Evelio Rosero es un autor que ha sido estudiando por diversas novelas como *Juliana los mira* (1986), *El Incendiado* (1988), *Los Almuerzos* (2001), *El lejero* (2003), *Los Ejércitos* (2006) y *La Carroza de Bolívar* (2012); pero la obra *Señor que conoce la luna* (1992) ha sido poco estudiada en sentido crítico-literario, por ello existe un vacío en los estudios que se han realizado de la misma; por consiguiente, esta investigación servirá para ampliar no solo los estudios críticos de Evelio Rosero y su novela, sino que sirve para extender los estudios literarios en Colombia.

Con respecto al concepto a trabajarse en esta investigación, se debe indicar que en la novela *Señor que no conoce la luna* y en la narrativa de Rosero, en general, se evidencia y se hace recurrente la introducción de personajes que de una manera u otra sobresalen por su figura permeada de fealdad. Por lo cual, es oportuno rastrear el concepto de lo feo en dicha novela; ya que, como se ha dicho, poco se ha estudiado al autor desde una perspectiva de la representación de la fealdad.

Adicionalmente, este trabajo es pertinente para la Universidad del Valle sede Buga, ya que puede ampliar la crítica literaria con el concepto de fealdad con respecto a la obra de un colombiano. Por otra parte, en el siguiente trabajo se pueden emplear saberes aprendidos a lo largo del programa de licenciatura en literatura, pues con aquellos conocimientos asimilados se construye el análisis a la obra literaria.

En última instancia, este trabajo tiene un aporte social considerable, ya que puede servir como base para la comprensión de personajes ficcionales a lo largo de

la historia narrativa colombiana y latinoamericana. Y, por otra parte, es apto para tener distintos puntos de vista, analizar, criticar y cuestionar los personajes narrativos que de un modo u otro no encajan con una representación ideal de belleza canónica.

OBJETIVOS

- Objetivo general

Analizar el estatuto estético de la representación de la fealdad en la obra “*Señor que no conoce la luna*” de Evelio José Rosero.

- Objetivos específicos
 1. Delimitar el concepto de representación desde la perspectiva construccionista de Stuart Hall y el concepto de fealdad en términos estéticos por los teóricos Umberto Eco y Karl Rosenkranz.
 2. Identificar los elementos representativos de fealdad en la novela *Señor que no conoce la luna* de Evelio Rosero.
 3. Reflexionar sobre las representaciones literarias de la obra *Señor que no conoce la luna* desde una imagen nacional.

HIPÓTESIS

En este presente trabajo se analiza la representación de la fealdad en la obra *Señor que no conoce la luna* (1992) de Evelio José Rosero Diago, por ende, es oportuno establecer las siguientes hipótesis:

- La obra presenta un universo simbólico binario en el cual los vestidos ejercen dominio sobre los desnudos desde su rol de opresores. La población vestida

ejerce esta dominación a partir de la construcción del otro desde la fealdad, la reducción de su representación y posibilidades sociales.

- La obra puede ser entendida como una gran metáfora de la construcción nacional, en la que el centro domina los territorios de la periferia y sus individuos, con la construcción simbólica de una alteridad (desnudos) que no posee las características de belleza, civilización y educación de las personas del centro (vestidos).
- La construcción de la fealdad en la novela y en la metáfora nacional, utilizando el discurso del centro; pero Rosero refleja una idea que deja entrever el ejercicio simbólico de dominación, ajustando las representaciones a las conveniencias de las élites políticas y económicas, con el poder y los medios para instaurar imágenes socio-culturales cargadas de sentido como si fueran una verdad natural.

ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS

En el siguiente apartado se presentan los estudios crítico-literarios pertinentes para discutir sobre la representación del concepto de fealdad en la novela *Señor que no conoce la luna* (1992). Para así distinguir qué estudios se han realizado de la obra y cómo se construyen estos análisis.

Al introducirse en esta obra literaria escrita por Evelio Rosero, es necesario nombrar en primer lugar, la tesis de maestría de Literatura colombiana y latinoamericana realizada por la magister Vivian Carolina Rojas C. Es importante agregar este estudio ya que Rojas desarrolla un extenso capítulo acerca de la novela de Rosero *Señor que no conoce la luna*, (1992) donde explica la acción transgresora de dicha obra. Vivian Rojas trabaja la novela ya mencionada más exactamente en el capítulo dos; allí hace un amplio análisis de la obra literaria sobre

el concepto de transgresión desde la perspectiva de Foucault. Para Rojas, la gran transgresión de la obra se puede observar en la simple desnudez de los cuerpos hermafroditas, pues con los cuerpos desnudos (descubiertos) dan vista a su interioridad.

La desnudez, la piel en su extensión abierta y divina, es una de las primeras transgresiones en la cultura occidental, está acorralada por todos los límites, por eso, su vivencia es la fiesta de la irrupción, la fiesta del rebasamiento, franquea entre lo social y lo íntimo, entre el afecto filial y el carnal, entre la intimidación y el deseo, es la mayor prohibición, y con ello el mayor placer. Es la posibilidad de la divinidad humana que se crea y se posterga a través de su sexualidad, de su desnudez¹.

A lo largo de ese capítulo, Rojas discute sobre distintas acciones que son transgresoras en la obra y especialmente de los personajes que aparecen a lo largo de la historia como transgresores. La Enana, La Pájara, y Jesús son algunos de los personajes más recurrentes que están contruidos con la idea de transgredir el orden natural de la misma y ayudan a entretener la trama narrativa, construyendo la obra literaria como transgresora en sí misma. Pues, con el aspecto asimétrico que los desnudos representan en la narrativa se establece una transgresión. Por último, se puede decir que la construcción y el análisis de Rojas, yace desde la idea de transgresión de Foucault, a partir de las interpretaciones de Bataille.

Siguiendo en la misma línea sobre los estudios hechos por los estudiantes de la Universidad del Valle, en el año 2014 las estudiantes Ángela María Azcárate Payán y Claudia Patricia Tamayo Gómez presentaron su trabajo de grado aplicativo para optar por el título de Licenciatura en literatura. Cabe resaltar que, ese trabajo de grado es un trabajo aplicativo, pues ellas desarrollaron un plan de aula, pero en

¹ ROJAS, Vivian. La mirada transgresiva de la narrativa de Evelio Roser. Santiago de Cali: Escuela de estudios literarios, 2014. P. 46

unos de los capítulos, examinan el concepto de fealdad en tres cuentos de Evelio Rosero. Así que es conveniente aproximarse al trabajo aplicativo, pues como bien se sabe, en el presente trabajo de grado se está rastreando el concepto de fealdad en una obra literaria de Evelio Rosero. Por consiguiente, antes de la aplicación de los cuentos en el aula de clase, Azcárate y Tamayo hicieron un análisis de los cuentos de Rosero *El monstruo mentiroso, el diablo al cuello y el pobre vampiro* con el concepto de fealdad expuesto por Umberto Eco. En ese análisis literario de la obra de Rosero, pudieron encontrar ciertas particularidades de los personajes principales, como aquellos personajes dotados con elementos de fealdad, según lo expuesto por el teórico Umberto Eco en su obra *Historia de la fealdad*.

Azcárate y Tamayo resaltan que se puede divisar en los personajes principales lo asimétrico, o si se quiere la deformidad, la concepción social y su aceptación en la misma, la representación de lo grotesco y por último lo innoble. Partiendo de estas premisas, las autoras desarrollan la idea en el capítulo dos, donde muestran el análisis de dichos cuentos y cómo los personajes principales están permeados de fealdad por sus características físicas. Después de construir el fundamento teórico, en el capítulo tres desarrollan la idea aplicativa de los tres cuentos de Rosero que representan una fealdad; concluyendo que con la representación de fealdad que se divisa en los tres cuentos de Rosero, pueden abordar de distintas maneras el personaje marginal.

Por otra parte, para completar el estudio de la obra de Evelio Rosero, Juliana Martínez publica en la revista literaria “Interdisciplina volumen 2. Número 3 de mayo – Agosto del 2014”, un artículo titulado “Monstruosa caricia’, espectralidad, (auto) erotismo y resistencia en *Señor que no conoce la luna*”. En primera instancia, Martínez aclara que gracias a la desnudez se puede ver lo abyecto y degradante que pueden ser los desnudos, ya que, con el simple hecho de que esté desnudo y sea poseedor de dos sexos, hace que pase a la degradación solo por su falta de naturalidad, cosa que por supuesto los vestidos sí tienen. Está degradación del

sujeto desnudo hace que obtenga una carga semántica de monstruosidad, pues, todo monstruo es aquel que desborda esa naturalidad obtenida por la divinidad. El cuerpo impregnado de monstruosidad encasilla al desnudo y lo hace un ser marginal y subvalorado dentro de ese mundo ficcional, pero también da un encanto a lo desconocido generando un espectáculo. La desnudez que representan a lo largo de la obra literaria, ayuda a demarcar la fragmentación y desaparición del cuerpo desnudo². Como bien se ha mencionado, los desnudos representan monstruosidad, haciendo así que los mismos vestidos tengan un cierto fetiche por observar, tocar y provocar ese “otro” monstruoso. Esa provocación por el “otro” monstruoso, se ve demarcada a lo largo de la obra, pues los vestidos abiertamente tienen un deseo por conocer lo peculiar, y este deseo hacia la monstruosidad, generalmente se presenta en forma sexual. Los vestidos siempre están dominando a los desnudos de manera sexual. Como conclusión del artículo, se puede decir que, la novela está construida por violencia, poder y placer, donde el placer es a la vez el objetivo principal de la obra de Rosero.

En esta misma línea, María Juliana Martínez, presenta sus puntos de vista sobre la narrativa de Rosero en su trabajo Doctoral, “Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero”. En este trabajo, analiza la violencia como manera de rebelión en las novelas: *El Lejero*, *Señor que no conoce la luna* y *Los ejércitos*. La autora desarrolla en el primer capítulo, su trabajo analítico sobre la obra de Rosero *Señor que no conoce la luna*. A lo largo de este capítulo explica la noción de construcción de estructura social binaria, pues este mundo binario (adentro-afuera) puede formar a seres abyectos; delimitando a los desnudos como seres bajos. Martínez, también plantea el mundo binario que representa este mundo repleto de un aspecto abyecto. Para Martínez el mundo de los vestidos necesita del mundo de los desnudos, pues los vestidos necesitan del otro desechado para

² MARTINEZ, Juliana. Monstruosa caricia, espectralidad (auto) erotismo y resistencia en *Señor que no conoce la luna*. Revista interdisciplina. P.98

destacar dentro de la sociedad, y así ejercer dominación³. Por ello la política forma parte fundamental, pues la política organiza la misma sociedad (adentro-afuera). En este mundo binario, representado en la novela se puede observar claramente la violencia que es ejercida, especialmente por los vestidos a los desnudos, es una violencia en su mayoría sexual. La violencia en este caso está muy ligada a la satisfacción sexual de quien la ejerce; de igual modo, para los vestidos es grato violentar al desnudo de manera sexual; así que, bajo algunos conceptos de Žižek. Martínez desarrolla la idea de violencia en la novela y cómo esta violencia se emplea en el ámbito sexual, por ende, el análisis de la obra *Señor que no conoce la luna* se desarrolla bajo la idea de la sexualidad.

Siguiendo con los estudios que se han realizado a la sombra de la novela *Señor que no conoce la luna* de Evelio Rosero, Juana Alejandra López Lozano y Alexander León López Causado, escriben un artículo en el cual trabajan la puesta escéptica en dicha obra. En primera instancia, López y León desarrollan la idea de poder, ese poder que ejercen los vestidos a los desnudos, pues con el simple hecho de que haya unos personajes vestidos y otros no, existe una jerarquización de las clases, pues la vestimenta está dotada de poder y todo aquel que la obtenga puede dominar al otro que no está vestido. La personificación que hay en la novela de vestidos y desnudos, ya está arraigada, al principio de la obra se deja ver una figura completamente asignada. Los roles de los desnudos y los vestidos ya están impuestos dentro de ese mundo ficcional como una construcción cultural; se puede observar que, aunque los desnudos comparten espacio y tiempo con los vestidos y viceversa, ninguno de los dos quiere o puede cambiar de esos roles asignados. Es importante demarcar la división de estos mundos y la construcción socio-cultural que estos representan, pues con ello Evelio Rosero muestra una mirada escéptica del mundo moderno, ya que el mundo moderno está regido por dominador y

³ MARTINEZ, Juliana. Mirar lo violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero. Universidad de California, 2012. P.17

dominado; esto se puede observar contundentemente en la modernidad. En consecuencia, el final que Rosero presenta en la novela es que el protagonista dominado se suicida, pero es más bien una muerte simbólica que refleja que no tiene más alternativa a ese mundo de poder, escapando y refugiándose en su interioridad.

A manera de conclusión, los artículos e hipótesis que a lo largo de este escrito se han mencionado, pueden verificar los estudios analíticos literarios que se han hecho de Evelio José Rosero sobre la novela *Señor que no conoce la luna*, pues esta obra se encuentra estudiada por diferentes perspectivas que se pueden entrelazar con el concepto de fealdad. Por una parte, hay estudios sobre la trasgresión del cuerpo hermafrodita, ese cuerpo que ante la otredad se muestra como un cuerpo asimétrico. También hay estudios sobre la monstruosidad que sirve como causa o pretexto para violentar a los desnudos y ratificar el rol de dominado que se tiene a lo largo de la historia.

No obstante, cabe destacar que, aunque ya se ha pensado el concepto de fealdad en la narrativa de Rosero, como se hizo en el precitado trabajo sobre la fealdad en su cuentística por parte de Azcarate y Tamayo, éste tiene pocas implicaciones en el presente trabajo; ya que, ese estudio se hizo con fines aplicativos en el aula, y se realizó desde la perspectiva cuentística del autor. En suma, se puede decir que, en la obra de Evelio Rosero *Señor que no conoce la luna*, pese a que se ha trabajado implícitamente el aspecto monstruoso y grotesco, hasta el momento no hay fuentes que ratifiquen un estudio estético sobre la representación del concepto de fealdad en dicha novela. Por ende, hay un vacío en los estudios críticos del concepto de fealdad en la novela *Señor que no conoce la luna*, pues, aunque en la obra literaria se puede rastrear el concepto de fealdad en los personajes contruidos por Rosero, poco se han examinado las representaciones del mismo.

METODOLOGÍA

Para realizar la siguiente investigación, que tiene por objetivo analizar el concepto de fealdad en la obra *Señor que no conoce la luna* se procederá de manera metodológica así: En primera instancia se necesitará un enfoque cualitativo, ya que con este enfoque se permite analizar los datos cualitativos y descriptivos de la obra de Rosero, para así conceptualizar el concepto de fealdad como representación en la obra y, por supuesto, este método ayuda a consolidar el estudio y la recopilación de discursos sobre un tema específico para luego proceder a su interpretación.

Siguiendo con esta línea de ideas, el método que puede encajar al análisis literario de la obra es el método deductivo, un método que permite iniciar desde fenómenos generales a particulares, aplicando una teoría o concepto a un caso particular. Dado que el concepto de fealdad es una categorización general y la novela *Señor que no conoce la luna* es el elemento particular, se puede decir que con este método se realiza un mejor desarrollo del trabajo.

De la misma manera, el tipo de investigación que se desarrollará en este trabajo es un tipo de enfoque “crítico hermenéutico”, ya que ayudará a analizar las características y variantes de la obra literaria. Pues se interpretará y comprenderá la obra de Rosero “*Señor que no conoce la luna*” bajo el concepto de fealdad expuesto por Eco y Rosenkranz y así emitir una postula crítica.

En resumen, estos procesos metodológicos son pertinentes para el desarrollo del siguiente trabajo, ya que ayuda a construir una idea planteada para obtener un análisis de la obra del colombiano Evelio Rosero. Con respecto a la metodología, ayuda a estructurar un punto de partida desde el concepto para la construcción de una mirada crítica del texto.

CAPÍTULO 1. APROXIMACIONES SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA FEALDAD

Incluso hay veces que me olvidan, y debo asomar la cabeza y dar un grito, para que me recuerden.

Evelio Rosero

En el siguiente capítulo se desarrolla los fundamentos más relevantes para el análisis de fealdad y dominación que se representa en la novela *Señor que no conoce la luna* de Evelio José Rosero. Por consiguiente, los conceptos a desarrollar en este apartado son: la representación y la fealdad. Estos conceptos ayudarán a analizar la obra de Rosero articulando la fealdad como motivo de la dominación observada en la obra.

Bajo esta línea de ideas, el primer concepto a trabajar es la representación, pues antes de introducir el concepto de fealdad, es necesario aclarar que la novela escrita por Evelio José Rosero, se puede analizar como representación por medio de la cual, esta produce un sentido, articulado todo un sistema de signos. Saussure es su obra *Curso de Lingüística general*, especifica que el signo está compuesto por significado y significante; pues se entiende como significando al concepto que se tiene del objeto, y al significante a la imagen acústica del objeto; Ahora bien, tanto el significado como el significante siempre están en dicotomía y construyen entre sí

un sentido-signo⁴. Así pues, Rosero es su obra literaria representa por medio de signos (significado y significante) una visión de mundo que puede ser interpretada de distintas maneras, de acuerdo a las cosmovisiones de mundo que tenga el receptor.

Como se ha dicho, la obra literaria tiene sentido, que se construye al interpretar los signos, formado por medio de la representación artística que hace el autor Evelio Rosero; por consiguiente, para entender mejor qué es la representación es preciso analizar el concepto, pues “representación” tiene el prefijo “re” el cual indica volver a presentar lo que se ha presentado alguna vez. “Re-presentar es volver a presentar, poner nuevamente en el presente aquello que ya no está aquí ni ahora, encontrándose así restituido en su re-presentación.”⁵ En este sentido, la representación es un acontecimiento en el cual algo es reproducido nuevamente en un tiempo presente.

De modo que, la representación para reproducir el objeto necesita un medio por el cual hacerlo, este medio es el lenguaje y sirve para conectarse con la cultura. La representación usa el lenguaje para decir algo con sentido dentro de una cultura. Cabe resaltar que, se tiene una configuración de los signos haciendo referencia a la existencia del objeto que está en el mundo. Se pone por caso, el perro ladra, pero el concepto <<perro>> no ladra, ni tampoco muerde, la palabra <<perro>> es solo el signo lingüístico que se utiliza en el castellano para representar el animal de cuatro patas que ladra y muerde; eso es representar. La configuración de estos signos es dada por la construcción cultural que permite la representación del objeto, por ello la representación corresponde a una versión representada de dicho objeto

⁴ SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística general. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945. P.93

⁵ SZURMUK, Mónica y MCKEE, Robert. Diccionario de estudios literarios. Siglo XXI Editores, 2009. P. 259

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo 'real' de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios⁶.

En efecto, detrás de todo esto, hay en sí dos sistemas de representación de los cuales Stuart Hall hace alusión. En primera instancia, se debe de tener un sistema colectivo; todo objeto, sujeto o animal, tiene una relación mental con un concepto, es decir, que cada cosa del mundo ya se tiene una representación mental. Se pueden formar conceptos de todo aquello que se puede ver y, por supuesto de todo aquello que no se pueda observar y/o conceptos abstractos como el amor; el concepto del amor es totalmente abstracto, no se puede palpar, pero sí se puede conceptualizar, otro ejemplo es el concepto que se ha construido de dios, un ser que no es materia, que no es tangible pero dentro de cada cultura se sabe qué es dios.

Es preciso decir que estos conceptos no se construyen de modo individual, sino que es una construcción cultural y se debe de respetar esa dinámica colectiva, ya que, el concepto que se forman en la mente funciona como un sistema de representación mental que clasifica y da sentido al mundo. Ahora bien, cada persona tiene su propio mapa conceptual, cada sujeto interpreta el mundo de manera diferente, no obstante, esas diferencias de perspectivas están siempre en dicotomía, porque pertenecen a una misma cultura y están permeadas por ella. De manera análoga, las personas son capaces de comunicarse y entenderse, ya que comparten de forma macro un mismo mapa conceptual, que es denominado como cultura.

⁶HALL, Stuart. Sin garantías. El trabajo de la representación. Evion Editores, 2010. P.447

Aun así, Stuart Hall dirá que la cultura no genera una totalidad de sentido, pues se debe de tener un medio por el cual pueda representarse con sentido; allí toma origen el segundo sistema de representación: el lenguaje. De esta manera es necesario tener un lenguaje común para poder construir sentido, no solo es imprescindible estar inmerso en una cultura, sino también, que los agentes pertenezcan y dispongan a un mismo lenguaje. Este lenguaje común está construido bajo signos, que representan a su vez conceptos lo cual se convierten en sistemas de sentidos dentro de una cultura. Cuando se discute acerca del lenguaje como segundo sistema de representación se da entender que todos esos signos como imágenes, sonidos, palabras entre otros, pueden construir sentidos dentro de un mismo sistema.

Los signos están organizados en lenguajes y la existencia de lenguajes comunes es lo que nos permite traducir nuestros pensamientos (conceptos) en palabras, sonidos o imágenes, y luego usarlos, operando ellos como un lenguaje, para expresar sentidos y comunicar pensamientos a otras personas⁷.

En efecto, los dos sistemas de representación a los que alude Hall son: los conceptos que se tienen en la mente funcionando como sistema de representación; y, el lenguaje común que ayuda a construir este sentido. Así pues, estos dos sistemas de representación producen signos y estos signos tienen una carga de sentido. Ahora bien, estos dos sistemas de representación están ligados con la cultura y el lenguaje; en definitiva, el sistema o mapa conceptual se construye a partir de un lenguaje común atado a una determinada cultura y por medio de estos dos sistemas, todo puede ser representado.

⁷ HALL, Op. Cit., p. 449

No obstante, hay un problema al representar el objeto, pues dirá Hall que toda aquella representación depende de un mapa conceptual compartido y a su vez un sistema de lenguaje, pero estos dos sistemas de representación no pueden generar una representación de manera total; dado que existen fisuras entre los signos que se utilizan para representar y el objeto a simbolizar.*

Este argumento resulta muy claro si pensamos en una caricatura o en una pintura abstracta de una “oveja”, donde necesitamos de un sofisticado y compartido sistema conceptual y lingüístico a fin de estar ciertos de que estamos todos ‘leyendo’ el signo de la misma manera. Aun así, podemos encontrarnos con dudas sobre si realmente se trata de una pintura de ovejas⁸.

Es decir que en el lenguaje escrito y el lenguaje oral es aún más complejo de comprender, dado que los signos escriturales (OVEJAS) no se parecen en nada a la representación de un mamífero cubierto de lana que tiene cuatro patas. A estos signos Hall los llamara “indexicales”^{*} Con estos signos indexicales, aunque no se parezcan los signos escriturales al objeto a representar, al observar la palabra OVEJA se relaciona con un mamífero de cuatro patas, ya que, ya hay una construcción de un código, el cual está mediando por el sistema conceptual y el sistema de lenguaje; por tal motivo, cuando se observa la palabra OVEJA el código^{**} correlaciona que, en esa cultura y en esa lengua está enunciando a un animal

*La palabra viene del griego *symbolon* que significa reunir. De esta manera, simbolizar es convertir en un elemento representativo en una idea o condición.

⁸ HALL, Op. Cit., p .450

* Estos signos indexicales no tienen una relación obvia con las cosas a que se refieren. Las palabras A.R.B.O.L.E.S no tienen ninguna relación con los árboles en la naturaleza, ni la palabra ‘árbol’ en castellano suena como el árbol ‘real’.

** El código es un conjunto de signos relacionados entre sí por medio de unas reglas.

mamífero de cuatro patas. Formando así una relación entre el significado y el significante, una relación intangible, que se construye de manera social.

Con todo ello, el enfoque construccionista para Stuart Hall va ser fundamental para entender el concepto de representación. El sentido de los signos se construye dentro de una cultura, no solo es necesario el lenguaje, sino que debe de existir un pacto que vincule el signo escritural con el objeto a representar; ya que, los símbolos de la escritura no tienen una relación directa o natural con el objeto; por ende, Hall plantea el gran aporte socio-cultural para construir el sentido de los signos.

Como cada cultura construye sentido con los signos, es necesario aclarar que todo concepto no tiene un sentido único y verdadero, pues la cultura es la que fija el sentido a los signos; por ende, el concepto cambia de acuerdo a diferentes momentos culturales e históricos, cada momento histórico y/o cada cultura difieren entre sí. Por eso el concepto cambia, la manera de cómo es concebido ese objeto; su significado siempre es variable. Ahora bien, la representación no puede pasar por alto el relativismo cultural que existe entre las culturas. Al representar un objeto está permeado por distintas prácticas culturales, por ello, el objeto está cargado semánticamente de ideologías, las cuales son cambiantes de acuerdo a cada cultura; en consecuencia, el concepto siempre va estar en constante cambio, porque la sociedad siempre va estar alterándose a lo largo de los años.

En suma, la representación depende de las distintas perspectivas de mundo que son construidas en un momento histórico y socio-cultural. De modo que, los conceptos son cambiantes y no se tiene una certeza con respecto al significado de las cosas, ya que la sociedad en sí siempre está en un constante cambio; por tal razón, las representaciones de los conceptos suelen cambiar a lo largo de los tiempos. No es lo mismo la representación de fealdad que se ha construido en la antigua Grecia, que la fealdad que se ha construido en la posmodernidad; el significado de fealdad en estos dos momentos culturales es distinto. Por ello, el concepto de fealdad es cambiante y la representación de la misma también. En

otras palabras, al representar un concepto se reproduce una percepción e interpretación mediado por agentes socio-culturales e históricos; de este modo el concepto de fealdad va estar permeado por una representación cargado de distintas cosmovisiones.

En este sentido, al representar, el objeto está cargado distintos puntos de vista de acuerdo al medio cultural que está permeado. De manera que, Umberto Eco en el año 2007 publica *Historia de la fealdad* haciendo un rastreo estético a lo largo de la historia sobre el concepto de fealdad y cómo esta ha sido representada a lo largo del tiempo. En este libro, el concepto de fealdad cambia desde diferentes periodos históricos o culturas, pues como ya se ha dicho la representación es una construcción cultural y sí la sociedad cambia una convicción de mundo, el concepto a su vez también va a cambiar, por lo que el concepto de fealdad no tiene un sentido estático, el significado del signo va mutar. Por otra parte, Rosenkranz desarrolla en su libro, *La estética de lo feo*, una manera en la cual es vista desde su periodo el concepto de lo feo, así pues, con estos dos teóricos en dialogo se construirá el concepto de fealdad.

1.0 LA FEALDAD

Para empezar, Eco definirá que la fealdad es lo contrario a la belleza, pues se sabe que la belleza es todo aquello que es naturalmente armónico, deseable y que desarrolla una atracción por el objeto; por lo tanto, la fealdad es todo aquello que es asimétrico, repugnante y desagradable⁹. Para definir el concepto de fealdad se debe de rastrear el concepto de belleza pues dirá que estos dos conceptos están

⁹ ECO. Op. Cit., p.16

ligados de forma estética e histórica. De ninguna forma, se debe pensar la belleza sin la fealdad y viceversa.

La idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una especie de posible error que lo bello contiene en sí, de modo que cualquier estética, como ciencia de la belleza, está obligada a abordar también el concepto de fealdad. Pero justamente cuando pasa de las definiciones abstractas a una fenomenología de las distintas encarnaciones de lo feo es cuando nos deja entrever una especie de autonomía de lo feo, que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza¹⁰.

Aunque La fealdad y la belleza tengan ciertas diferencias, siempre estos dos conceptos están en una dicotomía a lo largo de la historia, lo bello y lo feo están ligados y no es preciso dividirlos pues la belleza o la fealdad para una cultura puede ser lo opuesto para otras culturas o en su defecto puede existir una contrariedad dentro de la cultura. Eco pondrá el ejemplo de:

Preguntad a un negro de Guinea: para él la belleza consiste en la piel negra y aceitosa, los ojos hundidos, la nariz chata. (...) se oye decir con mucha frecuencia que una belleza europea desagradaría a un chino o hasta un hotentote, porque el chino tiene un concepto de belleza completamente diferente al del negro¹¹.

En este mismo tiempo histórico, la fealdad y la belleza se observa desde distintas culturas, la piel negra y aceitosa no es sinónimo de belleza para los chinos, por otra parte, no quiere decir que todos los agentes de esa misma cultura en este caso, china; emerge un desagrado por las personas de piel negra y aceitosa, es

¹⁰ Ibid. p. 16

¹¹ ECO. Op. Cit., p.p. 10-12

decir que, para algunos chinos les parece bella una persona de tez negra. La belleza y la fealdad son en sí conceptos subjetivos; construyendo a la belleza y la fealdad como conceptos que siempre van a estar en dicotomía.

Por otra parte, Karl Ronsenkranz deja plasmado en su obra *Estética de lo feo*¹² esta misma idea, pues el autor también encuentra un dialogismo entre estos dos conceptos, pues dirá que la belleza es un agente dominante por encima de lo feo. El concepto que demarca límites es la belleza, así que la belleza construye sus propias limitantes encasillando lo feo, por ende, la belleza define qué es lo feo, y todo aquello que no es bello es a su vez feo. “Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues solo existe en cuanto negación de aquel. Lo bello es la idea divina y originaria, y lo feo, su negación, tiene en cuanto tal una entidad secundaria.”¹³

Al demarcar el concepto de belleza en una cultura, puede así surgir el concepto de lo feo, pues se define la fealdad por sobrepasar los límites que es pactado por lo bello. Por eso, la belleza en un negro de Guinea depende de una piel negra aceitosa y todo aquello dentro de esa cultura que contrasta a la piel negra aceitosa es calificado como feo. El significado de la belleza en esta cultura de Guinea difiere con el significado de belleza en la cultura occidental, por consiguiente, el concepto de lo bello y lo feo es cambiante dentro de cada cultura y momento histórico. Por otro lado, Ronsenkranz analiza la fealdad como un concepto netamente marginal, pues dirá que poco se ha estudiado y en todo momento está regido bajo la belleza, pues con las limitaciones que da la belleza se puede establecer la fealdad, por ende, la fealdad se encasilla como lo malo, porque la belleza es expuesta como lo bueno.

¹² ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Julio Ollero Editor, S.A., 1992.

¹³ ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 24.

Debe comenzar recordando el concepto de lo bello, no para exponerlo en la totalidad de su naturaleza, sino en la medida en que se den las determinaciones fundamentales de lo bello, a partir de las cuales, y como su negación, se genera lo feo¹⁴.

Ahora bien, Rosenkranz expondrá que en la naturaleza hay elementos feos y bellos, y que solo la cultura es un eje que fija qué es bello y qué es feo. Los procesos dinámicos de la naturaleza no tienen una determinación de feo o bello; por consiguiente, la fealdad y la belleza en la naturaleza es aún más ambigua. Pues en la naturaleza no existe elementos feos o bellos, es solo *natura*, un ejemplo de la ambigüedad y dicotomía de estos dos conceptos es cuando se observa una montaña, desde cierta periferia, se ve que una montaña tiene líneas simétricas que juegan entre sí estructurando una bella montaña; sin embargo, si se cambia la periferia, quizás un poco más cerca, se puede divisar como fea o asimétrica aquella tierra y piedras que observa desde empinados rascacielos. Por ello, allí la belleza y la fealdad acompañan y consolidan desde diferentes perspectivas. La montaña puede ser fea y bella al mismo tiempo, pero solo depende de la perspectiva.

Otro aspecto en el cual Eco analiza el diálogo entre estos dos conceptos es al ser representados de forma artística. Eco afirma que toda aquella representación fea con el simple hecho de ser representada tiene un reflejo de belleza; pues toda representación de fealdad es bella, simplemente por el arte de representar.*Él llamará esto como la fealdad formal y la definirá como un desequilibrio de una relación armónica, como ejemplo dirá que un hombre con la boca torcida, tiene una figura asimetría en su cuerpo; por otro lado, Eco expresará que la fealdad en sí misma es aquella fealdad de una carroña, excrementos o algo en descomposición.

¹⁴ Ibid., p. 25

* Aunque Umberto Eco afirma que toda representación artística es bella, cabe resaltar que Stuart Hall afirma que al representar un objeto no puede existir una representación de manera total, ya que el arte de representar contiene fisuras al simbolizar.

Es diferente reaccionar a un objeto viscoso de putrefacción (fealdad en sí misma) que reaccionar a un hombre que le faltan unos cuantos dientes (fealdad formal). Estos dos tipos de fealdad expuestas por Eco, son rastreados a lo largo de su libro,¹⁵ pero haciendo hincapié a que la fealdad en sí misma y la fealdad formal se puede ver representada en el arte a lo largo de la historia y que la reacción entre la fealdad formal y la fealdad en sí misma son distintas; es decir que, la fealdad de carroña y la fealdad de un cuerpo asimétrico se puede ver representada en el arte, en esta representación artística hay un reflejo de belleza y solo en esta representación de lo feo se puede observar cómo es visto el concepto de fealdad en distintas culturas o momentos históricos.

La belleza y a la fealdad han estado relacionadas, Ronsenkranz lo ha dicho y tiempo después lo vuelve afirmar Umberto Eco. Aunque estos dos autores concuerdan en que la belleza y la fealdad han estado ligados a lo largo de la historia, también han dicho que existe una demarcación entre lo bello y lo feo, en lo cual, la cultura lo ha estructurado.

Cabe enfatizar que, para Eco y Rosenkranz existe una preocupación histórica con el concepto de fealdad, pues cuando se refiere de estética se ha normalizado relacionarse con el concepto de belleza y la fealdad ha sido excluida, por ello Rosenkranz publica una de las pocas obras en las cuales desarrolla la idea de lo feo y después Umberto Eco publica un libro en donde desarrolla la concepción de fealdad desde distintas épocas socio-históricas. No obstante, Eco se interesa por observar el concepto de lo feo en la historia. La fealdad puede ser representada en el arte en diferentes épocas históricas y Eco hace un rastreo de lo feo desde el mundo clásico con la definición de fealdad/malo, hasta en épocas contemporáneas con definiciones más ambiguas. Esta exploración permitirá observar el concepto

¹⁵ ECO. Op. Cit., 16

representado desde distintos momentos socio-culturales. Pues la fealdad es cambiante y depende una determinada sociedad.

Cuando un filósofo hablaba de proporción, por ejemplo, estaba pensando en las dimensiones y en la forma de una catedral gótica, mientras que un teórico renacentista pensaba en un templo del siglo XVI, cuyas partes estaban reguladas por la sección aurea, y a los renacentistas les parecían bárbaras y, justamente, góticas, las proporciones de las catedrales¹⁶

Siguiendo con esta línea de ideas, para Umberto Eco y, por supuesto, para Rosenkranz es indispensable resaltar el concepto de fealdad, pues, aunque la fealdad solo existe si la belleza la delimita es inoportuno dejar a un lado la fealdad como figura estética.

En consecuencia, *La estética de lo feo* y *La historia de la fealdad* son obras en las cuales rescatan el concepto de fealdad de manera estética, claro está, sin desligarse del concepto de belleza, pues para los dos autores la belleza construye así mismo la fealdad, pero destacando que la fealdad tiene infinitudes de categorías estéticas en las cuales puede fiarse y así consolidarse. La belleza se ha estudiado de manera estética, pero es importante aclarar que la fealdad también concierne a los estudios estéticos, es imposible negar y ocultar ciertas representaciones de fealdad que consolidan categorías estéticas; por consiguiente, la fealdad compete y representa a través del arte unas percepciones de mundo. Al excluir lo feo en los estudios estéticos sería como inferir que la fealdad no representa una producción artística y solo la belleza es fundamento principal y de verdadero goce estético.

Por lo tanto, el concepto de fealdad tiene la misma categorización y así se puede ver rastreada en obras artísticas, pues se pueden analizar aquellas

¹⁶ ECO. Op. Cit., p.10

categorías estéticas de la fealdad por medio de la representación artística que hace el autor. El concepto de representación está muy ligado con los conceptos de fealdad y belleza, pues solo a través de la representación se puede observar cómo es concebido lo feo y lo bello dentro de una cultura. De modo que, la representación como constructo cultural, puede forjar cómo dar sentido al objeto, es decir, que solo la cultura es la que concierne a la construcción de sentido del objeto. Es así que es difícil categorizar en su totalidad algo feo o bello, pues la representación de lo feo inicia a partir de los constructos culturales.

Ronsenkranz enfatiza que la fealdad que es transmitida por la comicidad tiene la particularidad de desligar cualquier categoría negativa que produzca la fealdad, pues lo cómico se construye con lo feo, pero a su vez extirpa la repugnancia por medio de la risa y así poder analizar la fealdad no como elemento malo.

Lo feo tiene, por consiguiente, dos fronteras: el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico. Lo feo excluye de sí a lo feo. Lo cómico, por el contrario, confraterniza con lo feo, pero al mismo tiempo le extirpa su elemento repugnante haciendo ver su relatividad y nulidad con respecto a lo bello. Un estudio del concepto de lo feo, una estética de dicho concepto, encuentra, por lo tanto, su camino exactamente trazado¹⁷.

Con la risa que produce la comicidad de lo grotesco, elimina la carga negativa de forma estética; ya que como se ha dicho, lo cómico es construido a partir de la aceptación de lo feo como medio para reproducir una exageración de aquellos rasgos. Esto conlleva a que la fealdad tenga una aceptación, así como lo bello tiene su aprobación, lo feo construye aprobación desde lo cómico, de esta forma se redime lo feo.

¹⁷ ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 25

Cuando se dialoga sobre fealdad es claro que no se puede omitir en los análisis estéticos, aunque la belleza domina el término de la estética como bien se ha dicho, la fealdad es un concepto en el cual también puede construir su propia historia, lo feo debe de estar presente en el discurso estético, no debe desaparecerse u ocultar, pues la belleza y la fealdad son conceptos que están en diálogo constante y los dos conceptos tienen una gran importancia para la construcción estética del arte.

Con respecto a la dicotomía entre estos dos conceptos, dirá Rosenkranz que la belleza siempre es pensada por lo bueno y la fealdad es visto como lo malo, lo negativo. Esta separación de los dos conceptos se da a partir de esa dicotomía, pues como bien se ha dicho, la belleza estructura la fealdad, todo aquello que se sale de belleza es en sí feo, pero aquello que es feo no puede estructurar a la belleza. El concepto de belleza es un eje dominador de la fealdad, pues la belleza siempre puede transformarse en fealdad, pero lo feo no puede devenir en ninguna forma de belleza. En este sentido, la belleza de forma estética es vista solo como idea autónoma y absoluta; mientras que la fealdad por ser una determinación de la misma belleza es vista como relativa y baja. Así pues, la fealdad es una deformación de la belleza. Ahora bien, la belleza como concepto dominante determina así la negatividad de lo feo, pues se ha concebido la belleza como sinónimo de bien, a la fealdad le queda el rezago de lo malo. “Lo bello es, como el bien, absoluto, y lo feo, como lo malo, solo relativo.”¹⁸

Sin embargo, Eco y Rosenkranz manifiestan que la fealdad no puede ser vista como algo no estético y estos dos autores resaltan que lo feo no solo puede ser encasillado como sinónimo de maldad, pues la fealdad es más que eso, lo feo se puede construir desde muchas más vertientes, lo feo no solo es lo opuesto de lo

¹⁸ ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 25

bello, sino que la fealdad en sí tiene muchas más categorías que se pueden analizar. Para estos dos autores, la imagen que se ha construido de la belleza y la fealdad se han desarrollado a partir de patrones morales, ideologemas que existen dentro de cada cultura y así ayudan a construir una idea de qué es feo y qué es bello.

De igual manera, todas estas representaciones ayudan a ampliar lo feo y a su vez definen qué es la fealdad, pero siempre encaminada a la idea de que lo feo es la expresión estética de algo malo. Sin embargo, Eco y Rosenkranz tratarán de construir este concepto desde diferentes perspectivas, pues solo así se puede tener un acercamiento pleno de la fealdad.

Dicho lo anterior, para determinar qué es la fealdad es importante estructurar ciertas categorías para contribuir a la construcción del concepto de fealdad; por ello, se van a discutir las siguientes categorías: La desarmonía que a su vez desencadena en lo grotesco; lo malo y la periferia.

1.1 DESARMONÍA.

Hasta entonces, el termino feo ha estado subyacente a todo lo que es la belleza, así pues, la fealdad se ha referido como aquella cosa que tiene una ausencia de forma, por consiguiente, lo feo no tiene una forma y es considerado como asimétrico. Así pues, entendemos que todo lo que tiene forma homogénea es bello y todo lo que sea heterogéneo es feo; sin embargo, estas referencias superficiales van más allá de encasillar lo bello o lo feo en su forma. Pues lo feo y lo bello en forma pueden tener ciertas similitudes que logran objetar esa desarticulación entre lo bello y feo.

De manera puntual, se ha dicho que la belleza es lo opuesto a lo feo; de esta manera, una de las características de la belleza es la representación armónica en

su conjunto, a lo cual, lo bello debe construir ciertos límites para presentarse como unidad; pero, Rosenkranz hace un análisis en el cual sintetiza las similitudes entre lo bello y lo feo.

Rosenkranz hace alusión en el capítulo *Ausencia de forma*, sobre lo feo como irregularidad de su forma y determina que la belleza tiene limitaciones que ayudan a construir el objeto bello como unidad; es decir, la belleza siempre está encerrando e imposibilitando una desunión en su forma; pues todo aquello que tenga una ausencia de límites es determinado como feo. No obstante, Rosenkranz afirma que el hecho de tener limitaciones no debe definir si es bello o feo; precisamente, para construir belleza es necesario salirse de las ciertas limitaciones, pues de lo contrario se categorizaría como feo. En concreto, el objeto bello no puede construirse bajo una uniformidad totalitaria, pues si se construyera como una mera uniformidad sería aburrida y monótona. La belleza debe transgredir los límites para completarse como unidad y pueda emitir un estado placentero.

La arquitectura, por ejemplo, recurre al ornamento —con líneas de zigzag, meandros, rosetas, arcos, acanaladuras, collares, plegaduras internas y externas, etc.—, para poder producir diferencias, allá donde de otra manera no habría otra cosa que la monotonía de una superficie simple.¹⁹

Ahora bien, Rosenkranz destaca que las delimitaciones del objeto representan la no unidad; pero, el no tener esas limitaciones no debe representar una no-unidad o desarmonía. Aunque la belleza como totalidad debe representarse como unidad perfecta, no se debe aludir que la belleza en sí no es unidad total, pues para que la belleza represente una armonía en su totalidad, debe salirse de la uniformidad y definir ciertas delimitaciones. Para que lo bello pueda completarse como forma, deben existir ciertas delimitaciones internas con el fin de presentarse

¹⁹ ROSENKRANZ, Op. Cit., p 51

en armonía. De igual forma, debe tener delimitaciones externas para poder distinguirse del objeto feo. En síntesis, la belleza no alude a una simple uniformidad. Lo bello necesita imperfección para construir una armonía, es decir que la belleza no debe encerrarse como uniformidad o perfección, pues se necesita de la imperfección para completar una totalidad armónica; por ello, en la arquitectura hay una enorme variedad de ornamentos en el cual puede cimentarse, construyendo una belleza arquitectónica. Al no utilizar estos ornamentos, solo se podría observar una pared plana, una figura monótona que desagradaría. Con todo esto, Rosenkranz afirma que la falta de limitaciones que representa la fealdad ratifica que es belleza negativa. Consolidando tres ideas principales de lo feo:

1) constituye la no unidad, no conclusión e indeterminación de la forma;

2) cuando pone la distinción, la produce o como falsa irregularidad o como falsa igualdad o no igualdad;

3) en lugar de la reunificación de la forma consigo, produce el paso de la duplicación a la confusión de los falsos contrastes.²⁰

Siguiendo en esta línea de ideas, lo feo tiene como característica una falta de limitación que desarrolla asimetría; sin embargo, como ya se ha aludido, es ambiguo diferenciar la falta de unidad o limitaciones y categorizarlo como feo o bello. A pesar de ello, entre la belleza y la fealdad deben existir diferencias; en consecuencia, el objeto bello no debe ser uniforme en sí para ser bello, pero sí debe respetar una armonía para determinarse como belleza. Por otra parte, lo feo contiene las mismas diferencias que lo bello; empero, la fealdad se presenta sin

²⁰ ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 50

armonía, es decir, lo feo es considerado como un disparate de formas y delimitaciones que no tienen ningún orden.

Para ilustrar mejor esta idea, dentro del mundo de la arquitectura, cuando se emplea un Zic-zac en una estructura se establece una clara diferenciación; pero dentro de esta diferenciación se debe construir un orden adecuado para introducir el Zic-zac y que este sea encajado dentro de la estructura arquitectónica. Estos ornamentos construyen un orden en el cual representan belleza; por ende, la falta de orden dentro de su forma puede categorizarse como fea. En otras palabras, si en la estructura arquitectónica se introduce ornamentos que presenten diferencias, como el Zic-Zac en una pared plana, sin ningún orden en su totalidad, se debe aludir como objeto feo. Así pues, “La libre variedad es bella siempre que su agrupación encierre cierto sentido” ²¹

La belleza puede tener desunión, pero debe respetar un orden en el cual pueda consolidarse; al no obedecer el orden de las cosas se considera como feo. A su vez, el concepto de fealdad se encuentra mitigado con las delimitaciones de la belleza, y todo lo que no tenga cierto sentido en su forma, no puede emitir una belleza. Al considerarse que la belleza obedece un orden, puede definirse como simétrico; de otro modo, la fealdad al no obedecer un orden coexistiendo en el caos, se clasifica como asimétrico. Por ello, lo caótico en su forma es categorizado como asimétrico “(...)Se convierte en fea en el momento que deviene en un desorden no regulado de las diversas exigencias.”²² Lo feo no regula, lo feo no necesita encasillar para ser unidad, lo feo solo es caótico y desorden, y por no tener un orden regulado se convierte en objeto de fealdad. No obstante, la belleza necesita controlar sus propias delimitaciones, necesita establecer un orden para construir una unidad y así delimitarse de lo feo. La belleza necesita controlar ese caos, para así separarse de

²¹ ROSENKRANZ, Op. Cit., p .55

²² Ibid., p 54

lo feo, así pues, se consolida la fealdad en términos de forma, pues todo aquello que no tenga un orden en su forma interna y externa, en consecuencia, es un caos en su totalidad.

Si de todo este conjunto no resurge cierto orden se hará bien pronto fastidiosa. Por eso el arte se esfuerza prematuramente en volver a dominar lo caótico —en el que cae tan fácilmente la diversidad— mediante abstracciones de proporciones iguales.²³

Aun así, es pertinente manifestar que la belleza no siempre está dispuesta para una relación totalmente simétrica, por ello, es importa establecer el grado de simetría que puede representar un objeto, pues entre más caos exista dentro del objeto es más fácil que sea desaprobado y rápidamente puede percibirse como feo; de esta forma, entre más se desdibuje el caos, la representación del objeto se acerca más a lo bello. Por ende, hasta cierta parte un objeto feo no puede ser tan desagradable del todo, porque en su forma tiene en sí un grado de orden. En efecto, la inconsistencia de forma se presenta como obstáculo para observar de manera positiva el objeto.

Es oportuno manifestar que el objeto representado puede ser en menor o mayor medida feo, pues como se ha discutido, el objeto feo puede ser aquello que tenga una uniformidad representando una monotonía o, por otra parte, el objeto feo también es aquel que dentro de su forma contenga un caos.

Ahora bien, este juego de la simetría trae en sí cierta complejidad, ya que debe existir una diferenciación para completar y encajar en sí su totalidad, pero no puede exceder de ninguna manera, porque al desbordar diferencias se vuelve feo y a falta de diferencias se convierte en feo. Habitualmente, el objeto bello representa

²³ Ibid., p.54

en sí una simetría con sus miembros opuestos, generando así una armonía en su totalidad y en ningún momento están en conflicto, por ende, de manera estética, los contrastes deben tener un sentido claro para ser adecuados y formar una belleza. En adversidad, aquel objeto que no tenga un sentido claro en sus contrastes representa una desarmonía.

De hecho, la simetría y la forma, no son elementos absolutos para determinar si el objeto es bello o feo. Por sí solas estas condiciones pueden ser muy relativas, incluso como ya se ha comentado, bajo ciertas condiciones, lo bello puede generar en sí una fealdad inmediata. Dado que las formas asimétricas y amorfas no establecen claramente la fealdad de un objeto, Rosenkranz aduce que la belleza radica en la armonía que se representa en su totalidad. En concreto, la belleza solo ocurre cuando en su totalidad se genera dentro de sí diferencias que coinciden o encajan una misma unidad, es decir que, el objeto en su forma debe tener diferencias, pero debe de cumplir con una armonía como elemento, para representar una belleza como totalidad.

Por otra parte, la desarmonía como contradicción de la armonía, se puede ver representada cuando existe una fractura en su unidad causando un desorden en la totalidad del objeto. La contradicción y la ruptura del orden no completa el objeto en su forma y a su vez se vuelve como objeto cargado de fealdad.

En este sentido, la amorfía, la asimetría y la desarmonía comprenden determinaciones del objeto feo. Estas categorías aluden directamente con la forma del objeto creando una representación de fealdad. Lo feo es todo aquello que no tiene forma de unidad en totalidad, toda aquella representación que esté compuesto por caos es a su vez fea. Con todo lo anterior, la categoría de ausencia de forma consolida un poco el concepto de fealdad.

De este mismo modo, Umberto Eco hace alusión a lo largo de su obra sobre la forma del objeto feo y cómo la fealdad representa esa falta de armonía en su

forma. Inicialmente Eco plantea que en la antigua Grecia el concepto feo o bello no lo definían muy bien, pues en la antigüedad eran conscientes de la ambigüedad entre estos dos conceptos. Mientras que Platón afirmaba que lo feo con su falta de armonía representaba una contrariedad a la bondad del espíritu, pues se entiende que, en el universo platónico, como única realidad es el mundo de las ideas, y el mundo material es la imitación de este, así pues, lo feo solo existe en el mundo de las ideas como aspecto de imperfección del universo; reafirmando la idea de que lo bello es sinónimo de perfección. Sin embargo, Platón aceptaba que lo feo puede tener en cierta medida aspectos bellos.

(...) pero admitía que en el fondo existía un grado de belleza propio de todas las cosas, en la medida en que se adecuaba a la idea correspondiente; de ahí que pudiera considerarse bellas una muchacha, una yegua, una olla, aunque cada una de estas cosas podía ser fea respecto a la anterior²⁴.

En este sentido, la imperfección, la desarmonía, la asimetría todo lo que conlleva la fealdad, es solo la terminación de la armonía del universo; piénsese si todo fuera bello y no existiera lo feo, pues el mundo no sería armónico. Se necesita del otro para completarse en totalidad. Lo bello requiere de lo feo para determinarse y completarse. Hay una necesidad de consolidar las imperfecciones para así crear un universo completo en unidad. “Marco Aurelio reconoce que también lo feo, también las imperfecciones como las grietas en la corteza del pan contribuyen a la complacencia del todo” ²⁵

El mundo griego está saturado de seres que representan en sí una distinción en su forma, seres mitológicos como las sirenas representaban una forma amorfa,

²⁴ ECO. Op. Cit., p. 30

²⁵ Ibid. P. 30

por su forma irregular, ya que su cuerpo representaba mitad humano mitad animal; entre otros seres mitológicos que precisamente no representaban una belleza ideal y más bien, se salía de la armonía de *natura*.

En este universo vagan seres espantosos, repugnantes porque son híbridos que violan las leyes de las formas naturales: véanse en Homero las Sirenas, que no eran mujeres fascinantes con cola de pez, como las representó la tradición posterior, sino pajarracos rapaces, Escila y Caribdis, Polifemo, la Quimera; en Virgilio, Cerbero y las Harpías; y además las Gorgonas...²⁶

Infinidades de formas abstractas en sus cuerpos, que representaban seres con ciertos poderes mágicos, como si su desarmonía en su cuerpo fuera un elemento crucial para determinar facultades inusuales. Como ejemplo claro son las sirenas, Homero en la Odisea manifestaba que aquellos seres eran capaces de hechizar con su canto dulce a todos los humanos que se aproximaban a ellas, entrando en un trance en donde terminaban muertos.

Con respecto a la desarmonía que representa la fealdad es oportuno decir que en el cristianismo se cree en un mundo en donde todo es bello, ya que el universo es creación a imagen y semejanza de la divinidad superior. Así pues, todo lo que conlleva lo feo no existe en el plan divino, solo existe la belleza del universo. Pero si en realidad todo era bello en el universo, qué pasa con las cosas repugnantes que en sí no representan un goce estético, pues San Agustín planteaba que en el Orden es habitual que se presente una falta de armonía, pero esta falta de armonía existe para así completar el orden general, Eco lo presenta como: “Agustín argumentaba que se produciría sin duda falta de armonía e “insultos para

²⁶ ECO, Op. Cit., p. 34

la vista” cuando en un edificio apareciera una errónea disposición de las partes, pero destacaba que el error también formaba parte del orden general” ²⁷

Lo feo con su desarmonía ayuda a consolidar el orden habitual, San Agustín plantea que lo feo no puede representar “materia absolutamente informe y sin cualidad alguna” porque si la materia del objeto feo, no obtiene una forma, pues esta no existiría; si el objeto feo no puede formarse no sería nada. Así pues, la representación de lo feo también consolida una forma en el cual es presentada como orden habitual. Cabe señalar que la fealdad adquiere el mismo valor que la belleza, puesto que contribuye a la armonía de un conjunto. Los monstruos, el diablo o el mal son seres bellos creados por la divinidad que ayudan a completar el universo, se necesita del otro para completarse, por ello el mal o lo feo no existe en el mundo del cristianismo, pero ese es otro tema que más adelante se tratará.

Siguiendo con esta línea de ideas, a lo largo de la historia no siempre ha existido la fascinación por lo medido, sino que en cierto periodo histórico como plantea Eco²⁸, ha existido una estética de la desmesura, aquellos monstruos que representan asimetría, una forma inexacta en las partes de un todo, que en particular es llamado como *estética hispérica*, estaba bien visto y era a su vez sinónimo de grandeza.

se trata de una compleja sucesión de elementos espiraliformes, deliberadamente alejados de toda regla forma de simetría, en una sinfonía de colores delicados, del rosa al amarillo anaranjado, del limón al malva.

²⁷ Ibid. p., 34

²⁸ ECO. Op. Cit., p. 111

Cuadrúpedos, pájaros, lebreles con pico de cisne, inimaginables figuras humanoides...²⁹

Esta estética dejaba a un lado lo canónico, lo cacofónico, lo medido y más bien se centra en lo gigantesco y la desproporción en su forma. Así pues, entre más diferencias contenga en su forma recibe una buena apreciación estética. Los gigantes, la desproporción en las extremidades del cuerpo juegan un papel fundamental en la estética, en este caso, la desmesura de los miembros da buena aceptación.

Para el hombre medieval representar estas figuras asimétricas resultan en cierta medida atractivos, en ciertas estructuras arquitectónicas se refleja la representación de aquellos monstruos como fieras, centauros, semihombres; estos cuerpos emanaban asimetría por sus dobles cabezas, por su magnitud, por combinación con lo animal, entre otros. La monstruosidad que reflejaban estas figuras, no representaba maldad, pues como ya se ha dicho, la iglesia judeocristiana con la voz de San Agustín, justificaba esa redención de los seres sin forma, (feos) porque lo feo hace parte de la creación divina. Sin embargo, estos monstruos se utilizaban para representar enseñanzas morales, cargado de lecciones éticas y teológicas.

Ya que se trae a colación de los monstruos, es oportuno nombrar que en la edad media yace una clasificación de estos fenómenos. Umberto Eco los clasifica en portentos y monstruos.³⁰ Este primer tipo de monstruosidad, los portentos, eran aquellos sucesos asombrosos que hacían parte de lo natural; un ejemplo de portentos eran las hermafroditas o las personas que tenían dos cabezas. Aquellos seres que dentro de la naturaleza nacieron con dos sexos, dos cabezas, tres brazos, etc.; construían en su forma una desarmonía en su totalidad, pero la naturaleza al

²⁹ Ibid., p. 112

³⁰ ECO. Op. Cit., p. 141

crear esos seres asimétricos, los aceptaba. Por otra parte, los monstruos eran aquellos seres que no eran de raza humana como centauros, sirenas etc. Sin embargo, a partir del renacimiento con las exploraciones territoriales, los monstruos categorizaban aquellos individuos portentosos, ya sea por partos anómalos o en su defecto, aquellos animales exóticos que nunca había visto como las jirafas y/o elefantes. En consecuencia, estos monstruos no representaban algo malo, sino más bien representaban atracción para la ciencia, pues estos individuos con fisionomía diferente a lo habitual, contribuían a la ciencia y a un estudio más amplio para la humanidad o el reino animal.

Cabe destacar que la fisiognómica, estaba muy relacionada con la forma del individuo, pues se creía que esta pseudociencia estudiaba la relación de forma en el cuerpo del sujeto para relacionarla con ciertas disposiciones morales. Es decir que, aquellos individuos que tenían unos pies grandes eran determinados como valiente o aquellos hombres que tenían los dientes pronunciados eran categorizados como personas crueles o malas. Con aquella relación que se establece con la forma del cuerpo, se desarrolla aún más la relación hombre/animal, pues de acuerdo con la apariencia del sujeto entrecruzaba una relación con lo animal, para establecer las capacidades morales y físicas del individuo. “Basándose en la convicción filosófica de que el poder divino manifiesta su sabiduría reguladora también en los rasgos físicos y estableciendo analogías entre el mundo humano y el mundo animal.”³¹

Debido a esta aproximación es importante destacar que la caricatura es un elemento por el cual se exagera una deformidad física para burlarse de un defecto moral del individuo; de esta manera, la caricatura extrae un elemento del sujeto y lo afea enfatizando en su deformidad a tal punto para generar risa. Rosenkranz, ratifica

³¹ECO. Op. Cit., p. 257

que la caricatura no tiene delimitaciones para deformar el objeto; así pues, la desarmonía tiene una libertad para surgir.

Con todo ello, la forma del objeto representado es una característica fundamental para categorizar y establecerse; por ello, lo feo se categoriza en aquello que no tiene forma armónica y en consecuencia produce un rechazo del objeto hasta cierta parte. Ya que se ha discutido acerca de la forma del objeto feo, es imprescindible articular el concepto grotesco con la forma de la fealdad, pues como ya se ha dicho, lo bello es todo que estructura y determina una armonía en su totalidad, en tanto que lo feo es aquello que en su totalidad estructura una desarmonía en su totalidad de la forma, por el cual, lo grotesco está implícito en la forma del objeto feo. En tal caso, en el siguiente apartado se analizará el concepto de lo grotesco como eje articulador de forma de lo feo.

1.1.1 Grotesco

Umberto Eco en su libro *Historia de la fealdad* construye todo un capítulo en el cual desarrolla la idea de lo feo como cómico y obsceno, por supuesto, entrelazando con el concepto de lo grotesco. En primera instancia Eco retorna a la antigüedad para poner en manifiesto lo feo de un cuerpo desarmónico. Este cuerpo que representó desarmonía por el caos en su forma fue la divinidad de Príapo. En la época Helenística, Príapo era el dios de la fertilidad, en efecto, su falo tenía un tamaño desproporcionado. Dado que en la antigüedad el falo se ha relacionado con la obscenidad y hasta cierta parte Príapo al tener un enorme miembro representaba Amorphos* (fealdad); ya que la divinidad no poseía una forma correcta y su cuerpo representaba caos. Por la forma de su cuerpo asimétrico, Príapo era rechazado por las demás divinidades, pues no representaba una belleza, sin embargo; esta

*Amorphos: prefijo a que significa negación, morphos que significa forma. De esta manera Amorphos de origen griego significa algo que no tiene forma (sin forma)

divinidad era relacionado con la burla e impúdico, construyendo una relación estrecha entre lo feo, lo cómico y lo obsceno.

Cabrero, ve al lugar donde crecen las encinas, y allí encontrarás una estatua de higuera, con su corteza, esculpida recientemente, con tres piernas y sin orejas, pero con el miembro vital, capaz de cumplir con los trabajos de Cipris. Hay a su alrededor un recinto sagrado, y un arroyo perenne, que sale de las rocas, se adorna por doquier de laureles y mirtos y de cipreses olorosos. Una vid cargada de racimos la rodea con una guirnalda; los mirlos primaverales dejan oír allí los sones variados de sus voces sonoras, y los cantarines ruseñores responden con el dulce gorjeo de sus gargantas. Siéntate allí, y al encantador Príapo suplica que sece en mí el deseo de Dafnis, y le ofreceré en sacrificio un hermoso Cabrito. Si rehúsa, obtenga yo a Dafnis, y le sacrificaré tres víctimas: una becerra, un cabrón velludo y un cordero destetados. ¡Pero mejor será que el Dios me escuche!³²

Príapo representaba la fealdad por la forma desarmónica de su cuerpo, ya que él tenía un falo enorme; por otra parte, también emite obscenidad por el pudor de las partes genitales y en consecuencia produce una comicidad. Con todo esto, en la antigüedad y en el renacimiento fueron dos periodos culturales en los cuales, la fealdad predominaba por encima de lo bello. La comicidad produce una disminución de fealdad y, en suma, refleja una normalidad. Todo objeto feo que genere risa deshace aquel elemento de repudio. En consecuencia, la comicidad juega un papel importante en el concepto de fealdad, porque lo cómico genera una aceptación del objeto representado. Por lo general, el objeto que da cierta comicidad está relacionado con la animalización de ciertos rasgos humanos, la deformidad en

³² TEÓCRITO (siglo III-IV) Epigramas 4, Citado por ECO, Umberto. Historia de la fealdad. Barcelona: Penguin Random House grupo editorial, 2007. P. 132

el cuerpo es una función primordial a analizar la comicidad que representa aquello que no tiene una forma armónica.

Estas formas de rebelión (aunque autorizadas y, por tanto, interpretadas como desahogo de tensiones incontrolables por otros medios) los hallamos en las Saturnales romanas, en las que se permitía a los esclavos ocupar el lugar de sus amos, y en los triunfos, en los que se autoriza a los veteranos gritar al caudillo homenajeado frases sumamente lascivas, incluso con alusiones ofensivas.³³

Este planteamiento de invertir las posiciones socioeconómicas de los sujetos, surge entre la edad media y el renacimiento, este era comúnmente llamado carnaval, pues en las fiestas carnavalescas los sujetos podían hacer un trueque entre las posiciones económicas de cada uno, el pobre imitaba al rey y el rey era destronado de forma burlesca; de esta manera, era aceptado cualquier acto en el carnaval, con el modo de burla. La fiesta del asno, y los Charivari, fiestas caracterizadas por gestos obscenos, increpaciones, disfraces, máscaras. Las representaciones grotescas del cuerpo (la desmesura en su mayor esplendor) eran puesto en evidencia en el carnaval.

De esta manera en el renacimiento se empezó a observar la fealdad desde nuevas formas, la fealdad representaba comicidad y obscenidad. Poco a poco lo feo no solo era de la plebe, sino que la corte real aceptaba este por su goce cómico. En este sentido, el concepto de grotesco*, era importante para todo lo que conllevaba la carnavalización, pues en el carnaval se imponía lo grotesco, lo deforme pensando en una liberación del sujeto. En el

³³ ECO. Op. Cit., p. 135

* Grotesco: La palabra grotesco viene de la palabra gruta y significa originariamente “adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes”, significa ridículo y extravagante, también cosificación, pero sobre todo animalización y desarmonía.

Carnaval se podía actuar de cualquier forma sin importar algún pudor o restricciones morales o físicas, el individuo con desarmonía en su cuerpo era importante en estas fiestas y a su vez, todos tenían que representar esa desarmonía en su manera de actuar.

Por otra parte, Bajtín desarrolla todo un análisis sobre el beneplácito que representaba la mórbido (feo) en el renacimiento, un ejemplo de ello, es la exaltación sobre los gigantes Gargantúa y Pantagruel; la forma desarmonica de estos gigantes representaban una fealdad; empero, esta deformidad representa se vuelve glorificada en el renacimiento.

Es que con el renacimiento lo obsceno entra en una nueva fase. No solo en las representaciones de los cuerpos humanos los tributos sexuales ya no se contemplan como motivo de escándalo y se convierte en elemento de su belleza”³⁴

La desarmonía en los cuerpos, ya no son motivo de repugnancia, sino que la deformidad en el cuerpo, los atributos sexuales, la risa, las secreciones, representaban una aceptación evidente. Es entonces que lo grotesco transforma y desvaloriza lo real perdiendo la consistencia desde lo fantástico; por ello, lo grotesco representa lo absurdo y lo irracional en una realidad que es presentada como racional.

De esta manera, lo grotesco está sujeto a la forma del objeto representado. Sin embargo, lo grotesco va más allá de transgredir lo que es establecido como armónico, lo grotesco está unido con un momento socio cultural, así pues, lo feo toma una posición alta y hasta cierta parte destrona el concepto de belleza.

³⁴ ECO. Op. Cit., p. 149

1.2 MALO

Como bien se ha discutido la maldad ha estado próxima al concepto de fealdad. Mientras que la belleza categoriza todo lo bueno, la fealdad es presentada como todo aquello que es malo. Aunque lo malo no es un eje articulador exacto de fealdad, es oportuno analizarlo, ya que, a lo largo de la historia, lo malo ha estado ligado directamente con la fealdad.

En primera instancia, Rosenkranz enfatiza que, aunque la fealdad se ha visto inmiscuida con lo malo, no es un asunto exacto para construir el concepto de fealdad. De esta manera lo malo o bueno son elementos ambiguos para definir con exactitud los conceptos de fealdad o belleza. Lo feo también se puede producir sin el mal y lo bello se puede construir sin lo bueno, claro está, en determinadas culturas. Rosenkranz pone, por ejemplo, aquel poeta que realiza un mal poema, puede que el poeta sea malo en su forma o en su contenido, pero el poeta sea muy benevolente; él es bueno, pero no se le puede quitar que construyó un poema malo. De lo bueno deriva lo malo, así que la maldad dentro de un elemento feo está definida por la ética. Aunque lo feo y lo malo han estado ligados, es oportuno aclarar que lo malo deriva de la voluntad malvada del objeto feo y que este es complementado con su forma desarmónica. Como rasgo habitual al representar un objeto feo, obtiene elementos de maldad y, por supuesto, es conjugado con elementos amorfos. Homero al representar a Térsites* lo describe con una agresividad.

Era Tersites el único que gritaba desaforadamente, echando por su boca injurias y denuestos, increpando a los reyes con la mayor insolencia, poniéndolos en ridículo ante los ojos de los griegos y diciendo todas las cosas que se le veían en los labios para provocar la carcajada. Bizco y cojo,

* A Tersites los encontramos en el libro II de la Ilíada. Homero lo describe como un hombre grotesco, hosco, cojo, feo, sin ninguna de las virtudes apolíneas que eran características de los Reyes Aqueos.

era Tersites el más feo de todos los griegos que habían venido a Ilion; sus hombros se contraían ante el pecho con enorme corcova y su cabeza, cubierta por extraña cabellera, era informe y puntiaguda. Aquiles y Ulises eran blanco de sus chanzas como sus más grandes enemigos.³⁵

En esta representación que hace Homero de Tersites lo estructura como un ser injurioso cargado de maldad, y del mismo modo, señala la amorfia en su cuerpo. Así pues, la fealdad como forma asimétrica siempre ha estado ligada implícitamente con lo malo. Aunque Rosenkranz enfatiza que no hay una relación entre la maldad como principio fundamental de todo lo feo; se debe destacar que existe un elemento esencial para consolidar el vínculo estrecho entre la ética (malo) y la estética (feo), este elemento que vincula lo malo con lo feo es la libertad.

En efecto, el espíritu yace a partir de la belleza, es por ello que la belleza del alma se vincula con la idea de bondad y la pureza de voluntad. El espíritu está estrechamente relacionado con la idea de belleza; sin embargo, la belleza espiritual puede residir en un cuerpo formalmente feo o una fealdad espiritual puede habitar en un cuerpo bello. Es por ello, que lo espiritual trasciende todo elemento estético. No obstante, cabe destacar que toda fealdad en el espíritu se puede ver representado en la forma; es decir, qué “toda virtud embellece y todo vicio afea”.

(...) afirmando que todo sentimiento y conciencia de la libertad embellece y toda falta de libertad afea. Aquí asumimos el termino libertad solo en el sentido de una autodeterminación en si infinita, abstrayendo de la verdad de su contenido. El organismo no está determinado a significar nada

³⁵ ROSENKRANZ, Op. Cit., p.151

por sí mismo, sino que, como instrumento del espíritu, deja que este transluzca.³⁶

La belleza tiene como fundamento esencial la libertad como generadora de espontaneidad, mientras que lo feo compone esa falta de espontaneidad en su forma. Es así pues que la belleza representa una infinitud en la libertad, empero no se puede calificar la belleza como infinitud, sino más bien como el intermedio entre la infinitud y finitud de la libertad. Es un proceso armónico que la belleza debe respetar.

La verdadera libertad es siempre la madre de lo bello, la falta de libertad la de lo feo. Pero lo feo, como lo bello, su compañero positivo, desarrolla la falta de libertad en dos direcciones: por una parte, la falta de libertad pone un límite allá donde según el concepto de libertad no debería haber ninguno, por otra parte, la falta de libertad niega un límite allá donde según el concepto de libertad debería haber alguno. En el primer caso produce lo vulgar, en el segundo lo repugnante.³⁷

De modo que, la determinación de un objeto como feo o bello, es por ello, la afirmación negativa o positiva de la libertad. Por consiguiente, la privación de libertad en un objeto representado es así catalogado como feo. El arte estéticamente bello debe encarnar en una forma libre y debe obedecer la necesidad de libertad, tratando de evitar una contingencia. Así mismo como lo afirma Rosenkranz, bajo la idea de evadir la libertad, se establecen dos categorías de lo feo; lo vulgar, se establece desde la noción de la falta de libertad en el objeto. Por otra parte, lo repugnante se constituye a partir de la idea de exceder el límite de la libertad. Por lo cual, la fealdad no se debe categorizar como simplemente lo opuesto

³⁶ ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 33

³⁷ ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 47

a lo bello, pues como se ha visto, la idea de lo feo constituye mucho más de ello y hasta cierto punto, representa distintas formas de placer estético. En el cuerpo (forma) se puede observar el simbolismo que representa el espíritu, es por eso, que cuando el espíritu está cargado de maldad en sí misma, el cuerpo se puede ver representado como feo, ya que al constituir elementos morales puede afean el cuerpo o embellecer; basta con la ilustración de Tersites, pues en su cuerpo ya feo en su forma poco a poco se fue deformando por la cólera que emerge de su espíritu.

Sin embargo, la conexión entre la moral y lo feo se puede catalogar como meras estructuras abstractas que ayudan a consolidar esta dicotomía. En particular, la idea de lo feo como ideas morales surge a partir de las determinaciones abstractas que son establecidos por distintas posibilidades culturales; es decir que, la moral como eje abstracto del objeto representado, se estructura a partir de los constructos socioculturales y que este hasta cierto punto no congenia con una forma y Rosenkranz enfatiza que lo malo no debe determinar a lo feo y, a su vez, lo bueno a lo malo; a pesar de lo cual, es necesario disputar la idea de la moral ya que Umberto Eco desglosa una cantidad de elementos constitutivos que a lo largo de varios momentos culturales han categorizado lo feo como malo.

En primera instancia, en el mundo clásico, lo bueno era a su vez bello. *Kalokagathía* era una expresión griega que indicaba la unión de bello (kalós) y bueno (agathós). Lo bello estaba cargado de valores positivos. Sin embargo, lo bello como bueno, no se podía percibir en todas las ocasiones en el mundo griego, pues, aunque Helena representaba una belleza en su forma física, en su espiritualidad, no era tan bello del todo; la infidelidad a su esposo Menelao no era del todo bueno o virtuoso.

Sin embargo, no queda muy claro si por <<bello>> los antiguos entendieron lo que gusta, que suscita admiración, a que atrae la mirada, lo que en virtud de su forma satisface los sentidos, o bien una belleza

<<espiritual>>, una cualidad del alma, que a veces puede no coincidir con la belleza del cuerpo.³⁸

Hasta cierta parte lo bello no es del todo bueno. Una belleza espiritual puede tener una fealdad en su forma y es así cuando se desdibuja la delgada línea entre lo bello y lo feo. Sin embargo, como ya se ha dicho, aunque exista una dicotomía entre estos dos conceptos, siempre hay una separación entre lo bello y lo feo. En referencia de lo bueno como bello y lo malo como lo feo, son meras composiciones culturales; la misma sociedad es la que determina qué es bueno y a su vez qué es malo y de esta manera bello o feo. El tema de la pederastia es un tema que en la antigüedad era totalmente aceptado, tener relaciones sexuales con un hombre joven era bueno y a su vez bello, pero en la actualidad, la pederastia es un tema abordado como maldad y en consecuencia feo. Lo bello y lo feo está cargado de valores éticos, que contribuye a la disociación de estos dos conceptos. De esta manera, lo feo se puede distinguir entre fealdad física y fealdad moral. La fealdad física es todo aquello que no tiene una armonía en su forma, mientras que la fealdad moral, es toda aquella que represente corrupción de los valores.

(...) sea un alma fea, intemperante e injusta. Está llena de innumerables deseos y de las más profundas inquietudes, espantosa por villaquerías, envidiosa por mezquindad (...) vive la vida de las pasiones del cuerpo y solo halla placer en la fealdad. ¿No diríamos que su fealdad llega del exterior a esta alma como una enfermedad que la ofende, la vuelve impura y la convierte en un amasijo confuso de males? (...) El alma lleva una vida oscurecida por la impureza del mal, una vida contaminada por los gérmenes de la muerte. Ya no es capaz de ver lo que un alma debe ver, ya no le es permitido recogerse en sí misma porque es atraída continuamente a la región de la exterioridad, inferior y cargada de oscuridad. Impura,

³⁸ ECO. Op. Cit., p. 24

arrastrada por todas partes por la atracción de las cosas sensibles, está mezclada con muchas características del cuerpo³⁹.

En este sentido, belleza moral, era la que prevalecía en el mundo griego, no importaba una belleza de forma física, sino que prevalecía la belleza espiritual. Esopo era un ejemplo de ello, él tenía un aspecto físico cargado de fealdad, pero su noble espíritu y su sabiduría desdibujaba toda aquella fealdad física. De modo que el hombre verdaderamente Kalós y Agathós son aquellos hombres que representan una belleza en su alma y no en su cuerpo.

Por otro lado, Platón consideraba que lo feo era una falta de armonía en su totalidad; por consiguiente, era contrario a la bondad del espíritu. En consecuencia, en la antigüedad, aunque hasta cierta medida había una aceptación por lo feo, se podía diferenciar o categorizar lo bello como lo bueno y lo feo como lo malo.⁴⁰ Los dioses Apolíneo y Dionisiaco representaban esa categorización entre lo bueno y malo. Apolo representaba la belleza, lo sublime y lo racional; mientras que Dionisio representaba el vino, lo grotesco, lo desmesurable etc. Aunque Dionisio era un dios que muchos adoraban y en consecuencia era importante para la vida griega; Apolo siempre estaba muy por encima del dios Dionisio, por la majestuosidad que representaba la perfección con su lira. En la mitología griega era muy clara la demarcación de lo feo como malo, pues Hesiodo representaba una vida infernal llena de maldad en el infierno de Hades.

Allí de la tierra sombría, del tenebroso Tártaro. Del ponto estéril y del cielo estrellado están alineados los manantiales y términos hórridos y pútridos de todos, y hasta los dioses los maldicen. Enorme Abismo: no se alcanzaría su fondo ni en todo un año completo, si antes fuera posible

³⁹ ECO. Op. Cit., p. 26

⁴⁰ ECO. Op. Cit., p 33

franquear sus puertas; sino que por aquí y por allá te arrastraría huracán ante huracán terrible (...)⁴¹

Lo malo se esconde, se oculta en la profundidad, en donde no se encuentra la luz que emite lo bueno o la belleza, mientras que lo bueno brota en su mayor resplandor lo malo se esconde para silenciar esa fealdad que representa.

Mientras que, en la cultura griega, en ciertas ocasiones existía una cierta separación entre lo bueno como bello y lo malo como feo; en el mundo cristiano, cambió esta perspectiva, pues con la visión pascalística el universo era considerado como contemplación absolutamente bella. La belleza como todo ser era su planteamiento de mundo. Dios creó el mundo en seis días, en los cuales solo creo bondad, sabiduría etc.; una creación puramente bella. De este modo, no había espacio para maldad o fealdad y la belleza divina abarca el mundo en su totalidad. San Agustín argumentaba que lo feo y la maldad existía como eje articulador de lo bello y bueno; pues en el universo divino lo feo era creación divina, por ende, era bellamente intrínseco, y lo feo o maldad contribuía a la armonía total del universo. “[...] donde también la deformidad y el mal adquieren el mismo valor con el que, en el claroscuro de una imagen, en la proporción de luces y sombras, se manifiesta la armonía en conjunto.”⁴² Siguiendo con esa línea de ideas, se puede manifestar que el pecado es un transgresor del orden y el castigo es el que reinstaura ese orden habitual impuesto por la divinidad. Así mismo, el infierno estructura una armonía en el universo. Como existe lo bueno/bello también existe malo/feo. Con la creación de los infiernos como lo otro, ratifica el planteamiento que lo feo es en consecuencia malo. Una imagen recurrente del cristianismo como lo feo/malo, es la representación de la muerte de Jesús. Los pecados eran lo malo de la humanidad; lo malo era

⁴¹ Ibid., p. 37

⁴² ECO. Op. Cit., p 46

representado como fealdad, y por ello en el mundo cristiano la imagen de fealdad se enlazaba con la maldad.

(...) pero la introducción de la fealdad y del sufrimiento en las celebraciones de lo divino estimuló otros tipos de fealdad exacerbada con fines moralistas y de culto, desde las imágenes de la muerte, del infierno, del diablo y del pecado hasta las del sufrimiento de los mártires.⁴³

Cabe destacar que, en el cristianismo, la crucifixión es un acto importante para sus creencias religiosas, considerando que Jesús sufrió toda maldad humana para la salvación eterna. Esa imagen cargada de crueldad en su máximo esplendor era representada de una forma u otra como maldad, es así pues que de nuevo lo malo contribuía o se constituía con la fealdad.

Además, otro elemento en el cual la maldad categoriza a lo feo se puede ver reflejado a lo largo del libro de la biblia *El apocalipsis*.^{*} En este libro se representa el diablo con una maldad absolutamente supremo a lo humano, es decir que la maldad ocupa acontecimientos naturales, como enormes sunamis, terremotos etc. En el apocalipsis se narran sucesos en los cuales se articula la fealdad con la maldad.

Se abre en el cielo el tabernáculo del testimonio y los ángeles de las siete plagas llevan siete copas llenas de la ira de Dios, que derraman muerte y sangre, el sol abrasa a los supervivientes, las tinieblas y la sequedad del falso profeta surgen tres espíritus impuros semejantes a sapos. Estos reúnen

⁴³ Ibid., p. 52

^{*} El apocalipsis de San Juan es el último libro del nuevo testamento de la biblia cristiana. Este libro es conocido por el libro de las revelaciones del fin, y por supuesto, por ser un libro totalmente profético.

a todos los reyes de la tierra y se produce la batalla decisiva entre las fuerzas del bien y las del mal, en el lugar llamado Armagedón.”⁴⁴

Todos estos aspectos sobrenaturales representan un horror (fealdad) causado por el mal, en este caso el diablo como representación simbólica es el ente más representativo de la maldad en el mundo judío cristiano. La lectura del apocalipsis no solo provocó angustias en los cristianos, sino que consolidaban al diablo como relación de maldad por la fealdad en sus actos. Ya se había discutido que fealdad es todo aquello que excede o desborda su forma, en consecuencia, los horrores que se narran en el apocalipsis forman parte de elementos que desbordan lo natural y lo humano, convirtiendo aquellos acontecimientos como feos. De esta manera, a lo largo de la historia, el diablo fue categorizado como malo y su vez feo. Un fundamento que ratifica la dicotomía que se ha tenido entre lo malo y lo feo es sin duda, el infierno. Según la creencia cristiana, el hábitat del diablo es el inframundo, un lugar ubicado en el subterráneo de la tierra, un punto que, por efecto, está oculto, lleno de oscuridad, maldad etc. En la edad medía abundan descripciones del infierno, ya Dante* lo representaba como un lugar, horrido, en donde pasaban terribles torturas, múltiples cuerpos deformes, monstruos como Minos entre otros elementos feos. Así pues, el infierno como representación de maldad, construye una inminente fealdad y articulando constructos ético religiosos.

Con respecto a la figura del diablo como representación de maldad absoluta, tiene elementos en los cuales aborda la fealdad, pues en las descripciones bíblicas, el diablo era representación amorfa, podía cambiar su forma en animal, cuerpo humano, monstruos etc.; La representación de relatos en la edad media sobre el diablo como metamorfosis es muy basta, ya que, al presentarse como maldad del universo, se transforma en objetos opuestos a lo bueno. Cabe destacar que como

⁴⁴ ECO. Op. Cit., p 75

* Dante Alighieri es un poeta que escribió *La divina comedia*

se ha dicho, la representación de un objeto amorfo es calificado sin forma alguno y esto conlleva una fealdad en su forma; por consiguiente, el diablo al presentarse como ser amorfo es calificado como feo.

Parece obvio, también por razones tradicionales, que el diablo ha de ser feo. Como tal es evocado por san Pedro (hermanos, sed sobrios y vigilad, porque vuestro enemigo, el diablo, como un león rugiente, os rodea buscando a quién devorar), es descrito bajo formas de animales en las vidas de las ermitas y va invadiendo, en un crescendo de monstruosidad...⁴⁵

El diablo podía ser serpiente, mujer de tentación, monstruos o mitad humano mitad animal. El diablo como imagen de fealdad y en consecuencia como figura de maldad, era estructurado en infinitudes de relatos. No obstante, hay que resaltar que el diablo es el enemigo de dios, un dios bueno. Empero, por qué el diablo se convirtió en lo contrario de dios; si todo es creación divina, y por qué el diablo es tan aborrecido en la cultura cristiana. Pues hay que aclarar que en el cristianismo la estructura del mal no existía, pues el diablo en su momento llegó a ser bueno, hijo de dios; sin embargo, Lucifer (diablo) se convirtió en un ángel rebelde y en repercusión dios como ser supremo, arroja a lucifer del cielo al infierno. “estaba presente al principio del mundo como Ángel Rebelde, arrojado por dios al infierno”⁴⁶ Por tal motivo, la construcción de lo bueno está ligado con dios y belleza, mientras que lo malo está ligado con el diablo y fealdad. Todo lo que desobedezca esa lógica de dominación por lo bueno/bello, es a su vez malo/feo.

Sin embargo, la imagen representativa de Satanás se fue convirtiendo en otra muy distinta. Satanás pasó de ser el supremo del mal a un ser mediocrementemente

⁴⁵ ECO. Op. Cit., p. 92

⁴⁶ ECO. Op. Cit., p. 90

mezquino. En *Hamlet* (1609)* y *La matanza de los inocentes*** se podía observar un diablo con una profunda melancolía y no tan poderoso. Era claro que las representaciones del cuerpo en metamorfosis de Satanás eran constantes; pero sus transformaciones eran cada vez menos monstruosas, apartando un poco la fealdad en su forma. Aunque estas representaciones trataban de separar la fealdad en el diablo, siempre permanecía de manera cautelosa, ya que era importante establecer la separación constante entre dios y diablo. De esta forma, se establecía una armonía universal, pues como bien se ha dicho, dios representa una perfecta belleza cargada de benevolencia, mientras que el diablo representa la otra parte, lo feo lleno de maldad absoluta; estos dos mundos paralelos son construcciones que se han establecido una a partir de la otra, por supuesto, lo bueno es lo que determina lo otro, lo malo. De esta manera, todo lo que no sea bueno es a su vez malo. No obstante, hay que resaltar que la abstracción de malo y bueno son constructos sociales que se han establecido de forma distinta en los momentos históricos, estos conceptos cambian de acuerdo a los periodos culturales, empero, no se puede obviar que la categoría de lo malo siempre ha estado relacionada con la idea de fealdad. En muchas ocasiones esa idea de lo malo/feo ha tenido una proximidad con la noción de otredad. Por tal razón, se consolida la demonización del enemigo, el otro que no es igual al nosotros. El enemigo siempre se ha mostrado como salvaje y demoniaco, claro está, por no ser igual de manera física o cultural, por ello, es muy común que la otredad sea el lado malo, cargado de fealdad. La imagen del hombre eurocéntrico es una imagen muy reproducida por muchas culturas y, en consecuencia, todo aquello que se sale de esa imagen idealizada es malo construyendo una fealdad inadmisibile.

* Tragedia escrita por William Shakespeare en el año 1609

** La matanza de los inocentes es un episodio relatado del nuevo testamento, en donde narra la muerte de los niños de Belén

Desde la Antigüedad, el enemigo siempre ha sido ante todo el otro, el extranjero. Sus rasgos no se corresponden con nuestros criterios de belleza, y si tienen hábitos alimentarios diferentes nos molesta su olor. Sin necesidad de retroceder demasiado en el tiempo, recordemos que a los occidentales les parece inaceptable que los chinos coman ranas. Por no hablar de los sonidos incomprensibles de una lengua extranjera. De hecho, los griegos llamaban *bárbaros* (esto es, gente que balbucea) a todos los que no hablaban griego, y en la cultura romana los bárbaros derrotados por las legiones aparecen con barbas descuidadas y narices chatas.⁴⁷

En concreto la idea de otredad es una mera construcción cultural que se desglosa desde la idea de nosotros, es fundamental enfatizar que para establecer un sentido sígnico *el nosotros* necesita innegablemente de la *otredad**, por ello, la otredad ayuda a integrar al nosotros, en consecuencia, no existe un *nosotros* sin el *otro***, ni tampoco el *otro* sin *nosotros*. Las fronteras que coexisten entre el nosotros y el otro, contribuyen a la construcción de sentido e interpretación de signos, es decir, el individuo interpreta y configura los signos de acuerdo a la propia concepción socio-cultural que ha obtenido, es por ello que, cada individuo establece una representación diversa porque su núcleo cultural es distinto. Es así que el *nosotros* compone una idea del otro estereotipada, ya que a partir de sus constructos sociales y culturales define el *otro*. De ahí que toda interpretación y/o representación de signos está cargado de principios culturales. Es por ello que la maldad está estrechamente relacionada con la idea del enemigo (*el otro*) ya que el *nosotros* concibe la imagen del *otro* bajo sus constructos culturales como barbaros, feos y

⁴⁷ ECO. Op. Cit., p. 185

* La noción de Nosotros y los otros sale del libro de Tzvetan Todorov, "Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana.

** En español el término "otro" tiene varias caras: funge como adjetivo, pronombre, sustantivo; alude tanto a la temporalidad como a una indefinida cualidad. Indica a la vez repetición y diferencia, una repetición que difiere tanto en el sentido temporal como ontológico

salvajes. Desde los inicios del cristianismo, la imagen de la mujer (otredad) se ha identificado como maldad; era muy habitual que en la edad media la mujer era categorizada como ser cargada de tentaciones, la mujer como diablo; por ello, la imagen de bruja era constantemente atribuida a la figura femenina. De este modo, el hombre era lo bueno y la mujer era lo malo; ya que, el hombre era la creación dividida de dios y la mujer emergía de una costilla, es así pues que la mujer se constituye como otredad. Todo lo que se desborda de lo que se conoce, es todo aquello que es malo o feo. Claro está que la construcción signífica de esta es compuesta por estereotipos culturales.⁴⁸ De manera análoga, en el surgimiento de la caricatura en la edad moderna, trata de representar con rasgos grotescos la imagen del enemigo, estructurado una imagen exagerada de aquellos rasgos físicos y psicológicos del sujeto. El otro por no pertenecer a unas mismas creencias culturales, todo el que no obedece era calificado de manera ruin.

En conclusión, aunque Rosenkranz planteaba la idea de que la maldad no podía categorizar el concepto de fealdad, es claro que hay un desarrollo histórico y cultural en *Historia de fealdad* que desarrolla Eco en el cual sí se puede observar y analizar una íntima distancia entre lo malo y lo feo, es, así pues, necesario traer a discusión ya que ha formado y sigue formando lo malo a lo feo, y en consecuencia lo bueno a lo bello. Así mismo, esta construcción y analogía entre lo malo y lo feo se prolonga bajo la proclive intensión socio-cultural; es por ello, que la relación entre lo malo y lo feo se sujeta en la idea de constructos éticos culturales.

⁴⁸ GUSTAFSSON, Jan. El cronotopo cultural, el estereotipo y la frontera del tiempo: la preterización como estrategia de representación del Otro. Copenhagen Business School

1.3 PERIFERIA

Como bien se ha dicho, lo feo ha sido categorizado, a lo largo de los tiempos, como rezago a partir de la belleza. La belleza como eje central ha tratado de definir la fealdad como otredad, categorizando lo feo como todo aquello no subyace una armonía, sin embargo, lo feo va más allá de un rezago de la belleza, a lo largo de este capítulo se han desarrollado elementos que consolidan la fealdad más allá de ello. De hecho, solo a partir de la delimitación entre lo bello y lo feo se reafirman las propias concepciones de fealdad y belleza, es por ello, que siempre se ha destacado la dicotomía existente entre estos dos conceptos. Por otra parte, se debe agregar que en el apartado anterior, lo malo, se pudo analizar la categorización de lo malo con la fealdad y esta dicotomía ha existido a lo largo de los tiempos. Es menester mencionar que en la cultura judío cristiana ha formado una contundente separación entre lo malo y lo bueno; y entre lo feo y lo bello. Esta desarticulación existe desde la misma separación de lo bueno a lo malo; de esta forma, lo bueno disocia, oculta y/o separa a lo feo, que en este caso sería lo malo. Así mismo, como ya se ha examinado lo bello establece una desunión con lo feo; lo bello necesita determinar límites para no ser parte de lo feo. Es así que lo bello puede ser paralelamente como el centro y, por otra parte, la fealdad como periferia.

En efecto, como lo plantea Margarita Serje, la periferia es aquello que nunca pudo ser dominado y hay un caos en su existencia; por ende, no hay normas ni leyes para contener. En este sentido, la construcción de la periferia es categorizada como todo aquello que es malo y a su vez feo. Esa dicotomía ha existido siempre de manera política para definir la periferia como aquel territorio que está cargado de maldad, fealdad y salvajismo; mientras que el centro es categorizado como lo bueno, bello y normativo.

Durante los tres siglos de ocupación colonial se consolidó una serie de espacios articulados al proyecto de urbanización, a la producción y al comercio metropolitanos que ocuparon, grosso modo, el eje Norte-Sur de las

tres cordilleras y la costa Caribe entre los ríos Sinú y Magdalena. Paralelamente, hubo otro conjunto de zonas que se marginaron de este ordenamiento, debido a razones múltiples, que se presentaron muchas veces de manera simultánea: frentes de resistencia indígena o cimarrona, una extrema dificultad de acceso que las definió en términos de aislamiento, sus características climáticas y naturales y/o la carencia de recursos identificados como interesantes o explotables que las hacían poco atractivas para el poblamiento colonial.⁴⁹

En la época colonial no hubo manera en la cual dominar aquellas zonas salvajes, construyendo dos imágenes de la nación, por un lado, el centro cargado de orden mientras que la periferia era un caos. De esta manera, de forma categórica se fueron construyendo convicciones de la periferia por parte del centro. En concreto, la periferia es definida como eje articulador de violencia, salvajismo, pobreza, maldad y fealdad. Del mismo modo, esta percepción es supeditada y estructurada desde estereotipos del centro, solo así bajo ideas estereotipadas construyen la idea de la periferia.

Ahora bien, esta dualidad entre el centro/bello y periferia/feo, Umberto Eco desarrolla un apartado en el cual expone la fealdad como un elemento constitutivo por el centro/bello categorizando lo feo como periférico. Precisamente cabe destacar que la élite o el centro a lo largo de la historia ha determinado los cánones estéticos, clasificando de este modo qué es bello. Las personas cultas (élite) han establecido por muchos momentos históricos lo bello y lo feo, es así pues que los sujetos de las clases altas consideran feos o desagradables los gustos de las clases bajas. En este sentido, hay una separación cultural y económica entre los gustos estéticos de las clases sociales. En efecto, el centro (élite) categoriza como desagradables los gustos estéticos de la clase baja (periferia), para así calificar y

⁴⁹ SERJE, Margarita. El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie. Ediciones uniandes, 2011. P. 15

separarse entre centro y periferia o bello y feo. “No obstante, muchas veces la discriminación no ha sido económica sino cultural; es un hecho habitual destacar la vulgaridad del nuevo rico que, para hacer ostentación de su riqueza, va más allá de los límites que la sensibilidad estética dominante asigna al buen gusto.”⁵⁰

De igual modo, hay un goce estético diferente entre la clase baja y alta, mientras que para unos el objeto representado puede estar cargado de belleza, para otros no lo es; precisamente, la cultura determina los goces estéticos de cada sujeto; es por ello que los gustos de las élites no coinciden con los mismos gustos estéticos de las clases bajas. Por consiguiente, no se puede omitir que la sensibilidad estética dominante, hasta cierta parte, determina qué es feo o bello. Desde los goces estéticos que encasillan las élites, se debe regir por esa percepción y todo aquello que transgrediera ese goce establecido es determinado como feo o bajo.

No obstante, es oportuno considerar que de este mismo modo el centro y la periferia se han consolidado de una sola imagen la cual es establecida por el centro, ya que solo elabora discursos en los cuales categoriza la imagen de periferia y de centro bajo estereotipos socioculturales. Como ya se ha dicho, la periferia es todo aquello que se sale de una dominación habitual del centro. Empero, se debe indagar cómo se ha construido la periferia, es por ello que se necesario mencionar, que este concepto es estructurado a partir de una mirada del centro; la representación de la periferia constituye elementos marginales cargados de violencia y, por otra parte, las riquezas naturales que conlleva una atracción.

Los espacios periféricos son convicciones de mundo en el cual encasilla un sistema denso de negatividad. Las representaciones discursivas se establecen a partir de las imágenes del centro, es por ello que muchas de las representaciones

⁵⁰ECO. Op. Cit., p. 394

de la periferia no son tan realistas, ya que son representaciones contaminadas por patrones desacertados a una realidad.

El tema de la violencia como eje representacional de la imagen de periferia, juega un papel fundamental para establecer la idea de caos en su territorio. Pertenecer a una construcción focal de violencia establece una imagen cargada de salvajismo y/o barbarie, anulando una imagen de raciocinio, el cual, el centro aprehende como imagen propia, por consiguiente, el centro impone la imagen de razón, mientras que la periferia representa irracionalidad. Del mismo modo, la idea de riqueza natural establecida por los extensos territorios periféricos. Claro está que la imagen de violencia ha sido uno de los ejes que evocan una dominación constante, ya que a causa de la violencia contribuye a una dominación permanente; y solo a través de la violencia construyen fronteras entre el centro y la periferia.

Representan el ámbito externo, la tierra de nadie necesaria para su reproducción económica, pues son precisamente la existencia y el mantenimiento de espacios donde reinan el “desorden” y la anarquía los que hacen posible reproducir de maneras perversas la rapacidad del orden económico vigente⁵¹.

El estado bajo la idea de la violencia, cataloga y forja la imagen de periferia. El mismo centro es el que implementa la violencia construyendo un territorio cargado de violencia en donde existe el caos y no se pueda establecer un orden, es por ello, que los sujetos que habitan el centro, en todo momento necesita del desorden de la periferia, el centro a su vez busca esos lugares violentos, para así de esta forma, lograr acciones violentas; de modo que, es común que el centro acuda a la periferia para poder desbordar sus deseos más contenidos. Por

⁵¹ SERJE, Op. Cit., p. 23

consiguiente, la imagen violenta de la periferia se construye a partir del centro y en esa medida, la consolida también el centro.

Ciertamente, a lo largo de todo este apartado se ha discutido indudablemente que a partir de las representaciones del centro se puede categorizar la periferia; como lo que ocurre con la idea de belleza y fealdad, pues la fealdad siempre ha estado al margen de la belleza. La belleza implanta las reglas y restringe lo feo. Se ha discutido que la fealdad es exterminada o posicionada como lo malo, construyendo barreras para restringir u ocultar lo feo. El diablo por el hecho de representar maldad fue recluido o dado un lugar oculto oscuro y denigrado. Todo lo feo en consecuencia tiende a ocultarse por su repugnancia y desagrado. Dado que lo feo es todo aquello que está en la periferia, que representa salvajismo y que está permeado por el caos, el centro determina estos espacios para completarse en totalidad. Es preciso resaltar que Serge intenta exponer los territorios feos, salvajes o malos, como constructos a partir de los territorios de centro, buenos y bellos, con el fin de estructurar un tipo de nación de manera armónica. Es decir que, a partir del centro delimitan la periferia para mantener una armonía en la totalidad, lo mismo que ocurre entre lo bello y lo feo.

La consolidación de la identidad del centro implica la reificación de sus márgenes. Y es allí, a la sombra del lado oscuro, donde la situación misma de margen devela los sentidos que se ocultan tras la normalidad y donde es posible visualizar el papel histórico del Estado nacional como forjador de alteridades.⁵²

En concordancia, Roger Chartier sostiene que las representaciones de cierto modo están construidas bajo una relación forzada de poderes, es decir que solo las

⁵² SERJE, Op. Cit., p 20

representaciones realizadas por las élites de poder, son aquellas representaciones validas; en efecto, estas representaciones son impuestas, pero que de un modo u otro construyen ideologías.⁵³ En este sentido, el centro es el que tiene el poder de clasificar y designar definiciones más allá del tiempo y el espacio que puede tener algún territorio. Esta separación de territorios y/o culturas son normalizadas al forjar un estado nación armónico. De este modo, todas a las áreas remotas que no representan alguna “restricción” son calificadas como periférica y lo categorizan como tierras salvajes, sin ley, feas y malas. Ya se había dicho que la belleza delimitaba su forma para así representarse como objeto bello; sin embargo, lo bello necesita hasta cierto punto su alteridad de fealdad para coexistir. Similarmente, sucede con la idea de centro periferia, el centro es un todo normativo; mientras que la periferia es aquello que es salvaje. Empero esta categorización es a partir del concepto dominante que es el centro. Además, la periferia al representar caos en su forma, permite al centro una introducción de manera espontánea como eje articulador de normas, pues el centro debe contener la periferia para que se siga manteniendo la misma idea bilateral en donde se conciba la imagen de marginalidad de ciertos territorios, para así explotar y ejercer violencia.

En síntesis, La periferia tiene una relación estrecha con el concepto de fealdad, ya que con la exclusión de territorios que concluyó el centro, muestra que una vez más lo canónico está por encima del otro, estableciendo una separación; sin embargo, aunque exista esa separación estos dos conceptos (centro periferia) siempre van a estar ligados porque uno depende del otro, como lo es el caso entre la belleza y la fealdad.

En conclusión, a lo largo de este capítulo que trató de desglosar en primer punto cómo está relacionado el concepto de la representación con la fealdad, pues todo objeto representado tiene elementos socioculturales que puede determinar si es

⁵³ CHARTIER, Roger. El mundo como representación. Editorial Gedisa, 1992.

feo o bello, empero a lo largo de esta disertación, se definió que la fealdad indiscutiblemente está en dicotomía con su contra parte que es la belleza; lo feo no puede ser independiente a lo bello. Por otra parte, el arte representado debe fijar una mimetización exacta para categorizar una buena obra, es decir que la representación debe construir una imagen semejante no importa si el objeto esté cargado de repudio o placer. De este modo, los objetos que representa las categorías como desarmonía, grotesco, malo y periferia construyen el concepto de fealdad, pues lo feo no es una simple negación de lo bello, sino que lo feo es desarmonía, es grotesco, es malo y periférico. Todos esos elementos son contruidos desde un centro de poder, que tiene una orientación ideológica particular y, por consiguiente, se debe relativizar los conceptos de la belleza como la fealdad y de ello se dará cuenta con el análisis de la obra *Señor que no conoce la luna* de Evelio José Rosero.

CAPÍTULO 2. IDENTIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS QUE REPRESENTAN FEALDAD EN LA NOVELA *SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA*

*Luz, al fin y al cabo, y eso puede ser peligroso para nosotros; ningún
desnudo tiene luz en los ojos.*

Evelio Rosero

Haciendo un rastreo sobre las obras literarias colombianas que se han destacado por su forma particular de representar la crueldad humana desde una realidad latente o manifiesta, es pertinente destacar la obra literaria que a lo largo de los años ha forjado Evelio Rosero Diago, que en principio lo representó en cuentos y tiempo después lo hizo en el ámbito novelístico. Evelio José Rosero Diago construye una narrativa que es evidente y reiterativa en elementos que de un modo u otro transgreden cualquier asunto canónico. En sus obras literarias es muy común encontrar personajes, situaciones, mundos ficcionales, etc., que representan tópicos cargados de violencia, marginalidad, sexualidad, política y distintos temas. Es por ello, que en el presente capítulo la discusión estará encaminada a la construcción de Rosero en la novela *Señor que no conoce la luna*, ya que en esta obra literaria se puede observar una imagen densa compuesta por formas que evocan a unas representaciones desarmónicas, grotescas, malas y periféricas.

De este mismo modo, Rosero simboliza en sus novelas la figura del *otro* por encima de la figura normativa o canónica que se ha establecido en el ámbito literario colombiano; en concreto, Evelio Rosero al representar en su narrativa una imagen

que rompe con lo establecido, se hacen evidentes elementos que son categorizados estéticamente feos. Ya se ha discutido que la otredad atrae a sí mismo la clasificación de formas o elementos cargados semánticamente de desagrado.

En la obra *Señor que no conoce la luna* se puede percibir la representación de una imagen cargada con elementos de fealdad. Esta novela fue publicada en 1992 por el escritor colombiano. La narrativa de esta obra literaria construye un ambiente oscuro, violento y feo. En primera instancia, el texto es narrado en forma de monólogo; inicia sin ninguna demarcación cronológica; sin embargo, el protagonista narra su ubicación, pues él se encuentra encerrado en una casa con cientos de desnudos igual a él. De esta manera empieza la separación de dos tipos de sociedad que consolidan ese mundo. Por un lado, se encuentran los vestidos, los cuales son los que ejercen dominación cargada de violencia; en el otro extremo están los desnudos los cuales son dominados, esclavizados y torturados. A lo largo de toda la novela, la narración toma curso con la voz de un Desnudo, el cual es presentado como ser dominado por los Vestidos. Con la perspectiva de la narración, Rosero representa en su novela un mundo bilateral en donde los bellos (vestidos) ejercen poder a los feos (desnudos). Esta separación de mundos se establece alrededor de la sexualidad de los personajes; en consecuencia, los vestidos siempre están con vestimentas porque sienten un cierto pudor por su único sexo; mientras que los desnudos siempre están desnudos mostrando su doble sexualidad. Ahora bien, el discurso narrativo se centra en todas las peripecias que los desnudos tienen que soportar de los vestidos y cómo esa imagen desnuda representa fealdad, estructurando su cárcel y al mismo tiempo es la razón de un desnudo.

Siguiendo con el hilo narrativo, el protagonista narra la comodidad que tiene por estar encerrado en el armario, a través de un pequeño agujero puede observar a cada uno de los desnudos con sus acciones. Por tal motivo, el desnudo narra desde la perspectiva del armario. Poco a poco la imagen de este mundo cada vez se vuelve más oscura y despiadada. Se pueden observar situaciones de hambruna,

muy pocos desnudos tienen el placer de una comida digna pues, el desnudo narrador es enfático en que, en la casa existen desnudos favoritos que de una manera u otra tienen un trato especial. Estos “favoritos” los nombra como *Los cocineros*, este pequeño grupo selecto de desnudos tienen el manejo de la cocina, son los que hacen y suministran la comida para los desnudos. *Los cocineros* poseen un poder de controlar a los desnudos dentro de la casa y, por supuesto, este poder es otorgado por los mismos vestidos. Por otra parte, otro grupo de personas que tiene un privilegio en la casa son aquellos desnudos más viejos, pues representan una vida exuberante de torturas; por ello, los vestidos garantizan un buen trato o una buena alimentación para ellos. Asimismo, están las desnudas que codician los vestidos, ya sea de manera sexual o sentimental. Cabe aclarar que, aunque todos los desnudos tienen doble sexo, la sexualidad de cada uno de los desnudos es definida, es decir que pese a que los desnudos posean dos sexos (falo y vagina) cada uno de ellos se identifican con una figura femenina o masculina. Empero, el desnudo protagonista siempre establece la confusión de no saber si representa una figura femenina o masculina, él siempre presenta su incógnita en su monólogo.

Ahora bien, otro elemento reiterativo en la vida de los desnudos son las fiestas. Las fiestas para los desnudos y, por supuesto, para los vestidos tienen una gran importancia. El tema de la fiesta es persistente a lo largo de la historia, pues el mundo de estos dos grupos de personas gira alrededor de las festividades. Por una parte, los vestidos en los días de fiesta se introducen a la casa de los desnudos, realizan un gran banquete, mostrado opulencia con la comida y las bebidas; sin embargo, los vestidos al penetrar en la gran casa, aprovechan para realizar las más grandes ensoñaciones con los desnudos como abusar sexualmente, someterlos a torturas, a la ridiculización, etc. En las festividades ocurre todo tipo de atrocidades; y a pesar de ello, los desnudos, anhelan las fiestas para poder comer a cambio de momentos cargados de crueldad. En efecto, las fiestas son muy frecuentes en la vida de los desnudos y vestidos. El protagonista narra cómo ocurren esas fiestas encerrado desde el armario, pues por lo general hay tanta gente que algunos

desnudos deben ocultarse en cualquier rincón de la casa; aunque en una ocasión el desnudo fue obligado a salir a estar en merced de los vestidos, en esa salida del armario narra cómo los desnudos se burlaban de él por su aspecto físico, pues el narrador describe las burlas de su fisonomía delgada, blancuzca y descuidada, empero los vestidos observaron un brillo singular en sus ojos. Todo aquel vestido presente resaltó la luz de su mirada y sacaron la conclusión de que ese brillo era extraordinariamente peligroso. Por consiguiente, el desnudo protagonista se sintió intimidado por las acusaciones; sin embargo, una de las vestidas de forma inexplicable pudo defender al desnudo de las burlas. De esta manera, el desnudo protagonista empezó a tener una cierta admiración por esta vestida; ya que al parecer era muy distinta al resto de vestidos. Con el pasar de los días el desnudo protagonista ya no pasaba tan desapercibido y en una fiesta, la vestida busca al desnudo narrador; sin embargo, en este encuentro fortuito el desnudo narrador no percibió ningún sentimiento de amor hacia ella, sino que ratificó que estaba enamorado de él mismo, estaba extasiado de su doble sexualidad, de su apariencia y de su mismo ser. Al ver esto la vestida ratificó que él era un ser peligroso para la sociedad de los vestidos y desnudos; por ende, en la mañana siguiente sacan al desnudo narrador a la calle para matarlo, empero el éxtasis que sentía hacia él mismo dio paso para que él acabara con su propia existencia. Con este suceso finaliza la obra, empero a lo largo de la narración suceden muchas más cosas que más adelante se discutirán con claridad.

Es preciso afirmar que toda representación nace partir de los constructos sociales que tiene el autor; de esta forma Rosero representa en su novela un mundo marginado por la misma sociedad; ya que, los desnudos al implicar una asimetría en su cuerpo, son renegados por la sociedad de vestidos. Además, Rosero estructura dos mundos con su propia perspectiva socio-cultural; lo canónico como lo dominante y la otredad como lo dominado. La cultura construye una parte fundamental de aquellos conceptos y de ese mismo modo, da sentido. Rosero quiere presentar cómo es un mundo binario de forma metafórica en el mundo

moderno; por consiguiente, se puede ver plasmado el concepto de fealdad como aquello que es asimétrico, grotesco, malo y periférico. En consecuencia, en el presente capítulo se analizará los elementos de fealdad que se pueden ver representados en la novela *Señor que no conoce la luna*.

2.0 LO BELLO Y LOS VESTIDOS COMO LO CONTRARIO A LO FEO Y LOS DESNUDOS

Al discutir sobre el concepto de fealdad es preciso destacar que siempre estará en contrariedad con el concepto de belleza, y a partir de lo bello se determina qué es feo. Esta suerte de dicotomía entre estos dos conceptos ayuda a conformarse entre ellos mismos, pues lo bello necesita de lo feo para así tomar una delimitación y posición. De este modo, la belleza y la fealdad se establecen desde los constructos sociales y culturales; por ello, estos conceptos en el transcurso del tiempo, o en distintas culturas pueden cambiar. En la narración se puede observar una figura representativa de lo bello y lo feo; en donde lo bello predomina y domina lo feo. La construcción narrativa de Rosero es un mundo bilateral; por una parte, están los vestidos que son presentados como sujetos cargados de belleza, mientras que los desnudos son representados categóricamente como feos. En efecto, estos dos mundos son separados por una infraestructura que está en pésimas condiciones. La casa en donde se alojan los desnudos, es un lugar en donde hay un hacinamiento que es narrado por uno de los mismos desnudos.

Por supuesto, los cimientos de la casa son antiguos; muchas paredes se desalientan a pedazos, hay humedad; y sin embargo nuestros mismos visitantes, los vestidos, nuestros agresores en la calle, no permiten que se derrumbe la casa.: la mantienen; vigilan y refuerzan a sus apuntalamientos; sostienen permanentemente su almacén, desde afuera, sin entrar; muchas mañanas hemos despertado por el golpe minucioso de martillos, el refriegue de palustres, los enlaces cada vez más compenetrados de sogas y vigas que luchan contra el desmembramiento: es porque están enderezando los

techos, es porque están esforzando la única puerta que permanece sin sellar⁵⁴.

En efecto, los vestidos organizan y reparan la casa de los desnudos cada vez que se requiere, como si de una manera u otra no quisieran que se destruyera este lugar, ya que se terminaría la cárcel o el lugar de la población desnuda. Al ubicar a los desnudos en una casa en ruinas, se categoriza a esta población como marginales, mientras que los vestidos con su ostentosa vida, son categorizados como bellos y supremos. En resumen, mientras que los desnudos se encuentran viviendo en pésimas condiciones, los vestidos viven de manera diferente, con lujos y abundancia de todo tipo. Allí se puede ver reflejado una distinción clara entre vestidos y desnudos, por una parte, aunque parezca obvio, todos los vestidos están con prendas en su cuerpo, mientras que los desnudos andan en todo momento sin nada que los cubra, solo sus largas cabelleras. De esta forma, hay una diferencia a primera vista entre estos dos mundos. Sin embargo, la diferencia que conlleva la vestimenta va más allá, pues el vestido representa un mecanismo más de dominación y represión no solo para los desnudos, sino también para los mismos vestidos; los desnudos no son dignos de usar ropa, por ello nunca se han visto con una prenda de vestir, y se dice que todo desnudo aquel que use alguna prenda de vestir se quemará inmediatamente. “He oído asegurar que una vestimenta nos incendia la piel, pero no me consta, no lo he presenciado...”⁵⁵ En concreto, la vestimenta que conlleva toda la población vestida, muestra cierta superioridad; empero, los vestidos al usar prendas en su cuerpo, de un modo u otro ocultan bajo la vestimenta algo que no desean que nadie observe y mucho menos los desnudos.

Con los atuendos de los vestidos, logran estructurar una representación de elevación, mientras que los desnudos con su desnudez e incapacidad de usar

⁵⁴ ROSERO, Evelio. Señor que no conoce la luna. Bogotá: Editorial Planeta S.A., 1992. P 45

⁵⁵ ROSERO, Op. Cit. p. 41

alguna prenda de vestir conlleva la degradación. Como bien se ha dicho, la belleza de manera histórica y cultural ha tenido cierta superioridad sobre todo lo que se ha categorizado como feo. De esta manera, la narración de la novela se construye bajo la idea de dos mundos, uno bello (vestidos) y otro feo (desnudos); sin embargo, es imprescindible destacar que el mundo cargado de fealdad contiene muchos más elementos de lo que excluye lo bello. “es cuando nos deja entrever una especie de autonomía de lo feo, que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de belleza.⁵⁶”

Conviene subrayar, que la representación de la fealdad expuesta en la novela consigue categorizar aún más la idea de belleza como superioridad de lo feo, y que gracias a esa fealdad que representan los desnudos, se evidencia indiscutiblemente una dominación; sin embargo, el desnudo protagonista razona sobre su imagen asimétrica como superioridad a los vestidos, empero, este es un tema que se abordará más adelante. Dado que, ya se ha discutido que en la novela existen representaciones que demarcan fronteras entre los feos y los bellos; entonces, es preciso destacar qué elementos contienen estos dos mundos que se categorizan de este modo.

2.1 LA REPRESENTACIÓN DESARMÓNICA DE LOS DESNUDOS

2.1.1 El cuerpo

Uno de los tópicos más recurrentes a lo largo de la novela es el cuerpo, la fisionomía y corporeidad es muy importante en este mundo narrativo regido dos figuras, vestidos y desnudos. Desde un inicio, la representación de los desnudos de

⁵⁶ ROSENKRANZ, Op. Cit., p 16

forma física es distinta a la de los vestidos. Ya se ha dicho que, lo bello es lo que contiene una simetría en su forma, y todo aquello que no estructure una simetría es feo; de modo que, la belleza representa el equilibrio en su totalidad. Esta simetría es representada con el cuerpo de los vestidos, mientras que los desnudos representan una asimetría en su corporeidad. Rosero presenta al desnudo con la duplicidad en su sexo, es decir que el cuerpo de los desnudos tiene dos sexos (falo y vagina), formando una anomalía. Desde otro ángulo, los vestidos están estructurados con un solo sexo. Este aspecto corpóreo es lo único que diferencia a estos dos grupos de personas. “Se admiran los jóvenes de pensar que nuestra piel es idéntica a la piel de los vestidos, y se pasman peor al tener que comprender —y aceptar finalmente— que la gran diferencia reside en que tenemos un sexo más...”⁵⁷

En particular, hay que destacar que los vestidos están presentados con un cuerpo uniforme cargado de simetría, pues ellos contienen un solo sexo, el cual los define como hombre o mujer, claro está que este sexo es tapado y resguardado para que nadie lo vea. Por otro lado, los desnudos tienen un cuerpo cargado de asimetría, ya que poseen doble sexualidad, lo cual constituye una desarmonía. De manera puntual, el cuerpo de la población vestida tiene en sí la simetría en sus partes y esta simetría construye un cuerpo armónico en su totalidad, no obstante, para esta sociedad al transgredir esa armonía totalitaria del cuerpo se categoriza como desproporcionado. Al tener dos sexos que, en su mayoría no define al individuo comprende una ambigüedad que solo se puede encasillar como feo. Particularmente, la anomalía que tienen los desnudos, Eco los categoriza como Portentos⁵⁸ y, por supuesto, en la antigüedad los portentos tenían una aceptación social; ya que, aunque tenían desarmonía en su cuerpo, esto era a partir de su

⁵⁷ ROSENKRANZ, Op. Cit., p. 30

⁵⁸ Los portentos, eran aquellos sucesos asombrosos que hacían parte de lo natural; un ejemplo de portentos eran las hermafroditas o las personas que tenían dos cabezas.

naturaleza. Sin embargo, para los vestidos la naturalidad de la desarmonía de los desnudos no absuelve la marginación y el odio que les tienen.

y como los que habitan afuera de la casa andan permanentemente vestidos, incluso cuando duermen, intuimos además otra victoria, dudosa también; intuimos que en cierto modo ellos son igualmente vulnerables, ¿Por qué no?, desnudos y vestidos nos herimos mutuamente; sea lo que sea, nuestra humildísima victoria se reafirma en que nos consta que la desnudez de nuestro doble sexo los oprime, los deprime, los aflige, los irrita hasta otra clase de dolor: el odio. El odio, que es el peor dolor⁵⁹.

Como bien se ha dicho en el apartado de desarmonía, lo feo no se regula, tampoco necesita encasillarse para ser unidad, lo feo solo es caótico y desorden. Por ende, todo objeto que no tiene un orden regulado se convierte en objeto de fealdad. Lo bello encierra e imposibilita una irregularidad en su forma; de manera que, la analogía entre los vestidos como seres bellos y los desnudos como seres feos, es pertinente plantearla. En efecto, el cuerpo de los vestidos contiene su forma bajo un cuerpo regulado en su totalidad, empero el cuerpo de los desnudos desordena y transgrede ese orden anatómico. El desnudo protagonista menciona que los vestidos están afligidos por esa desarmonía en su cuerpo (doble sexo); por tal motivo, los vestidos sienten ese odio descomedido por el doble sexo de los desnudos. Ya se ha mencionado anteriormente que cuando se refiere a la desarmonía, asimetría o amorfía alude a la forma del objeto; por tanto, la fisionomía de los desnudos corresponde directamente con esta categoría, ya que por medio de la corporeidad representa desarmonía en la totalidad de cuerpo.

⁵⁹ ROSENKRANZ, Op. Cit., p 13

Ahora bien, con respecto al cuerpo de los desnudos, el mismo claustro provoca una cierta repugnancia y cierta desarmonía en su físico. Asimismo, el encierro en la casa húmeda construye un ambiente perjudicial para la sociedad desnuda, ya que el entorno nocivo produce deformidades físicas.

Y yo abro la puerta, y salgo. 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, mis ojos sufren enrojecidos por la luz, mis ojos, desesperados por discernir el mundo, giran en el vaho caliente de las teas. Además, tengo que hacer un difícil campo entre la multitud de cuerpos que deambulan amarillos y desnudos, húmedos y apretados, por los patios de cemento y las tortuosas galerías fuertemente iluminadas⁶⁰.

Con el ambiente que es provocado por el encierro, los desnudos desarrollan ciertos aspectos de que un modo u otro son categorizados como feos. Pues la piel amarilla, los ojos rojos, la boca blanca, el mal olor, entre otros aspectos convergen con la idea de deterioro del cuerpo; causando la categorización de fealdad.

Otro elemento que se debe destacar al discutir el cuerpo de los desnudos como aspecto feo, es la idea de hambre que se construye a lo largo de la novela. Pues el hambre o falta de alimento, implica para los desnudos la deformidad en su cuerpo, construyendo de este modo una fealdad. El hecho de no comer es un acontecimiento muy relevante en la narrativa, el hambre constituye la vida de los desnudos y es claro que la falta de alimentos es uno de los factores por los cuales los desnudos pueden representar fealdad en su cuerpo, ya que el cuerpo toma una fisionomía de degradación. El cuerpo de los desnudos siempre está delgado y

⁶⁰ ROSENKRANZ, Op. Cit., p 7

demacrado, porque la desnutrición consolida la deformidad. Los vestidos por otro lado, representan belleza en su cuerpo, ya que no carecen de alimentos; de este modo, su cuerpo no refleja una esquelética figura; sino que representa una fisionomía sana. Para tener presente que la figura de belleza está muy ligada con la idea de salud, mientras que la idea de lo feo está atada por la enfermedad. Para concluir, la representación del cuerpo a lo largo de la novela se secciona por dos vertientes que es imprescindible destacar cuando se trata de categorizar la fealdad en la obra, pues en la corporeidad se observa que la desarmonía es representada por lo feo, mientras que la armonía es estructurada por los vestidos.

2.1.2 Animales

Un tópico en el cual el desnudo protagonista hace énfasis en una parte de la novela es la construcción desarmónica de los animales que constantemente custodian la casa. Como ya se ha mencionado, los desnudos son coartados, encerrados y escondidos en una casa gigante en el cual la gran mayoría de ellos pasan toda su vida; esta casa antigua es su cárcel y, por supuesto, los mismos vestidos se encargan de vigilar constantemente los alrededores de esta para que ninguno de ellos pueda salir de su claustro; de este modo, se cercioran que ningún desnudo vea la luz del sol o la luna. Así mismo, poco a poco los vestidos han optado por la construcción de mecanismos para perpetuar este encierro. Por lo que se refiere, los vestidos han enseñado y amaestrado a distintos tipos de animales y vegetación para ocasionar daño al divisar algún desnudo deambulando por los alrededores de la casa.

Distintos animales están a la disposición de agredir hasta la muerte a cualquier desnudo que trate de alejarse de la casa. Es por ello que el desnudo protagonista manifiesta los diversos animales que están custodiando la casa; desde pequeños insectos que atacan con una pequeña señal de sonido, hasta flores que escupen veneno. En primera instancia, la descripción de estos animales y

vegetación se compone por animales totalmente cotidianos, empero al avanzar en la narración, cada vez estos animales se vuelven más colosales.

Halcones asesinos, cuyo primer destino es el ojo izquierdo del desnudo que les sea señalado; estos halcones llevan en el cuello, como collares, unas espantosas pasajeras, unas serpientes pequeñas, azules, delicadas pero fulminantes, que ingresan vertiginosas por el ojo descortezado y hacen trizas el cerebro del desnudo⁶¹.

Todos estos animales están entrenados perfectamente por los Vestidos con el fin de ocasionar daño sin compasión alguna. Por ello, el desnudo protagonista hace énfasis que estos animales han sido vistos por aquellos que han tratado de salir y que a pesar de los ataques imparable de la vegetación y animales han sobrevivido asombrosamente. Cabe mencionar que dentro de esta amplia gama de animales que poseen y entrenan los vestidos, hay unos animales que tienen cierta peculiaridad que se deben destacar; animales que por un modo u otro representan la amorfia en su forma, pues en su totalidad no tienen una forma mesurada de su cuerpo.

[...] y tienen, además, especímenes creados a fuerza de perseverantes vivisecciones, entre ellos una tortuga-liebre, un caballo alado, una vaca-rana, un gato-pájaro, una gallina con dientes —que habla, aunque todavía nadie la entiende, pues hasta ese punto la ciencia de los vestidos no ha coronado la cima—, y una rosa negra, con lágrimas de vampiro como rocío, siempre fresca, fulgente, dotada de colmillos, y una especie de simio-pezu, furioso, de rasgos antediluvianos, que no soportaría la presencia de ningún desnudo porque lo mataría, cuya rara naturaleza le permite perseguir y matar diestramente bajo el agua, o de árbol en árbol, sobre la tierra, en fin,

⁶¹ ROSENKRANZ, Op. Cit., p 14

dicen los nuestros, tienen el mundo entero a su favor, no son nada buenos los vestidos[...]⁶²

En efecto, la desarmonía en el cuerpo de los animales y plantas ha sido perpetuada por los mismos vestidos; para que su misma producción artificial causara más daño y una sensación de atterramiento para los desnudos. De esta manera, este tipo de animales representa otro aspecto de desmesura categorizando la idea de monstruosidad en la narración. De la misma forma, la deformidad de estos animales evoca a la antigua edad media, en donde este tipo de animales como sirenas y centauros eran totalmente aceptados, pues en sus estructuras arquitectónicas rememoran a este tipo de animales asimétricos.* Así mismo, los vestidos se disponen para la creación artificial y científica de animales con una alteración genética en su composición fisionómica. Al procrear este tipo de animales para custodiar a los mismos desnudos que también evocan la desarmonía en el cuerpo, de un modo u otro consolidan una aceptación por la amorfia en la corporeidad de los animales, de modo que proyecta una cierta afinidad y deleite por la estructura biforme que representan estos animales. Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, este goce o atracción por las figuras asimétricas alude al periodo histórico de la edad media, en donde el hombre sobreponía este tipo de figuras para representar enseñanzas morales. En este orden de ideas, en la obra estructuran la figura biforme de animales para emplear una sanción, presentando a estos seres como un sistema de penalización a aquellos desnudos que quieran salir de la casa sin ninguna autorización.

⁶² ROSERO, Op. Cit. p 15

* Gárgolas: En la mitología griega las gárgolas eran seres con cuellos largos y rectilíneos, hocico pequeño con gran mandíbula, se caracterizaba por engullirse todo lo que encontrara y además de escupir agua en grandes cantidades. En la arquitectura de la edad media es muy común observar en las catedrales este tipo de animales asimétricos, la iglesia judeocristiana evocaba este tipo de animales para afirmar la existencia del infierno, y por supuesto con la utilidad de desaguar los techos de las catedrales evocando la significación de las gárgolas.

2.2 LA REPRESENTACIÓN DE LO GROTESCO

2.2.1 Las fiestas

Las fiestas para los vestidos y desnudos son un escenario imprescindible para la construcción y consolidación de la razón de este mundo. Como ya se ha mencionado, los desnudos piensan recurrentemente en el día de fiesta; ya que, con estas celebraciones buscan la manera de alimentarse. Las fiestas como lo planteaba Mijaíl Bajtín⁶³ tienen una cierta similitud con el concepto de grotesco y, por supuesto, a lo largo de la obra se puede observar algunos de estos conceptos. Pues la representación de las fiestas dentro de este mundo obedece a elementos como desmesura, banquete, carnavalización e intercambio de posiciones, todo esto concreta a la lógica de la cultura popular.

Siguiendo con esta línea de ideas, Bajtín plantea que las fiestas representan la abundancia y los excesos. Precisamente en la novela, la comida abunda en el día de celebración. Los Cocineros preparan un enorme banquete presentando un elogio a los vestidos, empero lo que en realidad pasa es que muchas veces los vestidos no comen nada dentro de la casa y esta comida termina siendo devorada por los desnudos. El exceso de comida es clave para que los desnudos dentro de sí anhelan el día de fiesta tanto como los propios vestidos. “Acaso resulte innecesario añadir que es precisamente de estas fiestas y visitas que nosotros vivimos, o sobrevivimos; nos traen el grano y la leche indispensables; el pan, las frutas, el agua, el carbón para las estufas; pero no son generosos.”⁶⁴

⁶³ BAJTÍN, Mijaíl. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

⁶⁴ ROSERO, Op. Cit. p 18

El banquete como suceso de las fiestas es uno de los elementos que desean constantemente los desnudos, ya que de un modo u otro esas visitas que evocan en fiestas es la única manera en la cual los desnudos pueden sobrevivir. Los vestidos solo en días de fiestas suministran la comida a los desnudos y solo ese día los cocineros se esmeran notablemente en la preparación de los alimentos. El banquete y la abundancia de comida en las fiestas es una ilusión para los desnudos, por lo cual cuando llega la culminación de estas fiestas, los desnudos sobrevivientes se abalanzan y pelean sin piedad por el último bocado.

Ocurren por eso episodios desesperados cuando los visitantes ya se han ido, muchos se lanzan furibundos sobre los restos de la cena, y hay trifulcas, pelos y sangre, lamentos, lágrimas, resentimientos que nunca se olvidan; y eso porque los vestidos suelen dejar sus platos casi completos, y porque la sazón de nuestros cocineros, y el contenido de las cenas, mejoran notablemente cuando hay fiesta.⁶⁵

Los excesos en alimentos del mismo, son presentados en la narrativa como elementos netamente grotescos, ya se sabe que todo aquel desmesurado y con una gran magnitud de este modo es calificado como grotesco. Por otra parte, no muy alejados de la idea de lo grotesco como la consolidación de las fiestas, se puede observar otro elemento que es muy recurrente en los tópicos de análisis de Bajtín, pues la idea de la desmesura, la carnavalización tiene una cierta similitud con los elementos grotescos ya mencionados en el día de fiestas. De este modo, lo carnavalesco como unión de los contrarios abarca la idea distintos espectáculos cargados de degradaciones o derrocamientos de la noción de poder en determinada cultura. Con respecto a la narrativa de la novela *Señor que no conoce la luna* este planteamiento es muy recurrente en los días de fiestas. Los vestidos organizan de manera ardua las distintas calamidades o situaciones para torturar a los desnudos

⁶⁵ ROSERO, Op. Cit. p 19

ya sea psicológicamente o físicamente. En particular, las torturas son concretadas de forma física para que de una manera u otra los desnudos sufran y los vestidos gocen. De manera que, a lo largo de la novela, cuando se realiza una fiesta, los desnudos sufren

En cada fiesta, los vestidos derrocan su posición de poder al mantener relaciones sexuales con los desnudos, ya que estos son seres repugnantes y asimétricos en la composición de ese mundo. Los vestidos de un modo u otro buscan de manera sexual y emocional a los seres desnudos; de manera que, a lo largo de las fiestas no solo hay infinitudes de torturas, sino que en ciertos momentos los vestidos necesitan de los desnudos para complacer sus deseos sexuales y emocionales más recónditos. Es por ello que, en una gran variedad de ocasiones, los desnudos no solo complacen a los vestidos en las torturas físicas, sino que también los complacen sexualmente. Construyendo una situación carga de debilidad y derrocamiento de posiciones por parte de los vestidos, ya que los vestidos evocan una necesidad de la existencia de los desnudos. Bajtín de forma análoga discutía sobre la construcción cultural que tenía el carnaval en la cultura popular de la edad media, pues de manera clara el carnaval representaba al pueblo como escenario en el cual no genera una distinción clara entre espectadores y actores, es decir que el carnaval transmite una liberación de posiciones sociales en los cuales no hay fronteras socioeconómicas. De esta manera, el carnaval obedece a un carácter universal, por ende, hay una unión de opuestos.

Ahora bien, ya mencionando un rasgo importante en la corporeidad del cuerpo desnudo, es preciso seguir con nuestro análisis, ya que con los elementos desarmónicos y la doble sexualidad de los desnudos se construye todo un ambiente cargado de maldad, que por supuesto, estructura una figura canónica. De esta manera, en el siguiente apartado, se discutirá acerca de la representación de maldad en la novela.

2.3 LA REPRESENTACIÓN DE LO MALO.

Al discutir sobre la representación de lo malo es necesario destacar cómo se construye estos elementos cargados de maldad. Como bien se ha dicho, la representación de lo malo como elemento constitutivo de la fealdad no son claramente dicotómicos y más bien, lo malo como estructura de fealdad obedece a la moral de una sociedad y no obedece directamente de forma estética. Empero, aunque se crea que lo malo y lo feo no tienen semejanza, a lo largo de la historia se ha establecido una similitud por las construcciones socioculturales que estos dos conceptos los atraviesa. De esta manera, la maldad alude a los constructos socioculturales de un espacio y un tiempo determinado, categorizando a todo lo que sea malo como feo o viceversa. A lo largo de este trabajo monográfico ya se ha mencionado la separación de estos mundos y de esta forma, se ha establecido que los desnudos son representados como feos; así mismo, los vestidos son presentados como bellos. Es por ello, que en este apartado se discutirá qué elementos tienen los desnudos para que los vestidos los categoricen como malos.

2.3.1 El otro

Lo malo se ha construido bajo la idea dicotómica del *otro*. Todo lo que no sea igual a *nosotros* se categoriza como lo *otro* y, este *otro* es visto de este modo como lo malo, lo salvaje y lo marginal.* De manera puntual, los vestidos asumen la posición de que los desnudos son el *otro* que difiere del *nosotros*, pero por qué los vestidos divisan a lo desnudos como malos y consecuentemente como feos. Pues en primera instancia, la diferencia es el eje articulador de estos mundos. La imagen de diferencia de estos universos transmite una demarcación contundente. La novela representa una sola sociedad con dos grupos sociales en los cuales existe una gran fisura.

* El análisis sobre *Nosotros* y los *Otros* sale del libro de Tzvetan Todorov, "Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana."

En cuanto a mí, descubrí que tienen solamente un sexo, y que por eso somos superiores; tenemos que serlo, aunque no nos lo preguntemos. De cualquier modo, debemos ser un contraste horrible para ellos, una mueca en dos piernas que apuntan en distintas direcciones, las dos piernas huyen aterradas, revientan el centro, la mueca es anfibia, ¿espíritu biforme?, ¿espíritu deforme?, el tronco, el centro, se descuaja, somos el corazón de un puerco habitando una muchacha; tengo dos sexos, como todos los que habitan esta casa⁶⁶

La representación que refleja el mundo de los desnudos difiere con las cosmovisiones de los vestidos; es por ello que los vestidos divisan a los desnudos como malos porque no forman parte de las ideas y modos de vida de este grupo social. Ya se ha mencionado en el apartado *malo*, que todo lo que transgrede ese orden habitual de una sociedad es categorizado malo; la imagen del diablo como lo opuesto a Dios es estructurado como malo en la cultura judeocristiana. Configuran todo un mundo en el cual el *otro* representa un quiebre en un orden habitual a unas reglas ya impuestas por una sociedad. De este modo, la desarmonía que representan los desnudos con su doble sexo, conforma una alteración distinta a lo que son ellos como vestidos; por esto, los vestidos consideran a los desnudos como malos.

Se ha observado que, desde la antigüedad, la estructura de maldad ha estado asociado con el inframundo, pues la maldad está ligada con la oscuridad y el ocultamiento de aquello que es feo, mientras que lo bueno emerge de la luz, haciendo énfasis en la verdad. El elemento de oscuridad y encierro es muy recurrente a lo largo de la obra, pues en la narración se observa que el lado en el cual habitan los desnudos es un espacio oscuro, tenebroso y encerrado; todos

⁶⁶ ROSERO, Op. Cit. p 33

aquellos aspectos que suscitan lo malo. Empero, el universo de los vestidos es representando como lo contrario, la libertad, la luz, la sabiduría; elementos en los cuales se relaciona con la bondad y, por supuesto, destacan estos aspectos cada vez que pueden.

Mi armario no es el único; se necesitan más buhardillas, nichos y casetas, toda suerte de jaulas y agujeros ideados a propósito para guardar desnudos cuando hay fiesta y entonces entren y se muevan libremente los vestidos por la casa, y respiren sin afán, a sus anchas, y puedan contemplarnos y elegirnos cómodamente. En las mismas vigas que sostienen el techo, en sus bases polvosas y mugrientas, muchos jóvenes desnudos deben ocupar un lugar, generalmente en cuclillas, los cuellos doblados hacia abajo, los rostros que procuran no perder un solo detalle. Algunos cuelgan amarrados de los brazos y tobillos. Otros improvisan una especie de lecho, y así transcurren, boca abajo, durante el tiempo de reunión.⁶⁷

Situaciones de encierro y ocultamiento son comunes con respecto a la fealdad. Como anteriormente se ha sido citado, todo lo malo ha sido categorizado en segundo plano; de esta manera, lo malo por no representar la belleza o una idea de bondad alude al ocultamiento o en efecto es conformado como castigo, es decir que todo lo que represente fealdad es escondido y condenado por la construcción nociva. Con respecto a los desnudos como representación de lo malo, se puede observar que los desnudos siempre están en una situación constante de ocultamiento, siempre deben de estar encerrados en la casa y no deben salir de su nicho, así no interrumpen la habitualidad de los vestidos. De la misma forma, cuando los vestidos interrumpen en el habitat de los desnudos algunos de ellos son ocultados aún más; pues a la falta de espacio para ejecutar las festividades y la

⁶⁷ ROSERO, Op. Cit. p 43

entrada de algunos vestidos provoca un claustro más exhaustivo para algunos desnudos. En consecuencia, para los vestidos todo aquello que se salga de su cultura es malo y a su vez tiene una carga de fealdad.*

2.3.2 Maldad de los desnudos

Siguiendo con esta línea de ideas, al afirmar que los desnudos poseen elementos que de un modo u otro pueden ser categorizados con la idea de maldad, es oportuno desglosar aquellas situaciones que son relevantes para establecer esta categorización. En primer momento, ya se ha referido que los desnudos por el hecho de representar una desarmonía en su cuerpo y una forma distinta de sociedad a los vestidos, son de este modo considerados como malos. Estos aspectos han instituido a lo largo de la narración como malos a los desnudos desde la perspectiva de los vestidos. En la antigüedad, Platón analizaba que la falta de armonía en su totalidad indicaba fealdad formal y/o espiritual, es por ello que lo bello siempre evoca a lo bueno y, por otra parte, lo feo transmite lo malo.

Así mismo cuando se refiere a la belleza y fealdad espiritual se abre una brecha de análisis. La fealdad espiritual transgrede de este modo a lo corpóreo. Todo mal afea la fisionomía, es por ello que hasta cierta parte la espiritualidad concede una cierta intervención en el cuerpo. La fealdad espiritual es todo aquello que encarna la maldad, el delirio, las mentiras, todo lo que evoque lo opuesto a lo bello espiritual. Todos estos elementos de un modo u otro afea el cuerpo, un sentimiento de odio se puede ver reflejado en el cuerpo, ya sea bajo una mirada hostil o un rostro de desprecio.* Empero, estos aspectos morales y espirituales

* Del mismo modo sucede con la religión judío cristiana y su construcción cultural del infierno, ya se ha entredicho que el infierno ha sido categorizado como el lado opuesto de la divinidad, de manera que esta construcción alude a muchos elementos cargados de maldad; todo un mundo opuesto a lo bueno establecido por la divinidad.

*Un ejemplo de ello es la representación pictórica de Jean-Louis André Théodore Géricault. La loca. 1819-1820 ca. En esta pintura se puede observar una mujer que está loca y de este modo su mirada

pueden ser ocultados y no verse representados en la fisionomía,** como ocurre con los vestidos. Es decir que en la narración los vestidos no evocan fealdad en su espiritualidad, sino que en el rol de dominador puede ocultar su maldad bajo la idea de jerarquía que ellos representan. De este modo, los vestidos al sentir odio y repudio por los desnudos no representan fealdad y más bien esta fealdad espiritual es ocultada.

No obstante, la fealdad espiritual se puede divisar en la corporeidad del sujeto desnudo. Ciertas situaciones morales acuden a la deformidad del cuerpo. Para la sociedad vestida los desnudos no poseen belleza espiritual, de este modo construyen la categorización de maldad. Por consiguiente, desde la posición de los vestidos, los desnudos tienen fealdad espiritual el cual transmiten en sus actúares diarios y se muestra en su aspecto corpóreo.

La forma de maldad se puede observar en la vida cotidiana de los desnudos, ya que su postura individualista logra reflejar una imagen egoísta, un comportamiento poco aceptado en la construcción social eurocéntrica representada por los vestidos. La sociedad desnuda en su afán de supervivencia produce ciertas situaciones de desunión y rechazo por parte del mismo conjunto de desnudos evocando una fealdad espiritual.

Es tanta la expectación que causa el hambre, que las madres olvidan a sus hijos recién nacidos; los hijos, ya crecidos, olvidan a sus madres y las agreden, en los enfrentamientos; los amigos se abandonan; los enfermos, los indefensos, ruedan por los patios como aros a la deriva; se sabe de restos humanos, cuerpos de niños y niñas, sobre todo, que dan un aviso a gritos

y su rostro es representado con elementos que desfiguran su rostro. Una mirada perdida y angustiada desfigura y afea su cuerpo.

** Rosenkranz ya ha mencionado que el cuerpo aspira un valor simbólico y es por ello que, aunque el espíritu sea feo el cuerpo puede representar aspecto bello. El autor al mencionar ello hace alusión a los asesinos; pues, aunque su moral no evoque una bondad hacia el otro, puede hasta cierta parte ocultar este sentimiento y no verse reflejado en su cuerpo.

del hambre eterna, de los nefastos alcances que el hambre logra en nuestros corazones; pero asimismo estas verdades se ignoran, nadie menciona las desapariciones, nadie recuerda por ejemplo la causa remota por la que en esta casa no hay animales.⁶⁸

El desnudo protagonista narra afligido con un tono amargo la situación tan despiadada que viven los desnudos y cómo esta población se deja llevar por distintas situaciones pensando solo en la comida; los desnudos no evocan algún apego sentimental y fraternal por alguien. Es por ello que la idea de hambruna consolida la sociedad de los desnudos; con el mismo sometimiento por parte de los vestidos se construye así un imaginario caótico cargado de elementos de maldad que, por supuesto, los vestidos desprecian. Por lo que se refiere, la sociedad vestida representa una colectividad estable, en donde toda la sociedad se agrupa y se apoyan de forma constante para así sostener el claustro de los desnudos. Ya se ha mencionado que los vestidos se agrupan sosteniendo la imagen cargada de unanimidad, empero los desnudos consolidan una representación de fealdad espiritual evocando una maldad en su existencia cargada de individualismo.*

la profunda desazón que me producen los desnudos deambulando como nómadas en su propia casa. La aglomeración de axilas. El sudor. Los semblantes que no piden nada —excepto comer— y nada ofrecen —excepto comer—. El intempestivo enlazamiento de cuerpos con dos sexos que sucumben a la última caricia y luego se alejan desconociéndose. La impertinente sonrisa animal. Las riñas. El llanto de los idiotas. El lamento de los enfermos. La escandalosa muerte de un viejo. El victorioso bostezo de

⁶⁸ ROSERO, Op. Cit. p 19

* El termino lo *feo espiritual* lo resuelve Karl Rosenkranz en estética de lo feo. Allí el autor trata de desglosar la similitud entre lo malo y lo feo y cómo estos dos términos son constantemente dicotómicos de acuerdo a la estructuración sociocultural de los sujetos.

los cocineros cuando han terminado su oficio. El ruido áspero y maloliente de los que se encuentran sentados como gusanos en las letrinas.⁶⁹.

El mismo desnudo protagonista repudia el actuar de los desnudos y la vida en sociedad; de manera que en la obra *Señor que no conoce la luna* la fealdad se extiende más allá del aspecto corpóreo del ser, lo feo también se puede observar en el alma, aunque Rosenkranz enfatiza que lo feo o lo bello del alma no se puede juzgar de manera estética, lo que sí se puede analizar y juzgar es el alma en virtud de la moral por medio de las acciones, es por ello que los vestidos hasta cierto punto no solo juzgan la corporeidad estética de los desnudos sino que juzgan la virtud moral que representan. De forma análoga, la sociedad desnuda representa maldad para los vestidos por sus distinciones socioculturales e imágenes de mundo. Es por ello, que en el siguiente apartado se trabajará cómo estas construcciones sociales evocan a un centro y a una periferia, términos en los cuales transmiten unas posiciones socioculturales jerárquicas y a partir de esto se construye todo este mundo narrativo.

2.4 LA REPRESENTACIÓN DE LA PERIFERIA

La palabra periferia viene del griego *Peripheria* el cual significa contorno de un círculo. Es por ello que cuando se discute de periferia refiere a lo que está por fuera del centro. De este modo, la periferia evoca la otredad, distintas imágenes representativas que se alejan de la figura normativa expuestas por el centro; ya se ha discutido que el centro es toda aquella sociedad que transmiten la cultura canónica, mientras que lo periférico es todo aquello que no se pudo dominar, cargado de caos sin ninguna restricción por alguna institución. De modo que en la

⁶⁹ ROSERO, Op. Cit. p 41

novela *Señor que no conoce la luna* se puede rastrear desde varios puntos de visita las representaciones periféricas, en este sentido se debe destacar que la obra literaria tiene muchos aspectos que se puede analizar desde la relación centro y periferia “la gran diferencia reside en que tenemos un sexo más, y que los vestidos vienen de afuera y nosotros, por el contrario, estamos y estaremos para siempre dentro de la casa. Nuestras salidas son muy breves.”⁷⁰

En primer momento, Margarita Serje define el termino periferia como pequeñas fragmentaciones de una sociedad o como rupturas invisibles en las cuales existen separaciones de grupos sociales; es oportuno divisar esta separación entre los vestidos y desnudos; en primera instancia, hay un almacén llamada Casa que separa la sociedad vestida y desnuda. Los desnudos de ninguna manera pueden transgredir esa separación espacial, la calle no se hizo para los desnudos; sin embargo, los vestidos de manera permanente pueden traspasar esta barrera cuando quieren y necesitan. De modo que la construcción espacial de la casa se basa en el salvajismo y desorden que emiten los desnudos, una imagen cargada de elementos de alteridad es la que evoca toda la población desnuda confinada en ese lugar salvaje llamado casa. La casa consolida agrupación simbólica de población vulnerable en sociedad. Por otra parte, los vestidos en su universo simbolizan una imagen organizada, forman una imagen de pulcritud evocando belleza. Es claro que las imágenes representativas de los vestidos transmiten un orden canónico normativo, mientras que los desnudos evocan lo contrario. “Están organizados, y todo parece indicar que una parte importante de su organización estriba en el propósito de mantenernos dentro de la casa, para la eternidad.”⁷¹ Aunque estos dos grupos sociales comparten un determinado espacio y tiempo, siempre va existir una separación constante entre los vestidos y desnudos.

⁷⁰ ROSERO, Op. Cit. p 30

⁷¹ Ibid., p. 14

Esta sociedad compuesta entre vestidos y desnudos representan una fragmentación sociocultural que difieren en ciertos rasgos, empero que comparten muchos más.

En la narración el desnudo protagonista enfatiza sobre la organización exhaustiva que tienen los desnudos, estructurando un encierro constante de ellos como seres feos, desarmónicos, malos etc.; una población con diferencias a los vestidos. En este caso, la población vestida establece cánones de belleza que se deben cumplir y que, por supuesto, los desnudos no llegan a cumplir; por ello, las representaciones que tienen los vestidos de los desnudos son imágenes cargadas de estereotipos. Los vestidos encasillan como feos y deformes a los desnudos por no tener un cuerpo similar, un modo de vida igual o circunstancias socioculturales exactas. De este modo, la construcción del término periferia radica y se construye bajo las nociones estereotipadas del centro, cabe destacar que el centro (vestidos) construye a partir de su perspectiva las representaciones de la periferia (desnudos). De manera que los imaginarios de la periferia tienen una carga semántica prototípica, en la cual resalta su salvajismo y disparidad con el centro. “Por supuesto que los vestidos son muy distintos cuando llegan a visitarnos. Una cosa es afuera, y otra dentro de la casa.⁷²” Por tal razón los vestidos desde la jerarquización de centro construyen imaginarios colectivos cargados de arquetipos en los cuales impulsa imágenes estereotipadas de los dos grupos sociales. Situaciones que encasillan a los vestidos y desnudos con ciertos roles socioculturales evoca pues una separación jerárquica. Por supuesto, el centro (vestidos) construye y sostiene siempre la idea de belleza y bondad en tanto que la periferia (desnudos) son estructurados como feos y malos.

⁷² ROSERO, Op. Cit. p 18

El concepto de centro y la periferia es demarcado a lo largo de la narración y los vestidos reafirman cada vez que pueden esta separación contundente. Ellos como los bellos y los civilizados, mientras que los desnudos son los feos y los salvajes. Para la comunidad vestida les parece satisfactorio sentirse superiores y confirmar este elevamiento en todo sentido, burlándose constantemente de los desnudos. Además, ratificar esta separación de los vestidos y desnudos transmite un constante poder en el cual pueden controlar toda la sociedad. En esta aseveración de grupos sociales, puede de este modo encasillar tanto a los desnudos como los vestidos y de este modo los vestidos también tienen ciertas limitantes obedeciendo a unos patrones socioculturales.

Pero qué imbéciles son, dicen, nos señalan paisajes inmensos, donde se ven cientos de focas dispersas en la playa, apretadas, parecidas a nosotros, “Y esto es una tarántula” dicen, “y ésta una tortuga tomando el sol desde hace cuatrocientos años”, nos ayudan finalmente (en todas y cada una de sus conclusiones) a entender que si estamos aquí y si estamos así es porque aquí debemos estar y porque debemos estar así, porque no podemos estar de otra manera.⁷³

Esta ratificación constante de superioridad se observa en todo momento, los vestidos cumplen con una función y los desnudos también tienen otra función en el marco social. La población desnuda debe de estar siempre en desnudez, de estar encerrados en una casa en ruinas, ser sumisos, sufrir o hacerse los sufridos en cada tortura, no razonar, entregarse totalmente a los vestidos, no refutar nada y vivir toda su existencia en subordinación. En efecto, el desnudo protagonista cuestiona estas actuaciones, de esta manera los últimos pasajes de la novela, los vestidos logran observar un brillo mágico al desnudo protagonista, esa luz de raciocinio que representa este personaje; así mismo entre varios vestidos lo increpan produciendo incomodidad a este desnudo; empero solo una mujer puede observar la singularidad

⁷³ ROSERO, Op. Cit. p. 23

peligrosa en este desnudo, es por ello que el desnudo protagonista alude un problema de sublevación a este régimen de dominación y representa una transgresión para toda la sociedad.*

Con este análisis se puede articular el argumento de Margarita Serje, según el cual toda articulación entre centro y periferia es construida para la conformación totalitaria de una sociedad. El estado construye dos barreras o dos grupos culturales en los cuales se categorizan como centro y periferia, lo cual sirve para consolidar y solidificar la estructura gubernamental bajo la idea de dominación total de la sociedad. De esta forma, sucede con la narrativa, los vestidos y lo desnudos como dos grupos que componen una totalidad de la sociedad.

En cuanto a la separación contundente entre estos dos grupos, es necesario destacar que a lo largo de la narración se puede observar que los vestidos a pesar del repudio por la población desnuda siempre hay una constante visita a ese lado periférico. Los vestidos necesitan de los desnudos, así como lo bello necesita de lo feo para determinarse, y esta narración evoca constantemente a esta lógica, los vestidos se comportan diferente cuando entran a ese lado periférico, su mundo gira alrededor de las torturas y abusos a los desnudos, pero siempre con la constante determinación y/o demarcación entre estos dos grupos.

Como ya se ha mencionado, así como lo bello necesita de lo feo, en este caso el centro necesita de la periferia desde varios aspectos. Los vestidos necesitan romper esa frontera imaginaria para introducirse en el mundo de los desnudos, pues así puede explotar a esta población, en este caso los vestidos torturan y disfrutan sexualmente a los desnudos. En vista de ello, los desnudos como periferia tiene dos comunes denominadores en los cuales el vestido evoca, el primero de ello es el

* La transgresión es un tema recurrente en la narrativa de Rosero. Véase *La mirada transgresiva en la narrativa de Evelio José Rosero* de Vivian Rojas.

aprovechamiento constante de los recursos; en este sentido los vestidos utilizan a los desnudos como objetos sexuales, sirvientes o como objetos inanimados. Por otra parte, al traspasar esta margen, los vestidos evocan una constante postura violenta, siempre en todo momento la imagen de violencia está en el imaginario colectivo de esta sociedad y hasta cierto punto se normaliza.*

Se debe agregar que un tema reiterativo al discutir sobre periferia es la violencia; la violencia es un tópico representativo de la periferia y, por supuesto, la construcción de la periferia erradica a partir de la violencia. De este modo, bajo la violencia se estructura una imagen cargada de salvajismo y barbarie. Así mismo a lo largo de la narrativa que expone Rosero en su novela *Señor que no conoce la luna*, construye un imaginario cargado de una violencia constante al grupo de los desnudos. Es reiterativo las imágenes violentas que son expuestas y que de una manera u otra la casa es un punto en donde estas torturas son constantes

Los vestidos se divierten con gran intensidad en nuestra casa; son un jolgorio paradójico: llegan a veces igual que una tromba fantástica, dando gritos de felicidad, y otras veces cabizbajos, como arrepintiéndose de cometer el gran error que desean cometer; pero los más patean en el piso, fuman, beben, comen con deleite de los platos que disponemos en las mesas.⁷⁴

Claro está que las torturas también son impuestas afuera de la casa, los desnudos también son torturados y humillados afuera; la población desnuda recurrentemente es sacada de su enclaustro para así realizar ciertas labores o recibir torturas que dan placer a la población vestida. Los vestidos necesitan del

* Estas dos ideas, las desarrolla Margarita Serje en su texto *El revés de la nación*. Serje expone dos imágenes focales que se han construido a lo largo de la historia alrededor de la periferia, la primera de ella es que encierra mucha riqueza y la segunda es la violencia que evoca estos territorios.

⁷⁴ ROSERO, Evelio. *Señor que no conoce la luna*. Bogotá: Editorial Planeta S.A., 1992. P 23

dolor de los desnudos para así curar males, para dar placer, entretenimiento, entre otras cosas; sin embargo, en cada fiesta la casa se convierte en un eje de aglomeración de violencia, en el cual los mismos desnudos añoran ese día de fiesta para así recibir algo de comida a cambio de distintos mecanismos de torturas. Ahora bien, estas torturas que imponen los vestidos transmiten una coyuntura entre estas dos poblaciones, pues solo a través de las torturas violentas se construye un acercamiento y alejamiento entre estos dos grupos sociales; por una parte, los vestidos necesitan acercarse violentamente a los desnudos para sostener una figura de poder, y por supuesto este rol de dominador y dominante evoca una separación contundente de esta sociedad.

Todas estas torturas públicas intentan consolidar la distinción entre estos dos grupos sociales (desnudos y vestidos). Una figura cargada de poder es la que transmiten los vestidos desde la posición de centro, mientras que los desnudos sostienen una imagen de esclavitud. Es por ello que todas las representaciones nocivas que recaen en los desnudos, son imágenes estereotipadas por la construcción alejada de la figura de los vestidos. De modo que, estas representaciones evocan a una construcción de poder, empero a lo largo de obra, la narración dirigida desde la perspectiva de un desnudo construye una mirada más exacta, desmantelando una figura saturada de elementos opuestos. Es decir que desde la perspectiva en la cual va dirigida la narración hace posicionar al lector desde una posición a *la otredad* y no tanto del *nosotros*. En síntesis, a lo largo de la novela se puede entrever una dinámica de centro y periferia en el cual el centro son los vestidos y la periferia son los desnudos, empero existen muchos más elementos que la separación de dos grupos socioculturales. Esta demarcación sociocultural implica y se construye ciertos aspectos que son relevantes para el presente estudio, pues desde la perspectiva del centro como figura canónica, construye y determina toda una sociedad; bajo la idea de violencia.

Esta construcción de centro y periferia dentro de esta sociedad implica una lógica cargada de dominación, una estructura netamente canónica, en donde lo superior (centro) establece la totalidad. En este sentido, se puede observar una dinámica recurrente en la cual la dominación que ejercen los vestidos hacia los desnudos alude a su imagen representativa. Es decir que, los vestidos efectúan su rol de dominadores por su cosmovisión de los desnudos, el cual es una figura carga de elementos feos. Evidentemente, las representaciones de fealdad emiten una transformación en la posición sociocultural de los desnudos. De manera puntual, se puede decir que la dominación examinada a lo largo del análisis se concibe a partir de las representaciones feas de la población desnuda.

Es claro que a lo largo de la obra *Señor que no conoce la luna* se puede observar una dominación definitiva por un grupo de personas. La novela representa una lógica de un mundo bilateral en el que uno es dominado y el otro el dominante. De esta forma se puede clasificar como los dominados a los desnudos y los dominantes a los vestidos. Empero se puede entrever que la dominación ejercida por los vestidos es transmitida por la construcción cultural que tienen de los desnudos. Ese imaginario que los vestidos construyen refiere a la fealdad de los desnudos y más bien alude a la desarmonía que ellos representan. La representación del cuerpo desnudo transmite una desarmonía, por la amorfía que tienen en su cuerpo, ya que la corporeidad desnuda se compone por dos sexos (falo y vagina). De acuerdo con esa situación, los vestidos ratifican su rol de dominador, pues la población vestida sostiene que ellos son los bellos ya que poseen armonía en su cuerpo, aspecto que no tienen los desnudos.

nadie quiere ver desnudos por la calle, y mucho menos en su casa.
Tampoco nosotros deseamos voluntariamente que nos vean. Nos espanta.
Hay pánico. Miedo. Escalofrío. No precisamente porque nos aterre andar
desnudos, sino porque ellos mismos, los de afuera, parecen ser los

aterrados, y entonces procuran en lo posible aterrarnos a nosotros, agrediéndonos de distintas maneras.⁷⁵

Los desnudos son atemorizados constantemente por su desnudez desarmonica. La población vestida estigmatiza a los desnudos por ser diferentes a ellos y ejercen una violencia constante, de este modo se convierte en una actividad de dominación. La desarmonía representada en los cuerpos de los desnudos evoca una transgresión en el cuerpo armónico de los vestidos, de manera que los vestidos estructuran un “repudio” por el cuerpo del desnudo, es por ello que obtienen un motivo por el cuál ejercen su poder de autoridad.

Ahora bien, las representaciones de maldad que los vestidos perciben de los desnudos están sujeta a la idea de otredad y a la diferencia de sociedades, por tal motivo los vestidos divisan a los desnudos como seres malos, ya que no tienen las mismas cosmovisiones de mundo. Los desnudos desarrollan su vida en condiciones de hacinamiento mientras que los vestidos tienen una total libertad. La población desnuda como bien se ha expresado, está en desnudez, ellos no pueden tener ninguna prenda para vestir, empero los vestidos en todo momento tienen una prenda en su cuerpo. Los desnudos tienen una doble sexualidad, mientras que los vestidos solo tienen un solo sexo. En general, en el modo de vida de estas dos poblaciones tienen disparidad, solo el placer y el goce por la violencia física y sexual es lo que comparten estos dos tipos de población. Los vestidos como dominadores, grupo social que ejerce la violencia y por otro lado los desnudos como dominados, en el cual recae toda la violencia. Por consiguiente, los vestidos al observar a los desnudos como diferentes ejercen su rol dominador y enclaustran a este tipo de población ejerciendo violencia. “Si no corregimos la falta, no tardarán estos

⁷⁵ ROSERO, Op. Cit. p. 8

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”.⁷⁶

Para los vestidos la doble sexualidad es la gran desgracia de los desnudos, empero estos dominadores sienten un deseo incomparable por esa duplicidad. Teniendo en cuenta este deseo por los desnudos también tienen un deseo por torturar y masacrar a los desnudos, de un modo u otro la tortura se convierte a lo largo de la historia como una purificación; no obstante, la conciencia de dominar es aún más prevalente.

“La calle no corresponde a los desnudos” advierten, los dedos índices elevados hacia el cielo; algunos nos lanzan barro a manotadas, o piedras filudas; otros nos escupen, nos empujan como pelotas de juego, nos elevan, nos entierran, nos preparan, en fin, a la tortura.”⁷⁷

Al afirmar que la calle no corresponde a los desnudos demarcan un espacio para la población vestida y desnuda. Se afirma en el pasaje anteriormente citado que la calle no es para los desnudos y que en la calle solo se puede ver vestidos, este juego centro y periferia construye una articulación con una dominación constante. Los desnudos siempre deben estar en la casa y no deben salir de ella. Allá en ese lugar olvidado, salvaje, debe de resguardarse esa población, ya que representan para los vestidos una insatisfacción e incomodidad.

De manera semejante, la figura de dominación es sostenida por los vestidos en dos grandes esquemas. Por una parte, está la idea de la hambruna, como uno de los mecanismos más representativos para construir esa dominación. Los vestidos al privar de los alimentos a los desnudos, estructuran un mecanismo

⁷⁶ ROSERO, Op. Cit. p. 10

⁷⁷ Ibid., p. 11

rotativo e involuntario de sumisión. La población vestida no les ofrece una alimentación digna; por ello, en todo momento los desnudos están con hambre y no piensan en nada más que en comida. Solo el desnudo protagonista puede razonar más allá y distingue esta problemática en la población desnuda, pues para él le es fácil no pensar y obviar la sensación de hambre. “siempre tenemos hambre; perpetuamente sentimos hambre; pródigos en hambre, puedo asegurar que los de esta casa no piensan en otra cosa que, en comer, en las comidas y las próximas comidas.” ⁷⁸

Sostener esa idea de hambre, es un mecanismo que utilizan los vestidos para la dominación, los desnudos siempre tienen hambre y no piensan en nada más que en la próxima comida, lo que obstruye algún pensamiento de razón por su existencia, es por ello que el desnudo protagonista expresa su descontento con los demás desnudos ya que no pueden razonar más allá de la comida.

Por otra parte, otro eje articulador de la dominación es la violencia infringida a los desnudos, ya que ha mencionado que uno de los elementos recurrentes en la periferia como lo expresa Margarita Serje⁷⁹ es el constante enlace con la violencia, se cree que la periferia es un lugar totalmente salvaje y violento, en donde todo puede ocurrir y no hay normas que pueden regir o restringir este tipo de actividades; es claro que a lo largo de la novela, es reflejado esta estructura estereotípica en donde la casa como representación de periferia se construya bajo la idea de violencia, mientras que la calle, el territorio de los vestidos.

Para finalizar se puede decir que a lo largo de este capítulo se organizaron y reunieron ciertos pasajes que han logrado exponer los elementos como la desarmonía, lo malo y la periferia construyendo representaciones categóricas de

⁷⁸ ROSERO, Op. Cit., p. 18

⁷⁹ SERJE, Op. Cit., 28

fealdad. De esta manera, en la obra *Señor que no conoce la luna* se observa la construcción del término fealdad a partir de la figura desarmonica del cuerpo de los desnudos, la categoría de desarmonía como referente a lo feo y se puede divisar no solo en el cuerpo grotesco de la población desnuda, sino que en los animales que también representan amorfía en la totalidad de su cuerpo. Siguiendo con esta línea de ideas, el termino maldad es un concepto que, aunque no tenga un acercamiento estético con la fealdad, tiene una extensa proximidad en el ámbito sociocultural, pues a lo largo de la historia se ha entepuesto la relación de lo malo con todo aquello que es feo. Ahora bien, lo diferente a la imagen canónica ha tenido una carga semántica trascendental a lo largo de la historia, es por ello que todo lo que no obedezca a la belleza, a lo armónico, a lo bueno y al centro se categoriza contundentemente como lo opuesto, lo feo u otro; consolidando la idea de dominación. En este sentido, en el siguiente capítulo se discutirá cómo esta fealdad expuesta en una narrativa ficcional sobrepasa la realidad latente de una nación, en este sentido, las construcciones representativas de la novela son análogas a la realidad social de lo nacional.

CAPÍTULO 3. REFLEXIONES SOBRE LAS REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LA OBRA *SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA* DESDE UNA REALIDAD NACIONAL

*El amanecer es afligido, como yo. He terminado por no distinguir cuál de
mis voces es la que habla.*

Evelio Rosero

Las distintas manifestaciones del arte suponen representaciones que están sujetas a signos en los cuales se pueden percibir composiciones socioculturales de la obra, es por ello que, la literatura como manifestación artística obedece a distintas representaciones semánticas de una cultura. En este sentido, la literatura estructura una relación considerablemente estrecha con un ambiente social y cultural; por ende, las ficciones imitan un contexto social. Es por ello que la literatura crea mundos ficcionales basados en distintos matices culturales.

La literatura en el transcurso del tiempo ha plasmado distintas representaciones socioculturales de una época determinada, es por ello que los textos literarios desde su amplitud han logrado reproducir imaginarios o ideas sociales perpetuadas a lo largo de los años. En este sentido, es muy común discernir en textos narrativos un reflejo a la sociedad perteneciente. “La literatura se

volvió un objeto especialmente dúctil para pensar los problemas culturales a los que la ficción trataba, simbólicamente”⁸⁰.

Las manifestaciones literarias de cada época exponen imaginarios colectivos de la sociedad. Así mismo, Evelio Rosero como autor, al pertenecer y estar inmerso en sociedad, posee imágenes culturales que, por supuesto, son transmitidas en su narrativa. Rosero es atravesado por la sociedad colombiana, conforme a ello en su narrativa refleja ciertos rasgos que simbolizan esta cultura;* Una idea de nación basada en constante violencia, donde reina la marginalidad y una cultura permeada por la separación de territorios. De esta forma, en el presente capítulo se discutirá y reflexionará sobre los mecanismos analógicos y/o metafóricos que Rosero emplea en su narrativa para poner al descubierto, por medio de un discurso crítico una lógica nacional construida de manera histórica del descubrimiento hasta la actualidad.

3.1 CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE LA PERIFERIA

Hay que mencionar que la construcción del *otro*^{**} como ser marginal está constituido de forma nociva, permeando la idea de feo como aquello que está fuera del canon. Por consiguiente, todo lo que transgreda ese canon ya impuesto, provoca repudio para la sociedad dominante. El caso análogo de observar al lado periférico como feo, como todo aquel que sea diferente al *nosotros* es a su vez *otro*, edificando fronteras simbólicas que de una manera u otra establecen separaciones

⁸⁰ SZURMUK, y MCKEE, Op. Cit., p. 48

* Cabe mencionar que Evelio Rosero es un bogotano el cual tiene raíces nariñenses, raíces que siempre evoca en su narrativa, tratando de construir y enaltecer su cultura.

** Al mencionar *otro* desde la perspectiva de Todorov trata de desglosar una imagen que da sentido a lo otro que no es yo.

socioculturales. Es claro que los pensamientos nacionales se han edificado sobre fronteras significativas en las que se fija una convincente división. De este modo, la periferia es todo aquel territorio olvidado por la nación, aquel territorio que no ha construido una idea de progreso, territorios como: Choco, Cauca, Amazonas, llanos orientales, etc; espacios constituidos como zonas salvajes en donde la violencia es el eje articulador de estos territorios. “Allí se definieron como territorios salvajes, “habitados por aborígenes nómadas o que habitan en las selvas vírgenes” y se convierten en “territorios de misiones” ⁸¹.

En este sentido, el centro construye un poder en toda la sociedad, y hasta tiene la capacidad de establecer constructos sociales de forma estética y/o normativa. Desde el centro se establecen principios estéticos, los cuales evocan a las ideas eurocentristas del hombre, sociedad y modernidad. La noción de belleza como la representación del sujeto alto, con tez blanca, cabello claro, cuerpo perfectamente armónico, entre otros; convoca una imagen del europeo primermundista, mientras que el aspecto de sujetos con ojos pequeños, piel trigüeña, deformidades en el cuerpo, difunde una imagen opuesta a la idea de belleza que concibe el centro, ocasionando que no sea bien vista por la sociedad. Con respecto a ello se instituyen fronteras estéticas entre los grupos sociales, categorizando feo a todo lo que rebasa la idea de belleza impuesta por el centro.* Siguiendo con el análisis, la idea del centro como creador de normas o leyes les da el poder de efectuar cánones que solo los del centro puedan llevar a cabo. De la misma forma, el centro como consolidador de normatividad, decreta ideas con las cuales se separan contundentemente de lo diferente. La sociedad dominante construye ciertos paradigmas que transmiten fronteras imaginarias, robusteciendo imágenes que deben ser imitadas para sostener el eje colectivo, en el cual lo

⁸¹ SERJE, Op. Cit., p. 16

* A lo largo del trabajo se ha discutido que lo canónico y el centro ha determinado el concepto de la belleza y que lo feo se consolida a partir de los rezagos de la belleza.

bello/bueno esté siempre por encima de lo feo/malo. Este sentido común del centro y periferia, de bueno y malo, de bello y feo, converge desde la antigüedad construyendo separaciones por su contexto sociocultural. La tradición judeocristiana manifiesta la idea de dios como ser supremo cargado de bondad, y al diablo como ser rebeldemente malvado; la cosmovisión cristiana difunde la idea de bondad y la maldad como lo opuesto, en el cual es claro un fundamento de jerarquía. Cabe resaltar que la imagen de la nación colombiana se consolida por la cultura cristiana. Desde la colonización, en el territorio americano, la idea de la religión fue instaurada por el sujeto europeo; omitiendo y eliminando las creencias de los nativos. Después de ello, la cosmovisión cristiana y la iglesia católica está muy impregnada en el colectivo colombiano; de esta manera, la sociedad se construye sobre la imagen del catolicismo, donde hay una separación entre el bien y el mal, donde el mal es repudiado, ya que representa al diablo y la desobediencia. Al discutir sobre la colonización, se desglosa un tópico que puede ser articulado con la construcción de espacios periféricos. Desde el periodo de la colonización al mundo americano, se levantaron perspectivas que lograron edificar configuraciones discursivas que evocan a sistema de control absoluto.

colonialismo como un conjunto de dispositivos sociales y culturales que legitima, da sentido y hace posible la subordinación y la explotación de las personas y los grupos y de sus formas de vida social, económica y política para poner en marcha los designios de una cultura y de su modo de producción, en este caso, de la cultura moderna ⁸².

Así mismo, la idea de ejercer control a un grupo determinado de personas por no tener las mismas cosmovisiones se establece desde la colonización, evocando siempre un sistema dual, en el que uno domina y, el otro se deja dominar;

⁸² SERJE, Op. Cit., p. 26

construyendo así imágenes de control, pues de esta manera, la configuración del mundo jerarquizado confiere la apariencia sesgada de control.

Siguiendo con este hilo argumentativo, lo periférico evoca esa maldad impuesta de manera estereotipada por el centro, es por ello, que solo en la periferia se consolida la idea de salvajismo, violencia, monstruosidad y, por supuesto, en el centro solo se transmite bondad, orden y norma. La periferia colombiana solo alberga problemas de orden público, en la que no puede intervenir ninguna norma gubernamental. Dando por sentado que la idea de otredad representa un caos. Empero, la construcción de estos dos mundos contribuye a la consolidación de una nación en totalidad.

De esta forma, el estado ha construido esta tensión entre márgenes para así consolidar el estado-nación y tener un control general. Es claro que la nación hasta cierto punto ha tenido problemas para controlar y consolidar una idea de modernidad en ciertas áreas remotas, de este modo al no poder tener un control y ejercer una figura de modernidad y/o de desarrollo, estructura una imagen simbólica que les permite mantener al margen la periferia del centro. Por consiguiente, el estado-nación forja alteridades para darle sentido a la nación en subdesarrollo. Además, el centro necesita espacios bajos (periferia) donde no exista ninguna ley, para así proceder de forma irregular e ilegal a ciertas situaciones que no pueden ejercer en su territorio, cargado de normas.

Se parte aquí entonces de la consideración de que la nación se ha definido en contraposición a sus “confines”: a aquellas áreas geográficas habitadas por grupos aparentemente ajenos al orden del Estado y de la economía moderna, que históricamente no se han considerado ni intervenidas ni apropiadas por la sociedad nacional, y que por ello han representado un problema para el control y el alcance del Estado. Cabe entonces preguntarse qué regiones han sido consideradas como “remotas”

o “periféricas” y de qué manera han sido categorizadas; pues en cierta forma éstas han sido inventadas con el propósito de darle sentido a la nación.⁸³

El estado esgrime la búsqueda de una modernización económica, de superar el subdesarrollo y camuflar esos territorios que no están modernizados. Empero, aunque no estén conformados como estado de modernidad completo, ya que las periferias representan un atraso a ese desarrollo, el estado como nación estructura mecanismos para que ese lado olvidado sostenga una economía basada en la explotación de la tierra. La idea de la globalización ejerce cierta presión que conlleva al desarrollo de toda la nación, todo debe ser homogéneamente bueno y rentable, pues de no ser así, entonces atrasa ese desarrollo que constantemente se persigue con una imagen de modernización*. Con la idea de potencializar el poder económico de la nación, el mismo estado estructura territorios en los que se presente una riqueza inminente y, por supuesto, sean fáciles de explotar. Estos aspectos lo construyen aquellas zonas olvidadas por la nación que son la periferia. De esta forma, el centro siempre está en busca de la periferia, explotando las riquezas que representa su amplio territorio. Todas estas construcciones de alteridad tienen como causa la explotación económica, imponiendo un mito sobre aquellas zonas olvidadas, a las que se les denomina como periferia, solo con el fin de establecer estereotipos que logren calificar estas zonas como malignas para así ejercer el sometimiento. Con respecto a la dicotomía de la literatura con las cosmovisiones nacionales, esta lógica de la construcción totalitaria a partir del *otro*, la desarrolla Bajtín a lo largo de sus constructos teóricos, consolidando de este modo en ciertas obras literarias.** Bajtín, de forma dicotómica con el tema de la investigación, plantea

⁸³ SERJE, Op. Cit., p. 20

* Al aludir al concepto de modernización se discute desde la perspectiva económica, pues la idea de modernización está ligado al proceso socioeconómico de la tecnificación e industrialización formando una imagen de desarrollo sociocultural forjado por un ambiente capitalista.

** Una de las obras más emblemáticas de Mijail Bajtín es la cultura popular en la edad media y el renacimiento, en esta obra teórica construye conceptos cargados semánticamente de alteridad,

que la construcción del *nosotros* depende considerablemente de las imágenes que el otro construya, y además siempre está evocando la idea de alteridad como una imagen constructora del *yo*, pues solo a partir del *otro* es que existe una construcción completa del *yo*, en otros términos, se entiende como *yo* a partir del *otro*.

Esta perspectiva transmite una imagen constructivista que configura al hombre como ser social y, a partir de la sociedad el sujeto se edifica como hombre. Este eje articulador de la construcción total a partir de la otredad comprende bien el estado, pues la nación de manera precisa determina fronteras para así configurar la imagen de la periferia como una imagen nociva, articulándose constantemente con el centro. En conclusión, es necesario mencionar que la idea de la periferia está fundamentada a partir del *otro*, el cual es construido desde el canon y, de manera puntual, estructura una imagen mitológica, una idea alterada y estereotipada para así consolidar una separación y justificar de este modo la dominación. En este sentido, en el siguiente apartado se discutirá cómo esta estructura metafórica está consolidada en el mundo ficcional que crea Rosero.

3.2 REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD NACIONAL

Ya en el segundo capítulo, específicamente en el apartado *representaciones de la periferia*, se analizó cómo ese mecanismo entre vestidos y desnudos representaba un sistema de centro y periferia en la novela *señor que no conoce la luna*. De esta forma, bajo ciertos aspectos, los vestidos impusieron esa idea sosteniendo la imagen de fealdad para mantener el poder. Así mismo, la construcción narrativa de la obra, estructura un mecanismo que presenta un

evocando un enaltecimiento de estos en obras literarias como Gargantua y Patagruel. Bajtín desglosa de forma completa cómo esta obra literaria se construye bajo la noción de lo grotesco, como aquel aspecto de otredad.

contexto sociocultural de la imagen colombiana; evocando la idea de mundo dividido y jerarquizado.

Al afirmar que el autor Evelio Rosero representa en su narrativa un mundo analógico a la realidad colombiana, es importante aclarar cómo éste logra ejecutarlo, pues como ya se ha mencionado, la literatura como figura artística busca imitar el contexto utilizando un juego de lenguaje, consolidando un mundo alegórico del estado colombiano. De esta forma, al analizar *señor que no conoce la luna*, se introduce en un mundo narrativo inmerso en una separación de territorios. Construyendo de manera minuciosa una demarcación contundente entre esos dos grupos sociales (vestidos-desnudos), cada sujeto inmerso en esa lógica cultural tiene ciertos parámetros ya definidos; empero, este factor lo establece la población vestida, que de manera progresiva encasilla el actuar de toda la sociedad, ya que al pertenecer al canon tienen una cierta superioridad que ejercen por medio de un rol dominante. Por consiguiente, en la narrativa, los vestidos construyen a los desnudos como feos por no representar un modo de vida igual a ellos. Como ya se ha mencionado, la idea de dominación está consolidada por la fealdad que evocan los desnudos, efectuando así un motivo para instaurar fronteras invisibles. En efecto, *Señor que no conoce la luna* simboliza la construcción de una sociedad dividida por dos grupos sociales, consolidando la fealdad en relación con la idea de otredad en un mundo dividido. Ahora bien, es claro que la narración focaliza una figura metafórica de un contexto, pues deja entrever ciertos aspectos que son análogas a la sociedad colombiana; una cosmovisión del mundo moderno. Al representar dos grupos sociales (vestidos y desnudos), que son separados y demarcados como dominantes y dominados, aproxima a una realidad regional, un contexto cotidiano de la nación en la que se configura una imagen de ricos y pobres, centro y periferia, bello y feo. Este tópico lo desarrolla Margarita Serje en su libro *El*

*reves de la nación*⁸⁴, de esta manera la autora plantea que la sociedad se rige por fronteras imaginarias en la cual precisa roles socioculturales.

A lo largo de este trabajo monográfico ya se ha referido la construcción narrativa de los seres desnudos como feos, malos y periféricos; afianzando constantemente un estado jerarquizado en el cual la población dominante tiene más beneficios que la desnuda. Hay que mencionar que la construcción del *otro* como ser marginal está constituida de forma adversa, permeando la idea de feo como aquello que está fuera del canon. Por consiguiente, todo lo que transgreda ese canon ya impuesto provoca repudio para la sociedad dominante. El caso análogo de observar al lado periférico como feo; todo aquel que sea diferente al *nosotros* es a su vez *otro*, edifica fronteras simbólicas que de una manera u otra establecen separaciones sociales.

En este sentido, en el mundo imaginario de la obra estudiada se sostiene una metáfora de la realidad colombiana; pues de manera clara el territorio colombiano consolida fronteras imaginarias que son categorizadas como centro y periferia. La sociedad nacional evoca a efectuar una carga maligna a ese lado periférico, territorios como el Chocho, Cauca, Amazonas y Nariño conllevan una estructura netamente marginal. Este discurso se ha venido reproduciendo desde la colonización. Los territorios que los colonizadores no podían conquistar, por sus complejos espacios selváticos, los clasificaron como malos. Los españoles impusieron una jerarquización racial, ya que el centro como eje dominador concebía un territorio mestizo en donde la concentración española era más predominante en los espacios céntricos; mientras que los territorios periféricos moraban poblaciones negras e indígenas, de tal manera, calificaban al otro que no es igual al nosotros como feos. Los rasgos fisionómicos de la población negra e indígena se han estructurado a lo largo de la historia como singularmente feas. De forma histórica

⁸⁴ SERJE, Op. Cit., 20

estos discursos se han sostenido por la imposición de la belleza eurocéntrica; construyendo una idea de belleza diferente.* La zona chocoana por existir una alta concentración de negritudes es una de las periferias más significativas en el ámbito nacional, que por supuesto, posee extensos recursos naturales. Todos estos territorios periféricos ya mencionados, transmiten una imagen de pobreza; sin embargo, hay una extensa riqueza natural. De forma contradictoria, aunque exista una riqueza territorial, la consolidación de estos espacios concentran privación de aquellos recursos por parte del centro.

existe una separación visible entre el centro del país, en particular entre el altiplano (la cordillera de los Andes y lo que se considera “tierra fría”) y la periferia (las costas Caribe y Pacífica, los Llanos, los llanos orientales que drenan hacia el río Orinoco, la Amazonia y el altiplano sur, consideradas “tierra caliente”). La periferia es geográficamente única y tiene tasas de pobreza mucho mayores.⁸⁵

La categorización de tierra caliente a los territorios periféricos construye una imagen de riqueza climatológica el cual las zonas son más fáciles de labrar; empero estas situaciones no son favorecedoras para la periferia misma, sino para las industrias del centro. La estructuralización de centros y periferias en Colombia se basa en una interacción significativa para entender el mecanismo explotador de instituciones nacionales.

* Cuando se refiere a la fealdad que representa la población negra en colombiana, se trae a colación a la esclavitud africana a lo largo de la humanidad. Los africanos al no representar unas facciones y/o de tez habitual a el europeo, fueron considerados como feos e inferiores. Recuérdese cuando el discurso de que el negro no pertenecía a la población humana, sino que eran calificados como animales. Por otra parte, otra institución que evoca una categorización negativa al negro, es la cultura católica, pues de manera incisiva la biblia asume un motivo para la esclavitud, evocando una maldición a toda la población afrodescendiente.

⁸⁵ ROBINSON, James. La miseria en Colombia. En: Revista desarrollo y propiedad. Primer semestre del 2016, no. 76, p.16

En efecto, otra periferia significativa en el territorio colombiano es el territorio nariñense, pues la población nariñense se ha consolidado en todo el territorio nacional como sujetos ignorantes. Esta categorización de la población pastusa converge desde la independencia de Colombia, pues de manera decisiva los nariñenses no querían independizarse de la corona española, defendiendo con la opinión de estabilidad económica con la monarquía, emitiendo una fidelidad a la corona. Por supuesto, para los sujetos independentistas, estas ideas sostenían una figura sumisa; es por ello que las tropas de Simón Bolívar destruyeron violentamente a esta población con pensamientos diferentes. Por consiguiente, este discurso infringido a la población pastusa converge en la modernización como aquellos seres incultos.* Aunque estos discursos estereotípicos se originaron desde la colonización y la conquista, todavía hay un enorme arraigo discursivo de ideas desfavorables sobre el centro. Pese a que en la modernidad existan diversidad de críticas sobre la categorización estereotípica del otro periférico y quieran deconstruir este discurso predominante, esto no se ha podido abolir y más bien este discurso está impregnado en el colectivo cultural de la nación.

En este orden de ideas, la extracción territorial compone un motivo claro por el cual estos territorios son catalogados de manera nociva; es por ello que al categorizarlos como selváticos, feos y periféricos consolidan así una figura vulnerable, el cual es más fácil penetrar para la explotación de recursos. Algunos referentes explotadores en el territorio colombiano son la extracción de petróleo y el cultivo exhaustivo de coca; estas situaciones se han instaurado de manera ilegal en los territorios periféricos. El alto nivel de desorden público coopera para la elaboración de estos escenarios. Otra situación recurrente en la periferia es la

* Recuérdese el hecho histórico de la navidad negra. Desde el periodo independentista, se menciona al territorio nariñense como selvático y/o problemático. La idea de considerar ese territorio como un extenso territorio montañoso, concuerdan una invasión violenta en un día de fiesta. Se ha mencionado que la imposición de violencia es un mecanismo para establecer una dominación e imposición de ideas.

solidificación de grupos armados al margen de la ley. En el contorno del centro es habitual la construcción de grupos guerrilleros, en donde ellos mismos imparten sus propias reglas de manera violenta.** Todas estas situaciones robustecen la imagen de la periferia como mediador de violencia perniciosa en el constructo colombiano. Con este discurso se puede establecer una analogía entre la periferia colombiana con la representación de los desnudos en la novela

Ahora bien, al construir el concepto de fealdad sobre la idea de categorías como desarmonía, maldad y periferia se abre un análisis para consolidar que la obra *Señor que no conoce la luna* estructura una narrativa netamente marginal, en donde la voz de la otredad se divisa a lo largo del discurso (una voz narrativa del desnudo tipo monólogo). Aunque en todo momento se observa una lógica estructural del centro como dominador de la periferia, el mensaje discursivo que se desglosa a lo largo de la narrativa es cuestionar esta lógica emitida por el centro como eje articulador de dominación. Es decir, al aludir la voz del desnudo como miembro de la periferia, se evidencia un discurso que refuta esa lógica de dominación impuesta por el centro. El desnudo protagonista, al narrar la historia de esa sociedad da a conocer los distintos mecanismos que los vestidos estructuran bajo la idea del centro como eje de dominación. Aunque el desnudo protagonista no salga de su armario, narra desde su perspectiva la vida atroz que viven los desnudos; todo aquel desnudo que nazca está condenado a tener una vida de sufrimientos. La narración, al tomar la voz de los que sufren y están en el lado periférico, transmite una idea significativa que da importancia a ese grupo de personas abandonadas, enalteciendo esa voz olvidada. Esta narración está centrada en un desnudo que discierne y razona mucho más que los otros, incluso, más que los vestidos; esto articula una imagen cargada de razón; transgrediendo de esta forma la idea de superioridad y raciocinio de los vestidos, pues como bien se ha mencionado, la

** Uno de los tópicos cíclicos de la historia colombiana es la construcción de grupos armados al margen de la ley. Esto simboliza una nación continuamente violenta.

imposición de la jerarquía que transmiten los vestidos evoca a una idea estereotipada del otro.

—Eres la más alta excepción —dijo, como si describiera una tragedia—. Sólo esta casa podía causarte. Eres la carcajada más extraordinaria que palpita hoy sobre la tierra. Desde mucho antes te seguíamos los pasos, pero ya ninguno de los míos quiere permitir que hables, o respires. Eres peligroso, amado monstruo, y siempre te soñé. De nada sirvieron mis argucias. Les dije que de todos los desnudos tú eras la excepción maravillosa; que tu profunda rebelión era un motivo de estudio.⁸⁶

Todo aquel que transgreda este orden habitual fundamentado por los vestidos como centro es considerado como rebelde y en consecuencia es condenado a morir. En efecto, los vestidos se aprovechan de la imagen diferente de los desnudos para así construir imaginarios de fealdad como mecanismo para ejercer sometimiento. Es por ello que los vestidos para sostener las fronteras y, por supuesto, el rol de dominador, estructuran a partir de discursos semánticamente cargados de nocividad a la población desnuda. La categorización de los desnudos como feos, malos, grotescos entre otros, crea una imagen estereotipada por el centro tratando de minimizar y preterir la existencia de los desnudos. Demostrando que esta sociedad imaginaria representa una imagen mítica de la construcción de fronteras en el cual, de manera intangible se establecen límites, situaciones, poblaciones, creencias, entre otras, por motivo de los límites impuestos por la nación. “En esa medida, las categorías metafóricas de periferia y marginalidad, de frontera y de confín, han determinado y distorsionado nuestra perspectiva”⁸⁷. La resignificación de estas márgenes promueve una distorsión del panorama de la realidad, disponiendo una ilusión óptica de la sociedad misma. Sin embargo, al

⁸⁶ ROSERO, Op. Cit. p. 52

⁸⁷ SERJE, Op. Cit., p. 21

observar la narración de la obra, muestra visos con exactitud de un entorno fronterizo. De esta forma, la imagen del desnudo como ser de razón refuta considerablemente la idea del centro como imposición de racionalidad y la periferia como irracional.

Todo este mecanismo fronterizo entre los desnudos y los vestidos asevera el argumento de Margarita Serje, el cual plantea que ese revés (periferia) conforma al envés (centro), pues de manera analógica, la imagen de los desnudos como dicotomía de la periferia, estructura una representación que da sentido a los vestidos como centro. La población periférica, los desnudos, construyen el centro como mediador de normatividad; mientras que ellos se suponen como seres en desorden. Por otra parte, se observa la periferia como mecanismo de sostenimiento económico, en este sentido, el centro como dominador extrae y asalta los recursos que la periferia promueve, estructurando un sistema en el cual, sin la periferia, la idea de modernidad productora y capitalista no se puede consolidar. En efecto, la imagen de sostenimiento económico es promovido por la periferia. De manera análoga, en la novela, está idea que presenta Serje, se puede observar en la necesidad productiva que representan los desnudos, pues los vestidos constituyen su vida alrededor de la dominación a los desnudos y solo buscan mecanismos para afianzar más el sometimiento, los vestidos solo piensan extraer el fruto de los desnudos como instauradores de dominación como lo que ocurre en el contexto colombiano con el centro y la periferia; es por ello que la construcción mítica de la periferia consolida así este mecanismo de dominación.

Para establecer y abstraer los distintos beneficios físicos y sexuales de los desnudos, los vestidos consolidan en su sociedad unas fronteras imaginarias cargadas de estereotipos basados en la nocividad de tópicos como la fealdad. Pues a partir de los conjuntos estereotípicos de la fealdad en los desnudos, los vestidos como centro construyen estrategias de sometimientos que forjan una sociedad con márgenes. De manera análoga, la construcción de Colombia como territorio dividido

alude a una imagen de centro y periferia. De esta misma forma, la obra *Señor que no conoce la luna* desdibuja una voz en el cual se puede considerar que Rosero critica la idea de consolidación de imágenes estereotipadas de la periferia, pues de manera análoga, Rosero construye un mundo narrativo en el cual estructura procesos de centro como dominante y periferia como dominado, esta dualidad está cargada de imágenes que dividen la sociedad en dos.

3.3 SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA COMO CRÍTICA CULTURAL

Al mencionar que la novela *Señor que no conoce la luna* evoca considerablemente a una construcción nacional, en donde el mundo narrativo extrapola una realidad colombiana; se pueden entrever matices en el cual Rosero como creador del mundo narrativo expone una percepción o un mapa conceptual de la idea nacional, es por ello necesario analizar las imágenes plasmadas en la obra estudiada para así definir ciertos aspectos y de un modo u otro conciliar una resignificación de la cultura nacional.

Ya se ha mencionado que la imagen de los desnudos y vestidos construye una narrativa dicotómica a una realidad nacional. Esta imagen de frontera estructura una figura de centro y periferia convocando una percepción social. De esta manera, la idea constructiva de ciertas categorías para la población desnuda como feos, desarmónicos, malos y periféricos componen una mirada política en la narración. Rosero representa un grupo de personas como vulnerables presentándolos como feos, configura de esta forma una división la sociedad; pues los agentes sociales en el mundo narrativo se distinguen en dos partes y, de manera paralela el otro grupo es lo opuestamente bello. En este sentido, Rosero imprime en los desnudos y vestidos una carga semántica desigual, categorizando a unos como bellos y a otros como feos, empero, la configuración de este mundo surge a partir de una idea ya establecida desde las percepciones nacionales. En el apartado anterior se enunció

que esta disposición de la sociedad era transmitida desde la colonización y que con el transcurso del tiempo se sigue reproduciendo en la sociedad colombiana.

En relación con ello, es oportuno reflexionar sobre las construcciones canónicas que los vestidos tenían de los desnudos, pues de manera recurrente la población vestida señalaba a los desnudos como malos. Así mismo consolidaban confines en esta sociedad. En primer momento, al categorizar los desnudos como representación de maldad se desglosa un debate que es menester cuestionar; pues de manera incisiva, los vestidos catalogan a los desnudos como malos por no representar una vida virtuosa; pero es claro que esa vida virtuosa que ellos discuten los desnudos no la pueden obtener; ya que la misma separación de roles y constructos culturales de los vestidos evocan constantemente a la articulación de centro y periferia que ya se ha mencionado. Para los vestidos es necesario completar ciertos aspectos normativos que logran determinar una virtud, empero, la misma estructura periférica no permite que los desnudos puedan construir esa ética que reflejan los vestidos, pues en este mundo narrativo la unidad y los lazos intrapersonales son equivalentes a una vida benévola. En vista de ello, la población vestida sí puede construir esos lazos parentales con los mismos vestidos, ya que no tienen ninguna carencia de hambruna y libertad. Los vestidos sí pueden sostener la unión entre ellos mismos, no tienen la necesidad de sentir mezquindad por el otro. Precisamente, para sostener ese régimen de sometimiento, toda la población vestida debe de forjar nexos. De esta forma, en la narración cuando se refiere a los vestidos, siempre evocan a una organización exhaustiva de alianza para así consolidar la imagen de dominación. “Él mismo contó a gritos su percance, y describió la manera como niños y mujeres se turnaron para bañarlo en orines y estiércol de gato, que conjugados son el peor de los estiércoles”.⁸⁸

⁸⁸ ROSERO, Op. Cit. p. 12

Mientras que los desnudos por su condición de esclavitud solo piensan en la comida, ellos pasan por alto cualquier vínculo afectivo con sus compañeros de esclavitud. La misma estructura y/o funcionamiento colectivo imponen suturas individualistas dentro de la población desnuda. Es contradictorio concebir que el sujeto desnudo que sufre de una mala alimentación, sostenga una empatía con su compañero, dejando de nutrirse él mismo por ceder la comida, la fuente de vida para ellos.

De acuerdo con ello, la categorización de los desnudos como malos en la misma narrativa sostiene un mensaje persistente de contra discurso; al narrar desde la voz del desnudo, transmite una idea que posiciona más bien como malos a los vestidos. Al referirse a los abusos y esclavitud que se logra observar a lo largo de la narración, es oportuno manifestar que, los vestidos ejercen violencia constante con una intención de sometimiento, la maldad es representada por la población vestida. Considerando lo anterior, aunque los vestidos evoquen una empatía con la misma población vestida, no comporten una empatía generalizada y, en efecto, esto sucede para sostener una figura dominante. Los vestidos se organizan y tienen como principal propósito encerrar y mantener adentro a los desnudos para toda la vida.

Ahora bien, con respecto a la aseveración del centro como constructor de imágenes estereotipadas o figuras míticas de la periferia, la imagen de maldad sugiere una construcción del otro con nocividad y, por supuesto, esto ayuda a sostener la imagen incierta para consolidar la preterización del desnudo. Adicional a ello, basta con señalar otra construcción mítica para la fronterización del centro y la periferia, pues de manera convincente, la desnudez de los desnudos convoca la idea de que éstos no pueden vestirse, ya que cualquier prenda de vestir acomodada en su cuerpo puede ocasionar una escena de arder en llamas, es decir, los vestidos transmiten una conciencia en la que los desnudos no pueden vestirse porque la vestimenta empieza a incendiarse.

nunca he logrado discernir de dónde proviene esta incapacidad, a qué se debe, y si es realmente una incapacidad, una virtud, una costumbre, o una necesidad; he oído asegurar que una vestimenta nos incendia la piel, pero no me consta, no lo he presenciado; oí decirlo alguna tarde, sin lograr distinguir el rostro de quien lo afirmaba. Recuerdo su voz, vehemente, aterrada; aseguró que descubrió a un desnudo en el momento mismo de probarse los atuendos de un visitante, y que tan pronto puso en su cuerpo la última prenda cayó envuelto en llamas y desapareció.⁸⁹

Construcción de ideas míticas para así afianzar mecanismo de sometimiento y dominación es lo que a lo largo de la narración de *Señor que no conoce la luna* se puede entrever en el discurso. Exponiendo ideas que confrontan una conciencia colectiva, protegida por lo canónico y lo ya instaurado como normalidad.

Ahora bien, *Señor que no conoce a la luna*, obra que está narrada en forma de monólogo por parte de un desnudo, es pertinente analizar desde este enfoque la idea de mostrar la voz de lo feo y vulnerable conformando de forma análoga una mirada diferente, una mirada de ese lado que no es canónico. En este sentido la construcción narrativa expuesta por Rosero consolida una crítica cultural de la idea de lo feo como periférico y lo bello como el centro. Pues al referirse a crítica cultural se debe establecer que esta obedece a la pugna de una imagen cultural ya institucionalizada. De manera consecuente la idea de centro y periferia ya está constituida por el canon.

En un plano general, bajo la etiqueta de crítica cultural parecerían caber una serie de preocupaciones ligadas a un deseo de cambio social y perfeccionamiento del ser humano, entre ellas, el papel del intelectual en la sociedad; el funcionamiento del poder y las instituciones; el lugar del subalterno; la relación entre centro y periferia, alta cultura y cultura popular;

⁸⁹ ROSERO, Op. Cit. p. 24

la naturaleza de las prácticas sociales; y un cuestionamiento del concepto de lo canónico.⁹⁰

Conforme a ello, la obra *Señor que no conoce la luna*, representa distintos aspectos que a lo largo de este trabajo monográfico se han discutido, estructura una ilegitimidad del orden jerarquizado, mostrando una mirada diferente a lo ya impuesto. Es claro que, en la narrativa de la obra estudiada, Rosero construye una perspectiva que transmite una fealdad en un grupo social, empero le da voz de raciocinio a ese grupo de personas que de forma histórica se les ha visto como salvajes. De manera puntual, la figura del desnudo como representante de la fealdad configura una imagen de transgresión a esa idea canónica, pues él como protagonista y persona lucida trata de deconstruir esa imagen impuesta por el centro.

Precisamente un ejemplo claro de esto es la escena en la cual el desnudo protagonista está extasiado de su ser, acomoda sus largas uñas filosas en su cuello frágil, provocando un suicidio y no una muerte por mano de los vestidos. Esta imagen infringe el orden habitual impuesto, mostrando una crítica cultural de esa sociedad dominante, la cual estructura imágenes estereotípicas. Al ocurrir esto, hay un antes y un después de esa muerte, una muerte que evoca libertad, un descenso poético que configura una postura emancipadora, en donde expresa contundentemente el final de esta sociedad fronteriza.

Yo los escucho angustiarse, entre la niebla morada, cuando pongo mis uñas en mi cuello. Mis manos son dueñas de mí, no ellos. Alguna mañana mi cabellera ensangrentada ondeara como bandera en las manos

⁹⁰ SZURMUK, y MCKEE, Op. Cit., p. 61

de una doncella enaltecida; pero hoy, terribles enemigos, hoy les va a doler hasta la asfixia que yo mismo me condene y me culmine a mi albedrío.⁹¹

Todo el lenguaje poético que construye Rosero consolida una voz de protesta, que muestra una configuración diferente, provocando una tensión en la imagen eurocéntrica. La misma decisión de morir en sus propias manos y no ser ejecutado por un vestido transmite así un contra discurso que logra dilucidar cuando el desnudo protagonista toma la voz, narrado en un tono reflexivo. Al sugerir que la narración de Rosero evoca a una crítica cultural, se debe aclarar que la crítica cultura está muy ligada a esa dualidad de posiciones que a lo largo de este trabajo se ha discutido. En este sentido, la crítica cultural emerge de determinar la particularidad de una cultura que no encaja con la ya institucionalizada, es decir que este contra discurso nace en un contexto en el cual refuta constantemente los símbolos fijos de la institución. De esta forma, se crean discursos heterogéneos con un interés de abolir pensamientos canónicos.

Hasta el momento se ha mencionado que Rosero ha construido una narrativa cargada de elementos constitutivos de la modernidad. Es por ello que lo analizado a lo largo de este trabajo se puede situar en un contexto colombiano, pues la obra estudiada concreta imágenes representativas de la cultura nacional cargada de marginalidad y otredad, dándole una voz a ese lado periférico, malo y desarmónico. En conclusión, en este capítulo se trató de reflexionar sobre la mirada ficcional de una realidad latente en el contexto colombiano, pues es claro que entre la casa y la calle hay fronteras simbólicas que consolidan los vestidos para así sostener una dominación constante y, por supuesto, son los únicos que poseen el poder de sobrepasar esas márgenes. De esta manera, es recurrente en el constructo nacional la determinación de la periferia para así afianzar la idea de estado como regulador totalitarista. Para finalizar, se puede decir que la narrativa que emplea Evelio Rosero

⁹¹ ROSERO, Op. Cit. p. 56

en su obra literaria *Señor que no conoce la luna* consigue representar un mundo periférico cargado de elementos feos como desarmónicos, malos y grotescos. Todo este mundo imaginario conforma una realidad colombiana impuesta desde la colonización. Articulando un reconocimiento a este lado olvidado, a este opuesto negativo compuesto por la otredad. De igual modo, esto transmite una mirada crítica a la cultura canónica, tratando de abolir este pensamiento ya instaurado.

CONCLUSIONES

A lo largo de todo estas páginas hay un tema recurrente que atraviesa el análisis literario, este tópico es la categorización de fealdad como representación; es por ello que de la mano de autores como Stuart Hall con su concepto de representación; Umberto Eco y Karl Rosenkranz con el desarrollo del término de fealdad; Margarita Serje con su idea de periferia en lo nacional, entre otros autores; se pudo discernir cómo las representaciones en la obra literaria *Señor que no conoce la luna* del autor Colombiano Evelio Rosero categorizan la idea de fealdad como eje articulador de dominación. De esta manera, bajo la idea de fealdad expuesta por Eco y Rosenkranz se trató de definir este concepto bajo tres categorías fundamentales en este análisis; por ende, el concepto de fealdad fue explicado bajo tres ideas en las cuales son representadas en la obra literaria estudiada.

En este orden de ideas, al definir el concepto de representación como mecanismo para presentar de nuevo el objeto y que, por supuesto, tiene una abstracción meramente sociocultural se abre una brecha grande para así poder introducir el concepto de fealdad, ya que este también posee una realidad construccionista. Al tratar de definir el concepto de fealdad se enfrentó que, de manera histórica, esta noción se ha estudiado muy poco y se ha inmiscuido con una imagen mala o negativa. De modo que el concepto de fealdad siempre está en subordinación de lo bello, todo lo que sobresalga de una idea de belleza es denominado feo o negativo. Por ello, lo feo evoca siempre a la negatividad de las cosas, pasando a un plano secundario; mientras que lo bello predomina en todos sus aspectos. Sin embargo, la idea de belleza y fealdad ha cambiado a lo largo de la historia, en cada cultura estos conceptos pueden cambiar, no importa si comparten un mismo tiempo determinado, no es lo mismo la concepción de belleza en las culturas africanas que la belleza europea o la belleza latinoamericana. El concepto de belleza y fealdad de manera cultural puede ser muy ambigua y, además

estas separaciones son cada vez más difusas; empero, aunque estos conceptos cambien de acuerdo a cada cultura, siempre existe una división constante dejando lo feo como subordinado. De igual forma, esta idea de belleza como lo armónico se ha ido institucionalizando de manera masiva y a lo largo de los tiempos se ha consolidado aún más en diferentes culturas por la presión eurocéntrica. Así mismo, el concepto de fealdad ha tenido un desarrollo nocivo en la cultura europea, ya que este concepto se ha construido desde la delimitación de la belleza convirtiendo a lo feo como todo aquello que pasa una margen de rectitud. Por ello, al tratar de definir el concepto de fealdad se debe evocar el concepto de belleza pues se categoriza a la fealdad por lo opuesto a la belleza. Empero a lo largo de este trabajo se ha logrado discutir que esta definición puede ser muy superflua y no logra abarcar todo lo que conlleva el termino feo, de esta forma, las manifestaciones artísticas que emerjan de la representación de fealdad no necesariamente deben tomar una posición de omisión, sino que de forma concisa toda representación es necesaria para así abarcar rasgos de una realidad latente. No se puede obviar que en la humanidad existe cosas malas o feas y más bien al representar estas situaciones transmiten un escenario total. La belleza necesita de lo feo, así como lo feo necesita de lo bello para completar la armonía universal. Conforme a ello, es tan importante representar la belleza cómo es representar a la fealdad, estos dos conceptos constituyen de manera estética en mayor o menor medida la representación del objeto.

En efecto, la fealdad va a obedecer a un alejamiento de belleza como canon que sobreponga una sociedad determinada, es decir que la idea de bello o feo lo va anteponer los agentes socioculturales; la misma sociedad inmersa en un ambiente cultural determinado va a definir qué es bello y a su vez, qué es feo. De forma análoga, lo feo es todo lo que causa repudio u horror. Por consiguiente, la idea de fealdad desarrollada a lo largo del primer capítulo desglosa una idea desarmónica, maligna y periférica, pues como ya se ha mencionado lo feo es lo opuesto al canon, la transgresión de esa norma ya instituida por la belleza como agente dominante. Todas las representaciones artísticas cargadas de nociones de

fealdad, son imágenes que se pueden construir sin la determinación de lo bello, sin evocar un exaltamiento del concepto. Ahora bien, la concepción de belleza y fealdad se debe relativizar, pues como son conceptos netamente culturales evocan siempre a una idea estereotípica.

En particular, el análisis de la obra literaria asevera en forma semántica la relación de la fealdad con el mundo narrativo. La categoría desarmonía obedece a la falta de proporción física, como son presentados los desnudos por su doble sexualidad. La duplicidad de sexos ocasiona de este modo una desproporción armónica; por ende, los desnudos son categorizados como feos. Sin embargo, los desnudos no son los únicos seres asimétricos, también los que vigilan a los desnudos, los animales, se construyen a partir de las deformidades en su forma física. Por otro lado, para los vestidos, la población desnuda representa maldad en su vida, pues ellos representan una degradación de vida por su encierro y su modo diferente de percibir el mundo; Platon construyó una relación entre lo bello y lo bueno; por ende, todo lo que transmita fealdad es en consecuencia malo. Los vestidos categorizan a los desnudos como malos para así ejercer un rol de superioridad transmitiendo una “bondad” absoluta. Con este razonamiento, se introduce de forma dicotómica la idea de periferia, pues los desnudos siempre transmiten maldad, ya que su forma de actuar y pensar difiere a la de los vestidos, evocando situaciones análogas a una exclusión por discrepancia del centro con la periferia. Al representar estos conceptos que están tan ligados con la marginalidad, de un modo u otra constituyen una dominación constante cargada de violencia, mecanismo en el cual el concepto de periferia desarrolla muy bien. En este sentido, la fealdad es representada y explicada con estas categorías ya mencionadas, pues es feo si el objeto es desarmónico, si evoca maldad o si está configurado como periferia. Posteriormente de este análisis surge la reflexión de carácter nacional, es decir que de manera sucinta se discutió sobre las relaciones de la realidad colombiana representadas en la novela; dado que el concepto de fealdad analizado en la novela *Señor que no conoce la luna* tiene matices históricos que es necesario

mentar. En primer momento, la idea que se ha construido a lo largo de la narración sobre el concepto de la periferia cargada de elementos constitutivos de la fealdad, transmite una cierta similitud con la imagen nacional. Pues de forma permanente la periferia se ha caracterizado por exponer sus características de marginalidad violencia y sometimiento; de esta forma es común observar que en el espacio periférico se observe categorización de sujetos y objetos desarmónicos, malos, grotescos, salvajes, irracionales etc.; Así mismo, se ha afirmado que la periferia ha estructurado una dicotomía constante con el concepto de fealdad. Siguiendo con la idea de la relación metafórica de la novela y lo nacional, es necesario mencionar que de manera análoga el estado colombiano construye de forma violenta fronteras invisibles que demarca la realidad periférica y de centro; territorios en abandono por parte del estado como lo que ocurre con las zonas selváticas del Amazonas, consolida un ejemplo claro sobre la relación de poder que puede ejercer el estado como institución. De esta forma, el Amazonas como territorio ha sido olvidado, empero de modo permanente sigue con la extracción de recursos naturales. En este sentido, Rosero al querer representar este mundo dividido en dos partes, transmite una idea metafórica de lo nacional, permitiendo que se pueda comparar de forma poético literario la consolidación de un estado-nación.

En efecto al representar un mundo paralelo a la realidad colombiana, se puede entrever un discurso latente en la narrativa construida por Rosero, pues en este análisis se logró examinar que a lo largo de la novela *Señor que no conoce la luna*, al presentar al protagonista de la obra como un desnudo con pensamientos de razón obtiene configurar una imagen de crítica cultural, pues el desnudo protagonista logra estructurar un discurso que reprueba esa cultura impuesta por el canon.

En resumen, a lo largo de este trabajo se lograron establecer tres ideas que es menester mencionar, pues al observar el concepto de fealdad se entrevió que de

forma cultural se ha construido con cierto recelo, ya que lo feo transmite una idea opuesta a lo bello, empero en realidad la fealdad es mucho más que la idea opuesta de belleza, lo feo concluye y muestra entendimiento de ciertos sucesos, pues a partir de las representaciones de fealdad se puede discernir un ambiente estético. En este sentido, las representaciones de la obra de Rosero *Señor que no conoce la luna* presenta un mundo ficcional en el cual transmite una imagen de fealdad construida a partir de los vestidos como eje articulador de sometimiento, en este sentido, los vestidos estructuran un mundo que gira alrededor de fealdad para ese grupo diferente de ellos (desnudos). De modo que los desnudos transmiten desarmonía, maldad, elementos grotescos, estructurando una imagen periférica. Ahora bien, este mundo narrativo representado por Rosero presenta de manera metafórica un contexto nacional, evocando una idea cargada de fealdad bajo la clasificación territorial del centro y periferia. Es por ello que el estado nación estructura una figura que impone en ideales para toda la sociedad. De manera análoga, la novela *Señor que no conoce la luna* construye matices en el cual refuta esa idea impuesta por el centro, pues dándole la voz del desnudo conforma discursos heterogéneos, en el cual, desestabiliza todo aquel pensamiento jerarquizado. A su vez, es oportuno destacar que a lo largo de este trabajo monográfico se ha resaltado la transfiguración de los discursos canónicos, pues de manera inicial, se discutió el poco interés de los estudios críticos y/o académicos de la determinación del concepto de fealdad como representación, posteriormente, el análisis de la novela *Señor que no conoce la luna* rememora esa percepción de contradiscurso aludiendo una metáfora nacional de jerarquización. Para finalizar, lo desarrollado a lo largo de este trabajo monográfico ha logrado desglosar el concepto de fealdad que, por supuesto de manera análoga fue estructurando con categorías de desarmonía, maldad y periferia. Todo este análisis conlleva a sostener y adecuarse a una percepción un poco periférica, saliéndose de ese canon institucionalizado.

BIBLIOGRAFÍA

AZCARATE, Angela y TAMAYO, Claudia. Una mirada a la fealdad en tres cuentos de Evelio Rosero y su aplicación. Trabajo de grado Licenciatura en literatura. Guadalajara de Buga: Universidad del Valle, Facultad de humanidades, 2006. 93 P.

BAJTÍN, Mijail. La cultura popular en la edad media y el renacimiento, el contexto de Francois Rabeleis. Universidad de Buenos Aires, facultad de filosofía y letras. Editorial Alianza., 2003. ISBN: 84-206-7907-0

CHARTIER, Roger. El mundo como representación. Editorial Gedisa, 1992.

ECO, Umberto. Historia de la fealdad. A cargo de Umberto Eco. 3 ed. Barcelona: Penguin Random House grupo editorial, 2007. P. 454. ISBN: 978-84-9989-271-9

GUSTAFSSON, Jan. El cronotopo cultural, el estereotipo y la frontera de tiempo: la preterización como estrategia de representación del otro. En: Revista de estudios culturales de la universidad de Jaume I. Vol I \ 2004, pp. 137-147

HALL, Stuart. El trabajo de la representación. En: Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. 1 ed. Ecuador: Evion Editores, 2010. P. 437-483

LOZANO, Alejandra. Señor que no conoce la luna, La puesta escéptica de Evelio Rosero. Revista Lingüística y literatura. N°. 70, Año 1.

MARTINEZ, Juliana. Mirar (lo) violento: rebelión y exorcismo en la obra de Evelio Rosero. Trabajo de grado doctorado en filosofía. Universidad de California, 2012. 183 p.

MARTINEZ, Juliana. Monstruosa caricia, espectralidad, (auto) erotismo y resistencia en Señor que no conoce la luna. Revista Interdisciplina. Volumen 2. Número 3 de mayo – Agosto. 2014.

ROBINSON, James. La miseria en Colombia: Revista desarrollo y propiedad. Primer semestre del 2016, no. 76, pp. 9-90, Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.13043/dys.76.1> issn 0120-3584.

ROJAS, Vivian. La mirada transgresiva en la narrativa de Evelio José Rosero. Magister en literaturas colombiana y latinoamericana. Santiago de Cali. Universidad del Valle, Facultad de humanidades. 147 P.

ROSENKRANZ, Karl. Estética de lo feo. Traducción y edición de Miguel Salmerón. 5 ed. Julio Ollero Editor, S.A., 1992. P. 193. ISBN 84-7896-036-8

ROSERO, Evelio. En el Lejero. Editorial Tusquets, 2013. P.96 ISBN: 978-958-424-192-4

ROSERO, Evelio. La carroza de Bolívar. Editorial Planeta. 2012. P. 392. ISBN: 978-958-424-017-0

ROSERO, Evelio. Los Ejércitos. 1 ed. Bogotá: Editorial Planeta. 2007. P. 203 ISBN: 978-958-424.020-0.

ROSERO, Evelio. Señor que no conoce la luna. 1 ed. Bogotá: Editorial Planeta, 1992. P. 101. ISBN: 958-614-368-6

SAUSSURE, Ferdinand. Primera parte principios generales. En: Curso de Lingüística general. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945. P 91-119

SERJE, Margarita. El revés de la nación En: El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie.1 ed. Colombia: Ediciones Uniandes, 2011. P. 15-45.

SZURMUK, Mónica y MCKEE, Robert. Diccionario de estudios literarios. Siglo XXI Editores, 2009. 337 P

TODOROV, Tzvetan. Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana. Editorial Siglor XXI., 2007.

VELASCO, Mauricio. Un ejercicio de contra historia en la carroza de Bolívar. Trabajo de grado magister en literaturas colombiana y latinoamericana. Cali: universidad del valle. Facultad de humanidades, escuela de estudios literarios. 2013. P 123.