

**NOVELA Y MITO: REVALORACIÓN *MITOPOÉTICA* DE LA VIOLENCIA  
EN *SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA* DE EVELIO ROSERO**

**NOVEL AND MYTH: *MYTHOPOEIC* REASSESSMENT OF VIOLENCE IN  
*SEÑOR QUE NO CONOCE LA LUNA* BY EVELIO ROSERO**

**Frank Alexander Orduz Rodríguez<sup>1</sup>**

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), Colombia

[frank.orduz.r@gmail.com](mailto:frank.orduz.r@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8959-8325>

**RESUMEN:** Este artículo examina la revaloración literaria de la violencia como fenómeno paradigmático y cultural realizada por Evelio Rosero en su novela *Señor que no conoce la luna* (1992). La propuesta de análisis identifica que gran parte de la composición y arquitectura de la obra se fundamentan en la actualización, reescritura y creación de estructuras narrativas *mitopoéticas*. De este modo, utilizando enfoques de autores como Gilbert Durand y Mircea Eliade, entre otros, se analiza cómo los círculos de injusticia y desigualdad social se naturalizan, incorporándose en las estructuras del imaginario mítico y finalmente arraigándose en el *ethos* colectivo literaturizado en la novela.

**PALABRAS CLAVE:** novela, mito, Evelio Rosero, mitopoética, violencia.

---

<sup>1</sup> Miembro del grupo de investigación “Senderos del lenguaje” de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC).

**ABSTRACT:** This article examines the literary reevaluation of violence as a paradigmatic and cultural phenomenon carried out by Evelio Rosero in his novel *Señor que no conoce la luna* (1992). The proposed analysis identifies that a significant portion of the composition and architecture of the work is grounded in the updating, rewriting, and creation of mythopoetic narrative structures. Thus, using approaches from authors such as Gilbert Durand and Mircea Eliade, among others, it is analyzed how circles of injustice and social inequality become naturalized, integrated into the structures of mythical imagery, and ultimately ingrained in the collective ethos literaturized in the novel.

**KEYWORDS:** novel, myth, Evelio Rosero, mythopoetics, violence.

**Recibido:** 15 de enero de 2024

**Aceptado:** 8 de octubre de 2024

## INTRODUCCIÓN

Cuando se aborda la relación entre el mito y la novela, así como cualquier otra expresión literaria o artística, se puede afirmar que existe una alianza indiscutible y natural<sup>2</sup>. No obstante, al mismo tiempo, esta relación puede parecer extraña, lejana o incluso subrepticia. La propia naturaleza del mito posee este carácter, ya que aborda el origen de las cosas mediante un lenguaje mistificado, críptico y metafórico, convirtiéndolo ocasionalmente en algo inusual, ajeno y aparentemente inocente. A pesar de ello, el mito representa una síntesis discursiva de la tradición y la innovación creativa de los narradores, utilizando un lenguaje especializado y, de cierta manera, secreto (Ortiz, 2021, p. 1).

El reencuentro con el mito en la novela resulta una fuente artística inagotable desde diversos puntos de vista que conceptualizan los relatos mitológicos. Eleazar Meletinski

---

<sup>2</sup> Javier Ordiz Vázquez (1986) plantea que desde los inicios de la cultura occidental los escritores se sintieron atraídos por las narraciones mitológicas, adaptándolas de diversas maneras. Esta relación entre lo mítico y lo narrativo se presenta en la literatura como una mutua interacción e influencia (p. 63). A esto se suma el vínculo histórico entre el mito, lo ritual-ceremonial y el arte, que en muchas culturas era indivisible y que con el tiempo se fue separando, pero no del todo (p. 64).

(2001) concreta esta postura al rastrear el mito según distintos acercamientos (Vico, Herder, Friedrich y Wilhelm Schlegel, Hegel, Schelling, Schiller, Schopenhauer, Bergson, Nietzsche, Barthes, Boas, Lévis Strauss, Eliade, entre otros), donde el mito, sea desde lo histórico, teológico, estético, etnográfico y sus entrecruces, es una materia que precede a la historia; y, como forma cultural e ideológica, precede al arte (punto cardinal en la estética hegeliana). Esto resulta de una tendencia a modernizar los mitos, maniobra característica de la literatura del siglo XX: un *mitologismo* que se contrapone a la vulgaridad de la prosa burguesa, al releer y al reescribir<sup>3</sup> sobre modelos que auspician la expresión aguda, estratificada en muchos casos, de los procesos de desarrollo y alienación humana (p. 278). Este *mitologismo*, apunta Meletinski, no es un llano contraste entre la degradación del mundo moderno y lo contado por los mitos sobre el mundo premoderno, sino que pone “de relieve algunos principios inmutables, eternos, positivos o negativos, que se manifiestan en el flujo de lo cotidiano o de los cambios históricos. Con su utilización relativista del espacio y del tiempo, el *mitologismo* ha logrado superar los tradicionales límites histórico-sociales y espacio-temporales” (p. 279).

La presencia del mito dentro de la novela y el arte en general tiende a estar disimulada, incluso sin que los propios creadores lo hayan dispuesto, como un eco o marca intemporal que sostiene la herencia de las experiencias y formas del arte pasadas, presentes y futuras. No obstante, de manera premeditada, los mitos (de diversa índole) se manifiestan en la novela con el propósito de explorar la esencia de aquellos asuntos universales o problemas humanos que se han convertido en componentes de un *ethos*. Al integrarse a la novela, no se trata únicamente de fortalecer el argumento de la novela, su sistema de personajes o su sistema de valores con la justificación mítica, sino que el *mitologismo*, la mitologización o los recursos *mitopoéticos* ofrecen un amplio margen para la presentación y síntesis de asuntos culturales, lugar donde el mito surge y perdura. El propósito de este trabajo es analizar las estrategias narrativas *mitopoéticas* desplegadas

---

<sup>3</sup> Esta reescritura pareciera apenas lógica, más cuando este mismo ejercicio de nueva representación los hacen los mismos mitos, en lo que Mircea Eliade identifica como una reactualización simbólica que se ajusta a los sistemas de valores de la cultura (1999, p. 228).

por Evelio Rosero en su novela *Señor que no conoce la luna* (1992). En particular, se examinará cómo la obra reconstruye y revaloriza estéticamente las manifestaciones de violencia presentadas en la novela, abordándolas como un fenómeno ético, paradigmático, cultural y mitologizado.

## 1. BREVE ACERCAMIENTO A LA VIOLENCIA COMO TEMA LITERARIO

La violencia como tópico en la narrativa colombiana ha logrado trascender la visión partidista y documentalista de aquella literatura que los críticos en su momento llamaron narrativa de la violencia<sup>4</sup>. Hoy ya se cuenta con estudios serios que esclarecen la innecesaria disyuntiva de “la literatura de la violencia” y “la literatura en la violencia”, a fin de entender que el verdadero problema de la narrativa que se desea ahondar en las turbias aguas de alguna manifestación de la violencia, estriba en la auténtica proyección estético-literaria de la misma. Iván Padilla Chasing (2017b) lo explica con mayor precisión al analizar lo inadecuado que resulta la categoría “de la violencia” para entender la expresión narrativa de un periodo determinado; en el caso colombiano, referido al periodo comprendido entre la década de los cuarenta y los sesenta<sup>5</sup>: “La categoría resulta inadecuada pues cada vez que se utiliza se descubre que sirve para cualquier obra literaria colombiana que incluya muestras de la barbarie posmoderna colombiana” (p. 48).

---

<sup>4</sup> La bibliografía al respecto es amplia, pero trabajos como “La crítica literaria sobre la literatura de la violencia en Colombia: aproximación a una reevaluación (2021), de José Manuel Betancur Echavarría, otorgan una recopilación significativa para recordar los procesos críticos por los cuales atravesaron las novelas del llamado periodo de la violencia. En efecto, este investigador recuerda que la segunda mitad del siglo XX trajo consigo un cambio de paradigma que hizo que los escritores de novelas se volcaran hacia temas de índole político, social y religioso, y tal vez la mayor fuerza de dicho cambio paradigmático fue “la desideologización de la vida rural” (pp. 57-58). Mas, fueron los primeros acercamientos a esta literatura los que permitieron tempranamente la etiqueta “de la violencia”, entre los cuales Betancur Echavarría nombra a García Márquez (1959), Hernando Téllez (1959) y más adelante Gerardo Suárez Rendón (1966) y Gustavo Álvarez Gardeazábal (1970) (p. 55).

<sup>5</sup> Durante este tiempo destacaron eventos clave: la pugna entre liberales y conservadores (1946-1958) y el “Bogotazo”, el 9 de abril de 1948, causado por el asesinato del candidato liberal y virtual presidente Jorge Eliécer Gaitán. Grupos denominados “nueveabrileños” sembraron caos en provincias como Santanderes, Llanos orientales, Cundinamarca, sur del Tolima, viejo Caldas, Boyacá y Casanare. En 1948, los asesinatos por la guerra bipartidista se triplicaron respecto al año previo (Caballero, 2016).

Conviene, entonces, identificar cuál postura adopta cada escritor y qué marco estético-representacional asume para abordar literariamente un fenómeno o una realidad humana. En el caso de Evelio Rosero en relación con la violencia, los estudios sobre su obra han demostrado la presencia de estructuras mitológicas en su narrativa<sup>6</sup>, las cuales también se inscriben en las propuestas de escritores nacionales precursores en la evaluación estética de la violencia y la exploración de los rasgos humanos característicos de la violencia en Colombia. En este contexto, si la primera generación de escritores que narraron el periodo de la violencia<sup>7</sup> lo hizo bajo los paradigmas del costumbrismo y el naturalismo, la segunda generación “entendió la violencia no como fenómeno de un momento determinado, sino como un elemento cultural que, desde los inicios de la vida republicana o en su defecto desde los tiempos de la colonia, se adhiere a la naturaleza y al modo de vida de los colombianos” (Padilla Chasing, 2017b, p. 40).

---

<sup>6</sup> Un ejemplo es el estudio de la literaturización del mito de la nación, a través de la figura del héroe nacional, como lo hace Orfa Kelita Vanegas Vázquez, en su trabajo “Héroe, historia y farsa” (2013). Diego Armando Sierra Amortegui, en *Los Simón Bolívar de Fernando González y Evelio Rosero: del mito cósmico al caudillo genocida en la novela histórica* (2017), hace su porte alrededor de *La carroza de Bolívar* (2012) y la desmitificación de la memoria oficial (pp. 44-46). En *Narraciones eternas, fragmentos del espejo literario de los gemelos Sergio y Daniel Díaz en la novela corta Cuchilla de Evelio Rosero* (2017), Julián Gómez Tarazona explora desde la *mitocrítica* y el psicoanálisis, mitos relacionados con los gemelos, el doble, la violencia y la fractalidad, relacionando a su vez la novela objeto de estudio, en materia del mito, con casi toda su obra, pero especialmente con *El incendiado* (1988) y *Pelea en el parque* (1991). Lo propio hace Alejandro Perea Vélez en su tesis *El fenómeno de lo órfico en la obra de Los ejércitos de Evelio Rosero* (2017), donde analiza el correlato existente entre el mito de Orfeo y la novela *Los ejércitos*, en lo que resulta para el analista en una transposición, reescritura y natural actualización del mito en la novela. En “La poética del dolor en tres novelas colombianas recientes” (2019), Leticia Mora Perdomo, al analizar *Los ejércitos*, identifica el mito de Medusa en las metáforas de la petrificación que significan la muerte y el horror de la mirada que ve los vejámenes del dolor del otro (p. 23). A su vez, la autora señala que la aparición de este mito es un llamado de atención sobre la indiferencia al dolor y la humanidad herida por el mal y lo inhumano (p. 27).

<sup>7</sup> Esta primera generación puede determinarse a partir de la publicación la novela *El 9 de abril* (1951), donde se corrobora las limitaciones estéticas y la parcialidad política del escritor (Melo Ruiz, 2022, p. 3), sin demeritar la literaturiza del papel de los medios comunicación masiva y del periodismo de la época, un avance temprano en la literatura colombiana, a juzgar por lo que ocurría en el resto del continente en materia literaria, respecto a las manifestaciones de los *mass media* en la literatura (Aínsa, 2000, p. 8). En ese tenor, esta generación puede ir hasta 1963, guiándonos por la selección hecha por Lleras de La Fuente en *La literatura de la violencia* (1961), con la salvedad de que en este periodo hubo obras notables, como *El día del odio* (1952) de Osorio Lizarazo. La segunda generación será aquella que va más allá del *Bogotazo* o de los inventarios sobre otros hechos de la violencia en Colombia, desde una perspectiva antropológica, artística y problemática en términos de la complejidad humana (Padilla Chasing, 2017b, pp. 36-37). A ella pertenecen los integrantes del grupo de Barranquilla y de Mito (p. 37) y otros como Albalucía Ángel y Manuel Mejía Vallejo (pp. 40-41), por nombrar algunos.

En el caso colombiano, la literaturización de la violencia endémica se ha llevado a cabo a través de la estética costumbrista (por ejemplo, Eduardo Caballero Calderón con *Siervo sin tierra* de 1954), la del realismo mágico (García Márquez con *La mala hora* de 1962) o la de una literatura de tono urbano (Albalucía Ángel con *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de 1975) que destaca las subjetividades de sus personajes e invita a los lectores a descubrir las pistas interpretativas de un fenómeno que, más que histórico, es cultural. Esta segunda generación de escritores, que comprendió que en torno a la violencia en Colombia había mucho más que un mero hecho a certificar, optó por un modo de representación y evaluó estéticamente los problemas humanos, las paradojas y las contradicciones de los distintos conflictos de su época (Padilla Chasing, 2017b, pp. 58-59), encontrándose con escenarios relacionados con cuestiones transhistóricas y patrones culturales y transculturales, en busca de la tan anhelada universalidad.

Así pues, si hay algo en común en la literatura de escritores como García Márquez, Cepeda Samudio, Hernando Téllez, Fanny Buitrago, Albalucía Ángel, Roberto Burgos Cantor, Jaime Manrique, Laura Restrepo, Tomás González y el mismo Evelio Rosero<sup>8</sup>, entre otros, es su capacidad para anticipar, en menor o mayor medida, esquemas en los cuales la historia, los personajes, la construcción de los lugares, los trayectos trazados y su relación con un canon universal están impregnados de formas arquetípicas arraigadas en los inicios del tiempo, con cargas simbólicas atemporales y naturalmente cronotópicas.

---

<sup>8</sup> Es evidente que estos escritores pertenecen a dos generaciones distintas. Los cinco primeros forman parte de la generación que vivió de primera mano el estallido de la violencia a mediados del siglo XX, y fueron quienes mejor lograron establecer una mirada estético-literaria sobre los eventos de la violencia política de esa época. A diferencia de sus contemporáneos, trascendieron los esquemas documentalistas, realistas y costumbristas, adoptando enfoques más holísticos. Por su parte, los cinco escritores siguientes, nacidos entre 1949 y 1958, publicaron sus obras entre 1976 y 1981, periodo en el que tanto la dinámica del campo literario como sus obras ya habían cristalizado visiones más elaboradas sobre la violencia y otros temas relacionados. Esto se explica porque, durante los sesenta, la narrativa latinoamericana asumió una postura más antropológica hacia las prácticas culturales y los eventos históricos (Aínsa, 2000, p. 7). Un ejemplo lo encontramos en Burgos Cantor, quien, en sus cuentos y novelas, entrelazó los cambios políticos, sociales y espaciales de una realidad histórica, pero examinándolos desde una estética urbana y, en consecuencia, a través de las subjetividades de personajes que representan sectores populares de la sociedad (Orduz Rodríguez, 2022, pp. 747-748).

En el caso de Evelio Rosero, el asunto pareciera estar ya definido: es un escritor comprometido con la exploración estética de expresiones de la violencia que trascienden lo meramente documental y, en cambio, elabora una especie de fenomenología de la violencia<sup>9</sup>. Sin embargo, la contribución del escritor va más allá de la mera expresión estético-literaria, ya que la manera en que aborda la realidad generada por la violencia, al integrar estructuras mitológicas, se sitúa en un ámbito de mayor amplitud que responde a una carencia tanto histórica como, quizás, literaria: la ausencia de un relato vital que ayude a comprender nuestra tragedia colectiva. Así, cuando la documentación, que parece ser infinita, no es suficiente, un relato capaz de unir el vasto archivo, tanto físico, como inmaterial, de la violencia, permite una comprensión más profunda del fenómeno cultural y, por ende, de la formación del *ethos*.

## 2. ESCRITURA MÍTICA COMO REINTERPRETACIÓN ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Un caso emblemático de la mitificación de esta naturaleza violenta colectiva se encuentra en *Señor que no conoce la luna*, novela escrita por Evelio Rosero en 1992. Esta obra constituye una breve pero vívida analogía novelada de la realidad de dos grupos de individuos inmersos en un entorno agobiante y aniquilador. Ubicados en un tiempo incierto y distópico, la narración aparece impregnada de las perennes manifestaciones de una violencia que se presenta como cotidiana. Esta cotidianidad traza una marcada dualidad entre los sujetos desnudos, desprovistos de condiciones de vida dignas y dotados de una naturaleza andrógina, y los sujetos vestidos, quienes gozan de privilegios que les permiten ejercer su voluntad sobre los desnudos, asegurando la perpetuación de dicho estatus. Narrada en primera persona y con matices del totalitarismo orwelliano de *1984*, esta novela captura con precisión la estructura de este régimen de dominación y sumisión,

---

<sup>9</sup> Iván Padilla Chasing, en su texto “La carroza de Bolívar: entre la verdad histórica y la verdad novelesca” (2017a), refuerza el compromiso de Rosero con la historia y con el panorama literario colombiano, desde los planteamientos de Barthes y Bourdieu. Del mismo modo, en otra de sus contribuciones, titulada “Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza” (2012), este investigador señala que esta novela forja, a través de representaciones subjetivas, una perspectiva ontológica de la violencia, ya que su enfoque “le permite captar la esencia del conflicto armado en Colombia” (p. 148).

así como el instante de desestabilización y la semilla inaugural de rebeldía, plasmados en el relato de la sublevación de uno de los desnudos.

En *Señor que no conoce la luna*, Rosero introduce de manera contundente al hecho de que los "desnudos" constituyen un grupo de individuos hacinados y sometidos a un orden de sumisión y angustia, a merced de la voluntad de los "vestidos" (2019, p.9). Estos "desnudos", en mayor o menor medida, buscan encontrar refugio en los rincones de la casa para evitar ser explotados por los "vestidos" que los visitan. Allí donde los "vestidos" hacen su aparición, surge una serie de oficios vulgares, torturas refinadas, crueldad, dolor y formas horrendas tanto de morir como de seguir viviendo (p. 11).

La novela, inicialmente, puede dar la impresión de ser una metáfora maniquea de una sociedad atrapada en una lucha de clases, sin embargo, va mucho más lejos al ofrecer algo más que una simple analogía de esta percepción, y va más allá de ser una mera narración en contra del *status quo*. Esto se debe a que, desde el título, y a medida que la trama avanza, se presenta una narración enigmática que se enriquece con una profusión de figuras literarias, simbolismos y referencias *metaficcionales*. Estos elementos van desde imágenes enrarecidas como figuras humanas andróginas, referencias bíblicas y creación de leyendas dentro de la misma trama de la novela. Además, se hace evidente la tendencia a la repetición de estos mismos elementos, lo cual sugiere que se persigue relatar una esencia y lograr una revelación acerca de la inmanencia de la violencia.

Es indiscutible que en el título *Señor que no conoce la luna*, además de la imposibilidad de la determinación del sujeto, que funge lingüísticamente como negación identitaria y que luego se refuerza con la negación del predicado (López Lozano & López Causado, 2006, pp. 221-222), hay también una negación simbólica y mitológica con la esencia de los sujetos desnudos de la obra. En la narrativa mítica, la relación entre el andrógino y su condición de hijo de la luna subraya de manera innegable la desvinculación identitaria que resalta en el título. El narrador desnudo corroborará esta inicial separación mítica y su reinterpretación mitológica a lo largo del relato. Esta desvinculación provoca que tanto el narrador como la comunidad a la que pertenece no se identifiquen con la esencia

ancestral y desafiante que, en teoría, los haría percibirse como seres capaces de conciliar dos naturalezas y de enfrentar a sus opresores.

Luego, el inicio de la narración inserta inmediatamente en el intertexto mítico al lector. La novela abre con un relato muy cercano al de la caverna de Platón, que Rosero parodia y reescribe de la siguiente manera:

–¿Todavía vives ahí?

–Aquí sigo– les digo.

–Ya puedes salir– me dicen–. Alguien ha salido.

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. (Rosero, 2019, p. 9)

El hombre que estaba encadenado en la caverna, el narrador protagonista, sale y sufre el paso de la penumbra a la luz y con esto se enfrenta a una tarea de reconocimiento, de “discernimiento” del mundo. Como en otras ocasiones, así lo hace saber el narrador desnudo, no le preocupa salir con frecuencia, prefiere la oscuridad de su armario. Su determinación configura la presencia de fuerzas antropológicas de una voluntad modelada por el imaginario mítico. Ya no es la deidad u otro ser quien doblega la voluntad, sino el esquema intemporal o arquetípico (Durand, 1981, p. 27), que claramente denota un empeño<sup>10</sup> de permanecer en el desconocimiento hasta de su propio rostro, a expensas de poder tener una parcela de la realidad:

---

<sup>10</sup> Durand mismo confirma que el símbolo lunar guarda una estrecha relación con lo mítico-dramático y con una historia patética (1981, p. 281). Este hecho se constata de principio a fin en la novela de Rosero y se refuerza mediante las reescrituras presentes en ella.

No me preocupa brotar con frecuencia. A pesar de lo estrecho del armario, del abismo que significa no lograr mirarse de vez en cuando con alguna precisión la palma de las manos, no suelo brotar demasiado. [...] Pero esto no es lo importante; lo importante para mí es que puedo mirar sin que me miren. (Rosero, 2019, p. 10)

Pese a la voluntad o deseo de permanecer oculto, esta reescritura del mito de la caverna deja en evidencia algunos aspectos antropológicos del imaginario que mitos y relatos ofrecen acerca del paso de la oscuridad a la luz. Rosero emplea este mito como vehículo para explorar el trayecto del héroe desnudo. Así, naturaliza, mitifica y activa este principio invariable de la transición de la oscuridad a la luz. De esta manera, la proliferación adjetival del fragmento expone una carga simbólica completa de una mitología del individuo que aspira a conocer y alcanzar su libertad.

Gilbert Durand resume lo que su maestro sustrae como carga simbólica alrededor de la caverna: “Bachelard muestra cómo el grito inhumano está vinculado a la «boca» de las cavernas, a la «boca de sombra» de la tierra, a las voces «cavernosas» incapaces de pronunciar vocales suaves” (1981, p. 79). Es interesante observar que la carga simbólica que deviene del relato de la caverna, tal como lo resume Durand, condensa el paroxismo que produce el primer paso hacia el reconocimiento del mundo, de la oscuridad a la luz y de la animalidad a un estado de conciencia (pp. 86- 87), experimentado por el narrador desnudo<sup>11</sup>. El relato del mito de la caverna sostiene el inicio del camino del narrador desnudo, pues en *Señor que no conoce la luna* se ponen de manifiesto estos rasgos caracterológicos e inmanentes del acto de iniciación de un individuo que comienza su camino hacia el cambio: tiembla, ruge, discierne. Esta antesala cavernosa y atronadora es la elección estética y *mitopoética* dispuesta por Rosero para mostrar a un sujeto que

---

<sup>11</sup> Es muy común que Rosero use dicho recurso de la animalidad, tan recordado en la repetitiva frase del protagonista de *Los almuerzos* (2001): “Tiene un miedo horrible de ser un animal”.

intenta quebrar las estructuras imaginarias del mito para así constituirse de principios, valores y prácticas que denotan su interpelación por el tiempo y espacio<sup>12</sup>.

Lo que agrega Rosero al relato del mito de la caverna, en una natural dinamización de la estructura mítica, consiste en complicar la acción del paso de la oscuridad a la luz, ya no por una mera voluntad de las fuerzas externas, sino por la misma voluntad del sujeto, sobreentendida en el relato original de Platón. En este caso, el miedo de surgir, de enfrentarse a su realidad, está traspasado por más relatos de orden mítico que refuerzan el miedo de saber y, en consecuencia, de preferir la privación e incompreensión. Este es el caso de la reescritura de la crucifixión de Jesús, como otra estructura dinamizada sincréticamente en la ejecución de un desnudo:

A un desnudo lo amarraron al tronco de un saúco y lo dejaron ahí durante días, y en lugar de agua le dieron a beber vinagre, y de tanto en tanto lo lanceaban con unos palos embadurnados en acíbar. Le pusieron un rótulo, colgando del cuello: “Por desnudo”, y se puede asegurar que ese rótulo fue, por poco, su epitafio. [...] y en el sitio preciso de nuestra casa lo quemaron con carbones al rojo, y recordó melancólico las injurias, en las noches, por parte de los mayores, las frases obscenas; yo pude escucharlo desde mi armario, pude verlo a través de mi ventana: arrugado, enrojecido por las heridas. La manera como relataba sus peripecias, su principal agonía: su desconsuelo, y sus grandes ojos de vaca emparamada, tiernos, aguados, como pastando nostalgias, su ganchuda nariz, su largo pelo cenizo, su barba ensortijada, pero sobre todo esa manera como contaba la desventura, el lacrimoso acento en ciertas palabras, determinados gestos, me hicieron pensar que era como si a veces se jactara de lo ocurrido,

---

<sup>12</sup> Esta situación en la novela recuerda a la noción de *Dasein* propuesta por Heidegger. En ella, el sujeto autónomo experimenta una situación esencial “en que se halla colocada la existencia interrogante” (2016, p. 16). El ser-ahí adquiere la condición existencial de la posibilidad de asumir comportamientos como la conciencia de algo, la preocupación por ese algo y la dedicación por ese algo; esto, por su naturaleza óntica (de los entes), pre-ontológica (intuitiva) y ontológica (originaria) (2005, pp. 197-99). En la novela, esto ocurre por un despertar que en absoluto borra la conciencia mítica, sino que la razona.

insistiendo hasta el delirio en revivir cada minucia de su tormento. (Rosero, 2019, p. 15)

Rosero no escatima en la amalgama de elementos mitológicos para profundizar en la naturaleza violenta que aflige a los personajes de su obra. Sin duda, emplea una estructura mitológica como base y, sobre esta, entrelaza otras estructuras míticas provenientes del imaginario religioso de diversas culturas. Este sincretismo refuerza la religiosidad pagana, distintiva de la cultura popular y de masas, a la que las personas difícilmente eluden y a la cual recurren repetidamente para comprender sus realidades que, por cierto, carecen de univocidad. Además, este sincretismo justifica que los dramas humanos no pueden ser enclaustrados en una sola cultura; por el contrario, se fusionan en un arquetipo cohesivo.

Rosero se vale del relato de la crucifixión de Jesús y superpone elementos como el rótulo de desnudo, el “vinagre”, el tronco del saúco y los palos embadurnados de acíbar con el que lanceaban al desnudo. Los primeros elementos son extraídos de los evangelios cristianos. Analizar el valor simbólico del saúco remite a una variedad de referencias mítico legendarias, pero sin duda la de más resonancia es la del ahorcamiento de Judas Iscariote en un árbol de saúco<sup>13</sup>. Las lanzas de acíbar, más que referencias a Cristo y a su costado atravesado, también lo relacionan con Prometeo, pues el acíbar en los palos, que es un extracto natural antiséptico, configura el isomorfismo de una herida que es curada en el preciso instante que se ocasiona, tal como los picotazos del águila que sufre Prometeo y la posterior recuperación de sus heridas.

Más allá de la decodificación de los elementos descritos, lo que importa es la función del entramado *mitopoético* que se urde en este fragmento, como representativo y

---

<sup>13</sup> Esta referencia forma parte de la tradición popular que asocia el árbol mencionado por San Mateo con el saúco. En el folclore de diversas comunidades, este árbol emerge con frecuencia en conmemoraciones sagradas, tal como ocurre en Salinas de Añana, España (Brisset, 1997, p. 310). La literatura ha seguido esta misma línea al vincular el mencionado árbol con el apóstol traidor, como ilustra el análisis llevado a cabo por Rafael Beltrán Llavador en relación a *La Celestina* (2020, p. 17).

recurrente en toda la novela. La narrativa de Cristo, un pilar en la cultura occidental, y conforme al cristianismo, invita a todos a identificarse con el Salvador. Judas, por su parte, actúa como un contrapunto en el relato original, pero, en *Señor que no conoce la luna*, se fusiona con Cristo en una única entidad. Esta dualidad creada por Rosero se integra en una estructura mítica más amplia: el mito del andrógino. Se infiere que en la figura del desnudo se amalgaman el sufrimiento de Cristo y la culpabilidad de Judas, además del potencial de un destino moldeable para cuestionar a los captores y castigadores, o para sufrir humillación y tortura de manera incesante. Con esto se puede suponer que la fatalidad será el derrotero que marcará el camino del héroe y el de su raza, por lo que cobra gran sentido que el acontecimiento sea insistentemente contado una y otra, y el “delirio” de revivirlo sea el de la eterna derrota<sup>14</sup>, el eterno tormento.

Como bien se ha dicho, los relatos mítico-legendarios que se ven desperdigados y mezclados en la novela se conjugan en una estructura mayor, que en el caso de *Señor que no conoce la luna* es el mito del andrógino. Tanto en el mito original de *El banquete*, como el replanteado por Rosero, hay una constante que tiene que ver con las relaciones de poder. El andrógino es mitológicamente envidiado, siempre sindicado de lo que podría llegar a realizar, ya sea por su misma ambivalencia, por su latente fortaleza o por su exotismo, diferencia que causa miedo, inquietud e inseguridad en sus dominadores. Al igual que en el relato de Aristófanes, en *El banquete* de Platón, el andrógino es “una sola cosa en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre sumido en la vergüenza” (2008, p. 59). Su vergüenza es la de haber fracasado en su asedio a los dioses, a pesar de ser “seres extraordinarios en fuerza y vigor” (p. 61).

---

<sup>14</sup> El escepticismo es evidente en la toma de posición y resolución estética que ofrece Rosero en su novela. La trama mitológica que acabamos de deshilvanar responde a la radicalidad que estudios sobre la novela han identificado, en relación a la imposibilidad de ruptura que la sociedad de la obra padece. Al respecto, López Lozano y López Causado señalan que en la novela los conflictos “no se resuelven luchando porque es imposible la lucha en un estado de indefensión, no los resuelve –exclusivamente– dentro de su alma porque residen tanto en ésta como en el mundo; así, su tendencia a la pasividad es más una imposición que algo que él haya buscado” (2006, p. 234).

En la novela, los desnudos suscitan la inseguridad entre los dueños del poder, los vestidos, quienes siempre se ven convocados a establecer límites que imposibilitan el ejercicio de la voluntad y la singularidad de los desnudos. Es evidente que la estructura de poder presentada en la novela deviene del mismo mito andrógino y que, visto desde una mirada actual y sociológica, justifica lo que estudios como el de Juliana Martínez (2014), consideran una respuesta violenta ante lo que supone una amenaza al estatus y código social definido dentro de lo normativo y no normativo, sin permitir alguna situación de resistencia (p. 96).

La composición *mitopoética* de *Señor que no conoce la luna*, resulta no solo por la reescritura de mitos o por acudir al mito como prototipo simbólico de su creación, como lo diría Meletinski al citar a Schelling, sino también porque su recomposición enfrenta al lector al terreno de una eterna repetición (2001, p. 6) y, en consecuencia, a la expresión eficaz que permite la superación de la tendencia antinómica del mundo, como a una “auténtica introspección de lo absoluto” (p. 16), es decir, que lo paradójico del mundo y sus representaciones resultan en la escritura *mitopoética* una oportunidad para comprender que la jerarquización maniqueísta de un fenómeno como la violencia se puede quedar corta en la presentación de polos opuestos, en categorías que se repelen o en eventos violentos reseñables. Tal vez por esta razón, Rosero recurre a la constitución narrativa de un no tiempo, pues asume el valor sincrónico del mito como el ideal para asir la naturaleza violenta en la obra. El gesto posmoderno que revalora esta atemporalidad es el de un sujeto que no tiene noción de su propia temporalidad (2019, p. 26), que “perpetuamente” siente hambre (p. 24) y al que le ha sido robada la memoria. Se trata de un individuo sin historia, sin memoria, sistemáticamente mantenido en el olvido:

[...] alguien o algo debió encargarse de desaparecer el pasado, pulverizando cualquier utensilio o presencia o sonido o retrato que expresara la memoria de alguien, o algo. Porque, por ejemplo, las cosas de la casa no parecen pertenecer a ningún tiempo, ni a nadie; es como si las hubieran hecho pedazos: un pedazo una tarde remota, y otro pedazo ahora, ya, en este preciso instante. (Rosero, 2019, p. 34).

Imbuidos en ese no tiempo, como señala Durand, el espacio adquiere unas dimensiones particulares en donde las imágenes se perpetúan. Frente a la planicie del discurso diacrónico, el mito ofrece la dimensión del «Gran Tiempo» por su poder sincrónico de repetición, en el que el lenguaje adquiere una capacidad mágica de “cambiar el mundo” (1981, p. 344). Esta capacidad mágica conjura un “espacio mítico”, dominio homogéneo en que las figuras tiene una condición de ubicuidad, “derivada de ese poder primero de conservar las imágenes de un lugar al margen del tiempo en que está permitida la instantaneidad de los desplazamientos, sin que el objeto envejezca ni cambie” (pp. 391-392).

La novela reduplica el relato de la derrota ancestral e inmarcesible: “preferimos pensar que anteriormente no debió existir entre nosotros (nuestros antecesores) este abandono que hoy sentimos por nosotros mismos, esta derrota eterna, este envilecimiento pasmoso, esta esclavitud insoslayable en que hemos permitido que nos hundan” (Rosero, 2019, p. 36). Sobre la eterna derrota se fragua el relato de los distintos suplicios –la violación y el abandono infantil (p. 36), la explotación laboral (p. 28) y sexual infantil (p. 63), la exclusión (p. 65) y la masacre (p. 64)– que han vivido sin medida temporal. Estos relatos, en reiteradas ocasiones se configuran como una suerte de metaficciones míticas que, dentro del orden de la obra, sostienen la existencia de los desnudos.

Precisamente, la escritura *mitopoética* estratifica el relato, en lo que se considera una metaficción mítica, recurso formal que amplifica las posibilidades creativas y de profundización de fenómenos humanos y antropológicos. Isabel Santaolalla Ramón (1990) señala que en las ficciones que se acercan a las estructuras del mito, la temporalidad y la espacialidad ordinaria se ven aún más entredicho por la brecha entre lo real y lo extraño, pues este tipo de escritura deja en evidencia, en el marco epistemológico de la modernidad y posmodernidad, la crisis entre lo narrado y la incapacidad de narrar, la crisis del sujeto y la sociedad:

El orden cronológico sufre graves alteraciones, las leyes de probabilidad causal dejan paso a las leyes de probabilidad imaginaria, un humor negro

emanado de una desesperación histórica y existencial tiñe de ficción, se destaca la discontinuidad entre el individuo y la sociedad, la ironía se convierte en el estilo cómico dominante, el autor se vale de armas como la parodia, la exageración, el absurdo, etc. (p. 112)

Santaolalla Ramón precisa que, a raíz de esta crisis entre materia y forma, para resumirlo en esta dicotomía, toma la categoría de análisis que el mismo Barth propone para esta literatura en crisis: “literatura del agotamiento” (1990, p. 112). No se trata de una literatura decadente, sino de una que ha advertido una crisis de expresión, tal vez por un sentimiento de haber agotado las instancias narrativas existentes en la expresión de un fenómeno o tema. Tanto técnica como temática se perciben ultimadas, agotadas, razón por la cual el mismo conocimiento de las técnicas de escritura y el mismo dominio de una esencia temática, sumado al *habitus* del escritor, articulan obras que, además de hablar del agotamiento de la técnica y de los temas, convierten este deterioro en presa misma de su escritura: en materia estética (Barth, 1987, pp. 170-172).

La escritura de Evelio Rosero en *Señor que no conoce la luna* es una expresión de estas literaturas del agotamiento<sup>15</sup> porque desde la estética del mito, que en absoluto es gastada –mas, sí es un síntoma del desgaste– revalora el fenómeno de la violencia y luego evidencia la misma preocupación del sujeto de ficción por buscar relatos y razones que organizaran su experiencia presente y trascendente dentro de la encrucijada violenta que sufre. Tales relatos se presentan en la obra como mitos o leyendas que los personajes

---

<sup>15</sup> Una de las causas de tal agotamiento es la irrecusable redundancia a la que historiografía y literatura colombianas han llegado al narrar la violencia, luego de tantos años de padecerla, en muchos casos traducida en poeticidad histórica o una historia novelada, sin mayores impactos en el imaginario colectivo (Escobar Mesa, 1997, p. 132). Esto no quiere decir que la literatura colombiana carezca completamente de valor estético, pero quizás sea propicio señalar que, aunque algunos escritores son reconocidos por la crítica, la academia y los lectores, a otros tantos les ha costado, ora por la reiteración de temas y formas de abordaje, ora porque el testimonio de la violencia rebasa sus escrituras, consolidar una identidad literaria que trascienda su misma identidad cultural (p. 137). Tampoco significa que esto sea responsabilidad meramente de la literatura, pero es cierto que su aporte ha sido tan reiterado en materia de contar la violencia que quizás haga falta reevaluar la técnica y en consecuencia la forma de abordaje, más no abandonar una problemática que hace parte de nuestro *ethos*.

expresan con cierto halo de degradada mistificación, superchería y la probable “inocencia” con que el mito sirvió a nuestros antepasados para comprender sus realidades:

La tumba más antigua, cuya relativa vetustez puede apreciarse en el desgastamiento que ha sufrido la piedra, situada en el exacto centro del cementerio, es la única entre todas las que tiene una descripción distinta. Gran parte de las palabras son imposibles de leer, pues los signos apenas se vislumbran, o son solamente trazos como recuerdos de letras; se pueden leer únicamente las palabras ubicadas en el centro preciso de la lápida, y tengo entendido que se leen sufrientemente, porque varios de los signos deben intuirse, adivinarse: «(Y) (SE) ATRE(VIÓ) (A) (DES)NUDA».

Es muy posible que la primera mujer, la primera lápida, haya sido además la primera dueña de la casa que hoy habitamos. No imaginamos con quien pudo habitarla, tampoco sabemos quien o quienes grabaron aquella inscripción en la lápida, o si fue la mujer quien ordenó grabarla a simples desconocidos antes de su muerte. (Rosero, 2019, p. 34)

La importancia de ese proto-relato es latente y se entiende aproximadamente a la mitad de esta corta novela, cuando luego de relatar los vejámenes que sufren los desnudos, como algunos de los miedos que tienen los vestidos sobre los visos de conciencia en sus dominados, hay un interés del narrador desnudo por el origen de todos los suyos. El proto-relato de la primera desnuda aparece como una historia abandonada, borrada a propósito en medio de las demás lápidas del cementerio de desnudos, la cual proclama: “*Yo, Desnudo*”. Desnudos de sus propios orígenes, como ya lo hemos anotado, desnudos de un conocimiento de sí mismos, hay otra marca que les permite a los sujetos desnudos intuir un conocimiento sobre la esencia de su realidad: “saben lo que todos sabemos: que aparecimos girando desnudos y con dos sexos (unos más hombres que mujeres y otras más mujeres que hombres) entre un desnudo tumulto, y que del otro lado de la puerta solo espera la muerte” (Rosero, 2019, p. 37).

El saber intuitivo y resignado de los desnudos queda manifiesto, por boca del desnudo narrador, en el único método por el cual llegan a certezas sobre sus orígenes: “nosotros nada sabemos, nosotros solo creemos y no creemos, nosotros solo creemos, o no creemos, adivinamos, adivinamos, adivinamos” (Rosero, 2019, p. 35). Esto, como el relato del anciano desnudo Jesús o el de la desnuda La-Pájara –más de tintes de leyenda urbana–, permiten al desnudo narrador contar que los de su estirpe tratan de reconstruir su identidad colectiva a partir de la carencia, de la intuición y de sus relatos mítico-legendarios. Rosero ha novelado entonces aquella naturaleza del mito que advierte Durand, pues “el mito nos devuelve a la totalidad, en virtud de una función de reconocimiento ontológico” (1981, p. 377) que, desde la confirmación intuitiva (p. 319) que salvaguarda lo esencial (p. 385), no se preocupa por las contradicciones ni por la sucesión temporal, sino por el “enjambre de imágenes” (p. 379) que rescatan una identidad trascendental, blindada contra la contradicción temporal (pp. 392-393).

Rosero precisa, a través de la mitopoiesis y de la metaficción mítica, la narración de las contradicciones, paradojas e ironías que el sujeto que experimenta la violencia tiene en sus más remotos paradigmas. Irónicamente, en *Señor que no conoce la luna*, la metaficción mítica muestra lo que los lectores están destinados a deducir: en medio de un conflicto armado, violento, aquellos que carecen de control sobre su propia voluntad afirman, inadvertidamente, en las líneas de su discurso, el sistema que los atrapa y, aún más importante, el dilema de reconocer que la violencia está arraigada en lo más profundo de su *ethos*. Entonces, al recordar que el tropo por excelencia de la novela es la ironía, la metaficción mítica se apropia de esta recurrencia sobre la violencia y la convierte en una naturaleza, más que en un evento reseñable<sup>16</sup>, en un espacio y tiempo determinados. Las narraciones que surgen de los sujetos son de una naturaleza mítico-legendario que ironiza la inconciencia de su estatus y, en consecuencia, la normalización de la misma.

---

<sup>16</sup> Aunque Rosero afirma que *Señor que no conoce la luna* es una novela histórica, o por lo menos lo afirmó alguna vez (1993, p. 119), esta novela está lejos de serlo, por lo menos en su sentido decimonónico y posterior. Probablemente, Rosero ha logrado una suerte de fenomenología ficcional de la historia, pero se estaría abriendo un debate u otra línea para el análisis de esta novela como objeto más allá de lo estético.

Pero esta mitologización también decrece en la medida en que el personaje y narrador desnudo, a manera de viaje, comienza a experimentar, en y a través de su relato, un proceso de crecimiento e intelectualización. Al salir de la caverna de su ropero, comienza a cotejar las sombras que con miedo percibía antaño. Como en una novela de aprendizaje, el desnudo narrador saca conclusiones menos instintivas y más racionales, trayendo consigo la entendible rabia, resentimiento y deseo de venganza<sup>17</sup>. Bajtín entonces dirá que todo camino emprendido por el héroe implicará una evolución (1988, p. 251), con lo que concuerdan Eliade y Durand, pues el camino es siempre trasfiguración, pero desde la narrativa mítica este cambio “conserva el ineluctable destino de las cosas y de los seres humanos” (Durand, 1981, p. 195); conserva el dinamismo y esencialidad arquetípica del viaje paradigmático (Eliade, 2001, p. 27). Entonces, en *Señor que no conoce la luna* se verá que lo que es ciclo o fuerza arquetípica, viaje y reconocimiento, es también condena, encrucijada y regreso.

Luego del descubrimiento, que se configura en una sumatoria de juicios que van desde lo más sensible –conocimiento primario de su realidad–, hasta un conocimiento racional, el desnudo narrador sale de su caverna, observa y reconoce un vínculo lejano con la casa que ha percibido desde el orificio de su resguardo o prisión voluntaria. Conforme avanza el relato, se ofrece una especie de escritura etnográfica sobre los comportamientos de los desnudos y los vestidos, a la par que los va sustentando con relatos míticos o legendarios de los sujetos de su desnuda stirpe<sup>18</sup>. Pero hay un punto de inflexión en la novela que se manifiesta tras haber contado pormenorizadamente, de

---

<sup>17</sup> Manuel López Gallego (2013) resume que el eje estructural de la novela de aprendizaje es la “construcción de una personalidad que ha de superarse en el transcurso de la narración. Un proceso iniciático buscando una nueva fase vital: el renacimiento del yo” (p. 65). Para el caso de la novela de Rosero, se puede tomar lo que dice López Gallego al reseñar que uno de los antecedentes de la novela de aprendizaje es la autoformación, lo que guarda gran relación con los relatos y mitos antiguos sobre los ritos de formación para insertar a los jóvenes a la etapa adulta (pp. 64-65).

<sup>18</sup> La crítica ha señalado que Evelio Rosero considera el concepto de nomadismo en sus narraciones, modificándolo ya no como la búsqueda de algo, sino como un movimiento sin destino. Esto lo analiza en profundidad Orfa Vanegas Vásquez (2014), al señalar que los personajes de Rosero, como sucede en *Los ejércitos* (2007), andan desorientados, perdidos entre una geografía de escombros. Estos héroes divagan en torno a sus esperanzas perdidas, sus desorientados y disconformes corazones (pp. 46-47). Bajo esta premisa, el carácter etnográfico adquiere sentido en cuanto a que este tipo de visión no es premeditada y en su esplendor resulta tan descriptiva como sincera.

forma mítico legendaria, la dinámica de opresores y oprimidos. Cuando ya se han mostrado una serie de relatos que buscan explicaciones sobre su “tierna barbarie” (Rosero, 2019, p. 38), el narrador tiene la capacidad de convencerse de su superioridad, para luego recordar y estructurar el odio que le causa saberse superior, ser el único en saberlo y estar bajo el dominio de seres inferiores:

En cuanto a mí, descubrí que tienen solamente un sexo, y que por eso somos superiores; tenemos que serlo, aunque no nos preguntemos. [...] tengo dos sexos como todos los que habitan esta casa, pero solo yo parezco convencido de nuestra superioridad, y siento además miedo, y odio, una insoslayable gana de matar, a diestra y siniestra, y luego claudicar (Rosero, 2019, pp. 45-46).

Tras este despertar, la escritura mítica cesa para dar paso a una expresión visceral y a un razonamiento doloroso. La trama adquiere un tono aún más orwelliano al descubrir la conspiración entre los desnudos y los vestidos, dentro de un estado opresivo que parece no ofrecer otra alternativa que una salida individual y distante de alterar el orden establecido. Este orden considera la muerte como la apocopada vía de escape de la ignominia de vivir. Al desmarcarse de su comunidad, también su carácter subalterno se matiza y en su intento de autoconstrucción se desprende de los suyos (López Lozano & López Causado, 2006, p. 234). Tal desmarque y autoconciencia concede un panorama del orden en la novela, ya no con la retórica mítica, sino con la explícita escritura de un desencantado informado:

[...] ningún desnudo debe tener las uñas largas. Los ingenuos cocineros atribuyen esa orden a un principio de limpieza, igual que la higiene bucal. Yo no lo creo. Los vestidos son precavidos. Recuerdo muy bien la desconfianza que sintieron al descubrirme: recelaron hasta del brillo de mis ojos. Por eso alertan a los cocineros sobre cualquier indicio de armas, sea cual sea. (Rosero, 2019, p. 49).

Pues nadie en esta casa se ha detenido a pensar que con mis uñas podría atravesar la piel de cualquiera; a lo mejor nadie me cree capaz de realizar algo parecido; a lo mejor no les cabe en la cabeza imaginar que un desnudo podría matar a otro desnudo con las uñas, o, lo que es más increíble, que un desnudo podría matar a un vestido. (p. 50)

Los vestidos son precavidos y pérfidos: han logrado que los mismos cocineros nos odien, como si fueran otros vestidos desnudos voluntariamente para controlarnos. (p. 53)

La autoconciencia del narrador trae también el vertiginoso desvanecimiento de la retórica mítica y el desciframiento de las confabulaciones, las alianzas, las delaciones y demás dinámicas que sostienen el orden social dentro de la novela. La narración cae entonces hacia los abismos del miedo y del odio; cae por el deseo de romper ese orden, quizás porque al conocer sus costuras, el narrador desea romper con ellas. Y aunque aquí el dramatismo no responde a la dinámica del mito, sí podemos afirmar que su regreso a esta dinámica es inminente y significativo. Por tanto, este regreso no es una mera complacencia estética, sino que, dentro del marco ético-sociológico en el que Rosero inscribe su narración, la novela ofrece una visión total del carácter que esta sociedad ficcional tiene, muy parecida a la latinoamericana, más parecida a la colombiana.

La sociedad imaginada por Rosero modela, desde dos planos bien marcados, dos caras de una misma moneda. Estas caras se presentan como forma y contenido, en donde la forma se basa en su mayoría en un estilo mítico legendario, mientras el contenido, siempre más complejo, marca la escritura de la experiencia mitologizada y la conciencia mítica de la dominación, la violencia y el dolor. Luego, la novela narra el despertar de una mente lúcida y la respuesta violenta, para finalizar y recaer en la conciencia mítica que condena a la sociedad ficcional de la novela al ciclo mismo de la dominación.

El regreso de la conciencia individual a la conciencia mítica es mostrado en la obra como un retorno de la narración consciente, que representa una suerte de conciencia

histórica, a la narración mítica, que representa el conocimiento intuitivo o inconsciente de la misma historia. Pero esta conciencia mítica ya no es la que busca la explicación o la experiencia del suplicio de la violencia, ni mucho menos representar, desde el tono mítico legendario, casos representativos de dicha experiencia. En este punto de la novela, el cierre procura una amalgama de la realidad del desnudo narrador y el suplicio arquetípico que sufre. Las líneas que propone la novela, luego de mostrar la rebelión provocada por el desnudo lúcido y fortalecida por la masa de desnudos que concluye con el asesinato del vestido Teodosio Monteverde (Rosero, 2019, pp. 65-66), aterriza en una narración que guarda similitud con los relatos bíblicos de la profecía de Isaías, salmos y posterior suplicio de Jesucristo narrado por los evangelistas:

Sus sacerdotes advertirán que es muy posible que la tierra tiemble cuando yo muera, o acaso oscurezca de pronto y una gran luz anaranjada brote de mi pecho y haga pedazos las iglesias y se ensañe con las cosas sagradas. Mi imagen desnuda será un recuerdo al rojo que martirizará sus corazones en el sueño, es decir para siempre. Cuando mi cuerpo haya sido enterrado lejos de su cabeza, como una división perpetua de los sexos, cuando mi sangre se seque, ya no sobrevendrá ningún peligro y no habrá más respuesta de la tierra que el recuerdo. (Rosero, 2019, pp. 73-74)

En este armario yo transito por calles incendiadas, cuyo suelo está cubierto de ataúdes y es sobre ellos por los que hay que caminar, y muchos ataúdes tienen la madera carcomida, y por eso caigo de vez en cuando. (p. 74)

Y se burlan. Las voces se burlan. Pero, ¿de quién? De mí, que es lo mismo que decir que de nosotros. (p. 75)

Los cielos del mundo se arrojan igual que un espejo hecho trizas, mis uñas me entierran, los sexos unidos, estertor, una tristeza muy larga y muy honda se apodera de sus rostros, y eso mismo ocasiona una especie de máscara cómica. (p. 76)

Los anteriores fragmentos son parte de un relato más grande alternado con referencias bíblicas y con referencias a los mitos ya mencionados en este análisis. La conexión directa con el relato judeo-cristiano indica que son los rasgos míticos y legendarios de esta narrativa los que sostienen el *ethos* de esta sociedad imaginada, sobre todo en el ajusticiamiento y suplicio de un desnudo singular con cualidades angelicales, que se sabe superior y, por supuesto, peligroso para el estatus que desean sostener los vestidos. De hecho, matarlo en público y conseguir el repudio de sus iguales reescribe lo que el salmista canta: “Soy la burla de todos mis enemigos, / el asco de mis vecinos; / el espanto de mis conocidos / me ven por la calle y escapan de mí” (Salmo 31, 12). Este suplicio arquetípico reescrito también confirma la historia de la violencia como esencia y comunión: “De mí, que es lo mismo que decir que de nosotros”.

El imaginario mesiánico del narrador desnudo y el imaginario y las costumbres violentas de la sociedad que lo ejecuta son calcos de la profecía de Isaías: “se tambalea y se bambolea la tierra, / tiembla y retiembla la tierra” (Isaías 24, 19). El recuerdo que perturban los sueños de los verdugos es también una referencia a la esposa de Pilato, quien le solicita al prefecto de la provincia romana de Judea que “No te metas con ese inocente, que esta noche en sueños he sufrido mucho por su causa. Mientras tanto, los sumos sacerdotes y los ancianos persuadían a la multitud para que pidieran la libertad de Barrabas y la condena de Jesús” (Mateo 27, 19-20). El cierre del fragmento es una clara referencia plástico-pictórica a los fenómenos naturales que portan fuerza dramática a la muerte de Jesús: “a partir de mediodía se oscureció todo el territorio” (Mateo 27, 45).

Resulta revelador cómo, al reescribir el relato bíblico del sufrimiento y el sacrificio, justo al final de su obra, luego del despertar que tiene el narrador desnudo, Rosero cristaliza la visión de una sociedad que, en sus estructuras más profundas del pensamiento, tiene la dificultad de inscribirse en la historia y en tomar parte en ella. Por eso, los elementos *mitopoéticos* y su combinación dentro de la novela afirman la naturalización del sufrimiento, donde la redención no es la ruptura del ciclo de la dominación, la violencia y el dolor. Cobra sentido, entonces, la metáfora total que Rosero erige en su novela, si la contrastamos con lo señalado por Eliade (2001) acerca del mito y la lógica del sufrimiento. Eliade afirma

que para la conciencia premoderna, e incluso la moderna, oponerse a las injusticias representa gran dificultad, pues su resiliencia ante el dolor es soportada por la idea purificadora y salvadora del martirio, que lo acerca a un fin mayor y trascendente (pp. 58-61). Por otro lado, agrega Eliade, las catástrofes y la injusticia son “necesarias” porque el ritmo cósmico, entendido a través del sistema de valores mítico-legendario, así lo demanda (p. 83). Se entiende entonces que el sujeto dentro del sistema mítico se inscribe con dificultad en la historia, porque hay una meta-historia que se alinea con las dinámicas cósmicas y del destino ya determinado (p. 88)<sup>19</sup>. Y aunque el desenlace de la obra guarda lo que parece una declaración de victoria, la afirmación epitáfica del mérito del sacrificio, “aquí yace el último de los últimos” (Rosero, 2019, p. 77), deja en vilo si esa tumba será el monumento solitario de una celebración vacía o la memoria enrarecida y críptica que inspirará a otro desnudo a repetir el ciclo.

## CONCLUSIÓN

La novela *Señor que no conoce la luna* aborda la magnitud de la violencia endémica y paradigmática, trascendiéndola a través de episodios como periodos de masacre, tomas militares o secuestros, incluso en actitudes cotidianas que fomentan las fuerzas generadoras de esta violencia. Evelio Rosero logra plasmar este fenómeno novelístico mediante una escritura vigorosa que se apoya en las estructuras del relato mítico. Para ello, actualiza y reescribe mitos emblemáticos, como la alegoría de la caverna de Platón, el mito de Narciso (Rosero, 2019, p. 71) y relatos bíblicos como la pasión y muerte de Jesucristo. A su vez, la inventiva de Rosero en esta novela entrega leyendas de corte

---

<sup>19</sup> Esto se puede entender con más claridad cuando, en *Mito y realidad*, Eliade explica que las construcciones narrativas de la “teología popular” están traspasadas por la naturalización del suplicio, la injusticia social, las devastaciones y las conquistas, en contraposición a la posibilidad de recobrar la “Naturaleza transfigurada e invulnerable”: el paraíso. Este pensamiento, concluye Eliade, es “una rebelión pasiva contra la tragedia y la injusticia de la Historia; en suma, contra el hecho de que el mal no se revele tan sólo como decisión individual, sino sobre todo como una estructura transpersonal del mundo histórico [...] este cristianismo popular ha prolongado manifiestamente hasta nuestros días ciertas categorías del pensamiento mítico” (1983, p. 182). Esto último puede confirmarse en la novela de Rosero, en cuanto a que son las estructuras míticas o legendarias del cristianismo las que mejor se pueden leer con más o menos enmascaramiento literario.

urbano que funcionan como metaficciones mítico-legendarias, con lo que refuerza los estratos axiológicos más profundos de su novela.

El esquema valorativo sobre el cual se cimienta la obra está constituido por tres momentos clave que organizan la experiencia de lectura, trenzados y ordenados de la siguiente manera: 1) la proyección de la conciencia mítica, 2) el camino, la superación del *mitologismo* y la racionalización de la experiencia de la violencia, y 3) la *práxis* violenta de un orden permeado por las estructuras del mito. Dicha disposición literaria es reforzada por la narración atemporal de un espacio-tiempo genérico en el que se muestran, más allá de los hechos documentables o de las referencias mítico-legendarias, la esencia de la violencia como naturaleza, superada como acontecimiento histórico. Esto resulta porque Rosero conjura literariamente la violencia al adueñarse del tiempo y de la historia a través de las fórmulas y antecedentes míticos (Durand, 1981, p. 363). Esta apropiación estética es deliberada en cuanto la elección del estilo mítico-legendario, pues en este se advierte también el regreso a esa palabra extraña percibida por Aristóteles, quizás también como una función lúdica y reveladora que refuerza el contenido de la novela.

A su vez, los aspectos analizados indican que *Señor que no conoce la luna* incorpora una crítica implícita al campo literario colombiano. Su forma literaria responde al gastado relato basado en hechos reales fácilmente rastreables en el imaginario colectivo o en el archivo de la violencia. En esta novela, Rosero revalora estéticamente la violencia como fenómeno cultural e histórico, reforzando así los cimientos de una literatura que aborda este tema como esencia, más allá de un simple suceso.

Como en otras obras del autor, la novela fusiona la fuerza arquetípica de los personajes y sus acciones en el contexto de la violencia. Rompe con la narrativa literaria que tiende hacia el mimetismo o la mera sensibilización de actos violentos y revitaliza las estrategias narrativas al emplear el mito como forma de escritura que condensa valores y prácticas paradigmáticas. En tal sentido, el punto culminante del *ethos* que literaturiza Rosero se manifiesta como una conciencia mítico-social que sostiene sus

acciones, injusticias y tormentos, a la vez que los justifica. Esta conciencia opera como una camisa de fuerza que impide a los sujetos romper con los círculos de violencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, Fernando. (2000). "Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana". *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 25, núm. 1, pp. 7-16.
- Bajtín, Mijaíl. (1988). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barth, John. (1987). "Literatura del agotamiento". *Jorge Luis Borges*, coordinado por Jaime Alazraki. Taurus, pp. 170-182.
- Beltrán Llavador, Rafael. (2020). "Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*". *Celestinesca*, vol. 44, núm. 162, pp. 9-80.
- Betancur Echavarría, José Manuel. (2021). "La crítica literaria sobre la literatura de la violencia en Colombia: aproximación a una reevaluación". *Lingüística y Literatura*, vol. 42, núm. 80, pp. 54-68.
- Brisset, Demetrio. (1997). "Imagen y símbolo en el personaje ritual de Judas". *El fuego. Mitos, ritos y realidades*, editado por José Antonio González Alcantud y María Jesús Buxó. Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet, pp. 301-337.
- Caballero, Antonio. (2016). *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498-2017)*. Biblioteca Nacional.
- Durand, Gilbert. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario introducción a la arquetipología general*. Taurus.
- Eliade, Mircea. (1983). *Mito y realidad*. Editorial Labor.
- Eliade, Mircea. (1999). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Paidós.
- Eliade, Mircea. (2001). *El mito del eterno retorno*. Emecé.
- Escobar Mesa, Augusto. (1997). "Literatura y violencia en la línea de fuego". *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Fondo Editorial Universidad Central, pp. 321-338.
- Gómez Tarazona, Julián. (2017). *Narraciones eternas, fragmentos del espejo literario de los gemelos Sergio y Daniel Díaz en la novela corta Cuchilla de Evelio Rosero*. Maestría en Literatura, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

- Heidegger, Martin. (2005). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria.
- Heidegger, Martin. (2016). *¿Qué es metafísica?* Editorial El Búho.
- Lleras de la Fuente, Carlos. (1961). “La literatura de la violencia (bibliografía)”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 4, núm. 7, pp. 659-662.
- López Gallego, Manuel. (2013). “Bildungsroman: historias para crecer”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, núm. 18, pp. 62-75.
- López Lozano, Juana & Alexander López Causado. (2006). “Señor que no conoce la luna: la apuesta escéptica de Evelio Rosero Diago”. *Análisis*, núm. 70, pp. 219-243.
- Martínez, Juliana. (2014). “«Monstruosa caricia», espectralidad, (auto)erotismo y resistencia en *Señor que no conoce la luna*”. *Inter Disciplina*, vol. 2, núm. 3, pp. 91-108.
- Meletinski, Eleazar. (2001). *El mito*. Vol. 2. AKAL.
- Melo Ruiz, Héctor. (2022). “Representaciones letradas de la radio, la prensa y el intelectual en dos novelas del bogotazo”. *Cuadernos De Literatura*, vol. 26, [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/CL/26%20\(2022\)/439870258023/index.html](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/CL/26%20(2022)/439870258023/index.html)
- Mora Perdomo, Leticia. (2019). “La poética del dolor en tres novelas colombianas recientes”. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 47, pp. 22-27.
- Ordiz, Francisco Javier. (1986). “Funciones del mito en la novela hispanoamericana contemporánea”. *Contextos*, núm. 8, pp. 63-70.
- Orduz Rodríguez, Frank. (2022). “‘El patio de los vientos perdidos’ de Roberto Burgos Cantor: aspectos de la novela del encanto de la interioridad”. *Lexis*, vol. 46, núm. 2, pp. 745-772.
- Ortiz, Alfredo. (2021). “El mito en la novela contemporánea”. *Revista Nómada*, vol. 1, núm.1, pp. 1-11.
- Padilla Chasing, Iván. (2012). “Los ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, vol. 14, núm. 1, pp. 121-158.
- Padilla Chasing, Iván. (2017a). “La carroza de Bolívar: Entre la verdad histórica y la verdad novelesca”. *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*, editado por Felipe Gómez y María del Carmen Saldarriaga. Pontificia Universidad Javeriana, pp. 193-213.

- Padilla Chasing, Iván. (2017b). *Sobre el uso de la categoría de la violencia en el análisis y explicación de los procesos estéticos colombianos*. Filomena Edita.
- Perea Vélez, Alejandro. (2017). *El Fenómeno de lo Órfico en la Novela "Los Ejércitos" de Evelio Rosero*. Proyecto Curricular de Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia.
- Platón. (2008). *El banquete/ Fedro*. Longseller.
- Rosero, Evelio. (1993). "La creación literaria". *Boletín Cultural y Bibliográfico Banco de La República*, vol. 30, núm. 33, pp. 109-120.
- Rosero, Evelio. (2019). *Señor que no conoce la luna*. Tusquets.
- Santaolalla Ramón, Isabel. (1990). "Tiempo, memoria y mito en "The end of the road", de John Barth". *Del mito a la ciencia: la novela norteamericana contemporánea*, coordinado por Francisco Collado. Universidad de Zaragoza, pp. 111-128.
- Sierra Amortegui, Diego Armando. (2017). *Los Simón Bolívar de Fernando González y Evelio Rosero: del mito cósmico al caudillo genocida en la novela histórica*. Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Schökel, Luis Alonso. (2010). *La Biblia de nuestro pueblo*. Ediciones Mensajero.
- Vanegas Vásquez, Orfa Kelita. (2013). "Héroe, historia y farsa en "La carroza de Bolívar" de Evelio Rosero". *Perífrasis*, vol. 4, núm.7, pp. 132-148.
- Vanegas Vásquez, Orfa Kelita. (2014). "Héroes vagabundos: memoria narrativa de la guerra colombiana". *La palabra*, núm. 25, pp. 43-56.