
Miscelánea Colombia. Poéticas, vituperios y polémicas en torno a la
literatura colombiana contemporánea

Divagaciones al margen de una intervención de Carolina Sanín

Federico CALLE JORDÁ
Universidad Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Resumen

Partiendo del texto de Carolina Sanín que aparece en este volumen, el autor de esta divagación intenta restituir mediante una extrapolación deliberadamente quisquillosa aspectos de dos teorizaciones imbricadas. La primera es la formalización por la autora del insulto en la obra de Vallejo, al que describe como súplica y saludo. La segunda, más especulativa, postula que en esa reflexión crítica de Sanín sobre Vallejo reside un esbozo de su propia poética. Intento primero demostrar que la disposición del insulto que es para Sanín el contenido profundo de la obra de Vallejo describe la topología huidiza del lugar arriesgado en la que su obra reciente se construye. Luego, trato de esquematizar la reflexión que lleva a cabo Sanín sobre las implicaciones del uso de la segunda persona en el insulto vallejiano: la atención al “tú” que es la injuria es una súplica por que ése “tú” confirme al “yo” en su existencia, lo saque de su soledad amenazada, a la vez salvándolo y deshaciéndolo. Esta negación-afirmación suplicante es, como lo señala Sanín, lo propio de la mística; trato de demostrar que es también la matriz y el desencadenamiento de la escritura de la autora. A través del comentario de Vallejo que propone Sanín podemos ver una teoría de su propia literatura, una petición por una literatura que vaya hacia lo desconocido de la subjetividad, sin satisfacerse del guion y de la anécdota, de la idea, el argumento o la descripción—del contenido—, y que sea el ensayo siempre incompleto, pero siempre reiterado, de lo que es ese sitio huidizo, la persona. Termino postulando que como en el *Dhikr* del sufismo, la variedad del “tú” insultado que nota Sanín en Vallejo, la llamada a personarse de las alteridades que es su obra reciente es una búsqueda infinita, sin sosiego, de un nombre para la voz que insulta.

Resumé

À partir du texte de Carolina Sanín contenu dans ce volume, l'auteur de cette digression tente de restituer, au moyen d'une extrapolation volontairement minutieuse, des aspects de deux théorisations imbriquées. La première est la formalisation par Sanín de la notion d'insulte dans l'œuvre de Vallejo, qu'elle décrit comme un plaidoyer et une salutation. La seconde, plus spéculative, postule que

dans la réflexion critique de Sanín sur Vallejo se cache une ébauche de sa propre poétique. Je tente d'abord de montrer que la disposition de l'insulte qui est pour Sanín le contenu profond de l'œuvre de Vallejo décrit la topologie insaisissable du territoire audacieux dans lequel se construit son œuvre récente. J'essaie ensuite de schématiser la réflexion de Sanín sur les implications de l'emploi de la deuxième personne dans l'insulte de Vallejo : l'attention portée au « tu » que constitue l'insulte est une supplication pour que ce « tu » confirme le « je » dans son existence, pour le faire sortir de sa solitude menacée, à la fois pour le sauver et le défaire. Cette négation-affirmation suppliante est, comme le souligne Sanín, ce qui est propre au mysticisme. J'essaie de montrer qu'elle est aussi la matrice et le déclencheur de l'écriture de l'autrice. À travers le commentaire de Sanín sur Vallejo, nous pouvons voir une théorie de sa propre littérature : un plaidoyer pour une littérature qui va vers l'inconnu de la subjectivité, sans se contenter du récit ou de l'anecdote, de l'idée, de l'argument ou de la description—du contenu ; une littérature qui est la tentative toujours inachevée, mais toujours réitérée, de ce qu'est ce lieu insaisissable, la personne. Je conclus en postulant que, comme dans le Dhikr du soufisme, la variété du « tu » insulté que Sanín note dans Vallejo, l'appel à personnifier les altérités qui caractérise son œuvre récente est une recherche infinie et implacable d'un nom pour la voix qui insulte.

Plan

Vallejo/Contenido

Vallejo/Género

Vallejo/Lugar (Sanín/Lugar)

Vallejo/segunda persona

Vallejo/mística

Las texturas del vocativo/(Sanín, segunda persona, mística)

Bibliografía

El texto de Carolina Sanín “Imprecación y saludo amoroso” es una sucinta argumentación; puede que sea una etapa previa o una versión en limpio posterior a la propuesta de lectura de la obra de Fernando Vallejo que la escritora dio un día lluvioso de otoño de 2017 en París.

De esa tarde no poseo archivos o huellas suficientes a los cuales referirme fuera del dicho artículo. Lo siguiente puede ser leído como un intento de restitución postulada de una serie de cosas en las que la ponencia y el artículo pueden hacer pensar; una evocación, partiendo desde los márgenes y los intersticios, de reverberaciones posibles en otros sitios. Una deliberada extrapolación.

Aspiro a rastrear lo que acecha de manera virtual, potencial, desde el texto presente y el recuerdo de la ponencia. Que eso que busco sea conjetural no le quita eficacia o certeza a su acción en los comentarios siguientes.

El ejercicio es pues una exploración de los linderos del texto, de los umbrales que abre y que hacen que lo que en él se dice de Vallejo desborde su cauce para irse a espejear anegando otros campos—en particular los de la obra reciente de Carolina Sanín, *Somos luces abismales* (2018) y *Tu cruz en el cielo desierto* (2020). El axioma del que parto es simple, consiste en suponer que los autores no pueden comentar a otros autores sin hallar en ellos preguntas que ellos mismos plantean en sus propios textos. A contrapié o a contratiempo de Mateo (7, 2-4) o de Lucas (6,41), los urdidores de literaturas no pueden describir pajas en ojos ajenos sin describir a la larga las vigas que tienen en los propios, las que les andamian la mirada. Con términos más sabios, podría decir que hay un punto de fuga en el que las escrituras crítica y creativa solapan sus cercados confundiendo la exégesis y la eiségesis abriéndose espacios y resonancias amplificadas para la propia poética. Otra última y distinta manera de decirlo sería traficar el dicho según el cual al ver las barbas del vecino arder uno debe poner las suyas en remojo: Carolina Sanín en este texto al ver las barbas de Vallejo arder muestra que las suyas están entre la llamada.

Para demostrarlo examino primero la ponencia de manera lineal, e intento de este modo despejar los aspectos que Carolina Sanín nota en Vallejo. Una vez identificados esos rasgos propongo cotejar los ápices de teoría que desgajo de ellos con los dos últimos opus de la autora. Deliberadamente no me ocupo de los “trinos”¹ o apariciones de la escritora en diversas redes sociales, de su actividad que por pereza genérica podría llamarse periodística—recientemente compendiada en *Pasar fijándose* (2020, I)—, de los aforismos de Girolamo Vico Acquanera ni de la obra anterior a esta presentación. Propongo dos excusas a esa omisión: mi menor manejo de dichos textos; la convicción o la esperanza de que, *aliquid stat pro aliquo*, lo que se diga aquí también valdrá allí de alguna manera.

Vallejo/Contenido

En *iLlegaron!* (2015), Fernando Vallejo ha escrito un pasaje cuyo contenido se repite, en distintas versiones, en otros muchos lugares de su obra.

La primera frase de la demostración de “Imprecación y saludo amoroso” parece ser un mero diagnóstico de la recurrencia del impropio en la obra del escritor antioqueño. El fragmento que introduce viene a ilustrar la primera idea, y a partir de él, mediante el comentario, se inducirá la teorización posterior sobre el uso de la

¹ Carolina SANÍN, *Pasar fijándose*, Bogotá, Penguin Random House, 2020, p. 16.

maldición. Esta frase cumple con creces con esas funciones y es transparente: no estoy poniendo en duda en lo absoluto su precisión terminológica ni su eficacia argumentativa. La mala fe que me permite abrir mi propia argumentación es una consciente búsqueda de la quinta pata del gato. Lo que me interesa es recorrer la densidad de esa transparencia: si se mira con celo, si se pone en resonancia con otros textos de la autora, es casi hermética.

Noto pues que el pasaje no se repite: no encontraremos un pasaje idéntico en otras partes de la obra. Lo que se repite es el “contenido” en “diversas versiones” en otras partes de las que se dice que son “muchas”. Subrayo aquí en un número muy restringido de palabras, entre verbos y adjetivos, una tensión semántica entre por un lado la repetición, que contiene sedimentada la idea de la identidad –lo mismo– y por otro lo diferente o distinto, la alteridad, la multitud. Lo que se repite, según esta frase, es algo que varía: el contenido. Subrayo esa noción eficaz y vaga, borrosa, de “contenido”. Mi subrayado si bien juzga no enjuicia: esa vaguedad es crucial puesto que coincide con lo que Carolina Sanín demuestra en el segundo párrafo.

Lo interesante de ese “contenido”, es que leído con quisquillosa demora no parece tener definición detenida: no se refiere a lo que el texto *cuenta* —lo que narra, lo que en él sucede desde un punto de vista de la diégesis; la repetición que postula no es la de una cita o reescritura que pudiesen ser formas de identidad reconocible, así fuese parcial; tampoco, y con imprecisión similar, habla de lo que el texto *dice*. Ese “contenido” no parece corresponder a ninguna de las respuestas que uno podría esperar usualmente ante la pregunta “¿qué contiene el texto?”. No es sinónimo exacto de “significado”, no corresponde a la noción de “información”, no se puede resumir ni esquematizar en elementos narrativos. El contenido al que alude lleva en sí la sospecha de una insatisfacción, una distancia, una pregunta a la cual las respuestas básicas a las preguntas literarias canónicas no dan de lleno. Un no sé qué ante el cual los datos tópicos —¿Quién? ¿qué? ¿cuándo?— *quedan balbuciendo*². Es algo que esas cantidades no miden, no *contienen*.

En una frase de *Tu cruz en el cielo desierto* Carolina Sanín evoca la literatura de “los señorones conservadores de las letras” cuya escritura es la “de la anécdota, de la herencia formidable y la trama amenísima”³. Esa es la literatura contenida, la que se resume, la que satisface, en la que se entra por un sitio y se sale por el otro, y que le transfiere al lector aseñorado lo que ya sabía, lo que reconoce como propio y lo sosiega. Lo que aquí pasa a señalar Carolina Sanín con respecto a Vallejo es lo contrario: su contenido no es contable, ni narrable, ni medible. Es una serie de nociones vagas como tono, contenido, manera, cuya vaguedad no es una imprecisión sino un trabajo de las categorías por los bordes: un valor diferencial que se inventa haciéndose, una *literaturnost* esquiva.

El “contenido” aquí es pues aquello que se repite sin ser lo mismo nunca, que se define por trabajos de negación y diferencia con lo previo, manteniendo a la vez la evidencia de ser lo mismo y la indefinible diferencia de lo parecido. Esbozada en un parpadeo de frase aparentemente inocente, esa noción de contenido contamina el contorno de todos los contenidos: los horada, los erosiona, los desborda, los inquieta.

² Aludo al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.

³ Carolina SANÍN, *Tu cruz en el cielo desierto*, Bogotá, Laguna Libros, 2020, p. 80.

Vallejo/Género

De “No es un texto crítico” a “Es una maldición, o [...]”.

Esta última demostración es obviamente a posteriori: trato de hacer un *cliffhanger* retórico con ella cuando es una simple glosa de lo que Carolina Sanín escribe en el párrafo siguiente: la muestra del contenido recurrente y variable de Vallejo no tiene ni objeto ni argumento. Noto que en este párrafo tampoco será definido nunca el “contenido”. Más bien, lo que este párrafo comenta es una inquisición del texto según lo que podría ser su “género”, su pertenencia a un tono o forma identificable dentro del repertorio de tipos. Se define el contorno del texto por restas: no es un texto crítico, no es un texto que se deba tomar en serio, tampoco es un texto humorístico. Está a la vez más acá y más allá de esos taxones. Incluso cuando la identificación afirmativa parece llegar (“es una maldición”), es inmediatamente modulada por una alternativa (“o”), que relega a la categoría encontrada a lo que “casi” es el texto, a lo que es siempre “casi”. El género del fragmento propuesto por Carolina Sanín es definido por negación: es una resistencia, una corrosión, una duda de la clasificación. Son una alternativa o un matiz que impiden que la imagen se detenga en su nitidez. La definición que da Carolina Sanín del género del fragmento de Vallejo es un ensayo o una experiencia de los límites de los géneros contra los cuales proyecta la silueta del texto: si el texto cabe adentro el borde no abraza con ceñimiento suficiente, si no cabe adentro reboza, desborda, ahoga al borde. Como Alicia al principio de la novela de Lewis Carroll, o queda demasiado grande o queda demasiado chiquita, no se ajusta.

Más allá de la reflexión crítica sobre las categorías genéricas, Carolina Sanín parece siempre estar urdiendo desfases análogos a este. En *Somos luces abismales* abundan las tematizaciones de zozobras, desasosiegos y carreras semejantes:

Yo estaba tranquila, buscando semejanzas, sin saber que llevaba adentro la tristeza que ahora me empuja y me detiene. No es una tristeza provocada por haber tomado este camino, sino por sospechar que solo se puede ir hacia adelante por un camino insuficiente, único, sin que uno sepa si es la vida o la orilla de la vida⁴.

Valga aquí para el género esta definición: es un horizonte que se desliza en cuanto se alcanza. Es lo que trenza al vértigo de la acumulación de las diferencias negativas con la imagen estática que lo suspende en un espejeo momentáneo, aquella en la que fugazmente aparece inequívoco el objeto definido justo antes de huir inadecuándose. Quien conozca la producción reciente de Carolina Sanín podrá juzgar de la similitud del movimiento aquí descrito con sus textos en los que el relato, el ensayo y el poema más que lindar o desbordarse los unos a los otros se imantan y rehúyen, se incomodan y serenán, se agotan y desembocan sin nunca resolverse, sin entrar en la facilidad de lo meramente mixto. Como lo mestizo, sus últimos escritos mantienen el conflicto de sus linajes internos sin que ninguno sea más que el otro, sin por lo tanto solventarse en promedios, sin armisticios.

Vallejo/Lugar (Sanín/Lugar)

“o la puesta en escena del deseo de maldecir”/ “se trata de un pasaje—y de una disposición”

⁴ Carolina SANÍN, *Somos luces abismales*, Bogotá, Literatura Random House, 2018, p. 87.

Partiendo de estas dos frases truncadas podemos ver otra hipóstasis, otra sinonimia parcial de lo que aqueja al género o al contenido con una incertidumbre arrebatada: la de lo que podríamos llamar una topología.

En el momento en que la autora raya en la definición de lo que es el texto de Vallejo (“una maldición”) otro gesto sobrepasa y deja atrás el agarre en el que una definición hubiese podido apresar al objeto. Ya no es la maldición en sí misma, presente a sí misma, evidente ante sí misma, evidente por el significado de lo que dirige el maldiciente al maldito. Es una puesta en escena de ella: una distancia desde la cual la voz maldiciente se desdobra en dos, para maldecir y a la vez verse maldiciendo, creando un campo tenso entre lo que se dice y lo que se mira decirse.

Por eso tal vez se podría insistir sobreinterpretando un poco lo que Carolina Sanín escribe unas líneas más tarde cuando dice que más que un pasaje, la maldición se repite no tanto por lo que contiene sino por su “disposición”. El sentido de esta palabra en este contexto es probablemente el de la “aptitud” para la invectiva de Vallejo, una soltura para maldecir que proviene de su recurrencia y afianza a la vez el hábito de hacerlo. Sin embargo, podemos oír en “disposición” la acción y efecto de disponer, algo como una distribución, o incluso un dispositivo, que sería lo que se repite de un insulto de Vallejo al otro. Si el insulto es a larga y a la corta un saludo, es también porque en él siempre se desdibuja un recorrido plurívoco entre varios polos que tiende al espacio en el que se juega la comunicación.

Escribe Carolina Sanín en su argumentación que “El insulto está impulsado—disparado—”, que “la imprecación blasfema se presenta como un camino espiritual, un camino hacia la experiencia de Dios”, y que es “un transporte”. También escribe que “el autor del insulto enjuicia”. Estas afirmaciones aparecen en momentos muy disímiles y dicen cosas distintas. Sin embargo, en todas hay una *disposición* análoga: más que una estructura, es una dramaturgia casi espacial, un casi-relato que antes de cualquier otro ademán narrativo o argumentativo despliega un lugar. Es un dispositivo que explaya un lugar, la ardua superficie, la diferencia o distancia que separa al que imprecaba de aquél a quien imprecaba. Una vez esa distancia tendida por el proyectil del insulto, tiene una suerte de resaca, un retroceso que sin devolver el insulto vuelve a recorrerla retornando la tensión a quien insultó, subrayando el carácter escénico de la imprecación. Por decirlo de otro modo, la intensidad de la atención hacia lo imprecado parece postularlo, sin embargo, una vez que suena ese insulto el silencio de lo insultado voltea la mirada hacia el trayecto que el insulto recorrió, y vuelve hasta su fuente, demostrando su soledad y que la escena era un monólogo.

En todo cuanto nota sobre Vallejo, Carolina Sanín tematiza esa distancia que no se mide en idas y en vueltas sino en un enlace solapado de ligaduras y cortes múltiples. Uno emite, y con esa emisión postula el polo de llegada, el otro. El vejador, con una mezcla de apuesta y súplica constituye al insultado como oído al otro lado del insulto. De manera simultánea observa el itinerario de lo emitido. Ésta se mide por la duración o campo del insulto, de su eco, de la víspera de su respuesta. El lanzamiento de la afrenta establece el trecho que separa al insultador de aquél insultado que su insulto postula. Una vez medida esa distancia, mirada la trayectoria, el que ultraja se puede situar, oír los oprobios que dice y sentirse, constituirse como persona. Todo esto ocurre en coincidencia, y todo esto está amenazado por la duda de si el otro sí oyó, de si el otro sí existe. Por decirlo de otro modo, el insulto que zahiere también peligra, ese peligro mismo le da su visceralidad. Esa posible ida sin vuelta del insulto—o más bien, ese retorno hacia quien imprecaba del insulto como silencio posible

del imprecado—, es lo que hace que el insulto pueda ser un saludo, una petición, un desecho implorante:

El insulto está impulsado –disparado– por la intensa intención de ser considerado –amado, odiado– por el otro. El autor del insulto se entrega al otro, se pone en sus manos y pone en la voluntad del otro todo afecto y afección que podría recibir. La imprecación es un llamado urgente y unívoco de atención, un clamor amoroso y abandonado.

Giorgio Agamben se interroga en *Estancias* sobre el lugar en el que están las cosas que no existen⁵, comentando una pregunta de Platón (“¿Dónde está el capriciervo, donde está la esfinge?”). Responde que probablemente no estén en ningún lugar, puesto que esos animales son ellos mismos lugares (*topoi* en griego), y que habría que:

pensar el “Lugar” no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez, según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia, a la que corresponde sin embargo el poder de hacer de tal modo que “lo que no es, en cierto sentido sea, y lo que es, a su vez, en cierto sentido no sea”⁶.

Más tarde en el libro Agamben examina la figura de la esfinge y parece definir ese tipo de lugares como apotropaicos, es decir, aquellos que acercan a aquello que mantienen a distancia, que rechazan lo inquietante atrayéndolo y asumiéndolo dentro de sí, como los amuletos⁷. El insulto parece tener un funcionamiento análogo en lo que de él nota Carolina Sanín: anulación y condena de lo insultado, a la vez lo ensalza, lo enaltece, lo instauro. Dedicar maldiciones, pero se dedica a lo maldito. El insulto tiene pues una relación de comunicación con lo insultado que no comunica, no dice, no transmite, sino que erige y derruye a la vez. Lo interesante aquí es que no solo establece esa dualidad paradójica con lo que apostrofa, sino también con lo que emite el apóstrofe.

En él, la voz que imprecas se da entera en dirección al objeto al que le dedica su insulto, esa llamarada emitida es la voz misma, y la integridad de su dedicación la consume. El insulto por lo tanto es un poco un *topos outopos*, un sitio que no es un sitio, puesto que a la vez niega y afirma los dos polos que lo tensan. O más bien, según lo visto, es un lugar que contiene en sí mismo la duda de su posible inexistencia. Escribe Carolina Sanín que el Vallejo que insulta “bautiza al otro con su enunciación vocativa” y “entretanto se desbautiza”, y que por lo tanto la imprecación es “agente de una disolución que es integración” de quien insulta en el insultado. El que profiere la injuria concentra todo su ser en la atención al otro, haciéndolo existir durante la injuria que debe destruirlo, y a su vez sólo existe durante el ámbito momentáneo del vituperio. Ese reino que espejea entre la fusión deslumbrante y la callada ruina, esa es la “noche oscura”, la zona injuriante de Vallejo que le interesa a Carolina Sanín.

Saliendo un poco del texto sobre el insulto de Vallejo, notemos que la preocupación por este tipo de sitios es constante en la escritura de Carolina Sanín. Los títulos de sus obras a veces aluden a lugares que no son lugares, a espacios que no son más que la suma de los arduos recorridos que los arrasan, sitios inalcanzables erigidos sobre silencios: el abismo de *Somos luces abismales*, el cielo desierto *Tu cruz*

⁵ Giorgio AGAMBEN, (trad. Tomás Segovia), *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 14.

⁶ *Ibid.* p. 15.

⁷ *Ibid.* pp. 233 y 248.

en el cielo desierto, y el imposible e irrefrenable desplazamiento de *Todo en otra parte* (2005) –citando al mismo Fernando González que cita en este artículo. La meditación sobre la escritura es dada en la obra de la autora como rastreo topológico en búsqueda de una topología huidiza que construyéndose se mina, y que es por lo tanto apotropaica: “Uno escribe para saber dónde está. Porque se da cuenta de que nunca sabe dónde está”⁸.

La expresión no puede sino abrir regiones diferentes, siempre allende, reiterando esa disposición que la escritora percibe en Vallejo:

“La expresión es la apertura de un lugar externo donde se despliega y se dispone –donde toma posiciones y se ordena– lo que adentro tiene un orden incognoscible; lo que adentro existe increado”⁹.

La escritura como lugar se define por su dispersión, por no poderla ceñir:

“Escribir es perder la posición. Es manifestar que los ojos que me son desconocidos son todos la estrella central de la galaxia, y es hacer que lo sean”¹⁰.

Los recorridos posibles en ella vuelcan la orientación, forman relieves ajenos que son paradojas en lugares que son paréntesis –espacios otros– de la diégesis, fuerzan a transitar de otros modos que los de las lecturas cómodas:

“(Luces abismales: hay una caída larga que es una herida en la tierra, y abajo, entre la bruma, en el fondo –quien sabe si sea el fondo–, brilla una luz pequeña y firme, que concentra. Entonces la bajada es un camino y uno cae para remontarla haciéndose, bajo la luz, visible.)”¹¹.

La palabra, la voz, surgen de la profusión de líneas que se anudan y dispersan, creando dimensiones no representables en sistemas de referencia cartesianos, pues nunca dan una superficie lisa, homogénea:

“De la encrucijada que era la fuente de la voz salía otra dimensión de la cruz, otro rayo: hacia delante, proyectado, sin imagen. Hacia el espacio sin sentidos. Hacia todos. Hacia mí venía la palabra”¹².

Para poder medir su posición, su magnitud, sus trayectorias, la escritura de Carolina Sanín no puede sino postular *topoi* regidos por ejes contradictorios, imposibles o inimaginables. Entre lo figurable y lo que no lo es aparece la diferencia, el camino en el que se va inventando el lugar de su escritura:

“¿Sería posible un texto que no fuera un espacio? Sería compactísimo. No tendría aire: en él no sonarían las palabras. Sería denso como el núcleo de una estrella. Invisible para el ojo humano, como el núcleo de una estrella. Pesadísimo. Ilegible pero conjeturable, como el núcleo de una estrella. No sería un texto”¹³.

⁸ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2018, p. 19.

⁹ *Ibid.* p. 20.

¹⁰ *Ibid.* p. 19.

¹¹ *Ibid.* p. 27.

¹² Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2020, p. 98.

¹³ Carolina SANÍN, *op.cit.*, 2018, p. 20.

Carolina Sanín parece hacer del insulto vallejiano un espacio en el que el insultante reza a ese alguien que debiese estar al cabo de la injuria, y reza también porque alguien esté al cabo de la injuria. Mientras busca dar con el otro tanteando oprobios, la voz se traza y se borra a la vez. Esas trayectorias del insulto abren un espacio *utópico*, en el sentido etimológico de la palabra, un sitio que no es sitio. En esos límites sitúa ella también el campo en el que escribe, en el que se escribe.

Vallejo/segunda persona

“un enunciado en segunda persona, dirigido al lector”

A pesar de las divagaciones exageradas, tiradas de los pelos, a las que me he entregado en las páginas anteriores, sostengo que lo que he extrapolado partiendo de algunas expresiones viene al caso. Lo que sí dice sin duda alguna Carolina Sanín con respecto al insulto de Fernando Vallejo es que lo crucial en él es su relación con la segunda persona, lo que se ultraja dentro de la diégesis (Dios, Colombia, la Iglesia, el Papa, las mujeres, los pobres, el ser humano, etc.), pero también el lector, convocado así sea parcialmente por la segunda persona.

Sin tergiversar en demasía su sentido, de eso se trata la “disposición” de la que habla la autora cuando define lo que se repite en las diversas secuencias de exabruptos de Vallejo. Más que el contenido de los insultos, más que los insultos en sí, el rasgo identitario que nota Carolina Sanín en la obra de Fernando Vallejo es su tipo de relación con el lector, su capacidad de ponerlo en un terreno conocido. De hecho, el artículo puede ser leído como una tipología, una descripción de las formas que toma el magnetismo con el que Vallejo imanta ese vínculo. El nervio de la argumentación de la escritora es el estudio del nexo entre la voz que agravia y lo vejado, que mediante la segunda persona confunde con el lector a todo lo que Vallejo insulta.

Insiste Carolina Sanín en el hecho de que, aunque a veces aparezca la tercera persona en los insultos de Vallejo, “el efecto de la imprecación siempre es el de un enunciado en segunda persona” dándole al conjunto un cariz vocativo. Esta estrategia literaria, la de la narración en segunda persona, dirigida constantemente al lector o a instancias intermedias que terminan por ser el lector, no es un invento de Vallejo. Ya jugó con ellas Calvino en *Si una noche de invierno un viajero...*, ya lo volvió fantástico Hawthorne en “The haunted mind” de los *Twice told tales*, ya lo llevó al desespero Butor en *La modification* y ya abrieron con él los vanguardistas autores del *Lazarillo de Tormes* o *La Odisea* sus respectivas diégesis. Es, como en la publicidad, los libros de recetas, y los manuales de instrucciones de electrodomésticos, un método eficaz para implicar al lector en lo enunciado, presentificándolo. La inmensa latitud y el inmenso límite de las diversas suertes de tuteo al lector, es precisamente el hecho de que el tuteo tiende a hacer presente lo narrado, lo cual puede nivelarlo, comprometiendo a veces la inteligibilidad de la profundidad temporal del relato. Ninguno de estos truisms los trata directamente Carolina Sanín, alabado sea el señor. Lo que le interesa del carácter vocativo de las imprecaciones es que la vocación permite una intensidad que está a la vez más acá y más allá de lo narrable o de la autofiguración autorial de Vallejo, algo que se sitúa en los linderos donde la relación –en todos los sentidos del término, ya sea vínculo o relato– se hace incandescente.

Lo primero que nota es que la imprecación de Vallejo es blasfematoria: insulta lo sagrado, pero afirma a la vez el carácter sagrado de lo insultado, engrandeciendo de

este modo tanto la norma como su transgresión. En este sentido, la injuria blasfematoria adquiere un carácter *erótico* en el sentido de Georges Bataille¹⁴, levanta momentáneamente una prohibición sin suprimirla, incluso confirmando la prohibición para mayor goce¹⁵: “Para demoler, sacraliza. Al demoler, adora.” Lo interesante del análisis de Carolina Sanín al respecto de los insultos es la definición de lo vocativo que instauro: no se define por el uso de pronombres o palabras que sirven para llamar, no son apóstrofes; son una “atención absorta e invariable al tú”.

Émile Benveniste dice en los *Problemas de lingüística general* que la tercera persona no es realmente, en un sentido estricto, una persona¹⁶. Partiendo de las denominaciones de las personas gramáticas en árabe clásico (la primera se llama “la que habla”, la segunda es “a la que uno se dirige”, la tercera es “la ausente”) el lingüista demuestra que lo que predica personalidad es la relación “yo-tú”: la primera y la segunda persona son a la vez las que están implicadas en el discurso, y aquello sobre lo cual habla el discurso:

A la pareja yo/tú pertenece una correlación especial, que llamaremos, a falta de una denominación mejor, *correlación de subjetividad*. Lo que diferencia a “yo” de “tú”, es ante todo el hecho de ser, en el caso de “yo”, interior a lo enunciado y exterior a “tú” [...]. Cuando salgo de “mí” para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo necesariamente un “tú”, que, fuera de “mí”, es la única persona imaginable¹⁷.

Precisa luego la definición:

Podremos definir el “tú” como la *persona no-subjetiva*, frente a la *persona subjetiva* que “yo” representa: y esas dos personas juntas se oponen a la forma de la “no-persona” (=“él”)¹⁸.

La tercera persona no está implicada en el discurso, lo que su uso predica es precisamente que está fuera de la correlación de “yo” y “tú”, su marca o valor diferencial dentro del sistema de personas es que no está dentro del discurso:

Porque no implica a ninguna persona, puede tomar a cualquier sujeto o no comportar ninguno, y ese sujeto, expresado o no, nunca se plantea como una “persona”. [...] Todo cuanto está por fuera de la persona estricta, es decir, fuera del “yo-tú” recibe como predicado una forma verbal de la “3ª persona” y no puede recibir otra¹⁹.

La tercera persona es “una indicación de enunciado sobre alguien o sobre algo, pero no relacionado con una “persona” específica”, y por lo tanto su función es “expresar la no-persona”. Es por eso, explica Benveniste, que la tercera persona sirve entre otras cosas para predicar *cosas*²⁰, o que su uso para dirigirse a segundas personas (como en el “usted” español) saca a las dichas personas de la relación personal –ya sea por respeto o por desdén. A la tercera persona se la narra, se cuentan sus cuentos, se la calumnia o encomia, se la teje en ficciones o relatos, porque está allá, y se ve de lejos: no está aquí para hablarle.

¹⁴ Georges BATAILLE, *L'érotisme*, París, Minuit, 1957, p.42.

¹⁵ Traduzco y reescribo una frase de Bataille.

¹⁶ Émile BENVENISTE, *Problemas de lingüística general*, I, París, Coll. Tel Gallimard, 1966, pp 225-236.

¹⁷ *Ibid.* p. 232. Las traducciones de Benveniste son mías.

¹⁸ *Ibid.* p. 232.

¹⁹ *Ibid.* p. 231.

²⁰ *Ibid.* p. 230.

La segunda persona en su sentido más estricto no puede ser en el discurso ni narrable, a menos que se vuelva una tercera escondida, porque la segunda persona siempre está enfrente. A la segunda persona se la puede acusar, juzgar, rogar o insultar: uno se le dirige. De alguna manera, el primer aspecto de lo que explica Carolina Sanín deja entrever un desarrollo coincidente: el insulto de Vallejo le otorga calidad de segunda persona a todo lo insultado, y lo instala en conversación. Mientras más insulta, más concede personalidad a lo convocado por el vituperio. El insulto es un llamado a comparecer dentro de una relación, un rayo de luz abductor que más que abstraer al objeto-persona, tuteado por la intensidad del agravio, relega a todo lo que exista fuera de él a la categoría de tercera persona, es decir, a la de no-persona. Por lo tanto, el ultraje ejerce algo como una teología negativa de la segunda persona, para llegar a la cual se va deshaciendo el resto puesto en omitidas nada. Insultar consistiría en decir: “cuanto existes tú, la parte, y cuanto por lo tanto no existe el todo”. Todo lo que entre en esa relación de insulto adquiere personalidad, es decir que entra en la *correlación subjetiva* de la que escribe Benveniste. Todo cuanto no esté en ella se pierde. A esto Carolina Sanín lo define como *saludo*, marcando así la implicación de lo saludado –lo escarnecido– en el discurso. El tamaño o la importancia de lo que se trae a ese espacio de subjetividad puede ser equivalente al del mundo: en este “tú” todo cabe mediante el insulto anti demiúrgico –ella escribe “anti creador”– que a todo puede traerlo a la sarta de maldiciones que destruyendo instauran en el foco vejador. La verdadera destrucción es sin embargo la de lo que no entra en esa relación, que es deleznable.

Se puede encontrar en ello algo similar a la noción de “disposición” previamente explorada: lo que importa no es tanto ni a quien se insulte, ni lo que se le diga, sino la capacidad que tiene la voz insultante de poner cara a cara con ella a todo lo que es “tú”, todo lo que es “no-yo” pero que está al alcance del discurso dentro de la “correlación subjetiva” de la que habla Benveniste. La obra de Vallejo, más que una intriga o que un contenido informativo, es comprendida por Carolina Sanín como un dispositivo que constela en una serie de relaciones análogas (siempre distintas pero siempre dispuestas según la misma interfaz re-enunciada) a las alteridades acercadas y alejadas a la vez dentro del campo imantado del insulto. Una vez que Carolina Sanín nota que en la obra de Vallejo la destrucción por el insulto y el amor se vuelcan el uno en el otro, ya lo que cada insulto dice se vuelve baladí y el sentido del insulto sobrepasa a su significado. El insulto ya no es semiótico sino semántico: “cuyo efecto y cuyo sentido no están en su significado, sino en su intención, en su intensidad, en su dirección y en su repetición”.

El insulto de Vallejo, según Carolina Sanín oscila entre el reproche, la súplica, la acusación, el llamado o el regaño–todos modos que no se pueden dirigir a la tercera persona. Parece estar diciendo siempre, con amplia diversidad de tonos: “Óyeme, que te estoy insultando”. Escribe la autora que “el odio, como el amor, solo habla de sí mismo”, porque, odiando o amando, quien habla es la invención constante de su subjetividad por su discurso, por su persona. El envío de su discurso a la única persona que puede oír (“tú”) es lo que hace, lo que funda, a “yo”.

Vallejo/mística

Ese “tú”, esa parte en la que se concentra el vituperio, no es estable. Por lo tanto, el proceso de ofensa no puede sino ser repetido, como si su movimiento no pudiese sino volver a empezar, porque no da alcance a la plenitud del “tú” buscado por el gesto

insultante. El gesto que zahiere, ya varíe los insultos, ya lo insultado, lanza trazos que como una asíntota roza sin lograr impactar ni unirse a la silueta de ese “tú” del que cada insulto es un nombre distinto y parcialmente sinónimo –y que a la larga es el nombre del lector, y el de Dios. Ahí es cuando en su argumentación Carolina Sanín interpreta la repetición como letanía, y con algo que es a la vez un recrudecerse y un desvanecerse de la voz insultante, lleva el insulto hacia la oración suplicante y de ahí, a la mística.

La voz que intenta negar al otro agraviándolo lo afirma intensamente, y se confiere esa intensidad a sí misma; la voz que busca anular al otro sabe que esa anulación será la propia, y hacia eso tiende su cantaleta, su constante ruido puntual, y el silencio que a la larga persiste en ella. Del mismo modo –porque es lo mismo, pero por otro camino– el insulto como búsqueda es concebido por la autora como un medio de mantener el deseo del otro en el umbral de su satisfacción, que sería su pérdida. La extenuación de los nombres con los cuales ofender al otro, el rosario de insultos, por su repetición misma cobran el cariz de la llamada y el ruego. La minuciosa variedad de agravios se tiñe de patetismo místico: los agravios parecen buscar agotar las posibilidades para lograr dar con un nombre que responda y que en esa respuesta le dé a la voz su nombre propio. Mientras haya formas de mentarle la madre a algo la voz que insulta mantiene la posibilidad de seguir diciendo. Si se lograra la destrucción total de lo insultado, o que una intervención divina (del Dios que en Vallejo no existe) hiciera al mundo bueno o lo quitara, la voz insultante se esfumaría: esas son su esperanza y su amenaza, su puente y su abismo hacia el otro lado en el que un “tú” posible responde, ese es su “yo”.

Las texturas del vocativo/(Sanín, segunda persona, mística)

Al indagar sobre el valor del insulto en la obra de Fernando Vallejo, Carolina Sanín escribe que “el trabajo literario con el insulto se sitúa en las texturas del vocativo”. La metáfora táctil y el verbo de significado “situar” confirman el problema topológico con el que se estructura esta reflexión. En efecto, del insulto dije que Carolina Sanín decía que es como mínimo una disposición o un dispositivo que esbozaba un lugar. Traté de demostrar cómo ese lugar era un campo tenso, fundado y mantenido por recorridos certeros pero imposibles, en el que la escritura anda tanteando, tocando las superficies. Al centro, al borde y en cada tangente que raye la superficie del sitio sin cruzarlo o penetrarlo, se sitúa la segunda persona, bajo sus infinitos avatares. Ella está siempre justo detrás del “casi” que termina el gesto de alcance que da la primera y la define. Para buscarla, para matarla, para encontrarla, para no sentirse sola, y *etc.*, la primera persona la busca, la nombra, la suplanta. La lista de todos sus ademanes posibles en todos los sentidos es el perímetro del ámbito del sentido. Cada uno de esos ademanes es un nombre dado al “tú” por el “yo”. Esto no se limita al insulto, sino que parece ser una poética cuya tematización, indagación y renunciación sirven a la vez de matriz y de desencadenamiento de la escritura para la autora. Traman a ese recinto que podríamos llamar “las texturas del vocativo” y que se puede considerar como una de las innumerables parábolas de la literatura que la autora propone –y que son de hecho, su literatura, inextricable alegoría de la literatura hecha literatura. Por ejemplo, la voz narradora de *Tu cruz en el cielo desierto* cuenta en un momento cómo en un performance se dedicó a describir objetos al azar. Este performance

puede ser leído como: “durante mi acto tuve cosas frente a los ojos y en las manos, y las consideré adelante, en el camino del mundo, *contra mi horizonte*”²¹.

Nótese que el horizonte se sitúa detrás del objeto visto por la primera persona, y sin embargo es suyo, pertenencia suya, e incluso ella misma: el horizonte con respecto al objeto buscado mediante el discurso está a la vez más allá de él, y más acá, en la primera persona. Es análogo o concomitante con el *topos* del yo postulado anteriormente. Lo interesante es que las diversas meditaciones sobre la relación entre la narradora, el objeto y la audiencia pueden establecer un *topos* similar. La narradora se pregunta en la misma página si el objeto descrito: “¿queda activado en el espacio entre la persona que describe y aquella para quien describe, o en ese espacio queda disuelto?”

Valga entonces también por “yo” y por su discurso hacia “tú” lo que del objeto se dice: “Descubran en qué y cómo el objeto son ustedes mismos”²². Ahora bien, en la relación “yo-tú” las sustancias no son estables y tienden a desdoblarse y remplazarse las unas a las otras:

¿Qué tal que él me describiera, como las cosas que yo describí en mi función; que me tomara en la mano y dijera cómo soy, ante un público conformado por mí y por quienes pueblan mi memoria?

Y qué tal que él fuera un objeto [...] y yo lo sostuviera [...] y pudiera sentirme relacionada con él, relativa a él, y que, a través de él, pudiera entrar en el mundo por otra puerta²³.

Los objetos proyectan al “yo”, que en seguida proyecta al “tú” en un vértigo hecho de éxtasis contemplativos que se suceden los unos a los otros. Del mismo modo, la frenética sustitución de una cosa por otra puede llevar al “tú” a remplazar a la totalidad, y viceversa: “si describo a mi amor y en mi parlamento digo el mundo, entonces el mundo ha correspondido a mi atención –a mi amor– y se me ha presentado, oyéndose decirse en mí”²⁴.

Cabe destacar los juegos de prosodia entre el pronombre personal “mí” y el adjetivo posesivo “mi”, que hacen exactamente la sustitución de la que hablamos, en la que “mi amor” es a la vez el amor que le pertenece a la narradora, pero también el amado, cuya distancia lo hace ir hacia la tercera persona de los pronombres átonos reflexivos, saliendo de la relación hacia el final de la frase. Sucede aquí lo mismo que con el insulto, que no vale por lo que significa, sino por la relación que establece, y por el enramado de relaciones que despliega entre la voz que insulta y el ancho y variado mundo al que insulta. Las cosas, todas las cosas del mundo, le permiten a Carolina Sanín establecer un despliegue análogo en *Somos luces abismales*:

Imaginar es estar atento a lo que hay, buscar el lazo entre las cosas, reconocer y desbrozar los caminos que llevan de una a otra, y abrir caminos diferentes, que lleven de otra a otra. Es moverse a través de las cosas y con ellas: vinculándolas, vincularse²⁵.

Nótese el sufijo reflexivo que introduce al “yo” en el tejido. En *Tu cruz en el cielo desierto* también hay algo similar, rápidamente relacionado con el otro amoroso de cuya ausencia el libro es un mapa:

²¹ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2020, II, p. 65. El subrayado es mío.

²² *Ibid.* p. 75.

²³ *Ibid.* p. 71.

²⁴ *Ibid.* p. 71.

²⁵ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2018, p. 22.

A lo mejor la operación que yo trato de hacer en todas mis composiciones es sacar un conjunto de relaciones. No sé que otra cosa podría hacerse. A lo mejor podría sacar el producto cartesiano entre el poeta de china y yo, si conociera su conjunto²⁶.

La espacialidad de esa malla relacional aflora constantemente y la escritura puede pensarse como una topología de ese ámbito anudado de recorridos. La narradora de *Somos luces abismales* dirá:

“cada tarea con la que ocupo el espacio es una manera de decir que estoy aquí y que ya no estoy aquí; que estoy yendo incansablemente hacia allá, de donde vengo”²⁷.

Y sobre todo:

“aquí, en cambio, *converso*. Escribo para alejarme y acercarme”²⁸.

La palabra es ese progreso y regreso trenzado, esa trenza es el sitio que instaura. En *Somos luces abismales* la autora escribe: “este relato es el rastro posible; la red de encrucijadas con la que reconozco que eso me ha tocado”²⁹. Su escritura puede pensarse, más que como géneros o como intrigas narrativas, como una bitácora de los diferentes gestos para dar con “alguien a quien decirle ‘tú’ y de quien no se quiera hablar”³⁰, ese alguien del que la narradora dice “quiero que me desdibuje la cara, para quedar nuevamente a solas con nadie”³¹, en un proceso de mutuo reconocimiento y anulación similar al que nota en Vallejo, que se sitúa “entre perderse y hacerse soberano”³². La escritura, la invención de la subjetividad que es la escritura, es pues sinónima del “saludo amoroso” que el insulto permite descubrir, una búsqueda “enamorada de un gesto y un eco –de unas citas a la espera de una cita–”³³, con el otro al que se le habla, cuyo encuentro sería el final de la palabra.

Contra las “novelas del yo”, narcisistas y certeras con respecto a una subjetividad previa (el narrador, el personaje) Philippe Forest propone lo que él denomina la “heterografía”: “escritura de una alteridad radical que es, una vez más, aquella a la que nos confronta lo imposible dentro de esa ‘experiencia soberana’ en la que el sujeto se hace y se deshace a la vez”³⁴.

Carolina Sanín en sus dos últimos libros inventa una aventura similar que se puede rastrear en este comentario al insulto en Vallejo: una literatura que vaya hacia lo desconocido de la subjetividad, sin contentarse con el guion y la anécdota, de la idea, el argumento o la descripción –el contenido–, y que sea el ensayo siempre incompleto, pero siempre reiterado, de lo que es ese sitio huido, la persona. Para hacerlo, sus libros son muchas veces campos tensos en los que se constelan alteridades varias: en los intersticios entre ellas pasa la escritura. El intento parece dibujar la silueta de las diversas alteridades, esperando que de uno de esos contornos

²⁶ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2020, II, p. 100.

²⁷ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2018, p.10.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 175.

³⁰ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2020, II, p. 87.

³¹ *Ibid.* p. 69.

³² Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2018, p.27.

³³ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2020, II, p. 76.

³⁴ Philippe FOREST (trad. F. Calle Jordá), «La novela y lo real, entrevista a Philippe Forest hecha por Laurent Zimmermann», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 20, 2019.

surja el dibujo, así sea fugaz y esbozado del “yo” y del “tú” deseados, entre cuyas caras borrosas se tiende el sentido.

En algunas corrientes sufíes, los creyentes practican una forma de meditación que recita con desenfreno los muchos nombres de dios. Esto se denomina *dhikr*, lo cual significa “recuerdo”, y es tanto una rememoración de la parte de divinidad olvidada por lo creado como una exploración esotérica, una súplica por acceder a lo que de Dios se ignora. En cierta medida, el insulto de Vallejo en el cual indaga Carolina Sanín, que pasa en revista a la creación entera para darle un nombre con la secreta esperanza de que la creación le dé el suyo, es un *dhikr*. La escritura de Carolina Sanín también lo es, y eso busca, a la vez el “yo” y el “tú” que la abren, anulan y la mantienen. Así parece decirlo en todo caso:

“No sé cuál será mi nombre.
¿me asustaré el día en que lo oiga, si el día llega?
¿Será uno familiar, o será uno que no he oído?
¿Estaré inventándolo ahora mismo?
¿y donde está quien lo conoce?”³⁵.
“Algún día sabré como se saluda. Cuál es el saludo exacto. Cómo saludar a cuantos imagino,
como los perros a quien vuelve”³⁶.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (trad. Tomás Segovia), *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2006.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, París, Coll. Tel Gallimard, 1966.

FOREST, Philippe (trad. Federico Calle Jordá), «La novela y lo real, entrevista a Philippe Forest hecha por Laurent Zimmermann», *Cuadernos LIRICO*, 20, 2019, DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.8920>.

SANÍN, Carolina, *Pasar fijándose*, Bogotá, Penguin Random House, 2020.

—, *Tu cruz en el cielo desierto*, Bogotá, Laguna Libros, 2020.

—, *Somos luces abismales*, Bogotá, Literatura Random House, 2018.

—, *Todo en otra parte*, Bogotá, Planeta, 2005.

³⁵ Carolina SANÍN, *op. cit.*, 2018, p. 145.

³⁶ *Ibid.*, p. 201.