

LOS LÍMITES DEL SILENCIO EN *NADIE* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Marta Hernández Salván
Duke University

a J. A. Valente, in memoriam

Exordio: la maquinaria alegórica como síntoma alegórico

[Walter Benjamin imagina un ángel caído. Un ángel herido, que pasmado, contempla el proceso histórico en su devenir; y ante nuestros Ojos, se anuncia su incapacidad para recomponerlo.] Si la historia fuese un discurso más —otro texto cuya narración se diera de manera inmediata—, el ángel de la historia benjaminiano no simbolizaría la irreparabilidad del pasado, ya que podría a través de su contemplación atónita del pasado, reconstruir el puzzle narrativo del proceso histórico¹. Sin embargo, el referente histórico, no es simplemente un texto más que se pueda someter al escrutinio hermenéutico, sino que la historia se materializa, a mi modo de entender, en términos althusserianos como causa ausente. Es decir, que partiendo de una concepción materialista de la historia, se postula desde la concepción althusseriana, no ya un sistema en el cual los niveles económicos determinan la composición de las distintas estructuras ideológicas, sino más bien, un sistema de unidades semi-autónomas, que no están determinadas desde un afuera sino cuya causalidad es inherente al sistema, y es además ausente². La historia como causa ausente, es aquella, que según Althusser, no es teleológica, ni tiene un sujeto concreto. Por lo tanto, si la historia sólo puede darse como causa ausente, entonces no puede estar inscrita en el orden simbólico, sino que necesariamente ha de pertenecer al orden de lo Real. La historia se configura pues como un proceso que se resiste a ser simbolizado, y al que sólo podemos acceder a través de su textualización, para desentrañar así su narrativización a través de lo que Frederic Jameson ha llamado el inconsciente político³. Si la Historia como lugar primordial de antagonismos socia-

1. - Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations*, (New York: Schocken Books, 1968, 261).

2. - Althusser, *Reading Capital*, (London: Verso, 1997, 186-189).

3. - Jameson. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca: Cornell University Press, 1981, 35).

LOS LÍMITES DEL SILENCIO EN *NADIE* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

les se (re)contextualiza a través del texto, como sugiere Jameson, entonces éste último adquiere un valor ideológico que ha de ser analizado.

En este caso concreto, quisiera analizar la construcción ideológica de la última obra poética de José Ángel Valente, como uno de los modelos posibles para estudiar el entramado de uno de los discursos hegemónicos de la intelectualidad española contemporánea. En este trabajo, quiero demostrar que *Nadie*, la última obra de Valente, es precisamente, por su hermetismo e intimismo —y no a pesar de ello—, un texto de índole alegórica en su acepción jamesoniana. Quisiera que esta fuera una de las múltiples lecturas posibles de la narrativa histórica de la contemporaneidad, y para esto me gustaría partir de la visión althusseriana y materialista de la ideología, según la cual, esta última se entiende como "la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia"⁴.

¿Qué debemos entender por este *dictum* althusseriano? Quisiera enfatizar primero la importancia de su contexto, imbricado en un pensamiento materialista. El materialismo, por oposición a un idealismo ortodoxo, no privilegia lo material sobre lo conceptual, sino que por el contrario se expresa como un pensamiento en el que la realidad no es irreducible al logos o al concepto⁵. Por lo tanto, desde un punto de vista materialista se hará hincapié en el hecho de que todo ente comparte rasgos universales con los demás entes, pero también participa de rasgos particulares que se resisten a ser ontologizados. A partir de esta lectura del materialismo, quisiera también interpretar la afirmación althusseriana. Así, por lo tanto, sugiero que lo imaginario se entienda epistemológicamente como lo intuitivo, aquello que precede al acto del pensamiento, o que Hegel denomina 'sense-certainty', y que Lacan precisamente denomina como lo Imaginario. Por otra parte, quisiera que lo real fuese concebido como lo Real lacaniano, es decir como aquello que se resiste a ser simbolizado, y que de otro modo se concibe también como proceso histórico, o causa ausente. Por lo tanto, se trata de analizar como, el texto a modo de palimpsesto ideológico, pone de manifiesto el inconsciente político en el que se forma y a su vez se transforma.

Al trasladar el inconsciente político hacia el objeto textual mismo, se ponen de manifiesto dos de los conflictos más difíciles con los que se ha enfrentado la crítica marxista en la década de los setenta. Se resuelve por una parte el problema de la mediación entre las esferas de lo privado y de lo público, borrando la dicotomía entre ambas al hacer del producto cultural un *locus* donde ambas convergen. Sin embargo no queda del todo resuelto el problema de la determinación entre los distintos niveles que estructuran la realidad, y que nos obligan a jerarquizarla proponiendo ya sea un determinismo ideológico o un determinismo socioeconómico⁶. Este es uno de los problemas que el complejo entramado teórico de Jameson quiere resolver, al proponer la alegoría como una operación teórica de mediación. En otras palabras, sugiero que la operación alegórica es lo que tras la crisis del marxismo ortodoxo ha venido a reemplazar la operación hegeliana de mediación. En este sentido, cuando el texto es alegórico se establece necesariamente como un complejo entramado ideológico en el que el *transcoding* o la articulación entre los distintos planos aparece en toda su complejidad y densidad⁷.

4. - Louis Althusser, "Ideology and the State", en *Lenin and Philosophy and other essays*, (New York: Monthly Review Press, 1971, 162).

5. - Esta distinción entre materia y forma es aristotélica, por oposición a la distinción entre forma y contenido que es hegeliana.

6. - En este sentido, Jameson ha hecho una fructífera crítica tanto del concepto de homología de Lucien Goldmann, como del sistema que lo produce, el estructuralismo. El sistema de homologías de Goldman anula la distancia que hay entre los distintos niveles, suprimiendo de esa manera la prioridad ontológica entre los mismos. Implícita en esta crítica, se encuentra quizás otra crítica hacia teorizaciones postestructuralistas que no diferencian entre lo discursivo y lo extra-discursivo como por ejemplo la Ideología del Discurso de Ernesto Laclau. Véanse el ya citado *The political Unconscious* (45-47) y *Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1997, 186-187).

7. - Este último término pertenece a la Ideología del Discurso de Laclau.

Por lo tanto, la alegoría no es una simple herramienta hermenéutica. Tampoco es únicamente el síntoma de una época, porque si lo fuera, su recorrido diacrónico no tendría sentido. Hay que recordar que la alegoría como categoría es una constante en la escritura de Jameson, y que por lo tanto se encuentra tanto en los análisis de textos modernistas o decimonónicos que incluyen las alegorías políticas o las alegorías nacionales, como en textos más postmodernistas, entre los cuales se destacan por ejemplo sus análisis de obras de arte o de películas hollywoodenses producidas para el gran público⁸.

Así la alegoría viene a descodificar el sentir social, político y libidinal de una época, a través de un texto y de la clase social o sector que allí se encuentran o no se encuentran representados. Esta última precisión es crucial, ya que debemos enfatizar que la alegoría viene a poner de manifiesto una crisis representativa, lo cual quiere decir que el objeto textual no tiene significado pleno por sí mismo o lo que es lo mismo, que el texto ha de huir de su horizonte representativo para tomar significado pleno. En otras palabras, el texto posee ciertas ausencias significativas que toman la forma de símbolos enigmáticos que solo podemos explicar mediante un afuera. O bien por el contrario, el texto posee fragmentos que tienen coherencia por sí mismos. La alegoría es una herida invertida; una herida del texto como dice Jameson⁹. En el desplazamiento ideológico que todo texto promueve, la alegoría es una parada necesaria en el recorrido textual, que abre las puertas de la representación hacia un afuera, para que emerjan y converjan los transeúntes que lo recorren.

Y puesto que de ideología se trata, la alegoría se crea ante todo, cuando el texto se propone como una fuerte inversión en la creación de una cosmovisión política. Así, el concepto de alegoría política nace por ejemplo de las antinomias ideológicas que el texto modernista propone, al no poder resolver satisfactoriamente la fantasía ideológica de cierre que lo constituye en un primer momento¹⁰. Sin embargo, y precisamente a causa de todo esto, la alegoría surge como una respuesta ante una crisis cultural e histórica. Y quizás tenga esta crisis algo que ver con la crisis de la dialéctica hegeliana y su apoteósica y cuasi mecánica imbricación entre contenido y forma. Lo que hace que la forma se desarrolle como producto lógico de lo que la contiene. En otras palabras, lo que se obtiene de acuerdo con la ontología hegeliana, es una perfecta relación entre el afuera (o la forma) y el objeto textual (o contenido), que se sintetizan creando una unidad total cuyo significado es exhaustivo y que se agota en sí mismo. No quiere esto decir que la alegoría sea un sustituto de la dialéctica. Sino, que por el contrario, la alegoría presenta un grado más de complejidad dialéctica. En otras palabras, la alegoría crea un nuevo tipo de mediación en la que no existe ya entre ambos objetos una inmediatez absoluta. Sin tener la necesidad tampoco de apelar a una tercera realidad que medie entre ambos planos, la alegoría forma parte de la falta constitutiva de ambas realidades, sin que por ello se constituya como un *totum revolutum* en el que se anule la diferencia entre objeto y sujeto. Dicho de otra manera, no hay en la alegoría una identificación directa entre objeto y sujeto, sino que el significado se produce de una manera relacional. Así en palabras de Jameson: "allegory ceases to be that static decipherment of one-to-one correspondences with which it is still so often identified and opens up that specific and uniquely

8. - Véase al respecto el excelente estudio que se hace de las tipologías, y de las estructuras sociales y políticas que constituyen la burguesía francesa decimonónica representada por Balzac, tanto en sus aspiraciones como en sus fantasías y deseos frustrados.

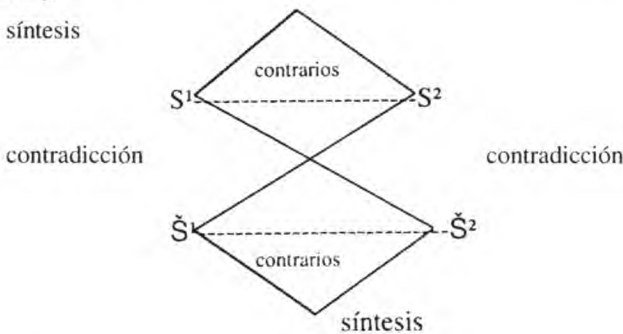
9. - Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998, 122).

10. - En este sentido es muy interesante señalar que la categoría que Laclau denomina como mito viene precisamente a resolver esta crisis representativa, aunque no resuelve el problema ontológico, sino que funciona únicamente en el plano de la fantasía. El mito está constituido por una nueva rearticulación de elementos dislocados que pertenecen a otro tipo de discursos. El mito constituye un nuevo espacio de representación, suturando el espacio dislocado y creando así un nuevo tipo de objetividad. El mito representa, se convierte en un discurso que postula una fantasía utópica de totalidad. Véase Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time* (London Verso, 1990, 63).

LOS LÍMITES DEL SILENCIO EN *NADIE* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

allegorical space between signifier and signified, in which 'the signifier is what represents the subject for another signifier '(Lacan.)'¹¹.

¿Si no hay inmediatez, se sigue dando acaso un producto total, que pueda ser equivalente a lo que en términos hegelianos se denomina espíritu absoluto (Absolute Spirit)?¹². Al contrario, la alegoría emerge de una totalidad que no puede ya ser simbolizada como tal. Por esta razón, y siguiendo a Jameson, propongo por motivos que en breve pasaré a explicar, un análisis semiótico del texto a través del rectángulo semiótico propuesto por Greimas¹³. El rectángulo de Greimas está constituido por cuatro términos homólogos u oposiciones binarias, de manera que los conceptos de los lados opuestos son contrarios (S^1 S^2) y (\check{S}^1 \check{S}^2) y cada extremo de las perpendiculares está constituido por las negaciones o contradicciones de los dos términos primarios (\check{S}^1 con respecto a S^1) y (\check{S}^2 con respecto a S^2). Por lo tanto (S^1 y S^2) se definen negativamente y de manera respectiva por (\check{S}^2 \check{S}^1). Por último se da una relación de síntesis entre ambos contrarios (S^1 S^2) y (\check{S}^1 \check{S}^2):



La razón por la cual Jameson elige este modelo de análisis es porque el rectángulo de Greimas permite dar cuenta de la oclusión ideológica del sistema. Dada su configuración estructuralista, con este sistema analítico sólo se puedan analizar sistemas cerrados, y ésto nos da la oportunidad de delinear sus límites para de esa manera poner en cuestión también el método analítico. El rectángulo semiótico es en palabras de Jameson un mecanismo que "traza los límites de una conciencia ideológica específica y marca los puntos nodales a partir de los cuales esa conciencia no puede desviarse, y está por lo tanto condenada a oscilar"¹⁴. Por lo tanto el sistema resultante ha de tomarse como una fantasía ideológica particular, que no agota todas las posturas ideológicas posibles que se dan de manera objetiva en un contexto histórico determinado.

Trascendencia e inmanencia: silencio y memoria

All those sleep shapes, crystalline,
that you assumed
in the language shadow,
to those
I lead my blood,

11. - Fredric Jameson, *Fables of Aggression Wyndham Lewis. The Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979, 91).

12. - En este sentido quiero destacar que Jameson no interpreta el pensamiento de la totalidad luckasiano, o sartriano, como un sistema, se deriva de una estrategia ideológica de contención, y por lo tanto la única manera de verificar esta última es a través de su confrontación con la idea de totalidad (Véase, *The Political Unconscious*, 53).

13. - A.J. Greimas y François Rastier, "The Interaction of Semantic Constraints" *Yale French Studies*, 1968, 86-105.

14. - Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca: Cornell University Press, 1981, 20.)

MARTA HERNÁNDEZ SALVÁN

those image lines, them
I'm to harbour
in the slit-arteries
of my cognition—,

my grief, I can see,
is deserting to you.
Paul Celan.

Paul Celan. ¿Qué decir? Philippe Lacoue-Labarthe¹⁵ opina que muchos de sus poemas son no comentables, y que se resisten necesariamente a la interpretación, e incluso la impiden. El reto está en probar que el silencio que sutura este poema de Celan u otros poemas de Valente, nos habla en realidad de algo diferente a sí mismo, algo que como en la alegoría jamesoniana pertenece al tiempo en el que se engendra. Por eso, no diré más de Celan, sino que dejaré que Celan me guíe hacia Valente, y que éste a su vez me hable de un tiempo que no es el mío sino que ya fue el suyo, y de una geografía que ya no es la mía, sino que es la suya. Y por eso propongo analizar el tema del silencio desde una de sus genealogías: la trayectoria mística. *Nadie* tematiza como ninguna otra obra de Valente el deseo por alcanzar los límites de la experiencia, es decir aquello que excede el ámbito simbólico, o lo que en términos lacanianos podríamos denominar como la esfera de lo Real: "La apuesta es irrenunciable: —dice el texto— llevar el lenguaje a una situación extrema, lugar o límite donde las palabras se hacen, en efecto, "ininteligibles y puras ..."¹⁶.

En este sentido, el silencio como acto material se constituye como límite del lenguaje, y por lo tanto como meta primera que el poeta debe alcanzar. Dice Michel de Certeau que todos los textos místicos nacen del problema de hacerse entender y de establecer diálogo¹⁷. De ahí, que el primer reto que el texto propone es el de usar el lenguaje para expresar una experiencia inefable. O quizás como propone Lacoue-Labarthe, lo que se trata de expresar es en realidad una experiencia singular¹⁸. Como tal, la experiencia singular puede resistirse a ser narrada a través de un código textual, y quizás el problema comunicativo al que se refiere de Certeau se refiera precisamente a la singularidad de la experiencia. Por lo tanto, no es la escritura la que singulariza la vivencia, sino que es la experiencia misma, la que ofrece resistencia al discurso.

En este sentido, Lacoue-Labarthe se pregunta si puede existir experiencia alguna que pueda no ser traspasada por el lenguaje. En algunos ejemplos de escritura mística contemporánea, se desarrollan espacios simbólicos que exceden los límites del lenguaje. Así por ejemplo, en *Las virtudes del pájaro solitario* de Juan Goytisolo el ámbito del *barzaj* se configura como un espacio que permite hacer inteligibles las mutilaciones textuales y físicas que la narración pone de manifiesto¹⁹. De igual manera, el punto de fuga en *Arrebato* hace comprensibles los silencios de la película²⁰. Sin embargo, estas amputaciones textuales lo son siempre para el lector, que las contempla desde fuera, como el que observara un vacío de oscuro significado. Estos espacios enigmáticos no significan nada ni comunican nada, sin embargo hacen diáfano algo que se encuentra fuera de toda expresión. Tanto el *barzaj* como el punto de fuga son los límites liminales de un proceso o viaje en los cuales el poeta alcanza el éxtasis místico. Una plenitud o éxtasis que intentan expresar un exceso inefable y la puja por un deseo infinito.

15. - Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, (Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1986, 23).

16. - José Ángel Valente, *Nadie* (Madrid: Fundación César Manrique, 1996, 11).

17. - Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 21).

18. - Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, 27.

19. - Véase Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario*, (Barcelona: Seix Barral, 1990.) El *barzaj*, en la poesía sufi de la cual se nutre la poesía mística española del siglo XVI, es un estadio intermedio entre la vida y la muerte.

20. - Véase Iván Zulueta, *Arrebato*.

LOS LÍMITES DEL SILENCIO EN *NADIE* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Si en este poema anterior de Celan las distintas formas geométricas retienen el dolor punzante que atraviesa el texto, en la última obra de Valente, el espacio horizontal de la línea se representa como la dimensión de inteligibilidad: "Al norte/ de la línea de sombras/ donde todo hace agua/ rompientes/ en que el mar océano/ se engendra o se deshace./ y el naufragio inminente todavía/ no se ha consumado, ciegamente/ te amo"²¹. Este trazo horizontal se representa en el poema anteriormente mencionado, como un abismo que al final de cada verso nos atrae hacia sí, pero que nos deja caer para embarcarnos en el verso siguiente, como el *angelus novus* de Benjamin. Este movimiento oscilatorio es una representación casi gráfica del deseo y su expresión lacaniana como *jouissance* o gozo, que se encuentran permanentemente diferidos: "Baja/ tumultuoso el río/ opaco de las sombras/ Piedras/ Norte/ Estalla/ lejos la luz, muy lejos/ Andemos todavía"²². Este último verso describe la búsqueda de la vía de acceso al espacio de inteligibilidad. En este caso, el camino se muestra tortuoso y uno tropieza en cada verso, hasta que por fin al llegar al momento álgido, el gozo queda suspendido y la empresa comienza de nuevo. Otras veces el proceso se hace doloroso, y en este caso el espacio horizontal se construye mediante un proceso de subjetivación relacional en el que el yo se define siempre a través del otro: "Ceniza tú. Yo/ sangre. Leve hoja tu voz. Pétreo este canto. Tú/ ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío..."²³. Así, asistimos a un proceso en el cual el sujeto anhela al otro y como un diapasón el sujeto se va definiendo oscilatoriamente a través del otro, hasta que en este caso se llega a un momento de placer (*plaisir*) lacaniano, marcado por la elongación del hiato de 'vacío'. En todos estos casos, se crea un espacio en el que se pone de manifiesto la singularidad de una experiencia que excede los límites del lenguaje y que en algunos casos busca el deseo como punto de culminación.

Si seguimos el esquema greimasiano, el sema fundamental en torno al cual gira el texto de Valente, es el del retiro místico en torno a la experiencia del silencio, y a su constitución como deseo. En términos lacanianos este primer espacio se situaría en el plano de lo Real, puesto que la experiencia singular requiere un silencio que se resiste a ser simbolizado. El sema opuesto a éste, se compone, siguiendo la tónica de la mística, por el mundo terrenal que produce la evasión mística. En la mística renacentista española, fuente de la cual se inspira esta última, el místico, representado por un pájaro, recorre volando el universo, hasta llegar a su origen último²⁴. Como es bien sabido, el viaje simboliza en la tradición mística el recorrido espiritual que el poeta emprende para llegar al éxtasis, y de cuyo retorno nos da cuenta el texto de Valente en contadas ocasiones. El viaje en la obra de Valente se inicia como la huida de una Historia cuya narración se ha hecho cotidiana y a la vez poco familiar (*unheimlich*). Así el espacio del que Valente nos habla es familiar, pero alienante: "Vuelvo ahora/ desde no sé qué sombra/ al día helado del otoño en esta ciudad no mfa, pero al fin tan próxima,"²⁵. Por otra parte se constituye también como un espacio contaminado por una violencia sonora: "El río trajo la bronca imagen de los asesinos/ reflejada en sus aguas más oscuras/ Venían con sus dioses de bolsillo/ aguardentosos, tristes, ávidos/ El áspero ruido de sus botas/ Llegaba hasta las bóvedas del cielo."²⁶

En realidad, el espacio familiar o terrenal es aquello que no se nombra en ningún momento de *Nadie*, y que aparece simplemente sugerido en los ejemplos anteriores. Este afuera es el espacio simbólico o el plano de la representación lingüística, y que se funde y confunde con el lenguaje instrumental. Así se sugiere tímidamente en el texto la enorme distancia que separa las imágenes de los "asesinos" o de la "ciudad" con el ojo visor que los percibe y que por lo tanto los nombra. Los asesinos no son percibidos directamente, sino que su imagen borrosa nos llega a tra-

21. - José Ángel Valente, *Nadie* (Madrid: Fundación César Manrique, 1997, 17).

22. - *Ibid.*, 25.

23. - *Ibid.*, 41.

24. - Véase, Luce López-Barralt, "Para la Génesis del 'pájaro solitario' de San Juan de la Cruz", *Romance Philology*, Mayo 1984, 27:4, 409-424.

25. - Valente, 19.

26. - *Ibid.*, 27.

MARTA HERNÁNDEZ SALVÁN

vés de un reflejo. En el caso del poema anterior, el narrador no retorna a una ciudad, sino a un día helado, que es un día peculiar de una ciudad particular, y que probablemente se trata de la ciudad de residencia del poeta, pero que éste se resiste a nombrar. Se muestra así la renuncia implícita a usar un lenguaje instrumental que describa una realidad cotidiana: "Se llena a veces el mundo de tristeza/ Los armarios de luna con la imagen de un niño/ navegan en la noche."²⁷ En estos versos de tono claramente surrealista, el afuera se configura a partir de la visión que el poeta tiene de la imagen de un niño que se refleja doblemente, en la luna de un espejo que a su vez es contemplado por el ojo visor del poeta desde un cristal mojado por la lluvia. Así, el afuera del que el poeta escapa queda reducido a un océano de lluvia o a un mar de lágrimas que ahoga su percepción. Así vemos como todos estos espacios funcionan según la afirmación lacaniana que dice que la función simbólica funciona siempre como una presencia en la ausencia y una ausencia en la presencia²⁸. En efecto, la Historia vivida como cotidianidad es aquello que está presente en la ausencia y que sin embargo se muestra también ausente en la presencia: "Pájaro del olvido/ jamás te tuve más cierto en mi memoria"²⁹.

Llegamos de esta manera al momento de síntesis que en el modelo de Greimas se representa por un tercer vector que une los dos primeros términos de la oposición. Cierta sector de la crítica ha señalado que el mundo textual valentino se origina y finaliza en el lenguaje, sin embargo en mi opinión existe un afuera con respecto al lenguaje, aunque de momento lo vayamos a considerar como una incógnita. En el sistema ideológico de *Nadie*, la síntesis entre el espacio de éxtasis dominado por el silencio, y el dominio simbólico debería darse a través del Imaginario. Sin embargo, el afuera que no puede ser descrito a través de su representación simbólica, se manifiesta en realidad de manera presimbólica. Por lo tanto, éste no es un momento dialéctico, sino que pone de manifiesto la antinomia que se da entre lo real y lo simbólico, demostrando así los límites lógicos del rectángulo de Greimas, que quedaría de momento configurado de la siguiente manera:

IMAGINARIO

límites porosos

S ----- -S

ORDEN SIMBÓLICO

VIAJE MÍSTICO, PLANO REAL

mundo terrenal. contaminación sonora, silencio, pureza, retiro místico

lo cotidiano como Historia es alienante.

Esta antinomia se produce precisamente en la relación entre silencio y lenguaje. En *Nadie*, "el silencio es la memoria primordial"³⁰. ¿Cómo podemos interpretar esta afirmación? El Heidegger del *Párménides* define el conocimiento esencial de una manera muy similar. Dice

27. - *Ibid.*, 25.

28. - Jacques Lacan, *Seminar II*, 38.

29. - Valente, 19.

30. - *Ibid.*, 12.

LOS LÍMITES DEL SILENCIO EN *NADIE* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Heidegger: "La naturaleza del conocimiento fundamental es completamente distinta. Se refiere al ser en su fundamento el conocimiento esencial, es un a retraerse con respecto al ser"³¹. En ambos casos, el conocimiento o la experiencia se adquieren mediante la suspensión del juicio, y la espera a que el ser aparezca. Para Valente, no hay memoria o historia sin escucha, y por lo tanto tampoco hay lenguaje sin escucha. Esto quiere decir que el silencio es a la vez, la condición de posibilidad del lenguaje y su límite. Sin el silencio no hay lenguaje, pero a la vez el silencio excede al lenguaje. Esta paradoja se convierte en una antinomia cuando la trasladamos al espacio de lo simbólico y de lo real. ¿Cómo podemos lograr el silencio o como puede éste constituirse en objeto de deseo, si al mismo tiempo debemos partir del silencio para poder rebasar el orden simbólico?

Esta antinomia no se resuelve en el texto de Valente, como ya hemos sugerido, y se manifiesta como la imposibilidad de aprehensión de la realidad mediante el lenguaje. El texto se expresa por lo tanto desde el Imaginario Lacaniano, que se sitúa en un lugar de tránsito entre el final de la fase especular y el acceso al orden simbólico. Al ser un espacio transitorio, el Imaginario hace suyo el lenguaje de los límites y nos habla desde los límites del lenguaje, y desde los límites ontológicos y existenciales. Así nos dice el texto: "Flotar en la incierta realidad de ser, tentar a ciegas lo improbable, no tener asidero en tanta sombra... Se alzó desde la noche un coro en una lengua imposible de interpretar. Esta es la verdadera canción, pensaste...³² Sólo desde el Imaginario se puede fantasear acerca de lo real, y por lo tanto la simbiosis de los contrarios produce un placer, que desea aproximarse al gozo: "El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea que engendra un horizonte o el deseo sin fin de lo lejano"³³. Desde el imaginario los límites se hacen porosos y por lo tanto los sistemas se deshacen. Esta conclusión temporal nos lleva a preguntarnos por fin sobre el lugar que toma la Historia en este esquema.

¿Dónde habría de situarse la historia en el esquema greimasiano? Creo, que en este sentido la historia se refleja a través de varias posiciones ideológicas a lo largo de esta obra, y ahí reside la complejidad de su interpretación. Como presente o intrahistoria, la historia se da como espacio a rehuir, o como sistema ininteligible. En este sentido, y como hemos apuntado previamente, hace parte del sema del plano simbólico que se opone al plano de lo Real. Desde una perspectiva ideológica althusseriana, como la que hemos definido al comienzo de este ensayo, esta intrahistoria hace parte de la monotonía diaria que nos impide apreciar nuestra verdadera relación con lo Real. Es el trazo vertical del ocaseo valentiano, aquello que como explicábamos antes, solo tiene cabida en un plano simbólico en el que la repetición de las estructuras borra su significado. Así, el paso del tiempo parece detenerse ante los: "días tejidos en el hueco oscuro suspendidos del borde/ de los días iguales." De igual manera la monotonía borra y anula la memoria: "Las hojas arrastradas por el viento/ apagan nuestros pasos"³⁴.

¿Cómo aparece la memoria reflejada en el texto? No aparece en el texto de Valente sino como una traza o espectro cuya presencia permite no perder el hilo histórico: "Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?". La memoria funciona en este ejemplo anterior en sentido proustiano, ya que la percepción como gesto aprendido que es, presupone un recuerdo. Por otra parte la ausencia de olvido es también una ausencia de memoria: "Qué dolor el morir, llegar a ti, besarte/ desesperadamente/ y sentir que el espejo/ no refleja mi rostro/ ni sientes tú/ a quien tanto he amado/ mi anhelante impresencia"³⁵. En realidad existe un

31. - Martin Heidegger, *Parmenides* (Bloomington: Indiana University Press, 1998, 4). (Traducción propia.)

32. - Valente, 15.

33. - *Ibid.*, 39.

34. - *Ibid.*, 23.

35. - *Ibid.*, 34.

rechazo por concebir la memoria como un conjunto de ruinas benjaminianas que preserven el recuerdo del pasado: "Aún dura leve lo que fuera huella de su tacto tenue... El fin es el comienzo". Tampoco existe en esta obra un interés por narrar el fracaso de las utopías modernistas. *Nadie* no propone sin embargo borrar el pasado: "El principio de no repetición en Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria." Lo que se anhela al contrario es una escritura de la historia que pase primero por la revelación del ser. O en otras palabras, que la verdad o *aletheia* en términos heideggerianos solo pueda surgir tras el des(velamiento) o desocultamiento del ser. Y así dice Valente que la memoria primordial es una memoria del silencio³⁶, es decir, que la historia no está de antemano escrita, y esto por lo tanto descalifica un historicismo de naturaleza teleológica. Así, la memoria para Valente es por una parte una memoria residual: "Memoria yo de ti, tenue, lejano dice el poeta"³⁷. Por otra parte, el silencio es la memoria primordial, lo cual quiere decir que la historia se escribe mediante otro código, un lenguaje que según Valente "se opone al lenguaje como legalidad y que se resuelve en "atentado contra el sentido unívoco, que se disuelve o hace explotar"³⁸. Y esta historia ha de pertenecer de nuevo al ámbito de lo Real.

¿Y que sucede con el sujeto de la historia? No existe en *Nadie* un sujeto que posea conciencia. Al contrario es un ser escindido que no se reconoce a sí mismo. "La profundidad emocional no puede nunca alcanzar una racionalidad cognitiva: qué dolor el morir, saber que nunca/ alcanzaré los bordes/ del ser que fuiste para mí tan dentro/ de mi mismo"³⁹. El ser ha huido de sí mismo: "si tú eras yo y entero me invadías/ por qué tan ciega ahora esta frontera"⁴⁰. Además, aparecen en *Nadie* unos seres que han sido engullidos por el plano significativo. Hay ciertos momentos en los cuales los sujetos históricos aparecen como aquello que ha sido rechazado (*forecluded*) por la maquinaria simbólica, y que por lo tanto reaparece de nuevo en el plano de lo Real⁴¹. Así, se puede decir que el hipo del lenguaje se traga aquello que rechaza y que este síntoma reaparece deformado bajo el influjo de lo Real: "Los cuerpos de los ahogados en la mar meditan boca abajo, pero no ven el fondo con los ojos vacíos". Estos seres son los lotófagos, aquellos que han perdido la memoria y que por lo tanto no pueden ser sujetos históricos: "Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías"⁴².

Por último hay un tercer sujeto que es el más paradójico de todos y que adquiere la relevancia de darle título a la obra: nadie. Este sujeto es paradójico no sólo por su vacía entidad, sino también por las caracterizaciones tan contradictorias que recibe. En ciertos momentos, la comunidad vacía se convierte en un lugar inhóspito donde, "La soledad se puebla de fantasmas de papel y de paja, de retratos de nadie, de láminas metálicas, de páginas desnudas donde nada está escrito..."⁴³. En esta cosmovisión hobbesiana el hombre es un lobo para el hombre: "Llamo a todas las puertas. La única que se abre es la sola que no conoce el perdón". Pero, hay otra estampa utópica en la cual el ser sueña el ámbito de gozo máximo como lugar oscuro: "Entrar ahora en el poniente, / ser absorbido en luz/ con vocación de sombra"⁴⁴. Y sin embargo, se da una paradoja, ya que para que la oscuridad se de, ha sido necesaria una luz, igual que ha sido necesaria la presencia de un 'alguien' que se haya convertido en un 'nadie'. De ahí el énfasis de

36. - *Ibid.*, 12.

37. - *Ibid.*, 14.

31. - *Ibid.*, 12.

39. - *Ibid.*, 33.

40. - *Ibid.*, 33.

41. - Véase Jacques Lacan, *The Psychoses, The Seminar of J.L. Book III* (New York: Norton, 1997,12).

42. - Valente, 35.

43. - *Ibid.*, 37.

44. - *Ibid.*, 31.

LOS LÍMITES DEL SILENCIO EN *NADIE* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

ese nadie que permanece aislado, solo, anclado en el vacío. Una presencia sin cuya ausencia no existe comienzo:

El fin es el comienzo.

Nadie

me dice adiós. Nadie me espera.⁴⁵

Este vacío no refleja una nada existencial, ni siquiera una angustia ante el horror, de tipo heideggeriano. Al contrario, como dice Émmanuel Lévinas no es la nada de un puro vacío. Es, siguiendo a Lévinas "un vacío, o una oscuridad en los cuales la presencia de una ausencia, no es una pura presencia"⁴⁶. La paradoja antes mencionada hace que la ausencia del ser no se articule en realidad como vacío, sino que lo que impera al contrario es la traza de una presencia.

Finalmente queda por averiguar cuál es el objeto de deseo que hace funcionar la maquinaria textual valentiana. En este sentido se dan dos tangentes, por una parte se da el lugar del placer, y por otra parte el lugar del gozo como deseo trascendente. Y aquí nos quedaría por resolver la cuestión crucial y que consiste en saber qué se esconde tras el silencio. Creo que la respuesta se encuentra codificada a través de la economía libidinal de la obra. Y aquí una vez más se vería distorsionado el modelo de Greimas, ya que en realidad el lugar utópico con el que culmina la obra, allí donde por fin puede quedarse *In Pace* el ser, como reza el título del último poema, es allí donde placer y gozo coinciden finalmente en los límites de la experiencia. Es decir, allí donde lo trascendente, se puede por fin volver inmanente. Éste es el lugar en el cual se inicia el proceso de creación, y es por lo tanto el lugar primordial para que la Historia se desarrolle. Así se recrea en estos últimos versos todo el proceso de la creación a través de los elementos naturales. Primero la simbiosis: "El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea". Después, el movimiento de relapso indicando un proceso de repetición incesante: "El dios y el mar. Y más allá, los dioses y los mares. Siempre". Por fin el momento de plenitud o gozo, que viene marcado sobre todo por el oximoron que le da comienzo al verso: "Y el vacío de todo lo creado envolvente, materno, como inmensa morada". Es en este último verso donde se dan por fin encuentro el gozo y el placer, en un movimiento a través del cual la realización del deseo no consiste en su satisfacción, sino más bien consiste en la reproducción del deseo como proceso circular e interminable. Estamos en este caso en el terreno de la fantasía que como Slavoj Žižek ha demostrado tan lúcidamente en sus estudios sobre Lacan, es simplemente un escenario en el cual se representa el deseo del sujeto⁴⁸. El dislocado cuadro de Greimas quedaría resuelto de la siguiente manera:

45. - Ibid.

46. - Émmanuel Lévinas, "There is: existence without existents", *The Lévinas Reader*

47. - Ibid., 39.

48. - Slavoj Žižek, *Looking Awry* (Cambridge: The MIT Press, 1992, 6).

MARTA HERNÁNDEZ SALVÁN

FANTASÍA

creación de la historia

IMAGINARIO

PLANO SIMBÓLICO

representación lingüística,
negación del sentido, la "Historia"
como intrahistoria

silencio

LO REAL, DESEO

retiro místico,
Historia y memoria

? (LA COMUNIDAD DE NADIE)

historia residual
traza de una presencia

MITO FRACTURADO

hipo del lenguaje

IMAGINARIO

creación de la historia

FANTASÍA

Finale: la alegoría del silencio y el silencio como síntoma

¿Qué sucedería con este esquema conceptual si lo trasladásemos a la realidad histórico-política de la España contemporánea? Creo que se podría interpretar como un rechazo a aceptar una visión conformista del panorama político actual, que emerge ante nosotros todos los días en los diversos medios de comunicación como una realidad vacía de significado. Estamos ante lo que a todas luces parece preconizar unas posturas políticas desideologizadas, basadas en antagonismos no agónicos. Así se presentan los diversos discursos políticos como una red secuencial de significantes vacíos, que son intercambiables unos por otros. Sin por ello adoptar una postura adorniana, de rechazo a los medios masivos de comunicación, creo que el silencio de *Nadie* alude a la necesidad de des(velamiento) del ser discursivo ante la incipiente reificación con las que las palabras, y con ellas el pensamiento, se suturan en la presente en la sociedad de consumo. No existe ya en la poética valentiana un resentimiento con respecto a una memoria histórica dolorosa, pero si perduran los fantasmas que de vez en cuando emergen para hacer parte del hilo del recuerdo que forma una memoria residual, apenas perceptible. Se potencia así el momento presente, como espacio abierto a una nueva narrativa histórica. Sin embargo, aunque el texto proponga el ámbito de la fantasía y el espacio Imaginario como ventanas abiertas hacia un horizonte utópico, los puntos nodales valentianos giran en torno al tema del silencio y a la gran antinomia que se crea con respecto al lenguaje. En este sentido, creo que el texto apunta al deseo y su significado como punto neurálgico del desarrollo de la historia. Si nuestra experiencia, desborda

LOS LÍMITES DEL SILENCIO EN *NADIE* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

el código a través del cual ha de expresarse; nuestro objeto de deseo permanecerá carente de sentido. Pero precisamente este no saber es lo que le da fuerza, y lo que permite que el camino a recorrer devenga placentero. Por eso, si la alegoría nace como síntoma de una crisis de la representación, para convertirse en la herida invertida del discurso; el silencio es quizás el síntoma de una crisis emocional. Quizás estemos en una época, ahora como siempre, en la cual el lenguaje emocional desborde las posibilidades de su representación. Por lo tanto, el silencio quizás ha de convertirse como la alegoría, en un nuevo código que nos hable sobre el nuevo mundo de los tiempos a venir.