

Michel Foucault

El «no» del padre¹

El *Hölderlin Jahrbuch* es de suma importancia; pacientemente, desde 1946, ha liberado la obra que comenta de la opacidad en la que había sido sumida, durante cerca de medio siglo, por las exégesis visiblemente inspiradas en el George Kreis (círculo de Stefan George). El comentario de Gundolf al *Archipiélago* (1923) tiene valor de testimonio: la presencia circular y sagrada de la naturaleza, la visible proximidad de los dioses que toman forma en la belleza de los cuerpos, su llegada a la luz en los ciclos de la historia, su regreso al fin y ya sellado por la fugitiva presencia del Hijo —del eterno y perecedero guardián del fuego—, todos estos temas ahogaban en un lirismo de la inminencia de los tiempos, lo que Hölderlin ya había anunciado con el vigor de la ruptura. El joven del *Río encadenado*, el héroe arrancado a la orilla atónita por el rapto que le expone a la violencia sin frontera de los dioses, se convierte de repente, según la temática de George, en un niño tierno, aterciopelado y prometedor. El canto de los ciclos ha impuesto silencio a la palabra, la dura palabra que divide el tiempo. Había que volver a tomar el lenguaje de Hölderlin en el punto en que había nacido.

Ciertas investigaciones, unas antiguas, otras más recientes, han impuesto a los puntos de referencia de la tradición una serie de desfases significativos. Desde hace ya mucho tiempo, la cronología simple de Lange, que atribuía todos los textos «oscuros» (como el *Proyecto para el Empédocles*) a un calendario patológico cuyo año cero habría sido fijado por el episodio de Burdeos, había quedado trastornada; ha sido necesario adelantar las fechas y dejar que los enigmas nacieran antes de lo deseado (todas las elaboraciones del *Empédocles* han sido redactadas antes de su partida a Francia). Pero, en sentido inverso, la erosión pertinaz del sentido no ha dejado de extenderse: Beissner ha examinado incansablemente los últimos himnos y los textos de la locura; Liegler y Andreas Müller han estudiado las figuras sucesivas de un mismo núcleo poético (*El viajero* y *Ganímedes*). El carácter abrupto del lirismo mítico, las luchas en la fronteras del lenguaje cuyo momento constituye, la única expresión y el espacio constante abierto, no son ya fulgor postrero en un crepúsculo que avanza; se sitúan tanto en el orden de las significaciones como en el de los tiempos, en ese punto central y profundamente oculto en que la poesía se abre a sí misma a partir de la palabra que le es propia.

La operación de desbrozo biográfico llevada a cabo por Adolf Beck impone también, por su parte, toda una serie de reevaluaciones. Atañen sobre todo a dos episodios: el regreso de Burdeos (1802) y los dieciocho meses que, desde finales de 1793 hasta mediados de 1795, son delimitados por su época de preceptor en

¹ «Le 'non' du père», *Critique*, 172, 1962, pp. 195-209. La homofonía entre este título y «le nom du père» (el nombre del padre) es más que un juego de Foucault, como se verá en las páginas que siguen.

Waltershauser y la partida de Jena. En este período, especialmente, han sido esclarecidos con nueva luz relaciones poco o mal conocidas: es la época del encuentro con Charlotte von Kalb, de las relaciones estrechas y lejanas a un tiempo con Schiller, de las lecciones de Fichte, del brusco regreso a la casa materna; pero es sobre todo la época de las extrañas anticipaciones, de repeticiones a contrapelo que ofrecen en tiempo débil lo que será, más adelante o bajo otras formas, restituído en tiempo fuerte. Charlotte von Kalb anuncia, naturalmente, a Diótima y Susette Gontard; el apego extático hacia Schiller, que, de lejos, vigila, protege y, desde lo alto de su reserva, emite la Ley, dibuja desde el exterior y en el orden de los acontecimientos esa terrible presencia de los dioses «infieles», de los cuales se apartará Edipo, por haberse acercado demasiado a ellos, con el gesto que le ciega: «traidor en modo sagrado». Y la huida a Nürtingen, lejos de Schiller, de un Fichte legislando, y de un Goethe ya deificado, mudo ante Hölderlin silencioso, ¿no es acaso, en la línea de puntos de las peripecias, la figura descifrable de esta inversión natal que más tarde se opondrá, para equilibrar, a la inversión categórica de los dioses? También en Jena, y en la propia densidad de la situación que allí se urde, encuentran su espacio de acción otras repeticiones, pero de acuerdo con la simultaneidad de los espejos: la relación ahora segura entre Hölderlin y Wilhelmine Marianne Kirmes constituye, en el modo de la dependencia, el duplicado de la hermosa e inaccesible unión en la que se encuentran, como los dioses, Schiller y Charlotte von Kalb; el proyecto pedagógico en el que el joven preceptor se ha comprometido con entusiasmo y en el que se ha mostrado riguroso, exigente, tal vez insistente hasta la crueldad, ofrece en relieve la imagen invertida de ese maestro presente y cariñoso que Hölderlin buscaba en Schiller, y en el que apenas encontraba solicitud discreta, distancia sostenida y, más acá de las palabras, sorda incomprensión.

Gracias al cielo, el *Hölderlin Jahrbuch* sigue siendo ajeno al parloteo de los psicólogos; gracias al mismo cielo —o a otro—, los psicólogos no leen el *Hölderlin Jahrbuch*. Los dioses han tenido buen cuidado: se ha perdido la ocasión, es decir se ha salvado. Y es que habría sido fuerte la tentación de sostener sobre Hölderlin y su locura un discurso mucho más tupido, pero de idéntico tenor que aquel del que tantos psiquiatras (Jaspers en primer y último lugar) nos han ofrecido los modelos repetidos e inútiles: mantenidos hasta en el corazón de la locura, el sentido de la obra, sus temas y su espacio propio parecen tomar prestado su dibujo de una trama de acontecimientos cuyos detalles conocemos ahora. ¿No le resulta posible al eclecticismo sin concepto de una psicología «clínica» establecer una cadena de significados que vinculen sin ruptura ni discontinuidad la vida a la obra, el acontecimiento a la palabra, las formas mudas de la locura a la esencia del poema?

De hecho, esta posibilidad impone una conversión, a quien la escucha sin dejarse convencer. El viejo problema —¿dónde acaba la obra, dónde empieza la locura?— resulta, por la comprensión que mezcla fechas e imbrica los fenómenos, profundamente trastornado y sustituido por otra tarea: en lugar de ver en el hecho patológico el crepúsculo en el que se hunde la obra al realizar su verdad secreta, es preciso seguir este movimiento por el cual la obra se abre poco a poco a un espacio en el que el ser esquizofrénico adquiere su volumen, revelando de ese modo, en el límite extremo, lo que ningún lenguaje, fuera del abismo en el que se sume, habría podido decir, lo que ninguna caída habría podido mostrar si no hubiera sido al mismo tiempo acceso a la cúspide.

Ese es el trayecto del libro de Laplanche². Empieza calladamente con un estilo de «psico-biografía». Luego, recorriendo la diagonal del campo que se ha asignado, descubre en el momento de concluir el planteamiento del problema que, desde el principio, había dado a su texto prestigio y maestría: ¿cómo es posible un lenguaje que mantenga sobre el poema y sobre la locura un discurso único e idéntico? ¿Qué sintaxis puede pasar a la vez por el sentido que se pronuncia y la significación que se interpreta?

Pero tal vez, para iluminar con una luz que es la suya el texto de Laplanche con su poder de inversión sistemática, tendría que, si no resolverse, al menos plantearse en su forma primordial esta cuestión: ¿de dónde nos viene la posibilidad de semejante lenguaje y el hecho de que nos parezca desde hace mucho tan «natural», es decir desmemoriado de su propio enigma?

*

Cuando la Europa Cristiana se puso a nombrar a sus artistas, concedió a su existencia la forma anónima del héroe: como si el hombre sólo tuviera que desempeñar el insignificante papel de memoria cronológica en el ciclo de las repeticiones perfectas. Las *Vite* de Vasari se imponen la tarea de recordar lo inmemorial; siguen una disposición estatutaria y ritual. En ellas, el genio se declara ya en el niño: no bajo la forma psicológica de la precocidad, sino por ese derecho que es el suyo de ser desde antes del tiempo y de no salir a la luz más que ya maduro; no hay nacimiento sino aparición del genio, sin intermediario ni duración, en el desgarramiento de la historia; como el héroe, el artista rompe el tiempo para anularlo de nuevo con sus manos. No obstante, esta aparición no se produce sin peripécia: una de las más frecuentes forma el episodio del desconocimiento-reconocimiento: Giotto era pastor y dibujaba sus ovejas en la piedra cuando le vio Cimabue y saludó en él su grandeza oculta (como en las narraciones medievales,

² Jean LAPLANCHE, *Hölderlin et la question du père*, París, P.U.F., 1961.

el hijo de los reyes, confundido con los campesinos que le recogieron, es reconocido de repente en virtud de una cifra misteriosa). Viene luego el aprendizaje; es más simbólico que real, quedando reducido al enfrentamiento singular y siempre desigual entre maestro y discípulo; el anciano ha creído darlo todo al adolescente que ya lo dominaba todo; desde la primera lid, la proeza invierte las relaciones; el niño marcado por el signo se convierte en el maestro del maestro y, simbólicamente, le mata, pues su reino no era sino usurpación y el pastor sin nombre tenía derechos imprescriptibles: Verrocchio abandonó la pintura cuando Leonardo hubo dibujado el ángel del Bautismo de Cristo, y el viejo Ghirlandaio se inclinó a su vez ante Miguel Angel. Pero acceder a la soberanía impone también sus rodeos; ha de pasar por la nueva prueba del secreto, pero en este caso voluntario; como el héroe lucha bajo una coraza negra y con la visera bajada, el artista oculta su obra para desvelarla sólo una vez acabada; es lo que hizo Miguel Angel con su David y Uccello con el fresco que figuraba encima de la puerta de San Tommaso. Entonces son concedidas las llaves del reino: son las que corresponden al Demiurgo; el pintor produce un mundo que es el duplicado, el rival fraterno del nuestro; en el equívoco instantáneo de la ilusión ocupa su lugar y vale por él; Leonardo pintó, en la rodela de San Piero, monstruos cuyos poderes de horror son tan grandes como los de la naturaleza. Y en ese retorno, en esta perfección de lo idéntico, se cumple una promesa; el hombre es liberado, como Filippo Lippi, según la anécdota, fue realmente liberado el día en que pintó un retrato de su maestro con un parecido sobrenatural.

El Renacimiento tuvo de la individualidad del artista una percepción épica en la que vinieron a confundirse las figuras arcaizantes del héroe medieval y los temas griegos del ciclo iniciático; en esta frontera aparecen las estructuras ambiguas y sobrecargadas del secreto y del descubrimiento, de la fuerza embriagadora de la ilusión, de la vuelta a una naturaleza que, en el fondo es *otra*, y del acceso a una nueva tierra que resulta ser *la misma*. El artista sólo ha salido del anonimato en que permanecían durante siglos aquellos que habían cantado las epopeyas haciéndose cargo de las fuerzas y el sentido de esas valoraciones épicas. La dimensión de lo heroico ha pasado del héroe a aquel que lo representa, en el momento en que la cultura occidental se ha convertido ella misma en un mundo de representaciones. La obra no extrae ya su único sentido del hecho de ser un monumento que figura como una memoria de piedra a través del tiempo; pertenece a esa leyenda que cantaba antaño; esa «gesta» puesto que es ella quien otorga su verdad eterna a los hombres y a sus precederas acciones, pero también porque remite, como a su lugar natural de nacimiento, al orden maravilloso de la vida de los artistas. El pintor es la primera flexión subjetiva del héroe. El autorretrato no es ya, en una esquina del cuadro, una participación furtiva del artista en la

escena que representa; es, en el corazón de la obra, la obra de la obra, el encuentro, al final de su recorrido, del origen y del término, la heroización absoluta de aquél por quien los héroes aparecen y permanecen.

Así se trabó para el artista, en el interior de su gesto, una relación de sí a sí mismo que el héroe no había podido conocer. El heroísmo se encuentra aquí disimulado como modo inicial de manifestación, en la frontera de lo que se manifiesta y de lo que se representa, como una manera de constituir únicamente, para sí y para los demás, una sola y misma cosa con la verdad de la obra. Precaria y sin embargo imborrable unidad. Abre, desde el fondo de ella misma, la posibilidad de todas las disociaciones; autoriza al «héroe extraviado», cuya vida y pasiones cuestionan sinceramente su obra (así Filippo Lippi atormentado por la carne y que pintaba una mujer cuando, por no haber podido poseerla, necesitaba «apagar su ardor»); el «héroe alienado» en su obra, olvidándose de ella y olvidándola también a ella misma (como Uccello que «habría sido el pintor más elegante y más original desde Giotto si hubiera dedicado a las figuras de hombres y animales el tiempo que perdió en sus investigaciones sobre la perspectiva»); el «héroe ignorado» y rechazado por sus pares (como Tintoretto expulsado por Ticiano y despreciado a lo largo de toda su vida por los pintores de Venecia). En estos avatares que poco a poco separan lo que corresponden al gesto del artista de lo que corresponde a la gesta del héroe, se abre la posibilidad de un momento ambiguo donde se trata *a la vez*, y en un vocabulario mixto, de la obra y de lo que no es ella. Entre el tema heroico y los obstáculos por lo que se pierde, se abre un espacio que el siglo XVI empieza a sospechar y que el nuestro recorre con el alborozo de los olvidos fundamentales: es aquel en que viene a ocupar su sitio la «locura» del artista; le identifica con su obra volviéndole ciego y sordo a las cosas que ve y a las palabras que sin embargo él mismo pronuncia. No se trata ya de esta ebriedad platónica que hacía al hombre insensible a la realidad ilusoria para situarlo en la plena luz de los dioses, sino de una relación subterránea en la que la obra y lo que no es ella formulan su exterioridad en el lenguaje de una interioridad sombría. Entonces resulta posible esta extraña empresa que es una «psicología del artista», siempre habitada por la locura, incluso cuando no aparezca el tema patológico. Se inscribe sobre fondo de la hermosa unidad heroica que dio su nombre a los primeros pintores, pero mide su desgarramiento, su negación y olvido. La dimensión de lo psicológico es, en nuestra cultura, el negativo de las percepciones épicas. Y nos vemos ahora destinados, para preguntarnos qué fue un artista, a esta vía diagonal y alusiva en la que se ve y se pierde la vieja alianza callada de la obra y de «lo otro que la obra» cuyo heroísmo ritual y ciclos inmutables nos contó antaño Vasari.

Nuestro entendimiento discursivo intenta restituir un lenguaje a esta unidad. ¿Está ya perdida para nosotros? ¿O solamente incluida, hasta llegar a ser difícilmente accesible, en la monotonía de los discursos sobre las «relaciones entre arte y locura»? En sus repeticiones (pienso en Vinchon), en su miseria (pienso en el buen Fretet, en muchos otros más), tales discursos no son posibles más que por ella; a la vez, la enmascaran, la rechazan y la dispersan al hilo de sus repeticiones. Duerme en ellos, y por ellos se hunde en un obcecado olvido. Pueden despertarlo, sin embargo, cuando son rigurosos y sin compromisos: así lo atestigua el texto de Laplanche, el único, sin duda, digno de ser salvado de una dinastía sin gloria hasta él. Una notable lectura de los textos multiplica en él los problemas que plantea la esquizofrenia al psicoanálisis con una insistencia creciente.

¿Qué se dice exactamente al afirmar que el lugar vacante del Padre, es ese *mismo* lugar que Schiller ocupó imaginariamente para Hölderlin, y después abandonó; ese *mismo* lugar que los dioses de los últimos textos han hecho centellejar con su presencia infiel antes de dejar a los hespéridos bajo la ley real de la institución? Y más simplemente, ¿cuál es esa *misma* figura cuyos contornos dibuja el *Thalia-Fragment* antes del encuentro real con Susette Gontard, que a su vez, hallará en la Diótima definitiva su fiel representación? ¿Cuál es ese «mismo» al que con tanta facilidad recurre el análisis? ¿Cuál es esa obstinación de un «idéntico» siempre puesto de nuevo en juego, que garantiza sin problema aparente, el paso entre la obra y lo que no es ella?

Los caminos hacia ese «idéntico» son diversos. El análisis de Laplanche sigue ciertamente los más seguros, tomando unas veces unos, otras veces otros, sin perder nunca el sentido de la marcha, hasta tal punto permanece fiel a ese «mismo» que le obsesiona con su inaccesible presencia con su ausencia tangible. Forman hacia él como tres vías de acceso metodológicamente distintas, pero convergentes: la asimilación de los temas en lo imaginario; el dibujo de las formas fundamentales de la experiencia; en fin, el trazado de esa línea a lo largo de la cual la obra y la vida se enfrentan, se equilibran y a la vez se posibilitan e imposibilitan mutuamente.

1) Las fuerzas míticas, cuyo extraño y penetrante vigor la poesía de Hölderlin experimenta en sí y fuera de sí mismo, son aquellas cuya violencia divina atraviesa a los mortales para guiarles hasta una proximidad que les ilumina y reduce a cenizas; son las del Jungling, las del joven río encadenado y sellado por el hielo, el invierno y el sueño, que, con un movimiento, se libera para encontrar lejos de sí, fuera de sí, su lejana, profunda y acogedora patria. ¿No son *también* las fuerzas del niño Hölderlin custodiadas por su madre, confiscadas por su avaricia y de las cuales pedirá que le conceda el «uso inalterado» así como la libre disposición de una herencia paterna? ¿O *también* esas fuerzas que confronta con las

de su alumno en una lucha en la que exasperan por reconocerse, sin duda, como en la imagen de un espejo? La experiencia de Hölderlin, está, a la vez, apoyada y dominada por esa amenaza maravillosa de fuerzas que son suyas y ajenas, lejanas y próximas, divinas y subterráneas, invenciblemente precarias; entre ellas se abren las distancias imaginarias que fundamentan y cuestionan su identidad y el juego de su simbolización recíproca. La relación oceánica de los dioses con su joven vigor que se desencadena ¿es la forma simbólica y luminosa o el apoyo profundo, nocturno constitutivo de las relaciones con la imagen de la madre? Indefinidamente, las relaciones se invierten.

2) Este juego, sin principio ni fin, se despliega en un espacio que le es propio —espacio organizado por las categorías de lo próximo y lo lejano. Estas categorías han gobernado, de acuerdo con una alternancia inmediatamente contradictoria, las relaciones de Hölderlin con Schiller. En Jena, Hölderlin se exalta con «la proximidad de los espíritus verdaderamente grandes». Pero en esta profusión que le atrae, siente su propia miseria —vida desértica que la mantiene alejado y abre hasta en él mismo un espacio sin apelación. Esta avidéz dibuja la forma vacía de una abundancia: poder de acoger la fecundidad del otro, de ese otro que, manteniéndose en la reserva, se niega, y voluntariamente establece la distancia de su ausencia. Ahí, la partida de Jena cobra su sentido: Hölderlin se aleja de la proximidad de Schiller porque, en la proximidad inmediata, sentía que no era nada para su héroe y que permanecía indefinidamente alejado de él; cuando ha intentado acercarse a él el afecto de Schiller, es porque él mismo quería «acercarse al Bien» —a lo que precisamente está fuera de su alcance—; así pues, abandona Jena para acercarse más a sí mismo este «afecto» que le liga pero que todo lazo degrada y toda proximidad aleja. Es muy probable que esta experiencia esté ligada para Hölderlin a la de un espacio fundamental en el que se manifiesten la presencia y el alejamiento de los dioses. Este espacio es, en primer lugar, y bajo una forma general, el gran círculo de la naturaleza que es el «Uno-Todo de lo divino»; pero este círculo sin falla ni mediación sólo sale a flote a la luz ahora apagada de Grecia; sólo *allí* los dioses están *aquí*; el genio de la Hélade fue «el primogénito de la alta naturaleza»; es a él a quien hay que encontrar en el gran regreso cuyos círculos indefinidos canta el *Hiperión*. Pero ya desde el *Thalia-Fragment*, que constituye el primer esbozo de la novela, se pone de manifiesto que Grecia no es la tierra de la presencia deparada: cuando Hiperión abandona a Melita con la que acaba de encontrarse, para emprender una peregrinación a las orillas del Escamandra hacia los héroes muertos, ella desaparece a su vez y le condena a regresar hacia esta tierra natal en la que los dioses están presentes y ausentes, visibles y ocultos, en la manifiesta reserva del «gran secreto que da la vida o la muerte». Grecia dibuja esa playa en la que se cruzan los dioses y los

mortales, su mutua presencia y su ausencia recíproca. De ahí su privilegio de ser la tierra de luz: en ella se define una lejanía luminosa (opuesta término a término a la proximidad nocturna de Novalis) que atraviesa como el águila o el relámpago la violencia de un raptó a la vez asesino y amoroso. La luz griega es la distancia absoluta a la vez abolida y exaltada por la fuerza lejana e inminente de los dioses. Contra esta fuga absoluta de lo cercano, contra la flecha amenazadora de lo lejano, ¿a qué recurrir, y quién protegerá? «¿Es ese espacio para siempre esta absoluta y centelleante despedida, mezquina mudanza?»

3) En su redacción definitiva, el *Hiperión* es ya la búsqueda de un punto de fijación; lo busca en la improbable unidad de dos seres tan próximos y tan inconciliables como una figura y su imagen especular; ahí se estrecha el límite en un círculo perfecto, sin nada exterior, como circular y pura fue la amistad con Sussette Gontard. En esa luz, en la que se reflejan dos rostros que son el mismo, la lucha de los Inmortales se ha detenido, lo divino cogido en la trampa del espejo, una vez alejada de la amenaza sombría de la ausencia y el vacío. El lenguaje se adelanta ahora contra este espacio que al abrirse le llamaba y le hacía posible; intenta cerrarlo cubriéndolo con las bellas imágenes de la presencia inmediata. La obra se convierte entonces en medida de lo que no es, en el doble sentido de que recorre toda su superficie y que lo limita oponiéndose a él. Se instaura como expresión certera y locura conjurada. Es el período de Francfort, de su época de preceptor en casa de los Gontard, del cariño compartido, de la perfecta reciprocidad de las miradas. Pero Diótima muere, Alabanda va en busca de una patria perdida y Adamas de la imposible Arcadia; una figura se ha introducido en la relación dual de la imagen del espejo —gran figura vacía, pero cuya abertura devora el reflejo frágil, algo que no es nada pero que señala bajo todas sus formas el *Límite*: fatalidad de la muerte, ley no escrita de la fraternidad de los hombres, existencia divinizada e inaccesible de los mortales. En la dicha de la obra, en el filo de su lenguaje, surge, para reducirlo al silencio y consumarlo, este límite que era ella misma frente a todo lo que no era ella. La forma del equilibrio se convierte en ese acantilado abrupto en el que la obra halla un término que sólo consigue cerrarla arrebatándola a sí misma. Lo que constituía su fundamento es también su ruina. El límite a lo largo del cual se equilibran la vida dual con Susette Gontard y los espejos encantados del *Hiperión* surge como límite *en* la vida (es la partida «sin razón» de Francfort) y límite *de* la obra (es la muerte de Diótima y el regreso de *Hiperión* a Alemania «como Edipo ciego y sin patria a las puertas de Atenas»).

Este enigma de lo Mismo en el que la obra se reúne con lo que no es ella, se enuncia ahora bajo la forma exactamente opuesta a aquella en que Vasari la había declarado resuelta. Viene a situarse en lo que, en el corazón de la obra,

consume (y desde su nacimiento) su ruina. La obra y *lo otro que la obra* no hablan de lo *mismo* ni con el *mismo* lenguaje más que a partir del límite de la obra. Es necesario que todo discurso que intente alcanzar a la obra en su fondo sea, incluso implícitamente, interrogación sobre las relaciones entre locura y obra: no sólo porque los temas del lirismo y de la psicosis se asemejen, no sólo porque las estructuras de la experiencia sean isomorfas en ambos campos, sino más profundamente porque la obra plantea y supera a la vez el límite que la fundamenta, la amenaza y la culmina.

*

La gravitación según la ley de la mayor banalidad a la cual se encuentra sometido, en su mayor parte, el pueblo de los psicólogos, le ha llevado, desde hace varios años, al estudio de las «frustraciones» en la que el ayuno involuntario de las ratas sirve de modelo epistemológico indefinidamente fecundo. Laplanche debe a su doble cultura de filósofo y psicoanalista el haber llevado su discurso sobre Hölderlin hasta un profundo cuestionario de lo negativo, donde se encuentran *repetidas*, es decir requeridas en su destino, la *repetición* hegeliana de Hyppolite y la freudiana, del doctor Lacan.

Mejor que en francés, las prefijaciones y sufijaciones alemanas (*ab-*, *ent-*, *-los*, *un-*, *ver-*) distribuyen en modos distintos esas formas de la ausencia, de la laguna, de la distancia que, en la psicosis, atañen sobre todo a la imagen del Padre y a las armas de la virilidad. En ese «no» del Padre, no se trata de ver una orfandad real o mítica, ni la huella de un menoscabo del carácter del genitor. El caso de Hölderlin es aparentemente claro, pero ambiguo en el fondo: perdió a su verdadero padre a los dos años; cuando tenía cuatro, su madre volvió a casarse con el burgomaestre Gock que murió cinco años más tarde dejando al niño un recuerdo encantado que no parece haber oscurecido en ningún momento la presencia de un hermanastro. En el orden de la memoria, el lugar del padre está ampliamente ocupado por una figura clara, positiva, y que sólo el hecho de la muerte cuestionó. Sin duda, la ausencia no ha de ser tenida en cuenta en el plano del juego entre presencias y desapariciones, sino en ese otro en que se encuentran ligados lo que se dice y quien lo dice. Melanie Klein y, después, Lacan han demostrado que el padre, como tercera persona en la situación edípica, no es sólo el rival odiado y amenazador, sino aquel cuya experiencia limita la relación ilimitada de la madre con el niño, que recibe la primera forma angustiada del fantasma de la devoción. El padre es entonces aquel que separa, es decir que protege, cuando, al pronunciar la Ley, vincula en una experiencia mayor el espacio, la regla y el lenguaje. Vienen dadas de una sola vez, la distancia a lo largo de la cual se desarrolla la escansión de las presencias y las ausencias, la palabra cuya forma primera

es la de la coerción, y, finalmente, la relación entre significante y significado a partir de la cual se va a llevar a cabo no sólo la edificación del lenguaje sino también el rechazo y la simbolización de lo reprimido. Así pues, no habrá que pensar en una laguna fundamental en la posición del Padre, en los términos alimentarios o funcionales de la carencia. Poder decir que falta, que es odiado, rechazado o introyectado, que su imagen pasa por transmutaciones simbólicas supone que no se encuentra, de entrada, «forcluido», como dice Lacan, que en su lugar no se abre un vacío absoluto. Esta ausencia del Padre, que manifiesta, al precipitarse en ella, la psicosis, no se refiere al registro de las percepciones de las imágenes, sino al de los significantes. El no por el que se abre este vacío no indica que el nombre del padre haya quedado sin titular real, sino que el padre no ha llegado en ningún momento a ser nominado y que este espacio del significante por el cual se nombra al padre y por el cual, según la Ley, él nombra, ha quedado vacío. La línea recta de la psicosis se dirige infaliblemente hacia ese «no» cuando, picando hacia el abismo de su sentido, hace surgir bajo las formas del delirio o del fantasma, y en el desastre del significante, la ausencia devastadora del padre.

Desde el período de Homburgo, Hölderlin se encamina hacia esa ausencia que ahondan incesantemente las elaboraciones sucesivas del *Empédocles*. El lirismo trágico se precipita primero hacia ese corazón profundo de las cosas, ese «Ilimitado» central en el que se disipa toda terminación. Desaparecer en el fuego del volcán, es reunirse hasta en su centro inaccesible y abierto con el Uno-Todo —a la vez, vigor subterráneo de las piedras y llama clara de la verdad. Pero, a medida que Hölderlin vuelve a tratar el tema, las relaciones del espacio fundamental se modifican: la proximidad ardiente de lo divino (alta y profunda forja del caos en que todas las consumaciones vuelven a empezar) se abre para designar solamente una presencia de los dioses lejanos, centelleante e infiel; al calificarse de Dios y adquirir la dimensión de mediador, Empédocles ha puesto fin a la hermosa alianza; cuando creía penetrar lo Ilimitado, ha alejado, en una falta que es su existencia misma y el «juego de sus manos», el Límite. Y en el retroceso definitivo de los confines, la vigilancia de los dioses trama ya su inevitable astucia; la ceguera de Edipo pronto podrá adelantarse con los ojos abiertos en esta playa abandonada en la que se yerguen para el parricida locuaz, enfrentados pero fraternales, el Lenguaje y la Ley. En cierto sentido, el Lenguaje es el lugar de la falta: es al proclamar a los dioses cuando Empédocles los profana y lanza al corazón de las cosas la flecha de su ausencia. Al lenguaje de Empédocles se opone la resistencia del enemigo fraternal; su misión consiste en fundar, en el intervalo del límite, el zócalo de la Ley que une el entendimiento a la necesidad y prescribe a la determinación la estela del destino. Este carácter positivo no es el del olvido; en el último esbozo, reaparece bajo los rasgos de Manes, como poder absoluto

de interrogación («dime quién eres y quién soy yo»), y voluntad tenaz de guardar silencio; es la pregunta perpetua que jamás responde; y sin embargo él, que ha venido desde el fondo de los tiempos y del espacio, atestiguará siempre que Empédocles fue el Llamado, el definitivo ausente, aquel por quien «todo vuelve de nuevo y lo que debe ocurrir ya se ha consumado».

En este enfrentamiento postrero y tan reñido se encuentran dadas las dos posibilidades extremas —las más cercanas y las más opuestas. Por un lado, se dibujan el retorno de los dioses hacia su éter esencial, el mundo terrestre otorgado a los hespéridos, la figura de Empédocles que se borra como la del último griego, la pareja de Cristo y Dionisio llegada desde el fondo de Oriente para dar testimonio del paso fulgurante de los dioses agónicos. Pero, a la vez, se abre la región de un lenguaje perdido en sus últimos confines, allí donde más ajeno es a sí mismo, la región de los signos que ya nada señalan, la de una entereza que no sufre: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos...». La abertura del lirismo último es la abertura misma de la locura. La curva dibujada por el vuelo de los dioses y la de los hombres volviendo a su tierra paterna, invertida, forman una misma cosa con la recta implacable que lleva a Hölderlin hacia la ausencia del Padre, a su lenguaje hacia la abertura fundamental del significante, su lirismo hacia el delirio, su obra hacia la ausencia de obra.

*

Al principio de su libro, Laplanche se pregunta si Blanchot, al hablar de Hölderlin, no ha renunciado a mantener hasta el final la unidad de las significaciones, si no ha recurrido demasiado pronto al momento opaco de la locura, e invocando, sin examinarla, la entidad muda de la esquizofrenia. En el nombre de una teoría «unitaria», le reprocha haber admitido un punto de ruptura, una catástrofe absoluta del lenguaje cuando habría sido posible mantener la comunicación durante mucho más tiempo —tal vez indefinidamente— entre el sentido de la palabra y el fondo de la enfermedad. Pero Laplanche sólo ha conseguido mantener esta continuidad dejando fuera del lenguaje la identidad enigmática a partir de la cual puede hablar a la vez de la locura y de la obra. Laplanche posee un destacado poder de análisis: su discurso, a la vez meticuloso y rápido, recorre sin abuso el campo comprendido entre las formas poéticas y las estructuras psicológicas; se trata sin duda de oscilaciones extraordinariamente rápidas, que permiten, en ambos sentidos, la transferencia imperceptible de figuras analógicas. Pero un discurso (como el de Blanchot) que se situara en la posición gramatical de este «y» de la locura y de la obra, un discurso que interroga ese intervalo en su indivisible unidad y en el espacio que abre, sólo podría cuestionar el Límite, es decir, esa línea en la que la locura es precisamente ruptura perpetua.

Estos dos discursos, a pesar de la identidad de un contenido siempre reversible de uno a otro y demostrativo para cada uno de ellos, son sin duda profundamente incompatibles; el desciframiento conjunto de las estructuras poéticas y de las estructuras psicológicas jamás reducirá su distancia. Y, sin embargo, ambos están infinitamente cercanos, como cercana a lo posible se halla la posibilidad que le sirve de fundamento; y es que la *continuidad del sentido* entre la obra y la locura es sólo posible a partir del *enigma de lo mismo* que deja aparecer *lo absoluto de la ruptura*. La abolición de la obra en la locura, ese vacío en el que la palabra poética es atraída como hacia su desastre, es lo que autoriza entre ellas el texto de un lenguaje que les sería común. Y no es ésta una figura abstracta, sino una relación histórica en la que nuestra cultura debe interrogarse.

Laplanche llama «depresión de Jena» al primer episodio patológico de la vida de Hölderlin. Mucho podríamos meditar sobre este hecho depresivo: con la crisis post-kantiana, la querrela del ateísmo, las especulaciones de Schlegel y de Novalis, con el rumor de la Revolución que se oía como un cercano más allá, es cierto que Jena fue ese lugar en que el espacio occidental se ahondó bruscamente; la presencia y la ausencia de los dioses, su partida y su inminencia definieron allí para la cultura europea un espacio vacío y central en el que van a aparecer, ligados en una única interrogación, el carácter finito del hombre y el retorno del tiempo. El siglo XIX tiene fama de haberse concedido la dimensión de la historia; no ha podido abrirla más que a partir del *círculo*, figura espacial y negadora del tiempo, según la cual los dioses manifiestan su llegada y su alejamiento, y los hombres su regreso al suelo natal de lo finito. Más que en nuestra atracción por el miedo a la nada, es en nuestro lenguaje donde ha repercutido profundamente la muerte de Dios, por el silencio que ha situado en su origen, y que ninguna obra, a menos de ser pura palabrería, puede velar. El lenguaje ha adquirido entonces una dimensión soberana; surge como si viniera de otra parte, de un lugar en el que nadie habla; pero sólo es obra si, remontando su propio discurso, habla en la dirección de esa ausencia. En ese sentido, toda obra es intento de agotamiento del lenguaje; la escatología se ha convertido en nuestros días en una estructura de la experiencia literaria; ésta por derecho de nacimiento es última. Ya lo dijo Char: «Cuando se quebraron las barreras del hombre, aspiradas por la falla gigante del abandono de lo divino, algunas palabras a lo lejos, palabras que no querían perderse, intentaron resistir al empuje exorbitante. Entonces se decidió la dinastía de su sentido. He corrido hasta la salida de esa noche diluviana».

En este acontecimiento, Hölderlin ocupa un lugar único y ejemplar: estableció y manifestó el vínculo entre la obra y la ausencia de obra, entre el alejamiento de los dioses y la perdición del lenguaje. Borró de la figura del artista los signos de la magnificencia que se adelantaban al tiempo, fundaban las certezas, alzaban

todo acontecimiento hasta el lenguaje. El lenguaje de Hölderlin sustituyó la unidad épica, que aún reinaba en Vasari, por una división constitutiva de otra obra en nuestra cultura, una división que la vincula a su propia ausencia, a su abolición de siempre en una locura que, de entrada, tenía su parte en ello. Es él quien ha permitido que, en las laderas de esta imposible cumbre a la que había llegado y que dibujaba el *límite*, nosotros, cuadrúpedos positivos, rumiemos la psicopatología de los poetas.

(Traducción de Julián Mateo Ballorca)