

EL TRASFONDO BARROCO DEL PSICOANÁLISIS

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXIII 723 enero-febrero (2007) 87-100 ISSN: 0210-1963

Carlos Soldevilla Pérez

Dpto. de Teoría Sociológica (Sociología V).
carsolde@cps.ucm.es

Facultad de Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.
Campus de Somosaguas. 28223 Madrid

ABSTRACT: *This study shows the notable legacy of the Baroque that irradiates to the psychoanalytical culture. We explore this link of the baroque culture with the psychoanalytical through the following topics: the identity signs, the art of the look, the therapeutic conception and the style. Finally it is intended to promote a reflection on what is baroque as relevant inheritance to have a deepest and comprehensive vision of the psychoanalytical culture and, by extension, of our sociocultural present time.*

KEY WORDS: *Baroque, psychoanalysis, convergence, identity signs, art of the look, therapeutic conception, style.*

RESUMEN: Este estudio muestra la notable herencia del Barroco que retoma la cultura psicoanalítica. El punto de partida es la constatación de la permanencia de ciertos núcleos barrocos en el psicoanálisis, tanto en lo que refiere a sus discursos identitarios y a sus programas de representación, como en sus considerandos teóricos y prácticos. Esta vinculación de la cultura barroca con la psicoanalítica la exploremos a través de los siguientes descriptores: señas de identidad, arte de la mirada, concepción terapéutica y estilo. Por último se pretende promover una reflexión sobre lo barroco como herencia relevante para tener una visión más profunda y comprensiva de la cultura psicoanalítica y, por extensión, de nuestra actualidad sociocultural.

PALABRAS CLAVE: Barroco y psicoanálisis, puntos de convergencia: señas de identidad, arte de la mirada, concepción terapéutica y estilo.

*"Amor me ocupa el seso y los sentidos;
absorto estoy en éxtasi amoroso;
no me concede tregua ni reposo
esta guerra civil de los nacidos".*

Francisco de Quevedo. 1627.

*"La ciencia moderna aún no ha producido
un medicamento tranquilizador
tan eficaz como lo son
unas pocas palabras bondadosas".*

Freud. 1915.

"El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal".

Jacques Lacan. 1975.

LA ACTUALIDAD DEL BARROCO

Las revisiones, las relecturas y, sobre todo, las reivindicaciones del barroco han propiciado, en las últimas décadas, la aparición de varios puntos de vista para reconsiderar la crisis de la modernidad, así como para prestar apoyos para investigar el fenómeno del postmodernismo (Calabrese. 1992. 1994; Chiampi. 2000). Naturalmente, la intensificación del interés por el Barroco desde los años setenta del

siglo pasado, coincide con el gran debate sobre la postmodernidad. El reconocimiento de que el barroco puede insertarse en la fase terminal o de crisis de la modernidad, como una especie de encrucijada de nuevos significados, favorece la emergencia de un nuevo tipo de pensamiento que se instala en la actual sociedad de consumo de masas, dentro de la tercera revolución tecnológica y acusando los efectos del capitalismo avanzado de la era postindustrial.

En esta compleja época, la incredulidad hacia los metarrelatos (Lyotard. 1980), puede explicar la sintomatología de un malestar en la cultura tardomoderna, que provoca desde el descrédito de los programas sobreracionalizados, al rechazo de las totalidades y totalizaciones, hasta la obsesión epistemológica por los fragmentos, divisiones, apoteosis de las diferencias, así como las quiebras sin fin de los dispositivos de legitimación.

Dentro de este contexto epocal, varios han sido los autores que han recogido esa tradición reivindicativa de los maestros barrocos, desarrollando su propia teoría en el marco de los cambios culturales de estos últimos años, o sea, cuando la crisis de lo moderno ha permitido emanciparse del discurso intimidatorio de la razón. De este modo, diversos pensadores (Calabrese. 1992. 1994, Sarduy. 1987, Buciglucksmann 1984. 1986, Deleuze. 1989, Echevarría. 1998, González García. 1998, etc.), al abordar una definición de la cultura contemporánea coinciden en la utilización de los términos "barroco" y "neobarroco", como pertinente y relevante metáfora cultural para caracterizar las señas de identidad de nuestro tiempo.

Ahora bien, lo barroco, y su actualización como neobarroco, no debe entenderse como un simple retorno al célebre estilo de los siglos XVII y XVIII, sino también y, sobre todo, como una forma de organización cultural con estrategias de representación propias, una metáfora cultural de nuestro tiempo, que retoma y redefine comportamientos estéticos y socioculturales que se vienen desarrollando desde la antigüedad clásica hasta hoy. Al usar el término barroco queremos referirnos tanto al estilo artístico y literario que fue imponiéndose desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII en Europa y en América, como a una forma de nombrar una cierta forma social, política, cultural o científica de hacer y de pensar, que se visualizó con claridad durante aquellos siglos. Hoy, la política, la cultura, o ciertos comportamientos sociales o individuales pueden recibir el adjetivo de "barrocos", a modo de categoría que intenta subrayar causas y efectos específicos.

Tras esta breve presentación del marco sociocultural, que hace relevante hoy la pertinencia de los estudios sobre el barroco, expresamos nuestro inicial punto de partida: la **constatación de la presencia de ciertos núcleos barrocos en la cultura psicoanalítica**, tanto en lo que refiere a sus discursos identitarios y a sus programas de representa-

ción, como en su teoría y práctica. Línea de trabajo que pretende promover una reflexión sobre lo barroco, como herencia relevante, para tener una visión más profunda y comprensiva sobre su impacto en la cultura psicoanalítica y, por extensión, en nuestra actualidad sociocultural. No obstante, cabe reconocer que vincular el psicoanálisis y el barroco puede parecer, en un principio, un ejercicio apriorístico de imponer una manera de leer ambas cuestiones. Sin embargo, en nuestra opinión, existen una serie de elementos que, al analizarlos de cerca y con los matices que la historia ha aportado, redefinen la utilidad de hablar del psicoanálisis desde ciertos lugares barrocos. De ellos hablamos en este trabajo. El propósito último es adentrarse en el trasfondo de la cultura psicoanalítica para captar una conciencia real de sus herencias y de lo que ellas suponen. Las temáticas en consideración son las siguientes: ciertas señas de identidad; el arte de la mirada; la concepción terapéutica; y, por último, el estilo. A nuestro juicio, estas temáticas, entre otras, siendo en origen barrocas serán retomadas ulteriormente por el psicoanálisis, configurando, en cierto modo, su peculiar identidad, sus valores y algunas de sus teorías y prácticas. Por tanto, desde este trabajo, en homenaje a los 150 años del nacimiento de Sigmund Freud, se propone un ejercicio de reconstrucción de la cultura barroca, superando el frecuente anacronismo en la aproximación al tema, para activar nuevos mecanismos de representación y pensamiento más transitivos, de ida y vuelta, capaces de iluminar la compleja actualidad de nuestras sociedades, que no se pueden entender sin sus relaciones con el pasado-futuro (Koselleck. 1993).

El Barroco no es la modernidad del humanismo clásico que confía en el punto de vista exclusivo de la racionalidad (Panofsky. 1980), ni de la modernidad misticadora de la cultura dirigida desde las poderosas Cortes del barroco (Maravall. 1979), sino de una modernidad insatisfecha, "rebelde", generadora de incertidumbre, de autorreflexividad y extrañamiento, que se relaciona con varias temáticas –todas ellas próximas al psicoanálisis– y que cuestionan los principios de realidad tanto del humanismo renacentista como del "barroquismo oficial". Razones de sobra habría, con los autores citados anteriormente, para señalar el barroco "rebelde" frente al logocentrismo "oficial". El barroco, pues, no es un fetiche histórico como así lo han entendido algunos, sino que es una fecunda matriz que impregna varias ramas del árbol de las Ciencias y de las Artes pasadas y contemporáneas, mostrando, al buen

entendedor, ciertas temáticas como son: la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, la desaparición del *logos* como absoluto, la crisis del concepto de progreso lineal de la historia, el retorno a la concepción cíclica del tiempo, la división (*spaltung*) del sujeto, etc..

En consecuencia, presentamos lo Barroco como una categoría indispensable de la historia de la cultura, útil no sólo para apreciar mejor los fascinantes retablos del pasado sitos en nuestras Iglesias, sino sobre todo para entender los productos culturales de nuestro presente, como es el caso que ahora nos ocupa del Psicoanálisis. Por tanto este trabajo pretende ser un dispositivo de reflexión comparativa entre una y otra perspectiva, de tal modo que nos sirva para reflexionar sobre las contradicciones del presente y sus síntomas, pero, al tiempo, pretende ser una exposición para el disfrute de la ampliación de horizontes culturales, muy conveniente para la interpretación de fenómenos diversos como este caso de las analogías entre Psicoanálisis y el Barroco. Pero es hora ya de pasar a las temáticas barrocas de amplia influencia en la cultura psicoanalítica.

ALGUNAS SEÑAS DE IDENTIDAD

Sigmund Freud, a los 13 años, comenzó su amistad con Eduard Silverstein (1856-1925), con quien pasaba el tiempo de que disponía fuera de las horas de clase. Para la comunicación de sus secretos personales, estudian juntos el castellano y fundan la "Academia Española", un pacto entre dos únicos miembros que implica el uso del idioma español en su epistolario y la adopción de los nombres de "Cipión" y "Berganza", nombres tomados de los perros parlantes que había creado Cervantes en "El coloquio de los perros" (1613). Freud era Cipión – el crítico, pedagógico e inteligente– y Silverstein era Berganza, su atrevido y charlatán amigo. Así nos lo describe, en su epistolario, el propio Freud: "Acostumbrábamos a estar juntos literalmente todas las horas del día que no pasábamos en el aula. Aprendimos español juntos y poseíamos una mitología que nos era peculiar, así como ciertos nombres secretos que habíamos extraído de los diálogos del gran Cervantes... Tanto al escribirnos como en la conversación yo le llamaba Berganza, y él a mí, Cipión. ¡Cuántas veces he escrito: Querido Berganza, y he terminado la carta: tu fiel

Cipión. Juntos fundamos una extraña sociedad escolástica: la Academia Castellana" (Freud. 1984: 91).

Desde luego y, en un plano psicológico, Cipión y Berganza representan el diálogo y el necesario contraste que los adolescentes necesitan tener por medio del amigo y confidente. Pero en un orden más profundo se encuentra la predilección por la cultura barroca española, por su denuesto a la modernidad científico-positivista, por su atenta escucha a la subjetividad epocal; así como por su apuesta por una decidida cuestión existencial que luego retomará el psicoanálisis: que el ser humano nace al mundo de la cultura marcado por el lenguaje, la enfermedad, la muerte y por el empuje de sus pasiones.

Otra seña de identidad barroca es la predilección de los psicoanalistas por la sabiduría aforística sedimentada en divisas, insignias y emblemas. Baste señalar, en un sentido paradigmático, cómo se incorpora al psicoanálisis la divisa "*Fluctuat nec mergitur*" ("fluctuando, sin sumergirse jamás"), que, a su vez, figuraba en el escudo de armas de la ciudad de París¹. Esta divisa llamó la atención de Freud que la incluyó en un momento decisivo, el de su primera compilación de la teoría y práctica psicoanalítica: "*Fluctuat nec mergitur*" fue elegido como epígrafe de la "Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico" (1914).

Por otro lado, Carl Gustav Jung desde los seis años maneja el latín, comenzando así su largo interés por la lengua y la literatura antigua. Además de saber las lenguas de Europa occidental, podía leer algunas antiguas, incluyendo el Sánscrito. Una de sus obras fundamentales lleva por título: "*Mysterium coniunctionis*. Investigaciones sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia" (Jung. 1956). Última de sus obras, donde Jung corona su indagación sobre el concepto de inconsciente colectivo y sobre la teoría de los arquetipos (pautas instintivas que tienen un carácter universal y que se expresan a través de comportamientos e imágenes); temáticas abordadas en su obra "El hombre y los símbolos" (1964). Para ello fue fundamental el estudio del barroco, período donde, según Jung, se recoge y culmina la iconología, el simbolismo y el conocimiento medieval.

El rico anecdotario de las señas identitarias barrocas se amplía con Jacques Lacan, psicoanalista que se identifica nítidamente con el estilo barroco. Estas son sus palabras:

“Como advirtió alguien hace poco, me coloco –¿quién me coloca? ¿él o yo? Sutileza de la lengua– me coloco más bien del lado del barroco” (Lacan. 1972-1973a: 130). Y, además, en su escritura, como en su práctica en vivo (los Seminarios), retoma el estilo barroco produciendo deliberadamente dispersiones de sentido y descentramientos de frases. Discurso barroco lacaniano que opera como lo hace el trampantojo: como artefacto de desorientación, cuyo objetivo es eludir el cierre del sentido, producido por la obsesividad racionalista, para favorecer otro tipo de racionalidad, la que versa sobre lo inconsciente. De esta manera, el estilo lacaniano que es difícil, irregular, de amplia densidad laberíntica en sus juegos homofónicos de palabras, participa claramente del estilo barroco.

El mismo Lacan llega a asumir la comparación con Góngora, para muchos un tanto extraña, sobre todo en un horizonte francés de claro clasicismo normativo y de robusto denuedo a lo barroco: “Lo cual nos obliga a concluir que no hay forma tan elaborada del estilo que el inconsciente no abunde en ella, sin exceptuar las eruditas, las conceptistas y las preciosas, a las que no desdeña más de lo que lo hace el autor de estas líneas, el Góngora del psicoanálisis, según dicen, para servirles” (Lacan. 1985: 190). Góngora, el responsable del estilo culto o culterano. El mismo Góngora que los simbolistas franceses comparan con Mallarmé. Y como Góngora, Lacan en sus Seminarios habla expresando un lenguaje de fondo, sofisticado, dispuesto a captar las imágenes en su duplicación por su contraste con el espejo. Por último, Lacan incita a sus oyentes y lectores a que lean a Baltasar Gracián, en concreto: “El Comulgatorio” (1655), último libro del gran maestro aragonés, donde Lacan encuentra el cruce de dos itinerarios: el de la iniciación mística y el de la dirección de la cura psicoanalítica, que más adelante retomaremos (Lacan. 1990: 247 y 248).

EL ARTE DE LA MIRADA

En la antigüedad los ojos representaban la divinidad luminosa, creadora y vigilante así como la inmortalidad. En Egipto, los ojos de Ra repartían su luz en la aurora. En Mesopotamia, el dios-padre Ea era “el dios de ojos brillantes”. Y tanto Zeus como el Dios Padre cristiano (que se representa mediante un único ojo inscrito en un triángulo) se describen o representan como el ojo que todo lo ve. En

Grecia, la diosa de la inteligencia (Atenea) se simbolizaba por una lechuza. Sus ojos agrandados veían perfectamente en medio de las tinieblas (representando la noche o la ignorancia). Sin embargo, para los mortales tal mirada les era imposible. Por tanto, ciegos tenían que ser aquellos que tenían el don de vislumbrar lo que no era visible. Los ojos normales, atraídos por las bellezas sensibles, tenían que cerrarse necesariamente para poder abrirse al conocimiento, esto es: a lo invisible. Un busto de Homero, poeta ciego a lo inmediato, sirve para distinguir la vista de la visión profunda. Pero la ceguera necesaria de Homero y Tiresias no acredita deficiencia, sino la verdadera visión que se lograba con un órgano interno, el tercer ojo, allí donde se fraguan las facultades del alma (memoria, fantasía, imaginación) y que sólo se alcanzan cuando se deja de mirar directamente al mundo exterior. Por eso, profetas, adivinos y poetas tenían que ser ciegos. El ojo dañado era signo del talante visionario. Los seres normales poseen dos ojos. Los excepcionales tres o ninguno. En este contexto, la ceguera es símbolo de una visión extraordinaria que sólo se alcanza con los ojos del alma, abiertos cuando los ojos físicos se cierran para siempre. Incluso esto es así para Platón, por eso escribe el libro VII de “La República” (475-470 a. C.), para prescribir la ceguera a los que pretendan aproximarse a la sabiduría.

Instalada en una fe extraordinaria y sus consiguientes certezas, la Edad Media no necesitó elaborar un arte de la mirada, tan sólo reflejó en su pintura la solidez de sus creencias y la rígida plasticidad de sus prácticas. Tampoco lo necesitó el clasicismo renacentista, que inventa la perspectiva para racionalizar los espacios visuales, dándoles un contenido de razón y una estabilidad más que razonable. Sin embargo, el Barroco, época de crisis e incertidumbres, necesitó que ese tercer ojo hiciese visible lo invisible. El gran anhelo del barroco, por tanto, fue mostrar cuestiones aparentemente inaccesibles, invisibles, situadas más allá de la percepción humana y a la que sólo se podía llegar mediante una cierta intensificación del espíritu. De ahí que, el gran arte de la mirada, se deba al barroco. El barroco ha sido un estilo excesivamente pretencioso, pues no sólo se ha caracterizado por su empeño, bien conceptista o bien culteranista, en retorcer, contorsionar (volver loca) la lengua para hacerla decir lo indecible, sino que también, como afirma Christine Buci-Glucksmann (1986), el barroco pretendió ver lo invisible, desplegando una cierta “locura de ver” (*la folie du voir*) propia del arte de la mirada del

barroco: el exceso de formas visuales, la búsqueda de efectos especiales; ambicionando, a través de estos recursos, desbordar la visión escuetamente racionalista del clasicismo renacentista. Desde ese entonces, hacer visible lo invisible, producir sensibilidad y conciencia mediante la imagen ha sido una constante heredada del arte de la mirada del barroco. Pero ¿en qué consiste lo invisible?, ¿cuál es el contenido de la invisibilidad? La respuesta surge súbita: dar cuerpo a la escisión entre razón e inconsciente, entre luces y sombras, afirmando la diferencia, como expresa Deleuze (1989), a través de formas de pliegues y despliegues, en una coextensividad del desvelamiento y del velamiento del ser racional, respecto de lo que se le opone como inconsciente; y al ambigü onírico, fantástico y fantasmático, que media como umbral decisivo entre la razón y su otredad. Por eso el artista barroco, es un buceador de su propia intimidad; y, a costa de mantener una actitud perseverante o, mejor, obsesiva, quiere llegar a percibir el negativo y luego el positivo de su identidad.

En consecuencia, el arte de la mirada del barroco pretende, sin acogerse a la ceguera, desarrollar un tercer ojo y con él abrirse a lo invisible, porque lo invisible representa a los enigmas más profundos (los que se esconden tras las apariencias de las cosas). Intenta encontrar el secreto de todo lo que, en el espacio y en el tiempo, nos prolonga más allá de nosotros mismos. La razón barroca es, por tanto, una locura de la mirada que se atreve a mirar las razones de lo Otro (restos, excesos, caos, pulsiones, anhelos y goces), adentrándose para ello, sin miedo, con coraje, en el mundo de lo ilusorio, de la locura y de las sombras que la racionalidad Renacentista y luego Ilustrada siempre se apresuró a soslayar.

Hay, por tanto, una peculiar búsqueda de lo inconsciente en la estética del barroco. El artista desciende o, mejor, penetra en el oscuro espacio en el que todo son inquietudes y misterios, allí donde se entrecruzan la experiencia creadora y la experiencia del dolor. En líneas generales, el arte barroco busca impactar y conmover a través de diversos procedimientos: crear la sensación de movimiento, recargar la obra hasta cotas insospechadas, rompiendo los límites entre el espacio del arte y el del espectador para así captar el momento más profundo y dramático de la acción, apelando a lo emotivo más allá de lo razonable ("Amor constante más allá de la muerte". Francisco de Quevedo). Pues, para el barroco hay una verdad que está por detrás

del realismo ingenuo renacentista, una verdad más profunda –por definición, alejada de la simple racionalidad–, que sólo se puede captar a través de unas apariencias no verosímiles (no naturales, no realistas), sino por medio de recursos barrocos como el trampantojo y la anamorfosis², apariencias, en suma, de no realidad, que distorsionan una mirada racional, bien para despistar a los espectadores incautos o más bien para conducir la mirada hacia verdades más profundas y enigmáticas.

Siguiendo la tesis de Buci-Glukzman, el barroco pretende una teatralización de la existencia, una lógica de la ambivalencia que conduce la razón "otra", interna a la modernidad, hasta la razón de lo "otro" que es desbordado continuamente. El barroco es caos y exceso, que se sustrae a las totalizaciones racionalistas de la modernidad. De ahí, que el mundo conceptual barroco renuncie a la armonía clásica, profundizando en las escisiones, custodiando los amargos fragmentos que persisten como señas del dolor que supone el avatar humano. En realidad, en el barroco, el sufrimiento y la muerte (Vanitas) compadecen ante la mirada como un espectáculo, como un juego corporal y psicológico que tiene que interiorizarse, que tiene que hacerse consciente. Quizá, por eso, Jacques Lacan confirme que: "El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal" (Lacan. 1972-1973a: 140).

Los habituales temas barrocos sobre la brevedad de la vida y sus desasosiegos; el grito desbordado de la naturaleza frente a la mesura y armonía del ideal de belleza clásico-renacentista; las incertidumbres de la vida, lo trágico de la enfermedad y la muerte; la severa dificultad del libre albedrío requieren una formalización estética que recurra al empleo de las curvas y contra curvas, de formas decorativas aparentemente ilógicas, arbotantes de repisas invertidas, trampantojos visuales. Quizá así podamos comprender mejor la pintura barroca en su uso del torbellino de formas y la lujuria de los efectos coloristas en Rubens, que tienden a hacer estallar los límites del marco. El horadamiento de las apariencias mediante ilusiones luminosas y fantásticas en Rembrandt. La valoración de las expresiones simbólicas, no exentas de contrastes y tensiones en los retratos mitológicos de Velázquez. El juego de la luz y de la sombra en todos ellos, se corresponde con el juego de lo lleno y lo vacío, donde la luz no sólo ilumina los objetos sino que hace surgir el vacío que hay entre ellos. En consecuencia, el arte de la mirada del barroco pivota sobre la alegoría.

Porque lo evanescente de la alegoría reside en la ausencia de un centro al que apelar, para así recorrer mejor el vacío que está detrás de las apariencias³. La imagen alegórica tiene estructura serial, es una repetición que hace desvanecerse el aura de lo único y, sin embargo, se encuentra en relación perfecta para captar plenamente la trastienda de la subjetividad, y con ella sus motivos más ocultos, sus intenciones más secretas. Ética y estética del espejo. Mirada del alma y mirada interior, especie de reflexión y de vuelta sobre sí mismo, para mostrar y velar –voluptuosamente con exhibicionismo– las relaciones entre lo privado y lo público, entre la política y la intimidad.

El arte de la mirada y de la escucha psicoanalítica

Este arte de la mirada del barroco, que invita al ojo a captar las motivaciones e intenciones más recónditas de la subjetividad epocal, es la herencia que retoma del barroco la cultura psicoanalítica. Pues la mirada, en psicoanálisis, no sólo equivale a la escucha como “atención flotante”, sino que tiene valor propio, en el sentido que lee/mira el avatar humano a través de la experiencia de lo inconsciente que, por definición, es lo invisible, lo que traba y turba la razón, por mucho que ésta se esmere en ocultar la falta y el *horror vacui* en el cual se encuentra alojada la experiencia del deseo humano. De ahí, que el sujeto deba ser mirado/escuchado en su más recóndita intimidad, la que pone en acto la experiencia del deseo que, en sí misma, siempre requiere de una representación: la misa en escena de las redes del deseo entre amantes, misa en escena de las redes del amor de transferencia en el análisis.

Por eso para la cultura psicoanalítica y, en especial para Jacques Lacan, es muy importante el campo escópico (perceptivo) para comprender y mostrar lo inconsciente. Para este autor, el sujeto humano está dividido por el campo escópico, el cual se caracteriza, a su vez, por la escisión entre visión y mirada, entre lo que vemos y lo que nos mira. Pues, hay siempre algo que queda fuera de nuestra posibilidad de captación, quedando la conciencia destinada a su función de desconocimiento, dado que el campo escópico está determinado por la oscura y opaca relación con el objeto del deseo, a expensas siempre del amor y la pasión. Intentando explicar estas complejas cuestiones, Lacan afirma que la dimensión de lo visual/escópico (la percepción) se organiza a partir de lo que denomina como la “fase del espejo”; esto es, el momento en que un niño

(entre los 6 y los 18 meses) reconoce su imagen reflejada; y tras este reconocimiento, se constituye su psiquismo. Así, en la “teoría del espejo (1949), Lacan parte de que el cuerpo del neonato funciona como si estuviese fragmentado, para plantear que, precisamente el psiquismo se estructura en la mirada del otro, y que somos lo que somos porque fuimos mirados de una determinada manera. A partir de este momento de desarrollo, el bebé va a cambiar, gracias a la capacidad simbólica que le permite estructurarse y organizarse en torno a un símbolo: la mirada del otro-materno. Ahora bien, no sin distorsiones, pues precisamente en ese momento del cruce de miradas del bebé con el otro-materno, también el bebé se aliena. En consecuencia, Lacan, como el barroco, expone sucesivamente la idea de la alienación del sujeto que ve en el acto de mirar –como en el trampantojo barroco– una trampa para la mirada. El propósito es presentar la naturaleza quiasmática o cruzada de la visión: la manera en que la mirada procede del sujeto y también del “sujeto desde fuera”.

Es una intuición eminentemente barroca, comprensible en la atmósfera de trampantojos y antropomorfismos que Lacan aprende de los teóricos y pintores barrocos, sobre todo de Holbein y Velázquez. De ahí que el arte de la mirada del barroco sea retomado por el Psicoanálisis para descubrir la estructura del inconsciente en el sujeto humano, y en cómo ésta se manifiesta a través de los sueños, los lapsus, los chistes y las miradas. Porque la mirada psicoanalítica no puede utilizar la vía recta, sino que, al igual que el barroco, necesita también del trampantojo y de la anamorfosis para ir descubriendo los núcleos de lo inconsciente, desvelándolos, pero también, muy prudentemente, distorsionando/desenmascarando la racionalidad del sujeto humano, que está impidiéndolo.

Por eso Lacan dedica el “Seminario 11” (1964) al arte de la mirada, discurriendo entre la anamorfosis de Holbein, como recurso que nos permite comprender cómo estamos configurados por Otro (inconsciente); que, como en las pinturas del barroco, produce un efecto externo en nuestra intimidad, constituyéndola desde el exterior, desde lo “éxtimo”. Lacan crea el neologismo de “éxtimo” para explicar este efecto (Lacan. 1959–1960)⁴. Síntesis de miradas opuestas, por un lado, la mirada próxima y estrecha del que fija la vista en la imagen; por el otro, la mirada distante y amplia, que se recoge en la concavidad del soporte y en el vacío de su entorno convexo. Este es el legado del arte

de la mirada del barroco incorporado a la teoría psicoanalítica, en ese retorno a Freud, en que consiste la propuesta de Jacques Lacan.

LA CONCEPCIÓN TERAPÉUTICA

Mientras que el hombre medieval podía erigirse en representante de su especie, el hombre postrenacentista, degradado a su posición como sujeto dividido (razón/pasiones, catolicismo/protestantismo, absolutismo/liberalismo, etc.), ve cómo, poco a poco, esta situación va desgarrando su yo, abriendo en él una herida profunda. De este modo, el barroco refleja ampliamente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, el crepúsculo del *logos* en tanto absoluto. Barroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual la razón no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia, en el límite del caos y de la desarticulación del yo. Sin embargo, el barroco cuenta con una significativa dimensión terapéutica que trata de insistir en la "ausencia", "elipsis", "expulsión" e incluso "exilio" del significante emotivo y pasional, reprimido por la modernidad racionalista. Así, el Barroco surge como un intento de entender la sintomatología del malestar en la cultura moderna del siglo XVII, dejando el relevo al Psicoanálisis que lo hará a comienzos del siglo XX.

Para el barroco el yo es un fragmento, un yo dividido que, paradójicamente, se ha constituido en un todo independiente, al hacer de su subjetividad racional todo un mundo. La terapéutica barroca comienza a concebir, por tanto, la necesidad de una imagen ideal de la subjetividad (*Bildung*), retomando la tarea de tutelar el proceso de emancipación del sujeto humano de los determinismos interno y externos de su identidad, para alentar así el autoconocimiento, el uso de la apropiación constructiva y creadora de sus propios valores vitales para, de este modo, poder crear-constituir (*poiesis*) el singular y diferente margen de autorrealización de su proyecto existencial. Pero ¿cómo lo hace?, ¿Cuál es el método? El método va a ser la novela formativa (*Bildungsroman*)⁵, que será el instrumento educativo fundamental de la terapéutica barroca, desde que, con Cervantes, naciera el arte de la novela como género para expresar la insólita extrañeza del yo con el mundo, una vez que éste ha perdido su sentido espiritual para la

interioridad del sujeto. La novela formativa barroca presenta una subjetividad ejemplar, en proceso de autoconstitución permanente, cuya evolución conserva, dentro de un mundo desencantado, algo de ese heroísmo y simbolismo de los tiempos antiguos, y que vemos de forma permanente en las obras de los distintos autores del barroco.

La ética del psicoanálisis posteriormente recoge el legado barroco para plantear el problema de la subjetividad y de la búsqueda de un principio de individuación que, además de la pertenencia a una especie, pueda otorgarle al sujeto humano una existencia singular concreta. Con ello Freud inaugura una concepción terapéutica de la subjetividad como capacidad para actuar en concordancia con las propias prioridades o principios, sin ceder ante los síntomas, a las pulsiones o deseos no conscientes, pero teniendo que asumir la falibilidad de la razón, la subversión de la conciencia.

De igual modo que en el barroco, el psicoanálisis freudiano, en ese umbral de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en lugar de seducir a la subjetividad moderna con el espejismo de una perfección imposible, como así lo hará la modernidad racionalista, le enseña a verse en la precariedad de su yo dividido (razón/pasiones; salud/enfermedad) y afrontando el síntoma, la enfermedad y la muerte. Al igual que en la terapia barroca, el psicoanálisis muestra al paciente cómo tomar conciencia de su novela familiar, mostrándole cómo realizar un destino personal enfrentándose y resolviendo sus síntomas, en una sociedad que, a semejanza con la del siglo XVII, también está en crisis, en cambio vertiginoso, masificada y dominada por la circulación del dinero.

Al igual que en el barroco, ante el laberinto de la existencia y sus problemas sólo cabe desarrollar el arte del "ingenio" y de la "agudeza" (Gracián). Por eso, ingenio y agudeza son las destrezas que requiere el psicoanalista para ir recomponiendo el puzzle rizomórfico del inconsciente – y sus síntomas– de su paciente. Así, contra el conductismo positivista, el Barroco y el Psicoanálisis suponen un paso retroactivo hacia la filosofía perenne, la que prescribe el necesario "conocimiento de sí mismo" antes de lanzarse a la acción, bien sea éste griego (*Gnothi seauton*) o latino (*Nosce te ipsum*). Pues, frente al conductismo social anticipado que, según Maravall (1979)⁶, significa lo barroco como sistema de propaganda y manipulación de masas,

existe otro barroco que desconfiaba de la política, para así centrar mejor su atención en el afrontamiento de los conflictos públicos e íntimos. Este es el barroco que, bajo las distintas concepciones terapéuticas va a presidir la dirección de la cura del alma y de la mente a lo largo del siglo XVII en adelante. Escojamos alguna de estas terapias entre sus más ilustres ejemplos: la terapéutica barroca de la novela de formación en Cervantes y en la novela Picaresca; la terapia del autodomínio prudente de "El Discreto" de Gracián; el trabajo de los sueños como propedéutica para la comprensión profunda de la subjetividad en "Los sueños" de Quevedo y en "La vida es sueño", de Calderón; el barroco atento, en su escucha y en su mirada, al continente de lo inconsciente y, en él, la omnipresente pulsión sexual que se emblematiza como mitologema emergente en el Don Juan de "El burlador de Sevilla" de Tirso de Molina; el uso de la alegoría⁷ como medio de acceso a la constitución fantasmática de la personalidad individual y colectiva en "El diablo Cojuelo" de Luis Vélez de Guevara; la retirada a la soledad/intimidad para el autoconocimiento en "Las Soledades" de Góngora; el auxilio de una cierta lucidez escéptica para el mejor gobierno de la propia vida en "El Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán, y en "El Criticón" de Gracián⁸; y en el gusto por la acumulación y continuidad narrativa (metafórica y metonímica) del conceptismo y del culteranismo en sus intentos por volcar al ser en la palabra, primer paso en la adopción de un modelo narrativo y alegórico de cura a través de la palabra, que participa de la idea de que el psiquismo está estructurado como un lenguaje (señera tesis del barroco que posteriormente incorporaran Freud y Lacan a sus teorías y a sus prácticas clínicas). Tradición barroca, por tanto, que incoa las temáticas centrales de la cultura psicoanalítica. Punto de continuidad que intentará salvaguardar la diferencia personal, frente a la roma homogeneización social conductista agenciada desde el poder.

En consecuencia, el Barroco y luego el Psicoanálisis, renuevan sus estilos y métodos, diversifican su abordaje de lo inconsciente, hacen exactamente lo contrario de lo que toda ingeniería social hace: deconstruir los modelos biopolíticos de subjetividad que interesan al poder, trasladando la responsabilidad a los propios sujetos para que constituyan así los suyos. Esta es la ética del estilo de vida en el barroco y también del psicoanálisis. Por eso ambos proponen devolver al individuo a las verdaderas fuentes de su intimidad, y con ellas intentar ofrecerle recursos para

abordar y resolver sus problemas internos para, desde este paso, dar el siguiente, que consiste en abordar el difícil reto de las relaciones con los semejantes (con la extimidad) desde la certeza y la fuerza que proporciona saberse con salud mental, con la suficiente salud mental como para poder sobreponerse a la nerviosidad cotidiana y guiar así de manera firme el propio destino con dignidad.

La musicoterapia, otra aportación terapéutica del barroco

Desde antiguo estuvo recomendada la melodía para hacer salir del cuerpo de los enfermos a los malos espíritus causantes de la enfermedad. Más tarde, Pitágoras y los pitagóricos aconsejaron la música para lograr la armonía universal y el retorno al equilibrio de las mentes enfermas. Aristóteles asienta que la música forma el carácter y el alma, y permite establecer un punto de sintonía entre ritmo y alma. La música, según Aristóteles, tiene un efecto de catarsis, de apaciguamiento, de serenidad. Tesis que continuaron los regímenes de salud (*Regimen sanitatis*) medievales y renacentistas.

Pero es el barroco el que desarrolla toda una terapéutica a través de la música, la de musicoterapia, para tratar las enfermedades mentales. Terapia que utiliza la música y/o sus elementos musicales (sonido, ritmo, melodía y armonía) para facilitar la comunicación, las relaciones, el aprendizaje, el movimiento, la expresión, la organización y otros objetivos terapéuticos relevantes, para así satisfacer las necesidades físicas, emocionales, mentales, sociales y cognitivas. Por ello el barroco sitúa a la música en la cumbre de la jerarquía de las artes, al ser el lenguaje mismo de la voluntad. De ahí el surgimiento de músicos como Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi, Alessandro Scarlatti, Tomaso Albinoni y Arcangelo Corelli. En Francia, Jean-Baptiste Lully, François Couperin y Jean-Philippe Rameau. Pero sin duda las cumbres del barroco musical se cifran en Alemania con las figuras de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel.

Como otra concepción terapéutica heredada del barroco, la musicoterapia es retomada por diferentes modelos terapéuticos psicoanalíticos con el objetivo de expresar y desarrollar emociones sensoriales, allí donde la palabra no llega, introduciendo la música en el mundo interior para maximizar y ampliar el estado de conciencia, sobre ese

flujo volitivo que alienta las emociones, las pasiones y las sexualidades. Freud, desde el comienzo de su obra reconoce la capacidad de la música para movilizar las emociones internas. En su obra "El Moisés de Miguel Ángel" (1913-1914), manifiesta la dificultad para reducir a conceptos lo que de inexplicable tiene el arte; y, en concreto, destaca de la música su capacidad de conmover. Más adelante, Lacan, en el Seminario XX, hace también una referencia a la música como el supremo arte de la invocación de la pulsión inconsciente: "Alguna vez –no sé si tendré tiempo algún día– habría que hablar de la música" (Lacan. 1972-1973a: 140).

El misticismo como terapia

Otra temática eximia del barroco es el misticismo, entendido como búsqueda de perfección, de salud mental y espiritual, por la vía de la contemplación y, más concretamente, la experiencia vivida por aquellos que sienten de un modo directo la presencia de Dios. Algunos místicos han expresado sus vivencias por medio de obras artísticas, principalmente literarias, sobre todo, poéticas, pues la poesía se ha mostrado especialmente apta para ir más allá del lenguaje corriente y profano, reflejando una trascendencia del orden de lo inefable. Numerosos autores han visto una equivalencia entre el cuidado espiritual de la mística y la cura terapéutica psicoanalítica. Véase por ejemplo Ignacio Garate y José Miguel Marinas que afirman que la "experiencia de los místicos sirvió para abrir paso a un mejor decir sobre la individualidad y la intimidad" (Gárate y Marinas. 1996: 5; 1996: 16/23).

Freud en "El porvenir de una ilusión" (1927) atribuye el origen del sentimiento religioso en el hecho simple y directo de la sensación de "lo eterno", que caracterizará como "sentimiento oceánico". Sentimiento que expresan las obras de los místicos, aquellos cuya existencia se caracteriza por el hecho de que los objetivos del principio de placer, la búsqueda del goce máximo y la evitación del dolor, no pueden alcanzarse en razón del orden del universo. Asumiendo, pues, el despojamiento de dichos objetivos, para así poder combatir la experiencia de la desdicha: la infligida por el sufrimiento del cuerpo, la hostilidad del mundo exterior y la insatisfacción en las relaciones con los otros.

Lacan también retoma la experiencia mística porque entiende que ella contiene, junto con el arte, la posibilidad

de revelar ese plus de satisfacción que mueve al deseo humano y que Lacan denomina "goce". "Gozo" que, para Lacan, revela el arte barroco, él es el único, según este autor, que puede evocar/invocar el "goce" (Lacan. 1964). Pues el místico es aquel que escoge la vía de iniciación que se propone el rechazo del goce. Este principio místico del despojamiento es retomado por Lacan, para hablar-nos de un principio ineludible en la tarea analítica: la de renunciar a sí mismo y la de aceptar y reconocer la alteridad del paciente. Lacan, en el seminario XIX afirma lo siguiente: "Lleguemos al psicoanalista y no nos andemos con vueltas... Objetivamente no podría situárselo mejor que con aquello que en un pasado se llamó: ser un santo. Un santo durante su vida no impone el respeto que otrora le valía una aureola... Nadie lo nota cuando sigue la vía del Baltasar Gracián, la de no deslumbrar... Sólo el santo permanece indiferente a él, el goce no es nada para él" (Lacan. 1990: 247 y 248).

EL ESTILO

El estilo del barroco participa de una lógica de la "monumentalización", con unas maneras eficaces en que se narra la ciudad, convirtiéndose ésta en "ciudad letrada", que aspira a servir, pero también a contravenir el poder de las Cortes del barroco. Expansión, rebosamiento que acaba por socializar la nueva realidad de las ciudades españolas de la época, sometidas al nuevo ordenamiento contrareformista, persuasivo, publicitario, abiertamente dirigido a las masas. Pero no exento de hondura y complejidad, pues, el estilo escritural propio del barroco es aquel en el que las palabras se hacen, además de legibles, "visibles". Se trata de la potenciación de un discurso de la mirada que funda una narrativa escritural. Así, el discurso de la mirada en el conceptismo (Quevedo, Gracián) no sería más que significar una estética racionalizada, intelectualizada, llena de categorías conceptuales; mientras que escribir culteranismo (Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz) implicaría una estética dominada no por el intelecto sino por la sensibilidad, no por las categorías sino por las formas, por los valores sensibles, etc.

Por otro lado, el estilo barroco concita la natural disposición a la agudeza, al ingenio, a la apertura por arriba hacia la mística y, por abajo, hacia la literatura picaresca,

pasando por el intermedio del arte de la novela y de la poesía. Estilo barroco que, en este caso, aspira a contener el conflicto de las pasiones, mientras puja por un mayor grado de conciencia social. Esto es, dándoles un sentido moral de máximos: en la mística, en la poesía, conceptista y/o culterana; o de mínimos: en la literatura picaresca, con el objetivo de que sirva de espejo a la cultura popular. Estilo que atiende a lo raro y peregrino, que deriva también en esa pasión por la singularidad, la excelencia y también por lo aberrante y lo anómalo, que Maravall (1979) definió en su día como patrimonio del sempiterno barroquismo español. Componente idiosincrásico, que desemboca a través de innumerables autores en un auténtico *genius loci* que encarna el *furor ingenii hispano*: el grado fiero de la lengua, que hace exclamar a Cioran que: "El mérito de España ha consistido no sólo en haber cultivado lo excesivo y lo insensato, sino también en haber demostrado que el vértigo es el clima moral del hombre" (Cioran. 1988: 56).

La característica principal del estilo barroco es la seducción que produce el "artificio". Con esto se podría considerar la razón barroca como la razón del otro tipo de racionalidad que atraviesa la razón de lo otro. Es decir, se trataría de entender el artificio como cuerpo retórico de una realidad más profunda. El artificio como estilo tiene como finalidad el desmantelamiento de la realidad racionalmente concebida. La representación nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de toda una teatralización de la vida íntima y también de la pública. Pero el teatro es también terapia catártica respecto a un síntoma (*fobos*) que se tiene que exorcizar para que no cristalice en enfermedad.

Por eso, en la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje, como una transgresión respecto al lenguaje –somático– comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad; para el estilo barroco el erotismo es sobre todo lujo⁹, superabundancia y desperdicio, demasia y suplemento, todo es metáfora, todo es metonimia. El estilo barroco repudia las formas que sugieren lo inerte o lo permanente, colmo del engaño, para enfatizar el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, la dinámica de fuerzas figurada en fenómenos. Es un arte de la abundancia del ánimo y de las emociones, que no son jamás, sin embargo, transparentes.

En suma, las características del estilo barroco que retomará más tarde la cultura psicoanalítica a la hora de configurar un estilo propio son las siguientes: discurso de la mirada, mirada que "escucha" con agudeza e ingenio; excesividad, dramatismo y sensualidad como vías de acceso –atrevidas e irreverentes– al goce amoroso, al sexual, incluso al místico.

Herencia barroca y estilo psicoanalítico

Como en el barroco, el contexto de descubrimiento del psicoanálisis es el de un tiempo caracterizado por la creación nerviosa y agitada, en los que Freud quiere abrir las puertas de la percepción a lo insólito, a lo novedoso, a las nuevas patologías que afloran en ese momento histórico-concreto y que sacuden, por dentro, al sujeto enajenándolo. Del estilo barroco hereda el Psicoanálisis las anteriores características antes reseñadas, para forjar un estilo lingüístico en el que se conjugan dos fundamentales concepciones estéticas propias del barroco: la estética como teoría de la sensibilidad (que tiende a aproximarse al deseo) y la estética como clínica o como empresa de salud que libera el deseo creativo, trazando líneas de fuga saludables, siguiendo la delgadísima línea que serpentea entre el déficit de la razón y el exceso de la pulsión.

Otro legado del estilo barroco es su oposición a la modernidad, que el psicoanálisis llevará a cabo a través del rechazo al positivismo psicológico y/o psiquiátrico. Pues, hay que tener en cuenta que el barroco comienza al principio diferenciándose trabajosamente del racionalismo/clasicismo renacentista, conservando aún caracteres de equilibrio, y poco a poco va desbordándose, como cobrando conciencia de que ese equilibrio está perdido y que además es represivo. Es una reacción contra el clasicismo renacentista que prometía mucho en punto de equilibrio y mesura, pero a costa del sometimiento de la subjetividad epocal a la funcionalidad adaptativa impuesta por la naciente modernidad racionalista, secular e industrial. De ahí que el estilo barroco conlleve un desengaño, una pretensión de ruptura, una innegable tonalidad pesimista. Así el gusto Barroco se inclina hacia lo inestable, lo polidimensional y lo fragmentario. Antes que un estilo es una sensibilidad subjetiva puesta en acto por sujetos, tanto en las artes como en la literatura como en las corrientes científicas, cuyo objetivo es la sanación de las almas y la cura psicológica de las mentes.

Concepción antimodernista del estilo nacida en el Barroco, en su clara oposición a la modernización renacentista como administración de las sociedades complejas, que necesita convertir al individuo en *res extensa* susceptible de cuantificación; y cuyo consecuente peaje consiste en la anulación de lo cualitativamente singular de la subjetividad, cuyos atributos sensibles, emotivos y sexuales, pasan a ser ninguneados por una socialización racionalizadora y masológica, impuesta por el Renacimiento, primero, y luego por la Ilustración. Bastará esperar a los comienzos del siglo XX para ver los efectos indeseados de la modernización, cuyos resultados, entre otros, son: la banalización del yo convertido en hombre masa en peligro de perder su racionalidad ante la eclosión de los nuevas nosologías: psiconeurosis histérica y obsesiva, fobias, psicosis, etc., cuyo afrontamiento y cura reparación hace surgir el psicoanálisis.

El psicoanálisis puede entenderse, al igual que el barroco, como una micro cultura de resistencia, opuesta a estas consecuencias no queridas de la modernidad. Así, el estilo psicoanalítico, cubierto de *furor sanandi*, impugna la modernidad del positivismo psicologista, para prender en las márgenes críticas y rigurosas de un gran espacio excéntrico, límite fronterizo de una hegemonía psiquiátrica/psicológica positivista. De este modo, mientras el estilo Barroco surge como reacción contra los ideales de la modernidad, cuyo comienzo fue el humanismo renacentista, el psicoanálisis surge como rechazo crítico al psicologismo positivista. Conlleva una crítica de la razón, un desengaño de la misma, un abandono de los patrones científicos, por ejemplo, el positivismo.

El estilo Barroco es nominalista, frente al Clasicismo y al Cientificismo que entienden la realidad como un todo regido por el predominio de los universales, con la intención de recrear un sistema teórico que aprendiese los rasgos fundamentales de la existencia humana. A su vez el discurso psicoanalítico es también nominalista y, al igual que el barroco, en su tiempo, intimida, juzga, parodia la economía racionalista y adaptativa del *homo faber* sobre el que pivota la antropología de la modernidad. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad (lenguaje destinado a servir de vehículo a una información), el estilo nominalista del psicoanálisis se complace en atender al paciente con nombre propio y al síntoma a través de su expresión lingüística. Es justo allí

donde confluye con el estilo nominalista y antimoderno del barroco que hereda y continúa.

Porque el barroco, según Eugeio D'Ors (2002), más que un estilo, es una suerte de pulsión crítica que, cíclicamente, vuelve a través de la historia en un movimiento constante que de ningún modo puede circunscribirse, ni clausurarse, con la actividad estética nacida en el siglo XVII. Estilo que permite afirmar la característica barroca de la identidad psicoanalítica, que se liga a una cultura cuya tradición ha reestilizado, apropiándose de las características antes señaladas del estilo barroco, para dar cuenta de lo más propiamente subjetivo: las emociones, las pasiones y la sexualidad.

La anfibología del estilo barroco y del psicoanálisis: las tendencias elitistas y las populares

Barroco y Psicoanálisis, aunque comenzaron siendo códigos elitistas, rigurosos, sofisticados y difíciles, terminan convirtiéndose en instrumentos útiles para la cultura popular. De este modo, el Barroco se convierte en literatura picaresca, disponible como recurso de afrontamiento popular frente al desafío de la existencia y el empuje de las bajas pasiones, en las sociedades en crisis del siglo XVII.

Mientras que la teoría psicoanalítica se ha convertido en lenguaje coloquial, en código privilegiado para reflexionar sobre la propia existencia. El psicoanálisis, que previamente era de consulta es ahora consumido a domicilio, presencia insoslayable en los medios de comunicación de masas, en Internet. ¿Banalización del psicoanálisis? Quizá sí, por la pérdida de especificidad, la vulgarización de su riguroso y sofisticado cuerpo teórico. Pero a cambio el psicoanálisis se ha convertido en un complejo discursivo popular en curso de transformación; reactivando los saberes populares y, por ende, necesariamente ya modificados, desclasados, bajo la forma de un discurso narrativo embrionario y polifónico. Diseminación ¿barroca y/o posmoderna? del psicoanálisis que impone el respeto por las diferencias, la descentralización democratizadora, coexisten junto a las formas más concentradas de acumulación de poder y centralización transnacional en la International Psychoanalytical Association (IPA).

Pero es hora ya de ir concluyendo. Cumplido, por ahora, el desarrollo de las temáticas que expresan la vinculación entre el barroco y el psicoanálisis, sólo nos cabe concluir

afirmando que la voluntad de unidad de estilo, cuando se da de forma intensiva e indivisible, cuando consigue, además, apropiarse de la memoria de la tradición y, por tanto, incoar sus verdaderas implicaciones de futuro; cuando todo esto se consigue se logra la articulación entre

la intuición sensible, la intelectual y la espiritual. Y estos son los signos que acreditan la verdad de las obras de Arte y también las de las Ciencias Humanas, como es el caso del Psicoanálisis. Signos todos presentes en el trasfondo barroco del psicoanálisis.

NOTAS

- 1 Divisa ligada a las vicisitudes de sus orígenes. La antigua ciudad se llamaba Lutecia y fue construida a orillas del Sena, en una isla que tiene la forma de un barco. Esta condición obligaba a sus habitantes, dedicados al comercio, a utilizar embarcaciones para atravesar el caudaloso río y llegar a ella. Para afrontar esta situación, los bateleros organizaron una corporación que tenía por lema la frase: "a flote, sin sumergirse jamás", que hace alusión a las tormentas que levantaron las aguas contra los flancos de las naves sin poder sumergirlas.
- 2 Los recursos barrocos del arte de la mirada son principalmente el "trampantojo", pura simulación de la realidad, en un desdoblamiento/doblaje artificial pero verosímil de lo visible; y la "anamorfosis", pintura o dibujo que sólo ofrece una imagen regular desde un determinado punto de observación. Dicho punto nunca es frontal. Es otra forma de simulacro, del juego de imágenes, que pone de relieve, en su ambigüedad consubstancial, la existencia de un juego con la perspectiva del espectador que desvirtúa la transparencia representativa al impedir una lectura unívoca del cuadro, revelando lo que se quiere decir pero a costa de dejarlo oculto, velándolo. Así, en el cuadro de "Los Embajadores" de Holbein, con la anamorfosis del cráneo, se muestra que la pompa y el fasto de los poderes

terrenales de las artes y las ciencias está socavado por la muerte.

- 3 El horror al vacío del barroco se expresa en la simbolización alrededor de un vacío. De allí que el barroco opte por la línea curva y quebrada en vez de la línea recta: su estilo no es decir las cosas directamente, sino del modo menos directo posible. El interés del barroco por el dinamismo se debe a que instaura un movimiento centrífugo que parte de un vacío para alejarse de él. El vacío queda detrás de los decorados y los ornamentos. El silencio detrás de la grandilocuencia. El arte de la mirada de lo barroco busca ocultar lo central (el contenido). Desplaza lo central, lo deja atrás, al margen, para llevar lo marginal (la lógica de lo inconsciente) hacia el centro. Exhibe, pone en escena la máscara para ocultar el rostro. Aunque quizá ese rostro sea otra máscara que se superponga a otras y así hasta llegar al profundo vacío que hay detrás. Por eso al barroco nunca le falta trabajo: debe crear muchos artificios para despistar al receptor, para hacerle ver formas donde sólo hay un vacío, satisfaciéndose en un decir que oculta lo que dice ante el otro.
- 4 Con este neologismo de lo "éxtimo" Lacan se refiere a que lo social y lo político no son ámbitos en los que nos insertamos sino más bien dimensiones constitutivas de nuestra propia condición de sujetos (espacios de lucha hegemónica, de seducción, de violencias y de antagonismos). El

Recibido: 30 de noviembre de 2006

Aceptado: 15 de diciembre de 2006

supuesto implícito es que el eje de la existencia es inaccesible para el sujeto. Éste permanece expropiado de su intimidad y por eso Lacan habla de "extimidad", de un afuera que está en el centro mismo del sujeto

- 5 Se denomina con el término alemán *Bildungsroman* (novela de aprendizaje o de formación) a aquella en la que se muestra el desarrollo físico, moral y psicosocial de un personaje, generalmente desde la infancia hasta la madurez. A pesar de que existen rasgos de *Bildungsroman* en obras clásicas o medievales, se puede situar el nacimiento embrionario de este tipo de novela en el barroco, con Cervantes y su Don Quijote y algunas obras picarescas.
- 6 José Antonio Maraval (1979), entiende lo barroco como un conjunto de prácticas represivas dispuestas por una cultura dirigida por el poder a su servicio, manipulando al hombre de letras, al artista y al intelectual. Habla de una cultura masiva, de masas, que rinde cuenta de un fenómeno económico-demográfico de la época, el del éxodo de las masas rurales hacia los centros urbanos. Por último, una cultura conservadora, donde lo nuevo es condenado, prohibido. Una cultura alienante que se acompaña en múltiples acciones psicológicas sobre la gente (impresionar con majestad, exuberancia, exageración, valoración de la dificultad) para manipular los comportamientos humanos de manera que quedasen asimilados al tipo de sociedad preconizada por el poder.
- 7 Recordemos que la tesis central de Walter Benjamin en "El origen del drama barroco alemán" (1990) es que la alegoría es la vía principal para el acceso a la fantasmaticidad.

- 8 El Criticón, es una reflexión teórica sobre la vida por medio de dos personajes: Cratilo, el reflexivo, y Andreño, el salvaje, que aprende a hablar; llevados a través de etapas que son a la vez geográficas y simbólicas de las edades humanas y de sus síntomas y vicios.
- 9 Según la tesis de Sombart (1913) el Barroco relaciona el erotismo con el consumo de lujo. Pues el capitalismo se inicia con el consumo de lujo emergente en la esfera privada que fue creciendo en las Cortes del barroco, afianzándose como estilo de vida hedonista, que ejerció una fuerte influencia en la génesis del sistema capitalista primitivo. En el período de transición del estilo barroco al rococó (siglos XVII y XVIII) se caracterizó por el culto a la imagen, a la intensa sensualidad, a refinamiento. Es decir, a la búsqueda del deleite de los sentidos como manifestación de los rasgos dionisiacos en la cultura. Cómo cabe entender si no la voluptuosidad carnal en Rubens, así como el tenebrismo de Caravaggio, o la sensualidad presente en los cuadros mitológicos de Velázquez (Venus, Baco, Vulcano), en el gusto por la fantasmagoría de Rembrandt. El estilo barroco utiliza el virtuosismo que aparece como un desborde de técnica que da la impresión de estar mostrando todo, de que no hay reglas que limiten su expresión. De allí que Rubens pueda tratar temas religiosos con una sensualidad impresionante, del modo que Sor Juana Inés de la Cruz lo hará en la literatura y Bernini en arquitectura (cuyo éxtasis de Sta. Teresa llegará ser emblema del pensamiento libertino, hasta tal punto, que será la carátula de la obra de "El Erotismo" de George Bataille), todos capaces de transformar, de darle sensualidad a cualquier elemento.

BIBLIOGRAFÍA

- Belda, Cristóbal *et al.* (1997): *Los siglos del Barroco*, Akal, Madrid.
- Benjamin, W. (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid.
- Buci-Glucksman, Christine (1984): *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Ed. Galilée, París.
- Buci-Glucksman, Christine (1986): *La folie du voir. De L'Esthétique baroque*, Éditions Galilée, París, reedición en 1996.
- Burke, Peter (1991): *La cultura popular en la Europa moderna temprana 1500-1800*, Madrid, Alianza, 1991.
- Calabrese, Omar *et al.* (1992): *Barroco y Neobarroco*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Calabrese, Omar (1994): *La era Neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- Calvi, Guilia, *et al.* (1995): *La mujer barroca*, Madrid, Alianza.
- Checa, Jorge (1998): *Experiencia y representación en el Siglo de Oro (Cortés, Santa Teresa, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz)*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- Cioran, Emil M. (1988): *De lágrimas y santos*, Tusquets, Barcelona.
- Chiampi, Irleamar (2000): *Barroco y modernidad*, FCE, Mexico.
- D'Ors, Eugenio (2002): *Lo barroco*, Tecnos/ Alianza, Madrid.
- Deleuze, Guilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona.
- Echeverría, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco*, Era, México.
- Garate, Ignacio y Marinas, José Miguel (1999): *Lacan en castellano*, Quipú Ediciones, Madrid.
- Gay, Peter (1988): *Freud. Una vida de nuestro tiempo*, Paidós, Barcelona, 1996.
- González García, José M.^a (1998): *Metáforas del poder*, Alianza, Madrid.
- Gombrich, E. H. (1960): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial*

- Representation*, Princeton University Press, Princeton.
- Freud, Sigmund (1913-14): *El "Moisés" de Miguel Angel. Obras Completas*, Tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
- Freud, Sigmund (1914): *Historia del movimiento psicoanalítico. Obras Completas*, Tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
- Freud, Sigmund (1915): *Pulsiones y destinos de pulsión. Obras Completas*, Vol. XIV, Amorrortu Editores, Buenos Aires (1984).
- Freud, Sigmund (1927): *El porvenir de una ilusión. Obras Completas*, Tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
- Freud, Sigmund (1984): *Epistolario 1873/1939*, Plaza & Janes Editores, Barcelona.
- Jay, Martin (1988): "Scopic Regimes of Modernity", en Foster, Hal (ed.) (1988): *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Seattle.
- Jay, Martin (1993): *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of Chicago Press, Chicago.
- Jones, E. (2003): *Vida y obra de Freud*, Anagrama, Barcelona.
- Jung, C. G. (1956): *Mysterium coniunctionis*, OC, Volumen 14, Editorial Trotta, Madrid, 2002.
- Jung, C. G. (1964): *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 2002.
- Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Contribución a la semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona.
- Lacan, Jacques (1949): *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je). Escritos I*, Siglo XXI, México, 1985.
- Lacan, Jacques (1959-1960): *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Lacan, Jacques (1964): *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Lacan, Jacques (1972-1973a): "Del Barroco" capítulo de *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún*, Paidós, Buenos Aires, 1989.
- Lacan, Jacques (1972-1973b): *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún*, Paidós, Buenos Aires, 1989.
- Lacan, Jacques (1985): *Escritos I y II*, Siglo XXI, México.
- Lacan, Jacques (1990): *Seminario XIX... O peor. Inédito*, citado en "Acerca de la ética del psicoanálisis", de D. Rabino-vich y otros, Ed. Manantial, Bs. As.
- Liotard, J. F. (1980): *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984.
- Maravall, J. A. (1979): *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona.
- Panofsky, Erwin (1980): *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid.
- Sarduy, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*, FCE, Buenos Aires.
- Sombart, Werner (1913): *Lujo y capitalismo*, Alianza, Madrid, 1979.
- Villari, Rosario, et al. (1992): *El hombre barroco*, Madrid, Alianza.
- Yndurain, Domingo (2006): *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, Cátedra, Madrid.