

La razón psicoanalítica. Entre el barroco y la posmodernidad

Eduardo Foulkes

Quiero partir de un esquema que nos permita un breve recorrido sobre las diferencias rastreables en esos tres discursos del descentramiento subjetivo que representan el barroco, el psicoanálisis y el pensamiento posmoderno. Mi apuesta consiste en sostener que el barroco representa la primera y principal subversión del borde subjetivo, la posmodernidad un pseudodesbordamiento y el psicoanálisis un atravesamiento que no supondría ni la dispersión al infinito del primero, ni el recurso a la relativización esterilizante del segundo. Desde que Heinrich Wölfflin a principio del siglo veinte tomara decidido partido por una reinterpretación estética y crítica del barroco, se ha pasado a reconocer en el barroco un impulso subvertidor del clasicismo renacentista, cuya estética basada en el ideal de armonía, racionalidad y proporciones áureas, había dado sobradas muestras de agotamiento en el mundo de la creación. La reconsideración estética de lo bello, brillantemente efectuada por Kant, admitiendo que el arte bello puede describir cosas que en la naturaleza resultarían feas o desagradables –las enfermedades, la guerra–, encontraba un límite infranqueable en la sensación de asco, sensación que echaría por tierra toda satisfacción estética y toda belleza. Pero el asco, como recuerda Eugenio Trías (1), constituye una de las especies de lo siniestro. Freud hacia 1911, época en que Wölfflin daba clases en Basilea y comenzaba a publicar sus primeras obras, había tomado contacto gracias a Sabina Spielrein, la primera psicoanalista que habló de ello, con la pulsión de muerte. Su práctica terapéutica a su vez lo había instruido sobre el problema de la repetición y la reacción terapéutica negativa. Cuando en 1919 escribe «*Das Unheimlich*», lo siniestro, Freud, sin proponérselo, conmociona la crítica estética al emplazar los cimientos de la subjetividad en la naturaleza desconocida que encierra el núcleo de cualquier intimidad, verdadero agujero negro en el que son aspiradas permanentemente la mismidad y la belleza, y donde la intimidad se transforma, como sugiere Lacan en su seminario sobre *La Ética*, en «extimidad»: lo íntimo exterior. No lo externo interiorizado, sino lo íntimo extranjero. Ya no se trata de ese «saber que no se sabía que se poseía», en que consiste el

inconsciente, sino en la naturaleza extranjera de toda intimidad. No se trata ya de lo que quiero olvidar y reprimir de mi pasado, sino de aquello que me ignora y me constituye en el rehén de su des-identidad, y en cuyo linde, no siempre controlable, comienza el borde donde reconozco mi intimidad. Otredad mía por lo tanto, reverso de mi mismidad imaginaria. Como afirma Trías, este trabajo freudiano ha supuesto la reformulación de la crítica estética: lo siniestro pasa a constituir tanto la condición como el límite de lo bello. El narcisismo, clasicista por derecho de imagen, y donde el yo se especulariza en la bella imagen, completa y completante del que mira, revela su sostén secreto, su pasado indigno. Tal como ocurre con cualquier identidad. El barroco debe considerarse, en la vida del arte, el lugar de gestación de una nueva concepción de los límites de la subjetividad, un *topos* fundante en la historia de un descentramiento subjetivo.

Si corrientemente una obra barroca, pictórica o arquitectónica, suele producir un sentimiento de cierta bizarrería, extravagancia o exageración, no lo dudemos: ello no ocurre sin la participación, en mayor o menor medida, de lo siniestro. Mi propósito es tomar esa rarificación de la mirada sobre el centro subjetivo acaecida en el arte barroco, como una puesta en escena desde la historia del arte de ese objeto inventado por Lacan, bautizado objeto «a». Esta cuestión ya había sido anticipada en 1974 por Severo Sarduy en su excelente trabajo *El Barroco* (2). La fuerza del barroco, su capacidad movilizadora, su búsqueda del infinito, su proliferación siempre excesiva del límite, incitan frecuentemente al hartazgo, síntoma del esfuerzo de corrección del descontrol que el empuje trasgresor sobre la conciencia promueve, incitando al sujeto hacia una infinitud ingobernable. Pero no es un empuje ingenuo, hecho con la pura reiteración de un margen o un reborde, sino que constituye todo un «saber hacer» con este objeto «a», en el que Lacan reconoce tanto al objeto de la pulsión, como al objeto que causa el deseo. Intentaré mostrar que el psicoanálisis ha logrado estabilizar con la conceptualización de este objeto, una organización subjetiva centrada en un vacío, lo que permite delimitar la proliferación al infinito del descentramiento subjetivo producido en el barroco. El gobierno de esa organización subjetiva podemos asignarlo a lo que con toda «razón» podemos denominar como la razón psicoanalítica. En ese intento rozaremos inevitablemente algunos presupuestos en el campo del pensamiento de la «posmodernidad», para expresar nuestra atrevida opinión respecto de esta retoma del descentramiento subjetivo por el posmodernismo con que se termina el siglo XX y se comienza el XXI, y donde el psicoanálisis parece haberse convertido en la materia más apropiada para su ejercicio crítico, o en el mejor de los casos en su interlocutor principal, como algunos textos de los

diferentes autores asimilados a esta corriente (¿posfilosófica?) lo ilustran: Lyotard, Baudrillard, Deleuze, Foucault o Derrida.

La subversión liminal del barroco

«Sin embargo, daremos la definición siguiente: llamamos belleza, estrictamente, a la conveniencia de todas las partes con el conjunto al cual pertenecen, de tal manera que no se puede añadir nada, quitar o modificar sin hacer que el todo se modifique. He aquí lo que es grande y digno de los dioses...»

LEÓN BATTISTA ALBERTI, 1452.

Alberti encontraba el secreto de esta exquisita proporcionalidad en un número que él llamaba *finitio*, en el que se reconoce sin mayor esfuerzo al «número de oro», el que constituía para los pitagóricos la razón de la sección áurea. Número adorado por el clasicismo y que curiosamente es un número irracional. Retengamos este dato: la racionalidad clasicista requería un número irracional que formalizara su «proporcionalidad». El barroco destapará esas imposturas de la belleza tan bien formuladas por Alberti, pero lo hará sin renunciar necesariamente a la existencia de algún tipo de centramiento, aunque incluso se trate de su duplicación. Piénsese por ejemplo en el hecho de la presentación fragmentaria de la obra de arte barroca, pergeñada con partes aparentemente independientes las unas de las otras, pero que no anulan por ello la inmanencia de un centro, un centro «otro», diferente en su accionar y en su relación a la experiencia sensorial al centramiento clasicista. Se trata de un centro aspirativo, que se enuncia siguiendo el ordenamiento de un vacío central, gobernante de esa fragmentación aparente. Lo que en su arte expresa el barroco no es el ser perfecto, sino el ser de un devenir, de un movimiento. Un centro que puede entonces ser buscado en la relación que permite, y por ello regula, la unión entre esas partes fragmentarias. Lo más significativo no es que el barroco se olvide de las premisas de León Alberti sobre la armonía de la belleza clásica, sino que busque intencionadamente la disonancia, como lo señala Wölfflin (3). Hauser, en su conocida obra sobre el arte (4), critica en un momento determinado la visión del barroco de Heinrich Wölfflin, a quien percibe como un formalista excesivo. La búsqueda intencional de esa disonancia sería para este prestigioso reinterpretaor alemán del arte barroco, «una ley que permita vislumbrar la vida interna del arte». Wölfflin preten-

de explicar al barroco como el efecto de una ley interior a la vida del arte que de tanto en tanto se repite en su historia. De este modo no habría una subjetividad barroca compartida, sino un discurso estilístico que de tiempo en tiempo, y pueden pasar en este sentido siglos, se impone en un momento determinado de la historia del arte. Por lo general Wölfflin es reacio a considerar los acontecimientos históricos de un momento determinado, acontecimientos que es imposible dejar de lado para entender porque surgió esta ruptura con el clasicismo que abarca desde el Renacimiento hasta el neoclasicismo, y que supone un período de doscientos años. La posición de Wölfflin es que el barroco es una acción más de ese metabolismo interno de la vida del arte, cuyas exigencias ahistóricas pueden concernir distintos momentos históricos: época de los mayas, de finales del imperio romano, del gótico tardío, del siglo XVII, del impresionismo o del 68 francés en que comienzan a proliferar los objetos *camp* y el arte *Kitsch*. En todos esos momentos Wölfflin vería una evolución de lo cerrado hacia lo abierto, de lo estricto hacia lo libre, de lo simple a lo complicado. Un proceso artístico típico que vuelve a repetirse siempre con el mismo movimiento de contestación y reemplazo, y que establece entonces que a la rigidez formal de un clasicismo le seguirá un sensualismo subjetivo.

El psicoanálisis consideraría esa repetición en el campo de la cultura como la insistencia de la letra en su imposibilidad de ser dicha, y vería ese empuje sensualista, pulsional, no ya como una sucesión mecánica entre lo abierto y lo cerrado, demostración de una ley general de la vida del arte, sino como una expresión de lo que Freud denomina «renegación», un no reconocimiento de esa «extimidad» habilitada en la instauración de cada período. Esta consideración me parece de utilidad a la hora de sostener, en contra de lo que afirmaría Wölfflin, que hay un siniestro del arte renacentista como impulso hacia lo ilimitado, del mismo modo que se puede señalar en el barroco una tendencia hacia una intención centralizadora. Como señala Hauser, en una composición de Leonardo o Rafael la unidad de la obra es simplemente una cuestión de coherencia lógica, ya que los distintos elementos se pueden gozar aislados, en cambio en una pintura de Rubens o Rembrandt ningún detalle tiene sentido por sí solo, y existe una unidad entre ellos que no es un resultado *a posteriori*, sino una condición previa a la creación artística.

En el caso del barroco el contexto histórico es fundamental. Si es verdad, como pretendo sostener, que el barroco es la cultura del objeto «a», ello ocurre en una circunstancia en la que es posible rastrear los estímulos que determinan que se rompa la bella imagen que ocultaba el agujero que le brindaba su prestigio. El descubrimiento del nuevo mundo y la revolución