

**Gesto inhibido.
La relación entre estética y
psicopatología en el análisis existencial
(*Daseinanalyse*)
Leandro Catoggio***



50-65

Resumen

En el presente trabajo se analiza la relación entre estética y psicopatología a partir de la fenomenología de Henri Maldiney y el análisis existencial desarrollado por Ludwig Binswanger y Roland Kuhn. Dicha relación se establece en dos partes. La finalidad de la primera parte radica en mostrar el estatus fenomenológico de la dimensión estética desde el concepto de gesto utilizado por Maldiney y reconocido como el espacio de articulación originario de la vida personal. De aquí que lo estético sea comprendido en el viejo sentido de la *aisthesis* griega, combinando una fenomenología del arte con el contacto primigenio de la persona con el mundo. En la segunda

Abstract

The present work analyzes the relationship between aesthetics and psychopathology based on the phenomenology of Henri Maldiney and the existential analysis developed by Ludwig Binswanger and Roland Kuhn. The purpose of the first part is to show the phenomenological status of the aesthetic dimension from the concept of gesture used by Maldiney and recognized as the original articulation space of personal life. Hence, the *aesthetic* is understood in the old sense of the Greek *aisthesis* combining a phenomenology of art with the original contact of the person with the world. In the second part, this approach is applied in relation to cases presented

* Conicet/ Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: leandrocatoggio@gmail.com.

parte, se aplica esta dirección de estudio con relación a casos presentados por Binswanger y Kuhn para describir el nivel de la patogénesis. Por último, se señala la posibilidad de un desarrollo metodológico para ciertos aspectos problemáticos en el campo de la psiquiatría fenomenológica.

Palabras clave

estética
psicopatología
análisis existencial

by Binswanger and Kuhn to describe the level of pathogenesis. Finally, the possibility of a methodological development for certain problematic aspects in the field of phenomenological psychiatry is pointed out.

Keywords

aesthetics
psychopathology
existential analysis

Fecha de recepción

24 de agosto de 2021

Aceptado para su publicación

9 de noviembre de 2021

Estética y psicopatología

El 28 de marzo de 1953, Henri Maldiney es invitado a dar una conferencia en el hospital psiquiátrico de Münsterlingen por Roland Kuhn, quien en ese momento era el director general de esa institución. La conferencia se tituló “Les conditions de l’Abstraction dans l’Art contemporain”¹. Allí, entre los oyentes, estaba presente el psiquiatra Ludwig Binswanger, como amigo de Kuhn y como recién conocido de Maldiney. Ese día, al finalizar la conferencia, en el libro de oro de la clínica, Maldiney dejó ese escrito el siguiente mensaje: “Bien que le Daseinanalyse soit dangereuse pour la phänoménologie de l’Art, le psychologue et l’esthéticien peuvent surmonter péril des rencontres”² (Maldiney y Kuhn, 2017: 13).

Este mensaje, breve y enigmático, no deja de encerrar el proyecto filosófico de Maldiney. El punto, sin duda, es qué entendemos por ambos términos. Aquí se debe tener en cuenta el modo de aproximación propio de Maldiney. Podemos plantearlo en forma de preguntas. ¿Por qué el análisis existencial es un peligro para la fenomenología del arte?, ¿en qué sentido está pensando la palabra “peligro”? Luego, ¿cuál es la superación que se asume en el encuentro entre el psicólogo y el esteta? Estas cuestiones y sus posibles respuestas son, a mi entender, fundamentales en un doble aspecto. Uno es el que ya mencioné: permiten comprender el sentido filosófico, más específicamente, fenomenológico, de la obra de Maldiney. En segundo lugar, son significativas en la medida en que sirven para comprender el aporte de dicha obra a la teoría del análisis existencial y su posicionamiento frente al ámbito de la psicopatología. ¿Cuál es ese aporte? A mi modo de ver, el aporte del fenomenólogo francés debe situarse en el terreno de la patogénesis, en el origen de la patología que, en palabras de Binswanger, debe entenderse como una “mutación fáctica” (*faktischen Abwandlung*) (1972: 19).

¿Cómo se origina la mutación fáctica y bajo qué forma se revela? Esta cuestión es la que, en definitiva, aún a las preguntas que mencioné antes y que dirige el presente trabajo. En ella aparece el peligro y la superación del encuentro entre lo estético y lo psicológico, el punto de encuentro en el que ya no se puede determinar ningún “defecto”, “anormalidad” o “incapacidad” sin deformar el fenómeno desde cierto supuesto teórico. El mandato fenomenológico de “ir hacia las cosas mismas” aparece en la perspectiva del análisis existencial según el concepto heideggeriano de *ex-sistenz* (*Ex-sistenz*), el modo en que la vida humana se relaciona consigo misma estando en relación con el mundo que habita. Este marco, iniciado por Binswanger en el campo de la psicología y la psiquiatría, quiere dejar

¹ Unos años más tarde fue publicada bajo el nombre “Les faux dilemme de la peinture: abstraction ou réalité” en *Regard Parole Espace* (Maldiney, 2012b: 31 y siguientes).

² “Aunque el *Daseinanalyse* es peligroso para la fenomenología del arte, el psicólogo y el esteticista pueden superar el peligro de los encuentros”.

atrás todo postulado teórico que termine por fundamentar una idea de enfermedad localizada en el viejo concepto de “animal racional”. Por eso la patogénesis no es abarcable ni por una concepción naturalista ni por una caracterización que ordene causalmente el fenómeno de la enfermedad en la razón o en la animalidad humana. La mutación fáctica es un suceso o episodio de la vida en su misma *existencia*, es decir, en su carácter originario de ser-en-el-mundo (*In-der-Welt-sein*), previo a toda discriminación de normalidad. En la misma medida en que el análisis existencial se aleja de toda consideración teórica previa a la descripción del fenómeno en sí mismo encuentra en “lo patológico” un modo de ser en el mundo, una forma de vida. De esta manera, pueden tomarse como principios arquitectónicos del análisis existencial los siguientes puntos:

- 1) El primero indica que el *factum* de la existencia debe tomarse desde el sí mismo (*Selbst*), a partir de su movilidad propia, sin presupuestos teóricos que delimiten la descripción de la experiencia que tiene la vida en su relación consigo misma.
- 2) El segundo es que dicha relación se muestra en su constitución mundana, es decir, en la forma de vida adoptada en el mundo a través de la articulación significativa de su espacio de presencia.

Bajo este marco, entonces, el trabajo continúa de la siguiente manera. En primer lugar, mostrando de qué manera entiende Maldiney lo estético para, en segundo lugar, abordar el cruce con la psicopatología, incluyendo los análisis de casos particulares de Binswanger y Kuhn, y observar, al final, en qué sentido lo estético puede resultar una modalidad de abordaje de la existencia con sus posibles mutaciones fácticas.

Aisthesis

En una suerte de respuesta a la afirmación de Hegel que diagnostica el fin del arte, Maldiney escribe: “Morir, para el arte, no es desaparecer (*disparaître*) sino sobrevivir (*survivre*)” (2012a: 175). La supervivencia del arte es el acto por el cual las obras mismas en su propio carácter artístico ya no pertenecen a la estética como *filosofía* del arte. La estética, como disciplina filosófica, ha sido constituida desde el pensamiento hegeliano en referencia al *concepto* (*Begriff*), es decir, una determinada reflexión especulativa en que la experiencia de la obra de arte queda abocada a una respuesta que se inscribe en el horizonte de una verdad que se piensa fuera del marco estético mismo. Si hay verdad en la estética, es una verdad funcional a una certeza que emergió en otro contexto, en otra experiencia, que se autodetermina según sus propios términos. Para Hegel, la estética es una mediación del *logos*, del concepto, y por eso las condiciones por las cuales se comprende una obra de arte ya no son las mismas que las condiciones de la propia obra. De esta manera, la génesis

significativa de la obra de arte queda subsumida a una estructura que la antecede y la integra en un devenir que solo comprende *a posteriori* la experiencia sentida en su inmediatez. Lo estético pierde su validez en cuanto pierde la inmediatez de la experiencia sensible por quedar esta última sujeta a la re-presentación del concepto: lo presentado, la presencia misma de la obra, solo aparece en la medida en que es tematizada por el *logos*. Debido a esto la experiencia sensible es captada en retrospectiva, en una reconstrucción que, desde el concepto, da cuenta del modo en que la situación particular es concertada en una forma o estructura que homogeneiza las posibilidades interpretativas. Así, la belleza de la obra de arte aparece en relación al camino que lleva a cabo el espíritu (*Geist*) a través de sus diferentes figuras históricas y reconoce la particularidad de las formas artísticas en la universalidad que las determina como prefiguraciones de su sentido.

Esta concepción hegeliana de la estética demarca un pensamiento que no solo anula la particularidad de la obra sino también la complejidad misma de la experiencia sensible que pueda tenerse de ella. Y esto último no solo apunta a la perspectiva propia del espectador sino también a la de aquel que realiza la obra. Ambos modos experienciales quedan subsumidos a una universalidad que los trasciende temáticamente, anulando el régimen mismo de la sensibilidad. Si se toma el texto mencionado al comienzo, el que expuso Maldiney en el Hospital de Münsterlingen durante 1953, podemos observar que su comprensión de la estética se encuentra en las antípodas de Hegel. ¿Qué entiende Maldiney por “estética”? Ante todo hay que pensar que el público que lo escuchaba no estaba compuesto exactamente por estetas o filósofos del arte. El espacio en el que habló esa tarde era un hospital. La conferencia de Maldiney estaba dirigida a una determinada parte del personal de la salud de ese sitio. Podría pensarse que ese personal estaba interesado en criterios estéticos como la discriminación de la belleza en el arte o en la historia del arte. Sin embargo, en ningún momento Maldiney habló de criterios estéticos ni de una narración histórica de la pintura. De hecho, a lo largo de los libros y textos, el fenomenólogo francés casi nunca habla de la discriminación entre lo bello y lo feo. Nunca es esta una cuestión en sí misma para desarrollar. En los distintos trabajos no aparece ni el tradicional criterio estético de la belleza ni un criterio histórico en tanto tal; es decir, en los análisis maldyneanos, un cuadro de Vermeer puede aparecer en iguales circunstancias fenomenológicas que un cuadro de Mondrian o Malevich.

Por más que hayan pasado más de tres siglos entre Vermeer y Mondrian, por ejemplo, sus pinturas son comprendidas en un nivel que trasciende sus distintas formas históricas. En un sentido fenomenológico, la eidética de la obra de arte manifiesta cierta invariabilidad que no recae en perspectivas históricas u opiniones personales. En este sentido, la obra de arte no pertenece al ámbito del juicio. La dimensión fenomenológica de la obra de arte es propia de la obra misma, del obrar de la obra que se distancia de todo acto judicativo. La pintura en sí misma, para Maldiney,

no se ubica en su función representativa; no es que esta no exista, sino que dicha función es derivada respecto a la inmediatez de su aparecer. El obrar de la obra de arte se caracteriza por su aparecer, por su estricta fenomenalidad, mediante la cual toda figuración posible es deudora de este anclaje. Debido a esto, no se tiene una distancia fenomenológica entre Vermeer y Mondrian, como tampoco respecto a la pintura rupestre o al arte de la Grecia antigua. El cuestionamiento sobre la fenomenalidad de la obra de arte es el mismo, tanto en la prehistoria, como en la plena modernidad o en las vanguardias del siglo XX. El punto central se encuentra en lo que Maldiney denomina “gesto”, es decir, el trazo por el cual aparece lo que aparece. Él lo explica de esta manera:

La realidad de Piero o de Vermeer tal como ella es vivida en sus obras mismas emerge de un gesto (*emerge d'un geste*), propio de cada uno de ellos, que se comunica con el mundo a una profundidad que no se revela más que en el acto de esta comunicación misma (*l'acte de cette communication même*) (2012a: 41).

Aquí puede observarse cómo aparece la obra de arte, su fenomenalidad. Cabe preguntarse ahora: ¿Qué es aquello que registra el esteta en la obra de arte?, o simplemente, ¿cuál es el objeto de reflexión estética? La respuesta es el acto comunicativo en su mismidad, el gesto. Por eso la pintura prehistórica en la que nos podemos detener a observar cierta representación no deja de otorgarnos la misma dimensión de profundidad que el paisaje que se muestra en *Vista de Delft* de Vermeer. Este cuadro del pintor holandés es un gesto, el acto comunicativo por el cual la pintura en un sentido estricto no representa Delf sino el modo en que esa ciudad se manifiesta para el pintor. Delf es el mundo de Vermeer que emerge con una realidad plena, con la modulación de colores y formas que inunda la presencia tanto del pintor como del espectador. El paisaje no es un “objeto” del cuadro sino todo el espacio de la pintura; no se puede decir “acá está” señalando un punto o cierta geometría del cuadro. El paisaje es un ordenamiento, una forma que en sí misma encierra cierto gesto que hace visible la realidad. Esta nunca se encuentra con anterioridad al cuadro, al paisaje, sino que aparece en el mismo gesto paisajístico, es decir, en aquello que se comunica y abre lo comunicado en ese acto. Cuando se mira *La joven de la perla*, también de Vermeer, no estamos ante un “rostro” o algún tipo de retrato estandarizado, sino ante un gesto. Lo percibido es un gesto superpuesto, un gesto de un gesto. Lo que comunica el cuadro es la belleza de un gesto: la sensación percibida es la del giro de la joven que parece responder a una llamada. Es desde el gesto de la joven que brilla la perla y su rostro en un contraste de luces y sombras. Y es ese gesto el que captura Vermeer haciéndolo visible para nosotros.

Tal es lo que indica Paul Klee en su libro *Teoría del arte moderno* cuando dice que “el arte no reproduce lo visible, lo hace visible” (2007: 35). Es en la fenomenalidad del paisaje, surgida sin previo aviso, que la realidad se visibiliza. De lo indistinguible como objeto, de la carencia del ente definido, es que emerge lo reconocible. La realidad es como ver a alguien llegar de lejos, el reconocimiento está envuelto en una neblina que poco a poco quiere esclarecerse. La joven del cuadro aparece y se reconoce en la medida en que se visibiliza el movimiento que hace hacia nosotros los espectadores. Vemos la expresión luminosa de sus ojos y su boca entreabierta, reconocemos estas “partes” como otras, a partir de la percepción de su gesto. Percibir es modular un gesto. La dimensión comunicativa con el mundo nunca es clara, transparente, de manera objetiva o temática en un comienzo. El contacto primigenio con el mundo es de forma gestual, por capturas que abren un espacio de significación. Por eso, el gesto es el acto de querer tomar, de apresar algo (*prendre, Nehmen etwas*). En la narrativa también podemos encontrar esta noción como un acto de hacer visible el encuentro con el mundo. Maldiney cita el comienzo de *El Castillo* de Kafka:

Ya era de noche cuando K llegó. La aldea yacía hundida en la nieve. Nada se veía de la colina; bruma y tinieblas la rodeaban, ni el más leve resplandor revelaba el gran castillo. Largo tiempo K se detuvo sobre el puente de madera que del camino real conducía a la aldea, con los ojos alzados al aparente vacío (1998: 9).

Es ese “aparente vacío” el gesto inicial kafkiano, la realidad que se mide a sí misma sin ninguna referencia por fuera de ella. El punto de partida de la historia, de la narración, de los infortunios de K, está desde el comienzo encerrado en la bruma y las tinieblas. Lo que se capta es la confusión, no lógica sino tonal. El paisaje no tiene lógica más que la del *thymos*. Y ante eso es que se encuentra el estar-ahí (*Dasein*), la presencia, de K. Párrafo mediante, Kafka da muestra nuevamente de este paisaje, pero esta vez a través de la palabra de los personajes. Luego de dormirse en un albergue, K fue despertado repentinamente por cierto señor que le dijo lo siguiente: “Esta aldea es propiedad del castillo; quien en ella vive o duerme, en cierto modo vive o duerme en el castillo. Nadie puede hacerlo sin permiso del conde. Pero usted no tiene tal permiso, o por lo menos no lo ha presentado”. A esto respondió K de la siguiente manera: “¿En qué aldea vine a extraviarme?, ¿Acaso hay aquí un castillo?” (1998: 9). Como se puede ver la realidad se visibiliza de un golpe, por sorpresa, cuando menos se la espera, en el sueño. En la bruma, envuelto en ella, K no afirma nada, no puede afirmar nada. Y, quizás, lo peor de esto es que nunca va a poder afirmar nada, que nunca va a saber responder por cierta legalidad para vivir y dormir que se le solicita. El problema de K no es un aspecto de su vida o la forma de vida que lleva a cabo sino, directamente, su estar

mismo, su *ahí* (*la, Da*). Para su propio estar-ahí, para su *aquí* único, se le exige una respuesta al conde cuando solo tiene preguntas.

Gadamer comenta que en una de las primeras clases que el joven Heidegger dictó en Marburgo dijo lo siguiente: “La vida es *diesig*” (Gadamer, 1987: 217). La palabra alemana significa “brumoso”, “nebuloso”. De allí la frase heideggeriana “la vida es brumosa”. Al respecto, lo que indica el autor de *Verdad y método* es lo que sigue: “Es parte de la esencia de la vida el no abrirse a un pleno iluminismo de la autoconciencia, sino nublarse constantemente una y otra vez” (Gadamer, 1987: 217)³. Estas palabras de Gadamer parecen comentar el texto kafkiano: cada vez que K quiere tener conciencia de dónde se encuentra la bruma lo envuelve, lo encierra, en un paisaje donde aún no puede distinguir nada. La comunicación primigenia con el mundo no es del orden del juicio, ni de cualquier orden representativo. Kafka nos muestra ese momento en que la intencionalidad aún no ha hecho su entrada, en que todavía no puede ser tematizado nada. Es como las casi infinitas veces que Cézanne pinta el Monte San Víctor. El espacio del paisaje es propio del acto comunicativo del gesto, de la búsqueda de una expresión que, parafraseando a Cézanne, logre abarcar las sensaciones confusas que tenemos desde el nacimiento (Maldiney, 2012a: 48). La dimensión estética es la de esas sensaciones que el arte ha querido transmitir, en la medida de sus posibilidades, a través de la reproducción de un gesto que no deja de repetirse a lo largo de la historia.

Es en este sentido que Maldiney llama “falso dilema” a la oposición entre la pintura abstracta y la pintura figurativa. Lo abstracto no es un gesto *a posteriori* sino, por el contrario, el intento de capturar el lugar desde donde surge el comienzo de una historia, de un mundo. Lo abstracto, en realidad, es lo opuesto al concepto. No pertenece a la idealidad significativa sino al acto mismo de comunicar previamente a cualquier objetivación. Lo que aparece en la pintura abstracta es la fenomenalidad del gesto, la realidad desprovista de medida y definición que revela el movimiento de la existencia en su incalculable ritmo. Maldiney lo dice así: “¿Qué es, en fin, esta abstracción? Ella es la acción transfigurativa y reveladora (*transfiguratrice et révélatrice*) del ritmo (*rythme*) sobre las formas donde él se encarna” (2012a: 51). Lo abstracto nunca deja de ser lo elemental, la revelación del ritmo de la existencia y las diversas formas que alcanza en el espacio del cuadro. La descripción del “aparente vacío” de Kafka es el momento de lo abstracto; es en el suceso de ese paisaje elemental que el ritmo de la narrativa va tomando forma en personajes y situaciones. El trazo de la pintura al igual que el trazo de la escritura son modos reveladores de las formas comunicativas con el mundo. La fenomenología del arte es, según esto, el análisis de las artes a partir de las cuales

³ Traducción propia de: “(...) es zum Wesen des Lebens gehört, sich keiner vollen Aufklärung im Selbstbewußtsein zu öffnen, sondern sich ständig immer wieder einzunebeln” (1987: 217).

la existencia se muestra a sí misma en su singularidad irreductible, es decir, en el *aquí* de la dimensión estética del gesto que toma forma por el acontecimiento. En este sentido, lo estético en la conferencia pronunciada por Maldiney sobre el arte abstracto puede caracterizarse del modo que sigue:

- 1) Lo estético es la dimensión elemental de la ex-sistencia, o, lo que es lo mismo, de la trascendencia en el mundo de la vida humana. Esta trascendencia es lo que Maldiney denomina “gesto” o “acto comunicativo en tanto acto” donde la existencia toma forma como realidad visible. Dicha forma es la articulación perceptiva del gesto en la medida en que tanto este se entiende como el acto de apresar o captar algo. Debido a esto la estética es comprendida por Maldiney como *aisthesis*, en el sentido griego del término.
- 2) Esta dimensión elemental como dimensión estética es la forma existencial en la que el gesto en su *ahí* concreto se funda de un modo previo a toda representación según el sentir. En esta medida, el gesto es siempre un gesto corpóreo radicado en el espacio pre-objetivo de su *ahí* singular determinado por un sentir que nunca debe confundirse con lo que usualmente se llama “data sensible”. En Maldiney, puede decirse, opera la distinción fenomenológica entre cuerpo-vivo (*Leib*) y cuerpo-objeto (*Körper*), donde el cuerpo-vivo da a entender el esquema espacial originario previo a cualquier entendimiento objetivante.
- 3) Este gesto corpóreo singular-estético no implica una subjetividad *a priori* ni una concepción mecánica del cuerpo. Su agencia es rítmica, es decir, un movimiento que opera comunicativamente de una manera pre-temática. En el ritmo no existe la diferencia yo-mundo sino la unidad estructural del estar-en-el-mundo de un modo *thymico*. Con esto se quiere indicar claramente que la agencia rítmica se distancia de la concepción mecanicista moderna (el cuerpo como *parte extra partes*) y de la perspectiva funcional o facultativa mediante la cual la operación intelectual es vista como principio de orden y de significatividad en la comunicación con el entorno.
- 4) El gesto articula el mundo como forma. Es en el estilo de su comunicación mundana que el mundo aparece como mundo propio o mundo del sí mismo (*Selbstwelt*), para decirlo de manera heideggeriana. En términos de Maldiney es el encuentro consigo mismo (*rencontre avec soi*), y se realiza en la situación de la apropiación del espacio como lugar. En su trabajo titulado “Espace et poésie” dice: “Forma y lugar están en mutua incidencia interna. El espacio se espacia en tanto que la forma se forma” (2012b: 129)⁴. La articulación del mundo se ofrece desde un espacio pre-objetivo que se denomina “esquema sub-espacial” (*schème sub-spatial*) (2012b:

⁴ Traducción propia de: “Forme et lieu sont en mutuelle incidence interne. L’espace s’espacia en tant que la forme se forme”.

123). De aquí que el esquema corpóreo sea un esquema sub-espacial en el que antes de toda tematización geométrica aparecen fenoménicamente distinciones elementales como las de cercanía y lejanía, derecha e izquierda, arriba y abajo, claro y sombrío, grande y pequeño, que se destacan en la dimensión propia del cuerpo-vivo.

Estos puntos son inmanentes a la comprensión estética de Maldiney. Ahora bien, si se vuelve a una de las primeras preguntas que se realizó al comienzo, “¿por qué es un peligro el análisis existencial para la fenomenología del arte?”, a partir de lo expuesto se puede decir que el peligro se encuentra en el suceso mismo del aparecer de la comunicación con el mundo. En la dimensión estética del gesto aprehensivo que toma mundo. Más específicamente, el análisis existencial pone su acento en esa estructura misma con la investigación psicopatológica puesto que existen formas existenciales que parecen cerrarse al mundo cuando el gesto se muestra inhibido. ¿Cómo se describe fenomenológicamente una existencia en su singularidad que no pueda ser capaz de apropiarse del espacio y transformarlo en un lugar?, ¿qué determinación estética, propia de la sensación, es la que ocurre para que el gesto se transforme en un gesto inhibido?

Gesto inhibido

Esas cuestiones son las que abren el encuentro entre el esteta y el psicólogo. Y ese encuentro de ambos se reconoce en la lectura *maldyneana* de Binswanger y Erwin Straus (2012b: 139). El psiquiatra Roland Kuhn lo explica así: “El espacio engendrado por los movimientos de direcciones de sentido es llamado por Binswanger ‘espacio thymico’ (*gestimmter Raum*). Maldiney retoma esta noción para ponerla de acuerdo con la noción de ‘espacio pathico’ de Straus, como estructura de una ‘receptividad activa’ (*réceptivité active*)” (2007: 301). Lo que marca aquí Kuhn es de suma importancia ya que determina y explica esa mención de la “superación” que se señaló al principio. Lo que tenemos con esto, para empezar, es que el *topos* de la patogénesis es esa receptividad activa, es decir, el intervalo en el que el gesto se transforma en una forma existencial apropiándose de su *aquí* concreto. Es en dicho intervalo que sucede, acontece, lo que con Binswanger se caracterizó como “mutación fáctica”.

Al respecto es ilustrativo el texto de Binswanger *Tres formas de la existencia frustrada* (1972). En él la exaltación (*Verstiegenheit*), la excentricidad (*Verschrobenheit*), y el manierismo (*Manieriertheit*) nombran mutaciones fácticas en las que el gesto se encuentra inhibido en su articulación. Brevemente se va a focalizar en la última de las formas de existencia de las que se ocupa el psiquiatra suizo. El manierismo como forma de existencia (*Daseinsform*) significa, en un sentido heideggeriano, que su estudio implica tomar dicha forma como posibilidad de

estar en el mundo, es decir, un modo de ser y estar en relación con el entorno desde el ahí (*Da*) de su comprender (*Verstehen*). Siguiendo el parágrafo 31 de *Sein und Zeit*, Binswanger resalta la siguiente frase de Heidegger: “Y sólo porque la existencia (*Dasein*), comprendiendo, es su Ahí (*Da*), puede extraviarse y malentenderse (desconocerse) (*verlaufen und verkennen*)”⁵ (Heidegger, 1963: 18). De aquí que una existencia fracasada o malograda se entienda como un extravío o un desconocerse a sí misma. Pero este desconocerse no remite a un proceso de autoconciencia sino al comprenderse desde la vida brumosa, que se había indicado antes con Gadamer.

El *ahí* señalado por Maldiney sigue esta línea heideggeriana indicada por Binswanger y que se ejemplificó con el agrimensor K al comienzo del libro de Kafka. Es propia de la existencia (*Dasein*) la posibilidad de un conocerse como de un desconocerse como de un encontrarse y un perderse. La consecuencia esencial que toma Binswanger de esto, y que Maldiney sigue, es que la existencia, de modo inmanente, puede comprenderse auténticamente (encontrándose a sí mismo) como inauténticamente (perdiéndose a sí mismo); pero, en todo caso, siempre hay una modalidad de comprender en acto, de vincularse con su *ahí* concreto. Esta relación consigo misma es el modo o forma de vida desplegada en un mundo. En este sentido, cualquier patología se entiende a partir de las posibilidades existenciales ejercidas en el mundo, en la forma en que las posibilidades comunican con el mundo en sus modos fácticos. De esto se desprende que la mutación fáctica que provoca la patología es, en resumidas cuentas, un modo de perderse en el mundo como pérdida de la comunicación con él. En la forma existencial del manierismo Binswanger analiza esta pérdida de comunicación bajo el caso de Jürg Zünd, un joven al que se le diagnosticó una psicosis disociativa. Se cita a continuación la descripción de Binswanger:

Desde temprana edad se movió en “tres mundos” que se hallaban entre sí en la más extrema contradicción, que nunca alcanzó a superar. En ninguno de esos mundos pudo echar raíces, pues a cada uno de ellos lo veía en el “espejo” de los otros dos. En primer lugar estaba el mundo de la calle, mundo “proletario”, libre, tumultuoso, en el que gustosamente actuaba como matón (...), pero en el que no podía sentirse totalmente en su ambiente, por una parte a causa de que se sentía *expuesto* por su vestimenta de mejor calidad, por otra parte porque sus padres trataron de alejarlo, en todo en cuanto les fue posible (...). Cuando después de salir de la escuela, el padre lo buscaba en la plaza porque no había regresado de inmediato a casa, se sentía ridículo ante sus camaradas. A esto se agregó el hecho de que

⁵ La traducción de Albizu del texto de Binswanger traduce “desconocerse” y no “malentenderse” como Rivera en *Ser y Tiempo*.

él mismo se reprochase que sentía mejor en la calle que junto a sus padres, quienes ocupaban el piso superior de la casa. (...) Además sufría porque sus padres, vistos en el espejo de la opinión pública, no aparecían como normales sino como nerviosos y orgullosos. A causa de la forma en que lo trataban sus padres (...) se atrajo el escarnio y la burla de la calle; por tal razón, ya desde niño se sintió como si estuviera totalmente desnudo, como si se lo exhibiera en ropa interior, como si fuese traspasado por la mirada. En consecuencia, desde entonces, se sintió obligado a ocultarse ante los otros. Pero junto a estos dos mundos que de tal modo se hallaban en oposición (...), había aún para Jürg Zünd un tercer mundo, un "mundo parcial" espacialmente importante para su desarrollo: el mundo del piso bajo en el cual vivían su abuelo materno y dos hermanos de su madre. Aquí se sentía mucho más libre que junto a sus progenitores, pues estos parientes se hallaban más en el interior de la vida, vivían a lo "gran señor" y gozaban de mucha consideración en el lugar. Se sentía espacialmente seguro junto a su abuelo (1972: 150-151).

En esta descripción puede verse el modo en que el joven Jürg no puede encontrarse a sí mismo en la división de tres mundos parciales que operan reflejándose unos a otros. Podríamos decir que su gesto mismo está escindido, que sus movimientos corporales son extravagantes y que una sobredeterminación de sus posturas lo hace resaltar en sus diferentes entornos. El manierismo, justamente, es esa toma de posturas que intentan adecuarse a cada situación, quiere ser un estilo que nunca llega a ser tal debido a que las formas de hablar, de caminar, de gesticular, son, en realidad, adaptativas en grado sumo. Por eso, Binswanger explica que "Jürg Zünd no tuvo ningún 'estilo de vida' propio; siguió ora este, ora aquel modelo, entre los que encontraba a su alrededor; dicho con otras palabras, adoptaba las actitudes y las maneras de este o de aquel mundo" (1972: 151).

La angustia del joven Jürg se encuentra en la escisión que no deja de ser una disociación existencial en la que no solo no llega ser sí mismo bajo ninguna circunstancia mundana, sino que tampoco podría llegar a serlo en la medida en que su esquema corporal se mueve en un espacio abstracto, en un *espacio sin lugar*. La pérdida de sí es la rigidez del gesto, la inmovilidad seccionada en la cual los reflejos de los mundos se relacionan contradictoriamente. Así, lo inhibido del gesto es la inhibición de la apropiación del espacio. Las direcciones de sentido no se muestran abiertamente, sino que se anulan unas a otras impidiendo una estabilidad personal. La rigidez de cada mundo parcial paradójicamente conlleva el retraimiento de la agencía rítmica en la que la forma existencial aparece suplantada por modelos o esquemas corporales establecidos y legitimados. La lógica de la suplencia opera, según esto, como una máscara, un enmascaramiento del

ex-sistir que no deja de ser una defensa asumida frente a un desmoronamiento. Esto, sin embargo, es lo que permite vislumbrar el por qué de la suplencia. Una forma de vida amanerada, enmascarada, revela que la existencia es siempre esa movilidad creativa del gesto que se enraíza en un lugar. La suplencia, el adquirir modelos e imitar modos de vida, no deja de ser una modalidad de una existencia que pretende abrirse en su estilo personal.

Lo opuesto a esa movilidad gestual es la rigidez y el vacío de pertenencia a un lugar. Por eso lo inauténtico es lo impropio como lo no apropiado. Hay una repetición vacía que solo reitera una y otra vez un gesto automático. La suplencia trabaja en la medida en que su finalidad se encuentra en suplir la angustia de no tener lugar. Por eso la suplencia aparece en el marco freudiano de la represión. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty lo dice de esa manera:

Toda represión (*refoulement*) es, pues, el paso de la existencia en primera persona a una suerte de escolástica de esta existencia (*une sorte de scolastique de cette existence*) que vive de una experiencia antigua, o mejor, del recuerdo de haberla tenido, posteriormente, del recuerdo de haber tenido ese recuerdo, y así sucesivamente, hasta el punto de que ya no retiene de ella más que la forma típica (*la forme typique*) (1945: 99).

La regresión implica una tipificación de la personalidad, del estilo de ser, es decir, la tipificación no es más que una despersonalización. La sucesión que va de recuerdo en recuerdo es una repetición que termina por enmascarar el pasado en una tipificación, esto es, en una representación que inviste la facticidad en una representación, en una tematización del estilo. La proximidad se hace lejanía y el gesto se encamina a un hundimiento en el pasado, un pasado absoluto, que ya no puede traerse al presente como pasado sino como presente enmascarado. Tanto para Merleau-Ponty como para Maldiney, la preocupación por la articulación del espacio en un lugar es central. La repetición es una forma de estancamiento en el sentido de la inhibición del gesto. Una forma de repetición se puede ver en el esquizofrénico, para quien el lugar no implica, utilizando la expresión de Binswanger, una dirección de sentido (*Bedeutungsrichtung*). Todo espacio es un espacio vacío, como una especie de receptáculo es llenado de una y otra manera sin variar la forma del gesto. La oposición entre tener un lugar y no tenerlo se vio en la escisión y el no poder echar raíces de Jürg Zünd pero también puede compararse con un simple ejemplo. Tener lugar significa que en el caso de un viaje y la estadía en un hotel de otra ciudad al despertarnos a la noche no sepamos dónde estamos o dudemos qué dirección tomar para ir al baño. Sentimos de alguna manera que ese no es nuestro "lugar". Esa sensación es indicativa, justamente, de que ese no es nuestro lugar, que estamos en un hotel, en un espacio ajeno a nuestra familiaridad. Por el contrario, en el caso del esquizofrénico los espacios se mantienen

“iguales”, no hay un sentimiento de lugar que pueda reconocerlo como próximo, y en este sentido no hay una familiaridad que envuelva el espacio vivido. Todo espacio mantiene la misma lejanía y la misma cercanía, la misma estructura vacía en la que ningún sentimiento está ligado a él como el sentirse a sí mismo “en casa”.

Para Jürg Zünd no hay una pérdida de un objeto que deba recuperarse. En caso de que se hubiese perdido algo, eso fue su gesto articulador de mundo, su comunicación auténtica con el mundo. Su ruptura comunicativa es la secuencia del suplemento incorporado para continuar su vida, aunque padeciéndola. Su registro rítmico está enmascarado y nunca tuvo de alguna manera algo así como un “objeto”. A diferencia del psicoanálisis freudiano, en el caso del análisis existencial no hay pérdidas sino la pérdida del gesto mismo, del acto comunicativo en tanto acto. Tal cual indica Roland Kuhn, el psicoanálisis opera siempre al nivel del “qué” mientras que el análisis existencial remite al “cómo” (2007: 95). Es la estructura del “cómo” lo que se extravía y no *algo* de esa modalidad. Por eso el análisis existencial no trabaja ni mediante signos ni mediante símbolos. Se ubica “por detrás” de estos en la ejecución del gesto que toma mundo. Binswanger se distancia de Freud tanto en tomar la historia individual de la persona como historia natural como en postular un regreso a una escena primaria. De igual manera un tercer aspecto esencial en esta distancia es el reconocimiento de que lo patológico no emerge tanto de lo exterior a lo interior ni de lo interior a lo exterior sino que el movimiento es siempre desde lo externo a lo interno. Para el análisis existencial no hay, estrictamente hablando, enfermedades endógenas sino enfermedades exógenas que se tornan endógenas. No hay una pulsión sexual que necesite sublimarse porque, si no, acarrearía trastornos personales o cierto juego pulsional que deberían equilibrarse para lidiar con una energía que termine con la supremacía de Tánatos sobre Eros.

La depresión, por ejemplo, es exógena. Su nacimiento es del vínculo con el mundo, de la forma en que la existencia se comunica en el mundo. La causa no es interna al organismo sino que está motivada por una situación externa. Kuhn ejemplifica esto con el caso de Madame S, quien fue diagnosticada con lo que se llama “depresión por reubicación o mudanza” (*Umzugsdepression*) (2007: 84). La angustia de Madame S nace en el momento en que se muda de casa y de ciudad. La nueva casa es similar en su distribución y tiene también un jardín donde ella ubicó sus plantas al igual que en la vieja casa. Sin embargo, su actitud no es la misma. No solo no se puede relacionar de la misma manera con los diferentes espacios de la casa, sino que su comportamiento con su pareja también ha variado. El nuevo espacio no es su lugar. El gesto, en este caso, ha quedado atrapado en un lugar que sigue operando significativamente desde el pasado. El jardín, su lugar preferido, ya no tiene sentido para ella por más que haya ubicado todo de manera similar a su antigua casa. Madame S ocupa la casa nueva pero nunca llega a habitarla. Por más que se desplace en ella, que utilice sus diferentes espacios, el sentimiento de angustia emerge para instalarse, al igual que en el caso de Jürg

Zünd. La dimensión estética o pática es la presencia de ese sentimiento, de esa sensación permanente, que no se reduce ni a dolores de cabeza ni a la ausencia de un rasgo personal. El sentimiento que nace en Madame S es, en realidad, un producto del espacio vivido, de su comunicación con el entorno y de la pérdida de su lugar como pérdida del encuentro consigo misma.

Proyección

Para terminar, cabe señalar con Roland Kuhn que la dimensión estética tiene, principalmente, una función metodológica. Como punto nodal de la patogénesis, la dimensión estética es el acceso para el estudio y la terapéutica de las enfermedades anímicas. El psiquiatra menciona que, a diferencia de la psiquiatría tradicional, “la Estética en el sentido de Straus y Maldiney, responde aquí a una falta real. (...) Tal método estético (*méthode esthétique*) es aún decisivo desde el punto de vista de la terapéutica” (2007: 109). ¿Por qué es decisivo? Porque dicho método abre un campo de descripción y de investigación al mismo tiempo. A continuación, se mencionan dos puntos generales que pretenden mostrar en qué medida la dimensión estética de la vida humana puede resultar un modo de abordar problemas inherentes a la psicopatología.

- 1°. De descripción en cuanto el espacio de la dimensión estética es el lugar de emergencia de la patología, como ya se dijo. La descripción, en este sentido, actúa fenomenológicamente como retrato de las diferentes mutaciones fácticas. Esos retratos no dejan de ser tipologías de agencia que posibilitan comprender en sus invariantes las condiciones fácticas por las cuales se transforma la existencia en una inhibición del gesto articulador de mundo. Según esto, el arte aparece como una manera genuina de aproximarse al estudio del acto comunicativo con el mundo en cuanto acto. De esta manera podemos verlo en la descripción que hace Binswanger del manierismo y su relación con el manierismo, estilo artístico entre el Renacimiento y el Barroco que muestra en la pintura, por ejemplo del Greco, la rigidez y el carácter tensivo con el ambiente. Ahora bien, las tipologías realizadas no dejan de presentar, como mínimo, el problema entre la descripción de las invariantes y la variación histórica de posibles tipologías. El problema que queda por reflexionar, en este caso, es si podemos pensar en una serie de tipologías como las de la excentricidad, el manierismo, y la exaltación de una forma que eluda la contingencia histórica y contextual.
- 2°. En cuanto a la investigación, el método estético se relaciona con lo que ya Roland Kuhn ha trabajado: la psicofarmacología. El campo abierto por el análisis existencial logra focalizar la medicación sobre las condiciones espaciotemporales de la agencia en un sentido amplio. La participación de la creación del antidepresivo por parte de Kuhn, el Tofranil basado en la droga imipradi-

mina, es, justamente, una forma terapéutica de dirigirse al gesto articulador de mundo. La incidencia de la droga no se basa en un presupuesto mecanicista del cuerpo sino en la consideración cualitativa del *cómo* y las sensaciones que lo acompañan. Pero esto no quita que deban tomarse en consideración dos tipos de relación. La que se da entre lo cualitativo del gesto y lo cuantitativo de la droga que actúa desde una perspectiva del cuerpo-objeto así como la que se da entre la terapia farmacológica y la terapia del encuentro con el médico. Ambas relaciones no solo no deben descuidarse, sino que deben profundizarse mediante el desarrollo del método estético.

Bibliografía

Fuentes

Maldiney, Henri (2007), *Penser l'homme et la folie*, Paris, Millon.

---- (2012a), *Regard Parole Espace*, París, Cerf.

----- (2012b), *L'art, l'éclair de l'être*, París, Cerf.

Maldiney, Henri y Kuhn, Roland (2017), *Rencontre/Begegnung. Au péril d'exister*, Würzburg, Königshausen & Neuman.

Bibliografía referida

Binswanger, Ludwig (1972), *Tres formas de la existencia frustrada*, Buenos Aires, Amorrortu.

Gadamer, Hans Georg (1987), *Gesammelte Werke 3*, Tubinga, Mohr.

Heidegger, Martin (1963), *Sein und Zeit*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag.

Kafka, Franz (1998), *El Castillo*, Buenos Aires, Emecé.

Klee, Paul (2007), *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus.

Kuhn, Roland (2007), *Ecrits sur l'analyse existentielle*, París, L'Harmattan.

Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard.