

**BOLETÍN DE FILOSOFÍA Y ENSEÑANZA
DE LA FILOSOFÍA**

Nº1

AÑO I

**INSTITUTO SUPERIOR PADRE
ELIZALDE**

2022

ÍNDICE

Presentación	3
Cuerpo y sentido: una aproximación a su relación y manifestación en el mundo <i>Alicia Pochelú</i>	4
Secuencia didáctica <i>Yanina Benitez Ocampo</i>	23
Ontología sobre relaciones humanas en los tiempos que corren <i>Noelia Dominguez</i>	25

Presentación

La revista que presentamos hoy es el resultado de un arduo trabajo de investigación y creatividad de docentes y estudiantes de la carrera de filosofía del ISPE.

Cómo director de este instituto con más de 60 años de presencia formando docentes celebro esta propuesta y espero que abra caminos, genere debates y permita que muchos se animen a dos actividades maravillosas: escribir y pensar.

Equipo directivo del Instituto Superior Padre Elizalde

Es una gran alegría para nosotros poder presentar el primer número del Boletín de Filosofía y Enseñanza de la Filosofía. Nuestro objetivo es poder brindar textos académicos, recursos didácticos y trabajos de los estudiantes a toda la comunidad, con el fin de que el conocimiento cultivado, dialogado y construido en los distintos espacios del Instituto pueda ser compartido con otros. A su vez, ofrecemos la posibilidad del intercambio siempre enriquecedor de saberes y prácticas entre profesores y estudiantes, creyendo siempre en la riqueza del diálogo. Es por esto que creemos que este Boletín es una gran oportunidad para el crecimiento de toda la comunidad educativa.

Comité Editorial

Cuerpo y sentido: una aproximación a su relación y manifestación en el mundo

Alicia Pochelú (UNSAM)

El presente escrito tiene por finalidad mostrar como el pensamiento merleau-pontyano considera el vínculo de la corporeidad humana con el mundo, siendo el *sentido* la categoría decisiva. El desarrollo de este consta de dos partes y una breve conclusión: la primera se referirá a la teoría del cuerpo propio y la segunda versará sobre el sentido expresado en la pintura y en la obra dramática. A su vez, en la primera parte -la teoría del cuerpo propio- se destacará el atributo de intencionalidad operante y las vertientes corporales (espacialidad, sexualidad y palabra). En la segunda, -el sentido expresado en la pintura y en la obra dramática- se profundizará la noción de conciencia perceptiva a través de la expresión pictórica de Cézanne, y, la comunión de sentido entre el yo, el texto y el espectador, la que origina la grandeza del actor. Finalizaremos a partir de la exposición desarrollada, a modo de conclusión, con el aporte de Aida Aisenson-Kogan acerca del alcance ético del carácter originante del cuerpo.

Primera Parte: La teoría del cuerpo propio

La antropología filosófica contemporánea se plantea como uno de los problemas fundamentales el de la corporeidad. Diversos autores reafirman la significación del cuerpo en la realidad humana, después de un prolongado tiempo de no ocuparse de ella, dado que la filosofía había privilegiado lo inteligible sobre lo sensible, desplazando a la corporeidad de su centro de interés. A comienzos del siglo XIX se inicia una valoración del cuerpo en la vida humana, y como inquietud perdura en pensadores posteriores -como Scheler, Gehlen, Plessner entre otros- hasta culminar en la reflexión existencial que aborda la temática desde la perspectiva del cuerpo propio. Ahora bien, los análisis conceptuales de la meditación filosófica alcanzaron particular importancia en la escuela existencial francesa y en la reflexión heideggeriana, para quienes la existencia debe ser necesariamente encarnada, puesto que ella es ser-en-el-mundo, y sólo por esa condición, las posibilidades de la existencia se desarrollan. Sin embargo, fue la fenomenología quien, con anterioridad, ha

subrayado el papel de la actividad corporal integral: en todo comportamiento del sujeto interviene un cuerpo, permitiéndole constituir su mundo sensible; de este modo, la temática del cuerpo es, a partir de ese momento, la del cuerpo vivido. Al mismo tiempo, las demás ciencias abocadas a las instancias corporales y anímicas comienzan a entender a la experiencia como impresiones vividas y no mecanismos exclusivos del cuerpo orgánico.

En las últimas décadas, se observa que las conclusiones de científicos y filósofos interesados por la corporeidad, si bien responden a enfoques y métodos diferentes, admiten que la vida del hombre entre los hombres, y, la vida de cada uno -en tanto personalidad individual- se halla entretrejida con el cuerpo objetivo y la vivencia que, de él, el yo posee. A su vez, esta realidad plantea la cuestión de si el cuerpo, en su modo de ser objetivo-subjetivo, implica una dimensión determinante del obrar o si constituye sólo una situación dentro de la cual se inscribe un proceso de libre elección; en otros términos, nos enfrentamos con el hombre que, en su calidad de ser corpóreo, también le es inherente la libertad. Al respecto, se evidencia que en el hombre hay una gradación desde los comportamientos más automáticos hasta los más libres y personales. Ni el extremo en que domina la corporeidad objetiva –constitución física, caracteres innatos, congénitos, heredados- ni el absoluto predominio del espíritu -que excluye todo comportamiento corporal a nivel de ideas puras-, expresan la realidad humana; por el contrario, la vida humana efectiva transcurre en ese “ámbito” en el que se animan en interacción y determinación mutua, lo corpóreo y lo anímico abriéndose a lo espiritual, “en este plano el cuerpo es cuerpo vivido a la vez que corporeidad objetiva, cuerpo con el que actuamos y vivenciamos en la multiplicidad de las situaciones vitales, y que a tal punto es parte integrante de nuestra conducta que resulta inseparable de la personalidad y del propio sentimiento de identidad” (Aisenson-Kogan, 1981, p.12).

A partir de estas consideraciones iniciales, presentaremos las ideas más importantes sobre la teoría del cuerpo propio, a saber: 1) la intencionalidad operante, y, 2) las vertientes corporales.

1. La intencionalidad operante

La teoría del cuerpo propio encuentra su fundamento en la teoría de la percepción, puesto que es ella la que reconoce a la conciencia como función interior del cuerpo que

depende de ciertas realidades exteriores. La reflexión sobre la conciencia se inicia a partir de reconocerla como conciencia perceptiva, comprometida con y en un cuerpo. Ella se manifiesta, por un lado, formando parte del mundo y por otro, como coextensiva con el mundo, y lo captado por ella, es la significación del mundo. Ahora bien, la adecuada comprensión de esta idea remite a reconocer la presencia de una “fuerza formadora de sentido” que recorre la unidad del yo, quien –a su vez- posibilita la vivencia del mundo. Esta fuerza recibe el nombre de intencionalidad operante constituyéndose en una característica fundamental del cuerpo propio, y con relación a ella, éste se reviste de una nueva dimensión, a saber: el cuerpo propio es apertura originaria al mundo, instauración de un sentido anterior a todo juicio de conocimiento y decisión, transformándose en un medio perceptivo y activo que efectiviza a este-ser-en-el-mundo. Por consiguiente, hay que afirmar que el ser-en-el-mundo es conciencia comprometida, es reconocer que lo sensible se modela y configura según un modo de ser propio.

De este modo, la intencionalidad operante en su más profunda realidad hace visible un “yo puedo” que, a diferencia de un “yo pienso absoluto”, engloba todas las percepciones del cuerpo. En la medida que el cuerpo es un “yo puedo”, el cuerpo se convierte en el conjunto de condiciones concretas bajo las cuales un proyecto existencial se actualiza, y deviene en su actualización, propiamente “mío”, donde cada una de sus acciones son reveladoras –para el yo- de un estilo identificatorio. De este modo, la facticidad corpórea caracteriza concretamente los proyectos de un yo para otro, y al mismo tiempo, las acciones efectuadas se constituyen en un acontecimiento de la historia personal. Se trata del cuerpo como forma propia de proyectarse y existir, que descubre, en quien lo vive, un modo diferente al que inmediatamente se muestra. Al respecto, resulta elocuente la afirmación de Merleau-Ponty: “la unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores (...) Esta unión se consume a cada instante en el movimiento de la existencia” (Merleau-Ponty, 1953, pp. 298-299).

A su vez, los contenidos de las experiencias evidencian, respecto del cuerpo propio, la presencia de dos dimensiones: la habitual y la actual. Mientras que el cuerpo habitual abarca los gestos, una ordenación de significaciones virtuales o latencia de potencialidades que a cada momento posibilitan la actualización, el cuerpo actual concretiza la realización del proyecto, designa la efectividad del sujeto porque contiene y supone al cuerpo habitual.

Más aún, lo habitual y actual de la conciencia encarnada guardan entre sí una relación de integridad simétrica, posibilitando la facticidad humana. Se trata de reconocer que la facticidad adquiere la forma de un cuerpo que engloba al organismo e instauro un sentido que, sin negar las estimulaciones, le permiten tomar distancia de ellas.

Así comprendida, la experiencia del cuerpo propio es incompatible con una visión de la corporeidad que la define como “partes extra-partes”, partes que se encuentran vinculadas mediante relaciones extrínsecas y mecánicas; por el contrario, el cuerpo es quien organiza el ámbito de los objetos gracias a la percepción originaria, el cuerpo no nos deja y a diferencia de las cosas que están en el mundo y permiten una exploración exhaustiva, “es conmigo” y conmigo se dirige hacia el mundo. De este modo, el cuerpo propio y el mundo manifiestan otro matiz. El primero nunca llegará a ser objeto, dado que al ser un “yo puedo” jamás estará completamente constituido, y porque permanece bajo la forma de un fondo desde donde los objetos se le aparecen. Y el mundo, no es una suma de cosas determinadas sino el horizonte latente de nuestra experiencia, anterior a todo pensamiento y decisión.

De este modo, las reflexiones precedentes a partir de la teoría de la percepción nos introdujeron en una antropología existencial. La experiencia natural del hombre lo ubica de golpe en un mundo, en donde, el plano objetivo y subjetivo se funden en la conciencia encarnada, y a partir de ella todas las situaciones de hecho son asumidas y dotadas de una significación. En la existencia, el cuerpo constituye el marco de participación en el mundo porque es el conjunto de acciones posibles o cuerpo virtual, con relación al cual cada objeto aparece revestido de un peculiar ámbito de propósitos dados por la percepción. Cada persona por su intencionalidad individual corporal delimita un orbe específico singular dentro del mundo general de la naturaleza y de la cultura.

Sin embargo, para comprender más adecuadamente ese proyecto existencial es necesario examinar la espacialidad, la sexualidad y la palabra como las vertientes corporales mediante las cuales el proyecto se cumple.

2. Las vertientes corporales:

a) La espacialidad

Hemos indicado hasta aquí que el cuerpo propio no es aprehendido como una masa material sino como la “envoltura viviente de nuestras acciones”: las partes del cuerpo no están yuxtapuestas entre ellas ni entre realidades extracorporales; esto equivale afirmar que la espacialidad manifiesta un aspecto original de nuestro cuerpo. Su originalidad se muestra por su carácter de involucimiento en el que sus componentes se implican unos a otros, es decir, en cada uno de sus órganos se da una posesión indivisa de todos los otros: el cuerpo no es simplemente en el espacio, sino que vivencia el espacio. Expresa una postura que a su vez se toma en función de una tarea determinada, su proyecto suscita una actitud de conjunto y se inscribe en él una tarea a cumplir, “porque nuestro cuerpo se nos revela como postura en vistas a cierta tarea real o posible” (Merleau-Ponty, 1945, p.117). De este modo, mi cuerpo es el “aquí” originario donde se instalan las primeras coordenadas espaciales, es el anclaje activo en un objeto, su situación ante sus tareas.

Vivir, existir no es sinónimo de contemplar un mundo objetivo; el ser-en-el-mundo es ante todo una toma de actitud efectiva, en el que se cumple un uso del cuerpo, tal que nos permite realizar acciones de alcance simbólico: por ejemplo, no sólo puedo ser artista, sino que puedo jugar a ser artista, en ambos casos me comprometo por mi cuerpo en el mundo; se trata de acciones reales de alcance simbólico. De este modo es necesario admitir que la vivencia real se comprende, interpretando las significaciones inscritas en ella, puesto que, en definitiva, el ser-en-el-mundo habita el mundo de tal modo que la espacialidad del cuerpo constituye en él una experiencia en la que se da una remanipulación y renovación del espacio corpóreo, gestando el cuerpo habitual: el hábito crea el poder de responder con cierto tipo de soluciones a cierto tipo de situaciones con identidad de sentido, “la adquisición de un hábito es la captación de una significación, pero la captación motriz de la significación motriz”(Merleau-Ponty, 1945, p.160): Habitarse a algo es dilatar nuestro ser-en-el-mundo gracias al cuerpo propio.

b) La sexualidad

Hemos considerado la unidad del organismo como una unidad de significación que difiere de la unidad de correlación, propia de los sistemas físicos, en que la coordinación

por las leyes deja en los fenómenos vitales un aspecto que es accesible a otra forma de coordinación, denominada coordinación por el sentido. En los procesos vitales la significación y el valor son atributos intrínsecos del organismo percibido, y con relación a ellos, el cuerpo propio es el lugar en donde se produce su apropiación.

Ahora bien, es necesario considerar aquel ámbito de nuestra experiencia que constituye nuestro medio contextual-afectivo. Es en este contexto en el que el significado de la sexualidad se inscribe, el que, a su vez, se haya vinculado en cada persona con la totalidad de su mundo propio. La extensión de la vida sexual se apoya en potencias internas del sujeto orgánico, e intrínsecamente a ella se da una función que le permite desarrollarse. Se manifiesta un eros que anima un mundo original que da valor o significaciones sexuales a los estímulos exteriores, y designan en cada persona, la vivencia que de su cuerpo objetivo hará, porque cada uno de nosotros poseemos la capacidad de no estar clavados en lo actual, vemos el mundo fundamental de la percepción según diversas dimensiones y actitudes.

La sexualidad es la proyección de un mundo específico sobre el mundo material gracias a nuestra intencionalidad; los mundos que nosotros proyectamos son nuestro modo de ser específico, por eso el mundo sexual revela el estilo expresivo de nuestra relación existencial. En ella, la percepción capta un cuerpo a través de otro cuerpo en un mundo y no dentro de una conciencia reflexiva. Se da una “comprensión” que no es del orden del “absoluto entendimiento”, sino que el deseo comprende -vinculando un cuerpo a otro cuerpo- una intencionalidad a otra intencionalidad. Al ser así, la vida sexual se manifiesta como una intencionalidad original en la que las raíces vitales, tanto de la percepción y motricidad como de la representación constituyen su base, confiriendo riqueza a la experiencia. Según estas expresiones, la sexualidad se aparta de aquella visión que la reconoce como un ciclo autónomo-mecánico; por consiguiente, se puede afirmar que la historia sexual de una persona da la clave de su vida porque en la sexualidad se manifiesta su manera de ser respecto del mundo, del tiempo y de las demás personas. De ahí que, la sexualidad constituye el nivel de base a partir del cual se accede a la vida de las relaciones humanas. La existencia personal recoge y prosigue en ella la existencia anónima dada desde los sentidos. El sujeto confrontado con el otro se vuelve hacia él y permite una posibilidad de contacto, de expresión de sí y de afianzamiento existencial, la cual influirá sobre todas las relaciones interhumanas, las que no se pueden traducir exhaustivamente en términos de

sexualidad, pero sí todas suponen la sexualidad como condición necesaria, aunque no suficiente.

El sentido encarnado en tanto que fenómeno central del cuerpo no nos permite reducir la existencia a la sexualidad ni la sexualidad a la existencia. Podemos afirmar que ésta no es un conjunto de hechos que se relacionan a través de vínculos extrínsecos, sino que constituyen un ámbito de comunicación más profundo al implicar la sensibilidad al cuerpo ajeno, el que puede ser convertido en sujeto u objeto, por el otro. De este modo, las contradicciones del amor se vinculan a un drama más general que depende de la estructura metafísica de mi cuerpo, objeto para el otro y sujeto para mí. Merleau-Ponty afirma que el pudor, el deseo, el amor en general son incomprensibles si se reconoce al hombre como un haz de instintos, por el contrario, le conciernen al yo por su modo de ser consciente y libre. La vida sexual está constantemente presente en la vida humana por eso podemos afirmar que es coextensiva con ella, entre ambas se establece una dinamicidad en la cual la primera se difunde en la segunda y viceversa, de tal forma que es imposible fijar las motivaciones de una, independientemente de la otra; la comprensión del cuerpo ajeno se realiza a través del cuerpo y para que ella se produzca debe haber una correspondencia entre los gestos y las intenciones de ambos (Cf. Merleau-Ponty, 1945, pp.180-184, 194-195).

c) La palabra

Continuando el análisis de la intrínseca relación entre facticidad y sentido, el fenómeno de la palabra y del acto expresivo que a través de ella se cumple, conduce a la plenitud de la existencia. El cuerpo como expresión conlleva a la dimensión del lenguaje que, junto con la palabra y el pensamiento se inscribe en las manifestaciones interiores del sujeto. La palabra auténtica realiza un pensamiento porque el vocablo tiene un sentido. El pensamiento no se separa de ella, sino que tiende a su expresión como hacia su acabamiento. Pensar es una experiencia a través de la cual el yo se da a sí mismo su pensamiento por medio del discurso interior o exterior, de ahí que la palabra es necesaria aún en la meditación solitaria. Ella es una de las modalidades que coexisten con otras modalidades de la existencia en la conciencia de mi cuerpo; en su uso la función del cuerpo se hace presente por intermedio de la memoria, y por esta, el tiempo se reabre a partir de las peculiaridades del presente. La palabra y el pensamiento están envueltos el uno dentro del

otro, el sentido está preso en la palabra y ésta es la existencia exterior del sentido, es decir la presencia del pensamiento en el mundo sensible, que gracias al habla se manifiesta.

La trilogía pensamiento-palabra-habla remite a un pensamiento encarnado, puesto que hablar es existir usando los vocablos como prolongaciones de nuestro ser, que se encuentran en mi mundo lingüístico constituyéndome, y, a través del acto de pronunciar puedo representármelo. El sentido dicho o escrito abre una nueva dimensión de nuestra existencia, y, la palabra constituida y pronunciada por medio de la lengua se establece en el núcleo de una civilización, de una época y de una familia. Se trata de una significación existencial habitada por los vocablos que, mediante la operación de expresión, se concretiza. En otros términos, la palabra es un verdadero gesto al ser portadora de un sentido propio, el que se constituye en condición de posibilidad de comunicación.

De este modo podemos reconocer como inherente a toda palabra dos niveles: un primer nivel que se configura por la pertenencia de toda palabra a una lengua que está formada por un pasado cultural y lingüístico del cual participamos desde que aprendimos a usarla y permite comunicarnos con el otro, y, comprender lo que nos quieren hacer entender. El segundo nivel, que se constituye por el uso que hacemos de una palabra en ciertas circunstancias, del cual emergen nuevas relaciones respecto de otros vocablos y de otras ideas. La participación en el mundo cultural del otro permite la reciprocidad de nuestras intenciones y de los gestos del otro, de nuestros gestos y de las intenciones legibles en la conducta del otro. Es como si las intenciones del otro habitaran nuestro cuerpo o como si nuestras intenciones habitaran el suyo; el gesto del otro es una interrogación que se dirige a nuestras posibilidades, las cuales se fundan sobre un mundo común compartido. Por el habla nos apropiamos a través de una serie de actos, de núcleos significativos que configuran los poderes naturales de la existencia. El lenguaje así comprendido se distingue de otros fenómenos de expresión, pues en él el sentido de la palabra se hace visible en el gesto fonético, quién concretiza, para un yo que habla o escucha una determinada estructura de su experiencia; el sentido del gesto fonético no revela sólo un orden físico o fisiológico, sino que manifiesta la capacidad constitutiva del cuerpo para significar: mostrar a través de un gesto material algo que no lo es, porque se da una excedencia de nuestra existencia sobre el ser natural, constituyendo un mundo nuevo, llamado mundo de la cultura.

El análisis de la palabra y de la expresión nos permite reconocer la naturaleza “enigmática” del propio cuerpo pues la palabra al no ser acumulación de partículas irradia un sentido, lo proyecta y lo comunica a otros sujetos encarnados. Es el cuerpo el que muestra y el que habla, el que, en definitiva, revela este sentido inmanente. El cuerpo expresa el sentido de la existencia total, y expresarlo es serlo, por ello el cuerpo es como una obra de arte, fusión indisoluble de materia y estilo, comportando a su vez signo y expresión (Cf. Merleau-Ponty, 1945, pp.201-209; 224-229).

Segunda Parte: El sentido expresado en la pintura y en la obra dramática

Ahora bien, la comprensión del cuerpo como cuerpo subjetivo se convierte en el supuesto sobre el cual se edifica el pensamiento merleau-pontyano sobre lo expresado en la pintura y en la obra dramática.

Para el fenomenólogo francés, ambas expresiones evidencian de manera paradigmática la idea central de su filosofía del cuerpo, la de percepción -idea a la que nos hemos referido precedentemente- que, debido a su carácter de apertura originaria al mundo, el cuerpo vivido es cuerpo en el mundo. Y por este peculiar modo de ser de la percepción, la podemos comprender como contacto, comunicación y coexistencia.

Al respecto, Merleau-Ponty insiste en la percepción -cuando reflexiona sobre la expresión pictórica y la obra dramática- afirmando que la conciencia perceptiva se convierte en la realidad clave porque ella es vivida en la experiencia del cuerpo propio y descrita en el mundo de la vida. La percepción permite resolver el antagonismo de la subjetividad irreductible al mundo y del hombre apareciendo como parte de este. Su originalidad consiste en ser -a la vez- sujeto del mundo y sujeto incorporado al mundo. Hay que reconocer que todo el saber se instala en los horizontes abiertos de la percepción y los fenómenos vividos son expresados a través de una comunicación a nivel de lo vivido. Se trata de un comportamiento que se funda sobre el aspecto perspectivístico de la percepción, según el cual lo percibido entraña una riqueza oculta e inagotable. El objeto de la percepción así entendido configura una conciencia de realidad, porque la multiplicidad de perspectivas percibidas se organiza desde ella misma: en otras palabras, entre todos los aspectos perspectivísticos se da una relación de implicación mutua, siendo la intencionalidad operante que comunica los momentos de la exploración del sujeto. La

dimensión corpórea aparece como esa dimensión del sujeto, por la que se hace posible su presencia, a través de los perfiles de la cosa percibida, la que nunca se encuentra totalmente configurada. El cuerpo vivido es el cuerpo que siente y en ese sentir hace su primera aparición el sentido. Se trata de una comunicación interior, en la que tanto el mundo, el cuerpo y los otros están siempre presentes porque en la experiencia se es con ellos y no al lado de ellos.

Justamente, tanto en la pintura como en la obra dramática el contacto, la comunicación y la coexistencia vividas adquieren una visibilidad emblemática.

1. Lo vivido expresado por la pintura

En el segundo capítulo de su obra *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty afirma: "La pintura aporta su cuerpo, dice Valery. Y no sé cómo un espíritu podría pintar"(Merleau-Ponty,1964, p.16). La pintura refleja de un modo modélico la naturaleza intersubjetiva del sentido percibido. En ella se da una trans-substancialización, según la cual la pintura presta al mundo su cuerpo y el mundo se cambia en pintura, gracias a un cuerpo operante y actual, el que está particularmente entretelado por la visión y el movimiento. Merleau-Ponty habla de un mapa de lo visible y un mapa del yo puedo, que forman parte de un mismo Ser. En el primero se sitúan la totalidad de los movimientos y proyectos motores; en el segundo, todo el mundo de lo visible que está reedificado por un yo que actúa.

Se podría decir que la pintura ilustra de una manera elocuente el enigma del cuerpo e incluso lo justifica, porque ella da existencia visible a aquello que la visión profana cree invisible, y, ofrece la voluminosidad del mundo sin necesidad del sentido muscular. Además, el artista con su obra de arte convoca: le es necesario buscar la mirada del otro e investirla de su posibilidad expresiva para que sea reconocida, confirmando, de esta manera, un modo de comunicación. El cuerpo propio y la cosa comportan la misma modalidad existencial, co-existiendo bajo la forma de comunión. En consecuencia, el otro y el mundo son cuestiones paralelas que están unidas interiormente, pero es en el mundo donde se encuentra la posibilidad de la alteridad. Por lo tanto, es preciso preguntarse cómo concebir el mundo para que el otro pueda aparecer. Merleau-Ponty asume una actitud positiva frente al mundo, pero sin postular un infinito que diera solución a todos los problemas. En el mundo, el otro permanece trascendente a su donación como si fuera la

presencia de una no-presencia. Por lo tanto, manifestación y ocultación están unidas, constituyen a los objetos del mundo y a través de ellas se descubren las raíces subjetivas de ellos. De ahí que el movimiento de trascendencia encuentra el testimonio más acabado en la expresión, fenómeno carnal donde el hombre se muestra -a la vez- heredero y creador, enraizado y trascendente, y al mismo tiempo, se ve cómo en la contingencia de la propia existencia y en la del mundo, se está abierto a la verdad y a la universalidad. La reflexión de Merleau-Ponty sobre la expresión simbólica, en particular sobre la pintura, se halla en el ensayo “La duda de Cézanne” de *Sentido y sin sentido*, en “El lenguaje indirecto y las voces del silencio” de *Signos*, y, en *El ojo y el espíritu, obras* en las que se puede reconocer cómo la fenomenología merleau-pontyana se transforma progresivamente en una ontología. En “La duda de Cézanne” afirma que el pintor intenta expresar el ser, de fijarlo sobre su tela y para ello, el artista encuentra en la percepción el fundamento del acto de pintar. Cézanne busca devolver y exponer sobre sus cuadros la relación perceptiva originaria del hombre con el mundo. En “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, se presentan los primeros elementos de una ontología de la pintura: a partir de la noción de percepción intenta comprender el sentido de la historia cultural. Finalmente, en *El ojo y el espíritu*, si bien se vuelve a la percepción, la reflexión da forma a su ontología: “La pintura despierta y lleva a su última posibilidad un delirio, que es el de la visión misma, porque ver es tener a distancia, y la pintura extiende esta curiosa posesión a todos los aspectos del Ser, que deben de alguna manera hacerse visibles para entrar en ella” (Merleau-Ponty, 1964, pp. 26-27).

Como ya hemos expresado, el análisis sobre la obra de Cézanne destaca los elementos más significativos que muestran cómo un objeto del mundo -en este caso la pintura- patentiza sus raíces subjetivas. En la pintura, la visión del pintor manifiesta a la percepción con mayor expresividad y evidencia. El cuadro enseña la relación inmediata con el mundo, permite la inserción corporal en el ser y hace visible a todo el mundo que el hombre habita. Ella mediatiza la relación de visibilidad expresando una pasión por los colores y por las formas de la vida. Para Merleau-Ponty, la obra de Cézanne se destaca por su grandeza y su miseria, porque él quería volver a la naturaleza misma: “la pintura ha sido siempre su mundo y su manera de existir” (Merleau-Ponty, 1948, p.15) y en ella se manifiesta la experiencia primitiva del sujeto percipiente. Su propósito consiste en retomar la naturaleza en cuanto fondo de la vida y anclaje del hombre. Merleau-Ponty parece haber

encontrado en el proyecto de Cézanne como una prefiguración de su propio esfuerzo filosófico: el de la recuperación del sentido del mundo tal como el sujeto lo vive. Un cierto paralelismo se descubre entre ellos. Así como Merleau-Ponty formula su pensamiento en una confrontación con el empirismo y el intelectualismo, Cézanne realiza su obra enfrentándose a dos concepciones antagónicas de la pintura: el realismo y el impresionismo. La idea de una pintura sobre la naturaleza le apasiona. Para él, es necesario plegarse a la obra perfecta de la naturaleza, puesto que de ella todo viene y por ella el hombre existe. A su vez, el impresionismo sólo le ofrece una fuente de inspiración, dado que éste no realiza una verdadera pintura sobre la naturaleza, porque la expresión de los objetos al estar limitada a los siete colores del prisma los hace aparecer como efímeros, como perdidos alrededor de las proyecciones de los objetos en la atmósfera. Por el contrario, Cézanne quiere mostrar en la pintura la densidad de los objetos y pretende hacer visible su “presencia masiva” y es por este motivo que utiliza colores ricos y sustanciales como los terrestres y el negro. A su vez, su técnica hace que el objeto esté iluminado desde el interior como si la luz emanara de él, de tal manera que resulta una impresión de solidez y materialidad. El impresionismo es superado, pero no abandonado porque pretende encontrar el objeto y pintarlo en sus apariencias. Su pintura comporta la paradoja de una realidad con sensaciones, pero guiada por la impresión inmediata de la naturaleza. Merleau-Ponty encuentra en esta paradoja la significación de la obra de Cézanne: intenta escapar de la aparente antinomia naturaleza en sí - imprecisión subjetiva de ella. Pretende “plegarse” a la naturaleza y pintarla en su estado naciente, y, la encuentra a través de los recursos del arte. En consecuencia, naturaleza y arte se unen. El arte a diferencia de otras formas visuales, como por ejemplo la fotografía, posee todo el movimiento de lo real, que viene dado por todo aquello que permite expresar sus libres intenciones. No se trata ni de copias ni de imitaciones de la naturaleza, sino de hacerla revivir en la tela. Por lo tanto, las deformaciones que Cézanne introduce en sus cuadros cobran sentido, es decir, que lo arbitrario -las deformaciones- está al servicio de lo real, y, a través de las construcciones del artista, la naturaleza se vuelve presente como una realidad.

La obra de Cézanne le atestigua a Merleau-Ponty la bipolaridad del arte: se lo comprende teniendo en cuenta que es a la vez expresión de la naturaleza y obra humana. Cézanne se propone decir lo que las cosas mismas quieren decir y liberar el sentido de ellas

a través del arte, puesto que éste es al mismo tiempo recuperación de la naturaleza y obra creadora. Su pintura remite al momento donde el mundo y la percepción nacen conjuntamente y se definen uno por la otra. Investiga la percepción inicial y quiere ver cómo el mundo toca al hombre: “él quería convertir en espectáculo nuestra relación perceptiva con el mundo, el contacto originario del hombre y el mundo, el momento donde el mundo inhumano aparece para el hombre. Eso que él quería expresar sobre su tela, es esa circularidad hombre-mundo llamada percepción” (Brent Madison, 1973, p.95).

De esta manera, la expresión pictórica hace un llamado a la existencia efectiva. Antes de ella, el sentido de la existencia está confundido y oculto en la experiencia cotidiana y se halla a la espera de su tematización. Y es el artista quien “llama... a una razón que abrazaría a sus propios orígenes” (Merleau-Ponty, 1948, p.47), y, la pintura está polarizada por la idea de una razón infinita, constituyéndose en un signo que expresa el mundo fenomenológico al aportar un sentido universal, porque “las creaciones del artista imponen a eso dado, un sentido figurado que no existiría antes de ellas” (Merleau-Ponty, 1948, p.32). De ahí que la obra no es más que la consumación del acto de expresión y la existencia independiente de un sentido identificable.

De este modo, quien hace posible el fenómeno de la expresión es, para Merleau-Ponty, la íntima afinidad de la existencia corporal con el mundo que ella asume. En la percepción, el cuerpo hace posible todas las medidas y el anclaje en el mundo. Es por lo que el objeto de la percepción siempre refiere al hombre y lo expresa como sujeto encarnado: “el objeto ya está frente a nosotros como un otro, él nos ayuda a comprender cómo se puede tener percepción del otro” (Merleau-Ponty, 1988, pp. 542-543). El sujeto, al disponer de un cuerpo sensorial, no sólo percibe sino también dispone de un cuerpo portador de técnicas, de estilo (relación original con el mundo posibilitante de cualquier significación; percibir ya es estilizar y afecta a todos los elementos de una conducta) de conductas a las que les corresponde un conjunto de objetos determinados. Se trata de objetos culturales, a quienes las modalidades del estilo corporal les conceden una cierta fisonomía. Al respecto, Merleau-Ponty pone de relieve el elemento de la perspectiva y el del sentimiento. El primero concede a los cuadros varios ejes de salida convergentes, pero la perspectiva es más que un secreto técnico para representar a la realidad: es una de las maneras inventadas por el hombre de proyectar ante sí el mundo percibido. Se trata de la perspectiva vivida que

consiste en la realización e invención de un mundo dominado. Se convierte en un elemento del esfuerzo de creación junto con los otros. Y el segundo, el sentimiento, muestra que el artista ya tiene un cierto sentimiento del mundo, el que lo orienta en el conjunto de su obra. Además, la inquietud de Merleau-Ponty se extiende a la historia del arte, pues en su opinión, debe estar guiada por dos criterios: uno, que al pintor se lo debe comprender en la medida que trabaja la historia y no que la piensa. El otro, que el desarrollo de la pintura no es un hecho constituido por azares: los pintores realizan su tarea en relación con un motivo conductor, por ejemplo, un problema sentido profundamente o una situación no resuelta: “hay una suerte de racionalidad en la pintura; no se puede hablar ni de un sobre-arte ni de un torrente de historia, sino que todos los pintores forman parte del mismo mundo pictórico y un problema se presenta a todos. En un cuadro, nosotros unimos una historia silenciosa en la medida en que el problema no está explicitado” (Merleau-Ponty, 1988, p. 545).

2. Lo vivido expresado en la obra dramática

Para Merleau-Ponty, el análisis de la relación entre lo vivido y lo expresado por los gestos, ya sea en la conciencia mítica como en la expresión dramática, forma parte de una reflexión sobre una temática más amplia, a saber, la percepción del otro. Dado que el sujeto se encuentra inmerso en la trama de la vida, su percepción está codeterminada y se puede discernir una cierta intención en la conducta del otro. La percepción del otro se evidencia como un contacto directo con él: se aprehende un cierto tipo de situaciones a las que se es capaz de responder a través de cierto tipo de movimientos, es decir, se puede reconocer un estilo. Y todo estilo indica lenguaje, y el lenguaje, expresión: por lo tanto, percibir al otro es descifrar un lenguaje.

Merleau-Ponty caracteriza la relación interna entre el organismo y el mundo como una relación “mágica” en el interior del mundo de la percepción y en ella, el cuerpo asume un carácter emblemático.

Ahora bien, es preciso profundizar esa “magia”, la que para nuestro filósofo, se expresa a través de los gestos presentes tanto en la conciencia mítica como en la expresión dramática. Y es en esta última que nos detendremos.

La expresión dramática guarda una relación directa entre el uso del cuerpo y la significación de la pieza: “se trata de obtener una adecuación entre una conducta y un

sentido que será, al mismo tiempo, adecuación entre el público y el espectáculo [y por ello], la actitud está [disponible] para ser inventada” (Merleau-Ponty, 1988, p.559). La realización del sentido de la obra es de tal manera que lo expresado y la expresión no permiten ni separación ni distinción, y pretende ser una auténtica recreación. Al mismo tiempo, vinculado al sentido por realizar, se encuentra la figura del actor, quien comprende lo que hace, y lo propio de su acto de comprensión consiste en ser una operación prelógica, según la cual su cuerpo expresa un rol diferente al que cotidianamente realiza. Su sentir se halla en lo irreal o en lo imaginario, lo vive allí y se moviliza constantemente para producir sus roles, porque “el personaje irrealiza al actor. La expresión dramática permite al cuerpo jugar un rol en la medida en que es capaz de dejarse atrapar por roles diferentes a los habituales; se da en ella una especie de saber que orienta al actor en sus primeras relaciones con el manuscrito” (Merleau-Ponty, 1988, p. 559), sin tener equivalente en la experiencia de lo real, porque el actor se inviste de las emociones del personaje tal como las ha caracterizado el escritor. El cuerpo del actor se convierte en un elemento decisivo, puesto que la expresión dramática se define por él, “consiste en una totalidad original que hace posible la significación de la pieza” (Merleau-Ponty, 1988, p. 560). Es el momento en que el actor asume un rol y nace el personaje.

Merleau-Ponty analiza detalladamente el acto por el cual el comediante es capaz de interpretar un rol, es decir, el acto a través del cual se produce la génesis del personaje, porque en este acto reaparece el contraste inteligencia-sensibilidad, pasión-precisión. Este acto comporta dos fases: la construcción abstracta y la construcción concreta del personaje. La primera se refiere al momento inicial en el que el actor comprende la dinámica de los roles e intenta un análisis de la pieza desde el punto de vista de su personaje, el cual es, ahora, una forma a hacer y no una posibilidad de hacer. Es la etapa en la que la inteligencia está próxima a la realización dramática, porque los personajes son vistos y comprendidos como comportamientos. La segunda faz, es la instancia en la que se pasa de la obra leída a la obra actuada, y la efectuación de la pieza exige, por parte del actor, que éste construya el personaje y no que simplemente adhiera a él, “pues en materia de arte no es más que la realización la que cuenta” (Merleau-Ponty, 1988, p. 561). El trabajo analítico ha terminado y continúa la ejecución. En ella el actor trata de encontrar ciertas expresiones que corresponden a la intención del personaje, de reconocer, en algún detalle, todo un estilo de

ser; en otros términos, aprehender el lenguaje de su personaje. Es así como el actor confía plenamente en su cuerpo, de la misma manera que el pintor lo hace en la obra.

Merleau-Ponty compara el acto por el cual nace el personaje con el hábito y la imitación. Con relación a la teoría del hábito, afirma que se lo puede caracterizar por una cierta actitud para responder a un cierto tipo de situaciones a través de una cierta forma de solución. El hábito es una operación de existencia, según el cual, el aprendizaje de un rol por parte del actor es un ejemplo muy complejo, porque es corporal y espiritual. En cuanto a la imitación, en ella interviene el cuerpo del yo y el cuerpo del otro. Los movimientos del cuerpo del otro realizan un desplazamiento de formas corporales, y ese desplazamiento no se reduce a una suma de percepciones de los movimientos vistos, sino que entre el cuerpo de ambos existe un lazo que es común a las percepciones visuales y a las táctiles, y, permite la comunicación entre ellos. En la imitación “todo acontece como si las intenciones y realizaciones motrices del otro se encontrarán en una suerte de relación de usurpación intencional, como si mi cuerpo y el del otro formasen un sistema” (Merleau-Ponty, 1988, p. 561). Los aportes de ambas teorías complementan la comprensión de la acción del actor, en cuanto que dispone de su cuerpo para efectuar un rol no habitual. Es así como, en la imitación, en el hábito y en la actuación artística, el cuerpo del otro es considerado como una posibilidad de movimientos para el yo, y, la organización del cuerpo en un esquema corporal abre al mundo percibido y también al mundo imaginario. Finalmente, le es inherente a la expresión dramática la acción del espectador. En él, lo imaginario comienza a tener valor como real, por la experiencia de un recubrimiento entre lo sentido del texto y la conducta del actor: ambos se funden en lo convenido, gracias a la flexibilidad y precisión con que el actor se apropia de su rol. Es en este instante en que se puede hablar de la magia del teatro: hay magia desde el momento en que el cuerpo del actor deja de ser una cosa para significar y el cuerpo del espectador queda abarcado en la gesticulación del suyo. Además, si se puede hablar de los “pensamientos” del rol es porque éstos existen exclusivamente en los gestos y “es la fuerza del sentido del rol en la conducta que hace verdaderamente al gran actor; hay en él una suerte de implicación de los otros comediantes. La magia dramática consiste en aquello que, al mismo tiempo que el cuerpo del actor queda elevado a lo imaginario, aparecen los lazos a través de los cuales se vincula a los objetos” (Merleau-Ponty, 1988, pp. 562-563). En consecuencia, la magia de la expresión artística encuentra su

fundamento en la intencionalidad que religa el cuerpo al mundo, de tal modo que, los gestos hacen presentes al mundo los objetos que no existen y de esta manera pueden significar. La magia aprovecha los vacíos en los cuales se hacen visibles las conductas de los hombres. Y es por esta magia que se pueden explicar los sentimientos muy ambiguos que nacen entre el actor y su público, como la admiración y el rechazo. En síntesis, la expresión dramática es una especie de saber que no se inscribe en el orden intelectual analítico. Ella consiste en hablar con el cuerpo, en construir con los movimientos posibles del cuerpo una totalidad original que despliegue toda la fuerza significativa de la pieza, y si la magia de la expresión se obtiene, es precisamente por ese trabajo del cuerpo del actor que deviene capaz de asimilar el estilo de funcionamiento del personaje, porque en definitiva se fundamenta en un contacto y aprehensión directos de ese rol. Y es la pregnancia del sentido del rol en la conducta que hace verdaderamente grande al actor.

Conclusión

Los escritos pertenecientes a la primera época de Merleau-Ponty -a los que nos hemos referido- nos condujeron a la significación antropológica del cuerpo, la que podemos sintetizar de la siguiente forma: soy mi cuerpo y al mismo tiempo no lo soy. El cuerpo vivido es la condición de posibilidad del yo, sin que el yo se agote en él. Él nos instala en el mundo conjugándose entre ambos la vida personal. Su sentido antropológico reside en su enraizamiento en la personalidad, que refleja y contribuye a formar la compleja trama existencial. Nuestro cuerpo lo vivimos según como nos sentimos con relación a nosotros mismos, al mundo y a los otros, en esa experiencia donde confluyen tanto las tendencias constitucionales, los condicionamientos naturales y los histórico-sociales, como los vínculos interpersonales tempranos en interacción constante con las circunstancias presentes.

Como última reflexión respecto a la profunda imbricación del cuerpo y el sentido nos remitimos, brevemente, al aporte del pensamiento de Aida Aisenson Kogan. Al respecto afirma que el alcance de la vivencia del cuerpo propio abarca zonas fundamentales de mi existencia y en ellas es siempre “mi cuerpo”, es decir, un cuerpo personal. Tanto a través del concepto psicológico de esquema corporal como el de cuerpo vivido, se enfatiza que con el cuerpo sufrimos y gozamos, con él nos sentimos en comunión con los otros o

distantes, en él se sedimentan sentimientos de dignidad o de humillación, de responsabilidad y de pudor; por él -en gran medida- se da nuestra seguridad en nosotros mismos o nuestra dependencia de los otros; es el cuerpo quien nos convierte en una presencia en el mundo y en un prójimo para el otro, a su vez que, por el cuerpo del otro, éste se convierte en un prójimo para nosotros. Amamos y odiamos con nuestro cuerpo, sintiéndolo en la vivencia de esos sentimientos; el acariciar y agredir físicamente son comportamientos dirigidos no a organismos biológicos sino a personas que lo habitan. Por último, es el cuerpo el que nos lleva a la experiencia suprema de la muerte.

Ahora bien, estas afirmaciones conllevan implicancias éticas por la dignidad que le confiere al cuerpo de cada ser humano su modo de ser consciente: éste es el fundamento del respeto. Respetarlo es impedir todo tipo de violencia, es tratarlo como cuerpo-sujeto y no como cuerpo-objeto que concede primordialmente placer, ignorando al yo. Por consiguiente, en la esfera del cuerpo vivido, la imagen que cada uno de nosotros nos forjamos es en medio de las imágenes de los otros cuerpos que nos rodean, pues el yo es necesariamente con el tú, y el respeto de uno es el respeto del otro. De esta manera, una filosofía que concede una importancia central a la encarnación revela al cuerpo como aquella dimensión originante de la dependencia del hombre con los otros hombres, formando parte del entramado ético de la comunicación humana, ya que el niño depende del adulto, el enfermo del médico y todos los hombres de buena voluntad de quienes poseen una autoridad (Cf. Aisenson-Kogan, 1981).

Bibliografía:

Aisenson-Kogan, Aida (1981). *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*, México, Fondo de Cultura Económica.

Brend Madison, Gary (1973). *La phénoménologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience*, Klincksieck, Paris.

Merleau-Ponty, Maurice (1953). *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette.

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

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *L'oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1960). *Signes*, Paris, Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1942). *Sens et non sens*, Paris, Nagel.

Merleau-Ponty, Maurice (1988). *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Cynara, Quitegny.

Secuencia didáctica

Yanina Benitez Ocampo

“Biografía musical”

La secuencia que aquí presentamos tiene un objetivo doble: funcionar como disparador para la introducción de los aspectos antropológicos y gnoseológicos de la enseñanza de la filosofía y, a su vez, aproximarse a la realidad vital del estudiante sin invadir su derecho a la privacidad.

Se propone la siguiente actividad: se invita al estudiante a trazar una línea de tiempo que se segmente cada 5 años de su vida, es decir, desde el nacimiento a los 5, desde los 5 a los 10, de los 10 a los 15 y de los 15 hasta su actualidad. Debajo de cada segmento deberá mencionar uno o más canciones de artistas o bandas que conozca en las que se refleje ese periodo de vida; no se trata de que coloque lo que escuchaba en ese periodo, sino una canción que represente esa etapa de su vida según las emociones que le suscita recordar.

La actividad se debería desarrollar durante los 30 minutos antes del final de la clase y para ser entregada en la misma, los alumnos deben entregar la línea musical completa sobre el final de la hora, el propósito es que el docente sepa cuáles fueron las resoluciones de los estudiantes y pueda contar con el recurso en la próxima clase. Aquí recordamos que una actividad disparadora o motivadora refiere principalmente a la disposición e introducción de un contenido teórico y en segundo lugar al momento preciso de la clase.

Pedagógicamente, la corrección de la actividad le permite al docente tener una idea más aproximada del recorrido vital de sus estudiantes, si es que pasaron por algún momento complicado o traumático en alguno de los periodos y/o cómo se sienten actualmente (como los estudiantes pueden mencionar canciones que el docente desconoce, vemos ahora que es necesario programar la actividad para su corrección). Si pasaron por algún momento traumático o dificultoso, tener conocimiento de ello, aunque no sepamos exactamente qué sucedió, permite al docente comprender mejor la conducta actual de los estudiantes; puede ocurrir, incluso, que alguno de ellos decida contarle dicho suceso. A su vez, es un medio para acercarse manteniendo un respeto prudente sobre su intimidad.

Didácticamente, con una orientación adecuada, permite introducir preguntas antropológicas generales (por ejemplo, partiendo del interrogante “¿quién soy?”), problemáticas contemporáneas sobre las teorías que versan sobre la construcción de la subjetividad y sus articulaciones con la política, cuestiones gnoseológicas-antropológicas sobre el conocimiento de la propia subjetividad y la intersubjetividad, etc. Incluso, según la temática a desarrollar, luego de exponer algunos contenidos teóricos, se podría dar continuidad a la actividad pidiendo que busquen canciones esta vez relacionadas directamente a las posiciones teóricas expuestas.

Ontología sobre relaciones humanas en los tiempos que corren

Noelia Domínguez

“La eternidad sí que puede existir en el tiempo mismo de la vida, y el amor, cuya esencia es la fidelidad en el sentido que yo le doy a esta palabra, es lo que viene a probarlo. ¡La felicidad, en suma! Sí, la felicidad amorosa es la prueba de que el tiempo puede albergar la eternidad”

(M. Ficino. De amore Comentario al Banquete de Platón)

En el presente trabajo se pretende abordar la influencia que tuvo y tiene el paradigma de la modernidad en la transformación de las relaciones humanas, es decir comprender el proceso por el que se constituye un ‘homo light’ y se tornan superficiales las personas, los vínculos y las prioridades. En concordancia con la propuesta, se abordarán pensamientos de distintos autores que analizan el lugar del amor en este proceso que es un devenir constante, nos atraviesa en todos los sentidos y nos convierte en protagonistas de un cambio colosal. En *Todo lo solido se desvanece en el aire*, Marshall Berman (1988) nos describe el apocalipsis de la modernidad, que ha traído un estado de liquidez, desvalorización y desinterés por lo más propio del hombre. Lipovetsky (2006), en *La era del vacío*, reflexiona sobre el lugar del amor en los tiempos de modernidad y las causas que hicieron del amor, que es lo propio del ser humano, un estado enajenado.

Por otro lado, Badiou (2012) en el *Elogio del amor*, propone una reflexión distinta y nos presenta la concepción del amor como un *dos*, esto es el encuentro entre dos personas que, en medio del caos y de la vorágine de la cotidianidad, hallan todo lo que puede representarse en nombre del amor sin influencias externas, porque lo que prima es la interioridad, la conexión y esa unión que solo se comprende desde el *dos*. Esta concepción contrasta con las ideas que Bauman (2005) presenta en su obra *Amor líquido*, aquí se describe una sociedad de liquidez en donde la dinámica convierte todo lo esencial en pérdida de tiempo y lo que prima es la autosatisfacción. También presentamos posturas desde el pensamiento existencialista, a través de tres obras, *A puerta cerrada* de Sartre, *El extranjero* de Camus y un breve análisis sobre *El mito de Sísifo* de este mismo autor, que

marcan un hiato en el pensamiento existencialista por su reflexión sobre la absurdidad de la vida. El análisis de los textos mencionados nos sugiere los siguientes interrogantes ¿El hombre ha embargado su capacidad de amar a cambio de bienestar?, ¿Debemos resignarnos a una modernidad que vino a abolir las relaciones humanas, o aún hay un horizonte?

Historia de una antropología moderna

En la obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Berman analiza algunos interrogantes y conceptos planteados por K. Marx en el *Manifiesto comunista* y retoma la idea de que la modernidad trae consigo un sinfín de aparentes revoluciones, pero conlleva de fondo múltiples daños colaterales para la humanidad, algo así como los costos de la modernidad. El autor considera que aquello que se nos revela como lo más sólido, lo que parece irrenunciable e imposible de arrancar de la vida, se escurre como arena, lo más propio de los seres humanos pierde valor ante la imposición del capitalismo que nos sumerge en una inevitable deshumanización.

La industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases (Berman, 1988: 10).

Justamente Berman pone el foco en los vínculos y las formas de vida de la modernidad ya que los nuevos entornos humanos destruyen los antiguos. El crecimiento demográfico y la expansión de la urbanización es como una ola en constante devenir que recibe el nombre de ‘modernización’.

En tiempos como éstos, el individuo se atreve a individualizarse. Este valiente individuo necesita un conjunto de leyes propias, necesita de sus propias habilidades y astucias para su autoconservación, auto elevación, auto despertar, auto liberación (Berman, 1988: 11).

La individualización de los hombres supone sujetos que pasan por procesos de autosuperación de forma aislada, sin relación con otras individualidades, son como capsulas que se ubican una al lado de la otra, pero sin ningún compromiso ni relación. En la reflexión de las sociedades americanas, el narcisismo se convirtió en un tema central para la cultura. El neo-narcisismo instala un nuevo modelo de la antropología, como una mutación que se va dando poco a poco y que es imposible no percibirla. El hecho también está en

poder analizar ¿Qué situaciones han operado en esta transformación antropológica?, ¿Cuáles son las condiciones sociales que influyeron en la constitución de este hombre hedonista?, ¿Cuáles son las características que describen a este neo-narcisista?, ¿Qué sucede con el individualismo, la emancipación y los propios deseos? Son interrogantes que intentaremos plantear y responder en el presente trabajo.

El lugar del amor en la modernidad

Es posible que mucho de los planteos sociales revolucionarios hayan dejado de ser causas comunes masivas, la “res-publica” ha perdido vigor, y muchas de las temáticas de interés filosófico, político y económico, fueron banalizadas; es aquí en donde se percibe una revaloración de la esfera privada, algunos caracterizan este período como el fin del hombre político y el surgimiento del hombre psicológico. Pues parece ser que ya no es relevante vivir del pasado ni tampoco pensar en el futuro, lo que cuenta es el hoy, el ahora, es como un estado de trance donde se pierde la continuidad histórica; este sentido histórico me detiene, me ocupa tiempo, no me deja pensar en mí, es casi no redituable en términos contemporáneos, pero ¿Qué cosas ocasionaron esta anestesia social?

La derrota del Vietnam, el asunto Watergate, el terrorismo internacional, pero también la crisis económica, la escasez de la materia prima, la angustia nuclear, los desastres ecológicos, han provocado una crisis de confianza hacia los líderes políticos, un clima de pesimismo y de catástrofe inminente que explican el desarrollo de las estrategias narcisistas de supervivencia (G. Lipovetsky 1983: 51).

Desde un análisis marxista, el narcisismo sería un síntoma de la crisis del sistema capitalista y su consiguiente proceso de desmoralización, pero para Lipovetsky esa interpretación hace demasiado énfasis en la toma de conciencia y el drama social, cuando lo que realmente exhibe el narcisismo es una apatía frívola. Paradójicamente, la máxima información convive con un desinterés generalizado que impermeabiliza de todo acontecimiento social. Es así como este nuevo sujeto narcisista es inédito, porque no es un ser que surge de la conciencia del proceso de “bancarrotas”, este ser hedonista no surge desde una historicidad, de una conciencia de acontecimientos sociales, sino más bien, surge como resultante de un proceso global, donde se advierte la ausencia de valores y de sentido común social. Lipovetsky describe el narcisismo moderno como una pérdida de la

continuidad histórica, su fin es vivir en el presente, sin voltear hacia el pasado o preocuparse por el futuro.

Además de la personalización, el narcisismo cumple una función normalizadora del cuerpo, puesto que aquello efímero que se proyecta en una estética social se aplica en primer lugar al propio cuerpo, que pasa a regirse por normas como la línea, la forma, el orgasmo, etc. Esa normalización se presentará como el único medio para ser en verdad uno mismo, y como la conservación y estandarización del cuerpo casi perfecta.

Esta forma perfeccionista de estandarizar los cuerpos en su máxima belleza vende un combo de cuerpo bello y saludable, y una mente desprovista de preocupaciones, un equilibrio casi fantástico. El proceso de personalización codifica a los individuos en sintonía con una regla pacífica, decir lo que se quiere, pero con control, sin gritos, sin pasar a los actos. En esta nueva lógica sobrevuela el control de los sentimientos, la discreción sin exabruptos, algo así como “agregarle un Botox a la vida”, todo queda inanimado, sin alteraciones. La atracción consiste en ofrecer una vida equilibrada, estéticamente saludable y psicológicamente imperturbable, nada debe afectar mis emociones, para ello debo despojarme del pasado, no preocuparme por el futuro y no comprometerme sentimentalmente, todo esto implica un adormecimiento general de los sentidos. Lo que prima aquí es esta revolución personal, el ser uno mismo absolutamente, impasible ante los criterios y juicios de los otros, este nuevo ser no se muestra hostil ni competitivo ante la mirada enajenada del otro, solo es indiferente. En este hombre narcisista no hay una lucha por el reconocimiento de los demás, pero tampoco desaparece, sino que se privatiza, y es que la relación con uno mismo reemplaza la relación con los otros, para el nuevo *ethos* el ideal ya no es la reciprocidad sino la autenticidad. Prevalecen los valores hedonistas, se cultiva la liberación personal, el respeto por las diferencias, el relajamiento, el humor y la sinceridad.

Este concepto frívolo de las relaciones sentimentales nos remite a algunas escenas de la película “Fifty shades of Grey”¹ donde el protagonista, Christian, es un hombre sin compromisos sentimentales, exitoso, guapo y con una excesiva fortuna. El personaje es el

¹ Película dirigida por Sam Taylor Wood estreno 2015 Basada en la novela Cincuenta sombras de Grey (2011) En esta historia se describe al estereotipo contemporáneo, hombre exitoso millonario que tiene todo bajo control, incluso sus sentimientos, pero las 50 sombras que perturban al personaje principal lo hacen dudar sobre tal control. De todos modos, describe al modelo de hombre aceptado y venerado socialmente.

soltero codiciado del momento, muestra un ser que cuida su cuerpo, que es moderado al hablar, no se exalta por nada que acontezca, tiene todo bajo control y sus relaciones sentimentales podrían considerarse como utilitarias, ya que cumplen la función de satisfacer sus fantasías y sus necesidades biológicas, no más que eso, y aun cuando se siente atraído amorosamente por la protagonista, Anastasia, controla sus sentimientos y pretende lo mismo de ella. Lipovetsky habla de un homo narcisista, que no puede comprometerse sentimentalmente con otro. El nuevo narcisismo implica la falta de compromiso profundo en las relaciones, la independencia, la vida en soledad y la autosuficiencia. El sujeto crea una coraza de autoprotección con ideas progresistas que lo interpelan sobre el sexo y el sentimiento, esto lleva al nuevo modelo del sujeto ideal que se resguarda de todo lo que pueda ser doloroso, es el fin de la cultura sentimental, el surgimiento de una cultura *cool* que dice sí a la indiferencia y no a las pasiones propias y ajenas.

A. Badiou propone un concepto de amor opuesto al anteriormente analizado, para el autor el amor siempre refleja un *dos*, es señal de un encuentro entre dos y este encuentro no responde a leyes inmediatas, es decir, no responde a lo que se espera de un encuentro entre dos, en la mayoría de los ejemplos existe heterogeneidad de todo tipo puesto que no rigen las mismas condiciones para cada encuentro. Según el autor, en el amor existe un primer elemento que es una separación, una disyunción, una diferencia, allí hay un *Dos*. El segundo punto tiene que ver con que, desde esta separación, en el momento en que este *Dos* está por mostrarse, por darse al mundo de una manera nueva, solo puede tomar una forma distinta, contingente. A ello es a lo que llamamos el “encuentro”. Pero el amor es más complejo que el simple encuentro, a partir del amor surge el punto de vista de *dos* y ello no refleja el momento inicial sino la continuidad, el tiempo, en tanto que el amor perdura o se consume en él. Volviendo a la idea del amor como escena de *dos*, existen aquellos que se representan ese encuentro de *dos* como una fusión en *uno*, este *uno* implica la reducción de dos y ello también merece una observación. El hecho es que el amor es algo que sucede, que no se rige por leyes, pero que tampoco se reduce a un instante, puesto que el amor es una construcción, que se inicia con el éxtasis de un comienzo pero que es representado fundamentalmente por lo que se construye en el tiempo, ese es el verdadero desafío, el triunfo de perdurar en el tiempo. El autor se detiene en el aspecto de la duración del amor y aclara que esta duración no implica aquello de la eternidad, sino más bien, la cuestión de

cambiar, de inventar formas de duración para la vida: “Porque todos lo saben, el amor es una reinención de la vida. Reinventar el amor, es reinventar esa reinención” (Badiou, 2012: 38).

Badiou hace referencia a una duración desconocida, pero que es aquella a la que aspiramos para la construcción del amor, y rechaza todas las atribuciones que se hagan en nombre del amor, como el deseo o el celo sexual, porque de este modo el amor se adosaría al deseo y ello llevará a desconfiar del amor, sería como decir que todo vale en nombre del amor y eso lo descalificaría. Esto no significa que se suprime la idea del deseo, también forma parte importante de la construcción amorosa. Del mismo modo, el amor no se agota en una declaración o una construcción lingüística, en el amor convergen mucho más que una declaración o un deseo. Ya vemos que en nombre de la amistad se concilian infinitos sentimientos y que ellos se hacen más fuertes con el tiempo, de hecho, la amistad es el sentimiento de amor predilecto de los filósofos.

El amor en una sociedad líquida

Las relaciones son ahora el tema del momento, y ostensiblemente el único juego que vale la pena jugar, Bauman describe una sociedad de liquidez que también afecta al amor, puesto que en una vida excesivamente dinámica lo que importa es la satisfacción, la cuestión es relacionarse con el menor compromiso, pero el amor implica compromiso y ese compromiso demanda tiempo, las relaciones no producen una satisfacción plena, si hacemos un cálculo, es más lo que se invierte que lo que reditúan. La cuestión de las “relaciones” es un misterio casi indescifrable, enigmático, a diferencia de lo que plantea Badiou, para Bauman, las relaciones no tienen que ver con el amor, ni son una cuestión de dos, pues aquello que circula como “relaciones abiertas” somete a una pluralidad, a una revisión constante de la duración. Badiou apuesta a las relaciones duraderas en donde aclara la importancia de la reinención del amor entre dos, Bauman no coincide con esta postura, ya que para él ese compromiso a largo plazo, ese empeño a largo plazo de las relaciones debe evitarse, porque parece ser que el compromiso impide abrirse a otras posibilidades amorosas. Con este criterio, se aconsejan las relaciones a distancia, sin compromiso y a

puertas abiertas. En definitiva, Badiou habla de la posibilidad de sostener un amor entre dos, reinventándolo en el tiempo y Bauman plantea que este tipo de amor que propone Badiou coarta la libertad de vivir amores simultáneos, sin compromisos y con la libertad de no deberse a otro.

Bauman considera al deseo y al amor como hermanos mellizos, pero no gemelos. Existen, según él, diferencias entre ellos, pues el deseo implica la pretensión de devorar, consumir y hasta domesticar la alteridad. En cambio, el amor es el anhelo del querer y preservar, pero en el encuentro del deseo y el amor, surge un yo amado y un yo amante, el yo amante se expande al mundo, el amor es la supervivencia del yo ante la alteridad. Amor y deseo son fuerzas opuestas, poseen propósitos opuestos, mientras que el amor implica redes de relaciones, el deseo pretende huir de las redes del amor.

Un existencialismo consciente de su libertad

En la obra *A puerta cerrada*, J. P. Sartre describe la situación que se produce dentro de una habitación, que podemos interpretar como una representación de las relaciones que se generan en nuestra sociedad, el autor presenta los diferentes roles que se dan en tres personajes: Garcín, Estelle e Inés. Sartre nos presenta una realidad donde cada uno cosifica al otro, en la que describe la poca empatía hacia el otro, hacia sus sentimientos. Hay una permanente tensión, en donde algunos cosifican y otros son cosificados, es una relación de poder siempre presente en la sociedad, donde quien cosifica lo hace desde su egoísmo, para poder tomar lo que necesita del otro, porque eso lo hace sentir bien. En esta actitud sádica, los sentimientos del otro no importan, el otro es una cosa destinada a satisfacer deseos sexuales, lo cierto es que en esta dinámica también existe alguien que se deja cosificar, estas tensiones develan el tipo de relaciones en donde una parte toma un rol activo, de egoísmo y sadismo, y otra parte es pasiva, se deja cosificar como acto de amor.

Ambos proyectos describen los roles intercambiables que encontramos dentro de la sociedad, puesto que aunque ciertos sujetos se consideren autosuficientes, seguros de sí, con un proyecto de vida perfecto y con un plan acabado, surgen situaciones ambiguas donde eso que les daba seguridad y bienestar se pone en jaque, se ‘desvanece en el aire’,

como dice Berman, porque se presenta otro que lo cosifica, que se le impone como un ser sádico, lo interpela de tal forma que la angustia lo invade y se somete, se convierte en ese ser pasivo que da placer, casi como un rol solidario con el otro. Este tipo de relaciones evaden compromisos sentimentales, aún sujeto a la mirada del otro que juzga y responsabiliza, cada individuo tiene su propio proyecto de vida, se cosifican mutuamente para satisfacerse. Donde no hay un compromiso, no hay una relación de empatía ni solidaridad, solo estas relaciones de cosificación para la autosatisfacción y realización del propio proyecto.

Según Sartre, somos seres solitarios que convivimos en sociedad con otros, pero justamente: “el infierno son los otros”. Nos preguntamos ¿esto es así?, ¿realmente este tipo de relaciones es la única que subsiste en la sociedad actual?, ¿y qué pasa con el amor?, puesto que esta mirada casi mecanicista nos deshumaniza como especie. Estas apreciaciones de Sartre nos generan rechazo, quizá esta incomodidad se deba a que no estamos acostumbrados a pensar así nuestras relaciones, o nos da temor pensar que nuestras relaciones oscilan entre estos dos tipos de proyectos, entre odiar y utilizar al otro, o amar y ser para el otro.

Por otro lado, el existencialismo permite otro tipo de mirada, en la obra *El extranjero*, A. Camus describe al personaje principal como un ser inhibido de sentimientos, el personaje recibe la noticia de la muerte de su madre, pero en lugar de mostrarse vulnerable parece estar más preocupado por banalidades de la cotidianidad que por su pérdida, este personaje no se conmueve por nada, se muestra totalmente impermeable a los sentimientos. La sociedad termina condenando a este sujeto que demuestra que no siente nada ante situaciones que deberían atravesarlo.

Esta obra publicada en 1942 trata de la injusticia de la humanidad, una injusticia que expone las contradicciones de cada *Ser*. Camus exhibe aquí el absurdo de la humanidad. Vivimos como si todo pudiera ser controlado y ejecutado según nuestra moral y nuestros propósitos, nada puede salirse de los planes, pero la reflexión acerca del absurdo nos permite comprender que justamente esta postura es lo más característico de las miserias con las cuales convivimos y nos relacionamos, dejando al descubierto los sin sentidos de la vida. A través de esta obra, y otras como *El mito de Sísifo*, Camus nos invita a pensar que

este absurdo no es el punto final, sino más bien el punto de partida, puesto que a partir de la aceptación de la vida absurda se nos presentan otras posibilidades, aparece la posibilidad de que nos relacionemos desde ciertos valores.

Sartre considera la conciencia y la libertad un hecho acabado, puesto que para el autor más que herramientas para proyectarse son condiciones que nos condenan, porque nos obligan a ser responsables, perturbados por la mirada de otro que nos responsabiliza con su presencia. Camus, por su parte, apuesta a la moral, esta moral permitirá salvar la integridad humana. Su reflexión es esperanzadora porque si bien nos movemos en una realidad absurda y estamos sujetos a esta existencia, debemos perseguir las condiciones de vida que nos permitirán continuar superándonos como humanidad. El absurdo refleja también una rebelión moral, esta es la cuestión ¿estamos condicionados por la realidad?, ¿somos seres destinados al absurdo sin rebelión alguna? Pues bien, es cierto que no podemos escapar de la realidad que se nos presenta, pero ello no implica no hacer nada, la rebelión moral tiene que ver con hacernos cargo de las situaciones y hacer algo, esta rebeldía existencial forma parte de nosotros, debemos hacernos cargo de la libertad porque es lo más esencial de la humanidad.

El eros resistiendo la modernización

Byung-Chul Han nos presenta un análisis sobre el amor citando a Marsilio Ficino en *De amore*, allí Ficino, al examinar *El banquete* de Platón, advierte la tragedia del jabalí que con sus colmillos mata al bello y joven Adonis, el jabalí encarna el erotismo que se manifiesta como locura y exceso. Ese ojo erotizado (*erotikon omma*) del jabalí está dominado por una pasión mortal: “Porque tus ojos que han penetrado a través de los míos hasta el fondo de mi corazón encienden en mis entrañas un vivísimo fuego. Ten, entonces, misericordia del que perece por tu causa” (Marsilio Ficino, 1969: 205).

Byung-Chul Han analiza, a través de la obra de Ficino, esa simbiosis que se da en el encuentro recíproco de los ojos y considera que ese erotismo podría ser peligroso, pero también expone una fuerte unión del espíritu vital del uno con el otro. A su vez, cuestiona

una actitud propia de la modernidad según la cual el hombre actual busca en el otro tan solo la confirmación de sí mismo.

Por una parte, adhiere al pensamiento de Bauman y sostiene que las relaciones casuales, sin compromiso, se dan sin riesgo ni atrevimiento, sin exceso ni locura. Se evita toda negatividad, pues el sufrimiento y la pasión dejan paso a sentimientos agradables y a excitaciones sin consecuencias. En la época del *quickie*, del sexo de ocasión y distensión, también la sexualidad pierde toda negatividad y el deseo del otro es suplantado por el confort de lo igual. Pero este desinterés atraviesa toda la vida del hombre, incluso en el trabajo, porque se cancela y se somete a sí mismo, como resultado, ya no se exalta ni por aquello que lo corrompe ni por lo que lo deshumaniza. Según Han el fin de la humanidad es la conquista de la libertad y la felicidad, pero esta meta parece estar cada vez más lejos.

Por otro lado, Han va a salvaguardar la verdadera esencia del amor, que consiste en renunciar a la conciencia de sí mismo, es decir, en olvidarse de sí y encontrarse en otra mismidad; como describe Marsilio Ficino, el amor es morir en el otro: “Sin duda cuando te amo, al amarte me reencuentro en ti que piensas en mí, y me recupero en ti que conservas lo que había perdido por mi propia negligencia” (Marsilio Ficino, 1969: 43).

Conclusión

Si retomamos la primera parte de este trabajo, donde abordamos la problemática desde una mirada antropológica, debemos aceptar lo que se nos presenta, pero no como un designio sin posibilidad, pues somos seres de posibilidad, somos constante devenir, y aun siendo conscientes de la realidad líquida en la que vivimos, también somos conciencia de nosotros, de los otros y del mundo que nos rodea, somos seres que producimos historia y si esta historia tiene al amor como fundamento, seguramente podremos lograr mayores resultados. Aunque seamos seres condenados a la muerte, vivir una vida desde el amor es la diferencia entre el ser absurdo como fatalidad o el ser absurdo como posibilidad, como transformación constante de nuestra vida.

Podríamos comprender así el análisis sobre el *dos* que describe Badiou, la fusión en *uno* es lo más propio del Ser, el amor es impulso y es motor hacia lo que viene. De lo contrario, ¿cómo podría explicarse que, ante tantas injusticias, atrocidades y catástrofes

surgidas a lo largo de la historia de la humanidad, estas situaciones hayan sido sublimadas y no se impusiera la destrucción de unos contra otros hasta la extinción? Considero que el amor nos permite sanar para seguir proyectándonos, pero nunca esos proyectos son en soledad, eso es un mero engaño, puesto que los demás nos interpelan, somos seres esencialmente sociables y en esta sociabilidad intervienen sentimientos tales como la amistad y el amor, aunque es verdad que no solo estos sentimientos nos relacionan, también el odio, la avaricia, la intolerancia, la envidia, y otros. Será cuestión de convivir entre los opuestos, y tomar partido sobre la vida que queremos vivir, esta responsabilidad nos pone ante las elecciones que hacemos constantemente para concretar nuestros deseos. De acuerdo con los análisis de Lipovetsky y Bauman, en la actualidad el amor parece reducirse a un acomodamiento al sistema, a un proyecto de vida efímero e insensible, donde no parece haber lugar para el encuentro con el otro. Con respecto a esto, parece pertinente citar al autor Byung-Chul Han que toma una postura crítica respecto del amor en la modernidad y analiza al amor desde una profundidad de las relaciones, que se da en ese encuentro del sí mismo con el otro. En su obra *La agonía del eros* afirma lo siguiente:

El amor como conclusión absoluta pasa a través de la muerte. Ciertamente se muere en lo otro, pero a esta muerte le sigue un retorno hacia sí. Y el retorno reconciliado desde el otro hacia sí es todo menos una apropiación violenta del otro, que falsamente ha sido elevada a figura principal del pensamiento hegeliano. Es más bien *el don del otro*, al que precede la entrega, el abandono de mí mismo. El sujeto depresivo-narcisista no es capaz de ninguna conclusión. Y sin conclusión todo se derrama y se esfuma. Así, este sujeto no tiene ninguna imagen estable de sí mismo, que es también una forma de conclusión (Han, 2014: 20).

Por último, recobramos los interrogantes planteados en la introducción de este trabajo, ¿el sistema embargó nuestra capacidad de amar a cambio de bienestar? consideramos que en cierto modo estamos presos de un sistema capitalista que nos cosifica como seres para la producción cuyo fin escondido es el consumismo y la auto explotación. Este sistema banaliza los sentimientos porque podría considerarse que ellos nos detienen. Este sistema no nos permite apropiarnos de la solidez del amor para unirnos en el encuentro con otros. El problema es que estas concepciones nos dejarían encerrados en un absurdo sin sentido, en un estado de desesperación. Pero, ¿debemos resignarnos a una modernidad que vino a abolir las relaciones humanas o aún hay un horizonte? considero que no, no podemos

arrojarnos a la resignación, pues la modernidad nos ha provisto de comodidad y justamente el amor no nos viene a propiciar comodidad, las relaciones humanas implican una dialéctica del amor, un encontrarse con el otro y en ese otro me reencuentro conmigo porque el estado de desesperación, que aborda Kierkegaard, lo interpreto como la pérdida del sí mismo. Entonces, el amor nos permite reencontrarnos con y en el otro para revalorizar lo más esencial de los hombres y encontrar el fundamento de lo sólido en el amor, como anticipa Berman retomando las palabras de Marx, para que no se desvanezca en el aire.

Bibliografía

Badiou, A. (2012). *Elogio del amor*, Buenos Aires, Paidós.

Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de cultura económica.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, España, Siglo Veintiuno.

Camus, A. (1942). *El extranjero*. Buenos Aires, Losada.

Ficino, M. (1994). *De amore. Comentario al «Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos.

Han, B.-Ch. (2014). *La agonía del eros*. Barcelona, Herder.

Kierkegaard, S. (1958) *Temor y temblor*. Buenos Aires. Losada.

Lipovetsky, G. (2006). *La era del vacío*, España, Anagrama.

Sartre, J. P. (1947). *A puerta cerrada*. Buenos Aires, Losada.