

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

Nº1

AÑO I

**INSTITUTO SUPERIOR PADRE
ELIZALDE**

2023

BOLETÍN DE FILOSOFÍA Y ENSEÑANZA DE LA FILOSOFÍA

Equipo editorial:

Yanina Benitez

América Mailhos

Ezequiel Murga

Pilar Parot Varela

Natalio Piccini

Dirección postal:

25 de Mayo 125, CP.: 1702, Ciudadela, Provincia de Buenos Aires.

ÍNDICE

Presentación	4
Cuerpo y sentido: una aproximación a su relación y manifestación en el mundo <i>Alicia Pochelú</i>	5
Secuencia didáctica <i>Yanina Benitez Ocampo</i>	24
Enseñar a aprender: Diálogos sobre la didáctica de la filosofía <i>Marlene Agustina Parrisius</i>	26

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 entretejido 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.

ENSEÑAR A APRENDER: DIÁLOGOS SOBRE LA DIDÁCTICA DE LA FILOSOFÍA

Marlene Agustina Parrisius (Universidad Nacional de General Sarmiento)

El 17 de septiembre de 2022 se realizó la jornada “Enseñar a aprender. Diálogos sobre la didáctica de la filosofía” en el Instituto Padre Elizalde, ubicado en la localidad de Ciudadela, provincia de Buenos Aires. El evento fue organizado por la Lic. Yanina Benítez Ocampo¹ y contó con la participación de estudiantes y docentes de dicha institución como también de otros sitios de estudio.

La vinculación entre la filosofía y la pedagogía didáctica se convierte en la cuestión central de los distintos problemas, consideraciones, dudas y experiencias que surgen dentro de los espacios educativos que transitamos, y al mismo tiempo, nos invita a repensar no solo en la situación educativa actual, sino también en los elementos necesarios para llevar a cabo el trabajo docente dentro de este contexto. Es por ello que, el mencionado evento tuvo como principal objetivo la reflexión y el intercambio acerca de los diversos factores y problemas que atraviesan tanto a la propia formación filosófico-académica, como también al desarrollo de la tarea docente dentro del sistema educativo.

La jornada estuvo compuesta por tres actividades. En primer lugar, se llevó a cabo el taller “ESI en Filosofía”, una propuesta elaborada por el grupo interdisciplinario “Orillas, un espacio desde donde pensar”², cuyo proyecto de investigación y acción está destinado al estudio de la filosofía con niños y adolescentes desde 1996 hasta la actualidad. Dicho taller consistió en una actividad grupal utilizando como recursos, por un lado, diversas imágenes asociadas a la noción contemporánea del “*deseo*” y, por otro lado, algunas consideraciones sobre las categorías de “*deseos*” y “*poderes*” desde las perspectivas filosóficas de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Paul B. Preciado. Como resultado de dicho ejercicio se delinearon ciertas reflexiones en torno a los diversos modos de pensar el deseo ya sea, como una fuerza vital de la producción social, como un producto de los distintos poderes

¹ Yanina Benítez Ocampos es Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín. Jefa del Departamento de Filosofía del Instituto Superior Padre Elizalde y del Departamento de Investigaciones Filosóficas Rodolfo H. Patuel de dicho instituto.

² El equipo se encuentra conformado por les docentes-investigadores: Gabriela Purita, Ignacio Tesasecca, Mariana Arrobas, Melina de Mattheais, Daniela Quevedo, Lucía Dal Dín, Sofía Roca, Santiago Berardi y Ezequiel Duncan. | Correo electrónico: filosofiaparachicxs@gmail.com

que atraviesan y determinan al sujeto, o como energía producida por un modelo de poder fármaco-pornográfico que promueve el sistema capitalista.

En segundo lugar, las docentes Gabriela Purita y Marianela Arrobas coordinaron el taller “Cultura e integración escolar”. En el mismo se retomaron ciertas nociones de Hannah Arendt sobre la crisis en la educación expuestas en su obra *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, y también, algunas ideas del pensamiento de Jorge Larrosa, en particular, su concepción del oficio del profesor. Luego de un ejercicio de reflexión y producción colectiva se elaboró un abecedario de aquellas “*si-palabras*” y “*no-palabras*” que representan el oficio del profesor, esto es, su hacer cotidiano en el aula, sus tareas ordinarias, sus rituales y más aun, la necesidad de repensar su enseñanza y sus propias prácticas.

Por último, la conferencia de cierre estuvo a cargo del Dr. Alejandro Cerletti³, quien en un recorrido por su trayectoria en el campo de la docencia y la investigación, presentó algunos elementos e inquietudes que surgen del reconocer la didáctica de la filosofía como un problema sumamente filosófico, aunque poco explorado por la propia disciplina. Asimismo, describió la reflexión sobre la enseñanza de la filosofía como una apertura de mundos, en donde quienes enseñan filosofía se ven en la tarea de meditar constantemente sobre su propia disciplina, y ello implica pensar no solo qué es la filosofía y cuáles son sus problemas o sus filósofos más relevantes, sino también qué entendemos por enseñar filosofía, cuál es su sentido, cuáles son sus formas y, principalmente, si es posible una enseñanza filosófica. En tal sentido, Cerletti señaló su interés por pensadores como Alain Badiou y Jacques Rancière, en quienes halló una auténtica filosofía del acontecimiento, y al mismo tiempo, una clave para comprender la enseñanza de la filosofía como un espacio en donde la articulación de la palabra y de los distintos diálogos presupone el compromiso de asumir un encuentro con algo inesperado, con aquella alteridad que acontece en una enseñanza filosófica.

³ Doctor en Filosofía por la Universidad París 8 y por la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en diferentes actividades académicas, como también en proyectos de investigación vinculados a las áreas de filosofía de la educación y la enseñanza de la filosofía. Algunas de sus publicaciones más destacables son *Repetición, novedad y sujeto en la educación. Un enfoque filosófico y político* y *La enseñanza de la filosofía como problema filosófico*.

Finalmente, Cerletti se refirió a la presente crisis de la educación como un período de transición hacia un nuevo paradigma educativo, frente al cual deberemos tomar posicionamientos y pensar no solo en los problemas que afectan las condiciones del trabajo docente sino también el sentido filosófico y político de la educación en la actualidad.