



# HUMAN REVIEW

INTERNATIONAL HUMANITIES REVIEW

REVISTA INTERNACIONAL DE HUMANIDADES

Italian and Dutch  
Developments of Science

Bolívar Echeverría:  
sobre el existencialismo

The Actor as Author of the  
Text he Acts

El concepto de originalidad  
en el arte y sus  
determinantes en la  
experiencia creativa en la  
contemporaneidad

Consideraciones generales  
en torno a la comprensión de  
la realidad del mundo social



**HUMAN Review**  
**International Humanities Review**  
**Revista Internacional de Humanidades**

VOLUMEN 9, NÚMERO 2, 2020



*HUMAN REVIEW. International Humanities Review*  
<https://journals.eagora.org/revHUMAN>

Published on 2020, Madrid, Spain  
by GKA Editions  
[www.gkacademics.com](http://www.gkacademics.com)

ISSN: 2695-9623

© 2020 (individual articles), the author(s)

© 2020 (selection and editorial material) GKA Editions

All rights reserved. Other than fair use for study, research, criticism, or review purposes as permitted under applicable copyright law, any part of this work may not be reproduced by any process without written permission from the publisher. For permissions and other questions, please contact <[publicaciones@gkacademics.com](mailto:publicaciones@gkacademics.com)>.

The *HUMAN REVIEW. International Humanities Review* is peer reviewed by experts and backed by a publication process based on rigor and criteria of academic quality, thus ensuring that only significant intellectual works are published.



*HUMAN REVIEW. Revista Internacional de Humanidades*  
<https://journals.eagora.org/revHUMAN>

Publicado en 2020, Madrid, España  
por GKA Ediciones  
[www.gkacademics.com](http://www.gkacademics.com)

ISSN: 2695-9623

© 2020 (artículos individuales), los autores

© 2020 (selección y material editorial) GKA Ediciones

Todos los derechos reservados. Aparte de la utilización justa con propósitos de estudio, investigación, crítica o reseña como los permitidos bajo la pertinente legislación de derechos de autor, no se puede reproducir mediante cualquier proceso parte alguna de esta obra sin el permiso por escrito de la editorial. Para permisos y demás preguntas, por favor contacte con <[publicaciones@gkacademics.com](mailto:publicaciones@gkacademics.com)>.

La *HUMAN REVIEW. Revista Internacional de Humanidades* es revisada por pares expertos y respaldada por un proceso de publicación basado en el rigor y en criterios de calidad académica, asegurando así que solo los trabajos intelectuales significativos sean publicados.



***HUMAN REVIEW***  
***International Humanities Review***  
***Revista Internacional de Humanidades***

**Editors / Scientific Director**

**Karim Javier Gherab Martín**, Universidad Rey Juan Carlos, Spain

**Editores**

**Luis Ferla**, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

**José Luis González Quirós**, Universidad Rey Juan Carlos, España

**Avkash Jadhav**, University of Mumbai, India

**Delia Manzanero**, Universidad Rey Juan Carlos, España

**Paulo Teodoro de Matos**, Universidade Nova de Lisboa / Universidade dos Açores, Portugal

**Ana Paula Torres Megiani**, Universidade de São Paulo, Brasil

**Concha Roldán**, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España

**José Francisco Serrano Oceja**, Universidad CEU San Pablo, España

**Giovanni Sgro'**, University eCampus, Italia

**Stéphanie Smadja**, University Paris Diderot, Francia

**Paul Spence**, King's College de Londres, Reino Unido



# Índice

<b>Italian and Dutch Developments of Science</b>	<b>71</b>
<i>Andrea Bergamini</i>	
<b>Bolívar Echeverría: sobre el existencialismo</b>	<b>87</b>
<i>Gersón Anangonó Rosero, Cristian Paúl Naranjo Navas</i>	
<b>The Actor as Author of the Text he Acts</b>	<b>101</b>
<i>Marta Nogueira</i>	
<b>El concepto de originalidad en el arte y sus determinantes en la experiencia creativa en la contemporaneidad</b>	<b>113</b>
<i>Geruza Valadares Souza</i>	
<b>Consideraciones generales en torno a la comprensión de la realidad del mundo social</b>	<b>127</b>
<i>Saul Marcelo Chinche Calizaya</i>	

Italian and Dutch Developments of Science

Bolívar Echeverría: on Existencialism

The Actor as Author of the Text he Acts

The Concept of Originality in Art and its Determinants in the Creative Experience in the Contemporary

General Considerations around the Understanding of the Reality of the Social World





# Table of Contents

<b>Italian and Dutch Developments of Science</b>	<b>71</b>
<i>Andrea Bergamini</i>	
<b>Bolívar Echeverría: on Existencialism</b>	<b>87</b>
<i>Gersón Anangonó Rosero, Cristian Paúl Naranjo Navas</i>	
<b>The Actor as Author of the Text he Acts</b>	<b>101</b>
<i>Marta Nogueira</i>	
<b>The Concept of Originality in Art and its Determinants in the Creative Experience in the Contemporary</b>	<b>113</b>
<i>Geruza Valadares Souza</i>	
<b>General Considerations around the Understanding of the Reality of the Social World</b>	<b>127</b>
<i>Saul Marcelo Chinche Calizaya</i>	





## ITALIAN AND DUTCH DEVELOPMENTS OF SCIENCE

ANDREA BERGAMINI

University College of Cork, Cork, Ireland

---

### KEY WORDS

*Dutch Golden Age*  
*Italian Renaissance*  
*Perspective*  
*Description*  
*Detextualization*  
*Art*  
*Scientific Revolution*

### ABSTRACT

*This article illustrates how during early modernity Italian and Dutch cultures and particularly artistic traditions contributed differently to both the theoretical and practical developments of science. To achieve this goal, it will firstly compare the two forms of detextualization of space operated by Italian artists and by Dutch artists. Finally, it will indicate how each detextualization allowed for the development within the science of the mathematical tradition by the Italian Culture and the experimental tradition by the Dutch culture.*

## 1. Introduction

The scientific revolution is strictly related to events occurring in Europe during the early modern period (second half of the 15th century- 1815 approximately). Despite its shared general characteristics, this epochal epistemological transformation was traversed by different tendencies, conceptions, and methods, strictly related to divergent geocultural conditions within the 'Old Continent'. In this regard, the strongest cultural dichotomy to take shape during this age and contribute to the emergence of the new scientific mentality referred to Catholic Southern and Protestant Northern Europe. For instance, the Italian Renaissance in the south and Dutch Golden Age in the north were the most relevant, influential and diversified expressions of the two areas.

This paper specifically illustrates how during early modernity Italian and Dutch cultures and particularly artistic traditions contributed differently to both the theoretical and practical developments of science.

From a wider perspective, it demonstrates through a specific case study how science does not abruptly distance humanity from cultural contexts but it is historically and geographically influenced and even internally differentiated by them.

Firstly, the dissertation will compare the two forms of detextualization of space operated by Italian artists and specifically by Albertian perspectival theory, and by the Dutch *Old Masters*.

Secondly, the dissertation will address the two models of vision developed by Alberti and Kepler and how these were respectively followed by the Italian and Dutch traditions.

Finally, the dissertation will explore the Italian and Dutch contributions to science.

## 2. Detextualization of Space and Scientific Revolution

The artistic achievements of both the Italian Renaissance and the Dutch Golden Age contributed to the development and advancement of the Scientific Revolution. They allowed for the creation of a context which made the birth of science possible, along with other events occurring in early Modern Europe (e.g.

Reformation and Counter-Reformation, and the discovery, exploration, and colonization of the Americas). The most relevant contribution given by both artistic traditions to the growth of the new scientific mentality was the *detextualization of space*, corresponding to the constant disentanglement of the figural (or visual) from its textual (or narrative) objective, which otherwise characterised the Medieval worldview and its pictorial art. This process was an 'important element in the larger shift from reading the world as an intelligible text (the 'book of Nature') to looking at it as an observable but meaningless object' (Jay, 1993, 51), allowing for the mechanization of the world so pivotal to the development of modern science and technology and contributing to secularization: 'Secular autonomization of the visual as a realm unto itself' (Ibid., 44).

Moreover, major attention is given to visuality, its emancipation from narrative, symbolism and generally textuality, allowed for the emancipation of space from time so pivotal for the development of the scientific project.

This section analyses the modern process of *detextualization of space* (and the figural):

- Firstly, by outlining the target of this process, corresponding to the medieval notion of space as it was conveyed through the visual culture of that historical period.
- Secondly, by outlining the distinctive characteristics of the detextualization which stemmed from the Italian visual tradition flourished during the Renaissance.
- Finally, by outlining the distinctive characteristics of the detextualization which stemmed from the Dutch visual tradition flourished during the seventeenth century.

### 2.1. Medieval Narrative Art

The balance between figurality and textuality is a common trait of medieval pictorial art: 'In the medieval tradition the story was often illustrated, the scene following scene, as in a strip cartoon'. (Berger, 1972, 48) (fig.1). The great stained-glass windows of Canterbury Cathedral well exemplify how this sequential character of the medieval art was submitted to the religious message (the Word) and its delivery to the unlettered people. The images have the

educational function of rigorously training the common people into following the instructions of the sole orthodox interpretation of the Bible (Bryson, 1981, 1).

*Mappae Mundi* also exemplifies the juxtaposition of figural and textual occurring in the medieval visual tradition. They often present rich explanatory texts below the images that inhabit them, along with the depictions of events relevant to Christianity and Western civilization. However, their peculiarity is to apply such conflation of visual and narrative to space. These world maps are, in fact, devoid of any accurate informative geographic function and they are otherwise meant to create an affective, community-based relationship with a specific lived space. There is not yet an objective reticular space so that there are not yet objective coordinates meant to direct the observer. A *Mappa Mundi* is a symbolic representation of the Earth from the perspective of a specific community rather than its accurate universal and objective representation.

A first material divergence with modern cartography is the disposition of the four cardinal points, which does not follow a functional, practical logic but rather the conveyance of symbolic values rooted in Christianity. In fact, the East always appears at the top of the map instead of the North, because of the reference to the rising Sun as a metaphor for the rise of the divine light. The constant presence of a drawing of Jesus Christ resurrected above this fundamental coordinate confirms both its symbolic meaning and priority.

As a second divergence from the realism of modern maps, and yet another acknowledgment of their symbolic value, Jerusalem occupies the centre of all the recovered medieval maps as the centre of the Christian world through the Crusade.

The *Hereford Mappae Mundi* (ca. 1290 A.D.) (Fig. 2) is the largest medieval world map preserved intact and in excellent condition. It was originally exposed to the believers on a corridor wall inside Hereford Cathedral (England) where it would remain for approximately seven hundred years until the Interregnum. Its public availability, imbued with sacral significance as any other *mappae mundi*,

served not only those didactic and devotional instructions the viewers already received from the abundant iconography, triptychs and glass stained windows of both Romanic and gothic churches. It also provided them with a sense of place, charged with history and meaning, and conveying a common identity (Christian in this specific case) through a set of visual devices.

An effective visual strategy recurring in every medieval world map was the figurative construction of boundaries, distinctions between the inside and the outside, qualitatively differentiated representations of themselves and the others. On the one hand, the *Hereford Mappa Mundi* portrays foreign populations living at the border of the world as wild, uncivilized, abnormal and represent them through drawing of gigantic, monstrous or fantastic humanoid creatures often hybridised with animals, as such as the Cynophales, men with dog heads living in Norway (northern extremity), or the Centaurs in Egypt. A similar exoticist approach affects the depiction of animals inhabiting outside the western Christian world. Camels, placed in the Asian continent and toward the south-East border of the known world, are said to be living for a hundred year. Lynxes are dislocated in Asia Minor, described textually as able to see through walls and their head is visually drawn with the features of a gargoyle head. On the other hand, all Christianity inhabits the central area of the map, with Jerusalem which typically features at the exact centre just below a crucifixion scene. All this section of obviously includes stylized icons of the most important cities of the Christian world, as such as Rome and Paris.

Another identitarian device is constituted by the presence of elements belonging to the Western and Christian tradition, such as mythical and biblical locations (e.g. the labyrinth of the minotaur and the tower of Babel) and events (e.g. the siege of Troy and the Exodus).

The identitarian characterization of space conveyed by *Hereford* and any other *Mappa Mundi* is what Marc Augé has defined as 'place in the established and symbolized sense, anthropological place' (Augé, 1995, 81). Each church, city and even continent is characterized through shared values, it narrates a story which has a resonance with the viewers. Each place is a

place of 'identity, of relations and of history' (Ibid., 52), whereby identity requires a repeated, almost ritual definition and redefinition of borders, the distinction between an inside and outside, sameness and otherness, as exemplified by the *Hereford Mappa Mundi*. The kind of identity developed is inevitably communitarian and absolutely not merely individual, insofar as each individual strictly depends on the common shared identity of the specific belonging group. In other words, individual identities could not be developed in the absence of such a comprehensive but specific social identity.

Such lived and communitarian way of experiencing space (i.e. anthropological place) was not limited to the Middle ages. On the contrary, it characterized the entire premodern mentality. To it the world appeared as a Cosmos, an unchangeable, 'hierarchically-ordered finite world-structure, [...] a qualitatively and ontologically differentiated world [...] with its distinction and opposition of the two worlds of Heaven and of Earth' (Koyré, 1943, 404).

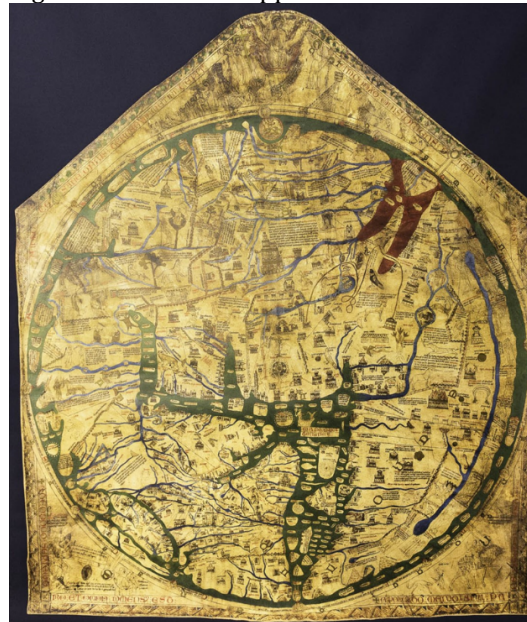
*Mappae Mundi* are small scale representation of the Cosmos (for instance the Christian cosmos). They are not only geographical and cartographical instruments, but visual encyclopaedia encasing the entire world. Through both textual explanations and figural depictions, medieval world maps contain historical, anthropological, ethnographical, biblical, classical and theological information which submit space to history and thus time. The elements within the world (e.g. legendary beasts, cities, imaginary populations, myths) are showcased as more relevant than the accuracy of its omni-comprehensive representation. They define the space they inhabit, not vice versa.

Figure 1. Saint Francis Altarpiece.



Fuente: Bonaventura Berlinghieri, ca. 1260-1272.

Figure 2. Hereford Mappa Mundi.



Fuente: ca. 13th Century.



## 2.2. The Detextualization of Renaissance's Perspective

'During the Renaissance the narrative sequence disappeared' (Berger, 1972, 49) in favour of single moments in mythology and religious stories (the Albertian *istoria*). Therefore, the construction of meaning stops being the main reason behind painting and becomes mainly its pretext. As noticed by Wendy Steiner, '[Alberti] uses the term *istoria* in spatial rather than temporal sense, as a whole uniting and organizing the elements within it' (Steiner, 1988, 23), as prove by the following definition by Alberti:

I say composition is that rule in painting by which the parts fit together [...] in the painted work. The greatest work of the painter is the *istoria*. Bodies are part of the *istoria*, members are parts of the bodies, planes are parts of the members. (Alberti, 2004, 22)

The specificity of Italian contribution to detextualization and subsequently to the scientific revolution stems from the discovery, or rediscovery of *perspective* (from the Latin word *perspicere*, meaning 'to see through'), which had been codified by Leon Battista Alberti in his *On Painting*, and its consequent application in painting. Perspective worked similarly for both the new artistic order and the new scientific order. In fact, it would definitively become the representative optical effect of a naturalized visual culture after the separation of aesthetic and religion operated by the Reformation. Perspective would also contribute to the eradication of narrative from the scientific cognitive method, which produces eternal truth regarding an objective and mechanical external reality.

The detextualization of space developed by Italian Renaissance through perspective had abstraction, idealization and geometrization as its specific features. Not by chance, Alberti built his aesthetic theory on the window metaphor:

First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen. (Ibid. 66-67).

Once again, in Italian culture, a metaphor with a concrete referent is soon overtaken by a mathematical instance: perspective is indeed a mathematical representation of reality, based on a geometrical structuration of subjective perception. On this basis, Alberti formulated the method of one-point linear perspective, which marks a turning point in the development of naturalistic representation.

Italian Renaissance also anticipated the general tendency of Early Modern Age (specifically 17<sup>th</sup> century Dutch art) in its typical rigid proximity between art and technique of Italian Renaissance. Its art was developed in artisans' workshops known as corporations. These corporations were mostly workplaces where the words "artist" and "artisan" referred to the same person and where the romantic concept of self-expression had not yet been developed. Moreover, each workshop had a different specialization, with an inner differentiation between masters and pupils, one who was already acquainted with his job and the other who was only at the beginning of his experience as artisan/artist. Finally, these corporations were always in need of customers and patrons to finance their activities. It is in this specific work environment that the Albertian perspectival theory was practically developed.

The Italian invention and application of perspective also affected the relationship between the subject and object. This technique sharply distinguishes between the point of origin and the scene, which make up the two sides of the pyramid, at the basis of Albertian linear perspective theory. The pyramid itself is a structure of geometrical and thus mathematical nature.

Now the participatory moment [...] was lost as the spectator withdrew entirely from the seen (the scene), separated from it by Alberti's shatterproof window. No longer did the painter seem as emotionally involved with the space he depicted; no longer was the beholder absorbed in the canvas. (Jay, 1994, 55-56)

The abstract detextualization operated by the Italian Perspective contributed to replace the medieval anthropological places (see above) with the non-symbolised geometric space of

modernity (Augé, 1995, 80), an abstract geometric space as regularly ordered and homogeneously inserted within an objective, uniform and purely extensive grid. In fact, ordinates and axis crossed each other indefinitely in Alberti's 'velo': 'a veil loosely woven of fine thread, [...] divided up by thicker threads into [...] many parallel square sections [...], and stretched on a frame. I set this up between the eye and the object to be represented' (Alberti, 2004, 65).

This reduction of space to objective plans and coordinates, and the prioritization of space over the objects in it, turns the world into a purely visual field, as overseen from a very high spot, and flattened to be well managed. Moreover, the abstract positions outlined by the Albertian grid replaced the substantive and varying meaningfulness of places, typical of the tribe, the polis and, most important, the medieval community. As a result, space overshadows the objects in it.

Several canvases exhibit a sharp separation between the foreground and the background, which impedes any form of interaction (fig. 3). This visual strategy was probably meant to reinforce that illusionary sense of depth already conveyed on the two-dimensional surface of the frame by the perspectival pyramid. It also divided characters from landscapes, humanity from nature.

Despite its geometrical and theoretical impulse, Renaissance did not reject realism. On the contrary, its abstractness was the foundation of a formal kind of realism, based then on strict norms (i.e. Alberti's theory). The representation of reality is possible only by adhering to specific rules which has often as result a paradoxically idealistic approach to reality, as exemplified by the unnatural colours of the horses in *La Battaglia di San Romano* (Fig. 4), which is also a great example of very precise application of the perspectival grid.

The institutionalization of pictorial realism in the Renaissance made pictorial narrative [...] an impossibility. In a painting with vanishing-point perspective and chiaroscuro, the assumption is that we are observing a scene through a frame from a fixed vantage point at one moment in time. Nothing could be more

foreign to Renaissance realism than the juxtaposing of temporally distinct events within a single visual field, as is commonly found in ancient and medieval art. Thus, [...] the strict adherence to the norms of Renaissance realism precluded narrativity from the visual arts. (Steiner, 1988, 23)

Karsten Harries argues that the speculations on perspective (by Alberti, Brunelleschi and later Cusano for instance) were the actual origin of the overthrow of the 'hierarchical and limited medieval cosmos' (Harries, 1973, 31) instead of the Galileo, Kepler and Copernicus's science.

Once perspective is recognized, which means it is recognized that view of things depends on our position and distance toward a specific object, it is possible then to assume as many perspectives as possible. The world become an open indefinite field without any limitation. Therefore, this recognition of a multiplicity of positions that can be assumed only by following precise abstract rules is the second contribution of perspective – the first being the grid (Alberti's *Velo*) - to the advent of an objective notion of space, and also of an infinite universe so indispensable for the new science and discoveries of the sixteenth century.

So, the geometrical and ideal representation of space of ideal cities and allegorical landscapes also overshadows the cosmos of the medieval *Mappae Mundi*. The perfect symmetry these pictorial subjects were usually featuring, the architectural perfection of buildings shaped after regular geometrical figure and the usual absence of people in these utopian citadels (fig. 5) contrast with the great unordered variety of disproportionate grotesque creatures and human figures, and the symbolic but yet concrete depictions featuring on medieval world maps.

Figure 3. The Holy family with a Lamb.



Source: Paolo Uccello, ca. 1435-1440.

Figure 4. Battle of San Romano.



### 2.3. The Detextualization of Dutch Golden Age's Mapping

During the 17<sup>th</sup> century, Dutch artists introduced *mapping*, a new form of objectification of space alongside the already established perspective and its renewed Cartesian version. This new scopical regime, like the older perspective was the result of the intertwining of craft, art and natural knowledge, with a special regard to the new optical instruments. In fact, the Dutchmen were renowned for their proficiency with lenses

and mechanical aids to vision. For instance, the philosopher Spinoza ground lenses; Huygens (a major figure of the scientific revolution) built a refractor telescope; the spectacle-makers Hans and Zacharia Jansen invented the microscope.

However, the guilds of the Dutch Golden Age did not mathematize optics as the corporations of the Italian Renaissance did. On the contrary, they had a more pragmatic approach toward the use and craft of lenses, privileging measuring and experimentation over geometry. Such skills explain their exceptional talent as cartographers and merchants, which was proved by the rise in the 17<sup>th</sup> century of Dutch maritime supremacy and decline of Spanish and Portuguese armadas, and by the subsequent transformation of colonization into a means for trade (as proved by the United East India Company) instead of exploitation and political power.

Continuing a process started by the Renaissance (when painting was an instrument of both knowledge and possession), 'the Dutch mixture of trade with art' (Alpers, 1983, 100) definitively made objects into mere properties and exchangeable goods. Increasingly after the 17<sup>th</sup> century, paintings also became commodities, defining the social status of their client. In fact, Dutch painters soon became 'the purveyors of luxury goods to the rich' (Ibid., 115).

Oil painting, available in Northern Europe since the fifteenth century, supported this proto-capitalist mentality along with Dutch descriptive attitude.

Firstly, 'the period of the oil painting corresponds with the rise of the open art market' (Berger, 1972, 88).

Secondly, 'Due to its ability to reduce 'everything to the equality of objects' (Ibid., 87), with its impact on colors and textures, an opaqueness and solidity spread on the canvas, this specific technique came to define what we still mean by pictorial likeness.

Consequently, the Dutch art was descriptive instead of prescriptive. It was more concerned with still life, landscapes, and domestic scenes than the idealizing religious and mythological themes of the Italian Renaissance. 'The Dutch art [...] [added] actual viewing experience to the artificial perspective system of the Italians' (Alpers, 1983, 27).



'Northern artists characteristically sought to represent by transforming the extent of vision onto their small, flat working surface' (Ibid. 51), avoiding the direct relationship with an external viewer created by the fictional third dimension of perspective. As a result, the canvas surface contained a self-sufficient complete semblance of the world, democratically including different coexisting views without any hierarchical deep focus. In contrast with Italian painting, the patterns are usually asymmetrical, there is no prior frame and the viewer is positioned within and not outside the representation. In fact, the mapping and concretely descriptive technique characterizing Dutch art, tendentially decentralized pictures.

Such democratic way of seeing was also the result of the peculiar historical situation of 17<sup>th</sup> century Holland. The bloodshed of the Reformation had not stained the Netherlands, explaining its incomparable religious tolerance, along with the Spanish-Dutch Peace Treaty of Westphalia signed in 1648. Moreover, Holland was the commercial center of Europe, characterized by a sizeable urban middle class, and gathering merchants from every part of the continent.

Dutch descriptive attitude of mapping, oil painting and ability with cartography increased the detextualization and objectification of space started by the Italian perspective. In fact, mapping extended the commodification of reality and thus that search for possession already inaugurated by the Albertian imposition of an abstract and geometrical grid on space.

The Dutch based their relationship with the world by conceiving the frame after the map and not the window, as the Italians did. Like maps, their paintings, especially landscapes (i.e. Vermeer's *View of Delft*) are flat surfaces, devoid of any center (fig. 5). The Northern tradition do not recur, in fact, to any theory to achieve an illusionary rendering of the third dimension. It rather retains the concrete flatness of the canvas, favoring panoramic over perspectival view: 'In the entire [Dutch] tradition of panoramic landscapes [...] surface and extent are emphasized at the expense of volume and solidity' (Alpers, 1983, 139). The result is a dense plane where the viewer is not located, the

texture of the world is more relevant than the positioning of its objects.

Moreover, during the modern age, maps and globes lost the symbolic, narrative and communitarian characteristics of the medieval *Mappae Mundi*. They were secularized by colonization, exploration and scientific revolution and transformed into informational and practical instruments. They were privatized (especially in the Netherlands), transformed as they were into objects of desire, private possessions and their possession sign of prestige.

Moreover, maps and globes did not focus anymore on actions and events, on the drama felt by the witnesses of history, but they focus primarily on places and thus on space rather than time. The Dutch are who mostly pressed on this cultural transformation.

Finally, in the Netherlands, Calvinist iconoclasm also emancipated the figural from the textual, but without the intolerant and extremist aversion against images displayed by the same confession in Scotland and England.

Figure 5. View of Delft.



Source: Vermeer, ca.1661-1664.

### 3. The Albertian and Keplerian Models of Vision

The differences between Italian and Dutch aesthetic traditions and their influence on the scientific revolution stem also from two diverse models of vision. Whereas the formers followed the conception of vision implied by Alberti's perspectival theory, the latter took as referent Kepler's innovative analysis of the eye's mechanism.

Both Alberti and Kepler used the camera obscura to develop their models of vision. However, they differed on how they applied it to their models of vision. This section explores these

two models, how they are differently based on the camera obscura and their influence on the two different traditions: the Italian for the Albertian model and the Dutch for the Keplerian model.

### 3.1. Alberti's Model

Alberti references to the camera obscura as a visual prototype insofar as it prevents the observer from seeing his or her position as part of the representation.

Leon Battista Alberti found in this device, the concrete model for his perspectival scopic regime: 'All beholders would see the same grid of orthogonal lines converging on the same vanishing point, if they gazed through, as it were, the same camera obscura' (Jay, 1994, 189).

The mechanism of surveillance, which had been developed during the entire arc of modernity had a certain resemblance to the mechanism of this instrument: 'The camp was to the rather shameful art of surveillance what the dark room was to the great science of optics' (Foucault, 1991, 172). Both the camp and the darkroom represent hierarchized, empty, flat and impersonal spaces built to be crossed passively by an absolute gaze. The subject-mind-soul embodies such gaze, where the eye ('I') works as a bridge between physical and immaterial. Spirituality itself assumed a new form, utterly different from the medieval one: it seeks a scientific, rational and sure foundation.

So spatial hierarchy did: with the Albertian model there is no more hierarchy within the external world, as it occurred with the medieval qualitative distinction between Earth and Heaven, God and its creation. All physical things are in fact reduced to the same level of Being. The Albertian system constructed a secularized version of spatial hierarchy between the human and the world, the immaterial internal space of the subject, with all its representation, and the physical realm, where the perspectival grid is projected.

Finally, following the Albertian view, camera obscura *a priori* prevents the observer from seeing his or her position as part of the representation, which means that the subject is incapable of self-representation as both subject and object. 'Thus, the spectator is a more free-floating inhabitant of the darkness, a marginal

supplementary presence independent of the machinery of representation' (Crary, 1990, 41).

By following Alberti's model of vision, Italian artists have usually distinguished between seeing and representing, seeing with one's own natural eyes and the mental eye which reconstructs the actual vision in a more refined way. Such differentiation between representing and seeing, and thus ideal and real, echoes Michelangelo's distinction between 'design (*disegno*) as the basis for rendering things selected from nature with an eye to beauty and color (*colore*) as the interest in following nature exactly' (Alpers, 1983, 38). Therefore, drawing is viewed by the Italian tradition as the privileged basis for painting.

The inevitable consequence is an active notion of vision, as an objectifying operation achieved by an invisible, unrepresentable subject, whereby the camera obscura is used a metaphor of such process.

Consequently, the perspectival subject has a frozen gaze on the world. The Albertian painter perfectly embodies such a notion, as the model of artist it builds abstracts himself from his actual body positioned in the world. Here the world is out there, beyond the window that protects us from any direct influence. Therefore, such frozen gazes exclude any form of sincere desire, as opposed to a mobile glance:

The convention of perspective [...] centers everything in the eye of the beholder [the subject]. It is like a beam from a lighthouse - only instead of light travelling out, appearances travel in. The conventions called those appearances reality. Perspective makes the single eye the centre of the visible world. Everything converges on the eye as to the vanishing point of infinity. The visible world is arranged for the spectator as the universe was once thought to be arranged for God. (Berger, 1972, 16)

A monocular unblinking fixed eye at the centre of a flat world and detached from it replaces the two stereoscopic embodied eyes immersed in a world full of actual depth. Behind perspective, there is a mathematical conception of reality, still embedded into a certain religious background, where God finds his embodiment in the subject.

Moreover, the presence of a prior viewer implied by Alberti's active notion of vision



inevitably privileges man as the measure of all things. Such anthropomorphic conception, is shared rather generally by the all Italian tradition: 'So many aspects of Renaissance culture, its painting, its literature, its historiography are born of this perception of an active confidence in human powers' (Alpers, 1983, 43). This centrality of the human viewer is not only confirmed by the converging point of perspectival grid, but also by the Italian attention for the proportioned human body, to which also the scale, symmetry and holistic beauty of the Renaissance architecture was submitted. In other words, the individual view is always translated into a 'unified sense of the whole' (Ibid., 85).

### 3.2. Kepler's Model

Kepler's explicit reference to the dark room for the development of his model of vision tends to avoid the spiritual and hierarchical implication of Alberti's implicit reference to that same optical instrument. By turning his attention from the use of optical instruments in astronomy to the instrument of observation itself Kepler evaluated the camera obscura as a perfect replica of the biological functioning of the eye (Upside down retinal image), providing a mechanistic explanation of vision. He subsequently avoided any speculation concerning the perceptive processes, whether a soul was involved or just the human brain. By bracketing the observer and the perceptive processes, and by focusing only on the image impressed on the eye Kepler deanthropomorphizes vision. It is the world to picture itself through light and color on the eye (Alpers, 1983, 36). To Kepler, vision is only a purely passive mechanism and the eye an impersonal 'dead eye', or a dissecting mechanical eye which is altogether with the world it observes.

The Dutch tradition followed the Keplerian model by, firstly, replacing the southern measured distance of the viewer from the world with his insertion into the world. Moreover, it decentralized the frame, opting for the asymmetry of diagonal composition instead of the symmetry obtained through the strict application of linear perspective (fig. 6). These characteristics are well exemplified by the anamorphic paintings and the fragmented beauty typical of the *Old Masters's* works. This

fragmentary beauty replaces the Italian unifying and proportioned beauty by separating what is observed from the rest of the world and the viewers' eyes from the rest of the body. What the Dutch apply is a fly's eye instead of the monocular eye of an ideal human soul, a microscopic attention for details instead of an overall generalizing approach. De Gheyn is the Old Master who best delivered such a visual attention for multiplicity, while Vermeer's efficiency in achieving complete detachment and impersonal observation of tone best echoes the passivity of the Keplerian model.

Moreover, Kepler employed for the first time the term *picture* to define vision: 'Vision is brought about by a picture of the thing seen being formed on the concave surface of the retina' (Kepler, 1964, 150, cited in Alpers, 1983, 36).

[It is] the first genuine instance in the history of visual theory of a real optical image within the eye - a picture, having an existence independent of the observer, formed by the focusing of all available rays on a surface. (Lindberg, 1976, 202)

The Keplerian expression 'Ut pictura, ita visio' (Kepler, 1964, 186, cited in Alpers, 1983, 36), or sight is like a picture, mirrored the Dutch equivalence between drawing and painting, between representation and observation. The absence of the formal distinction between *disegno* and *colore* was also fostered by the massive and privileged use of the watercolour in northern Europe. This technique allowed for immediate execution, as demonstrated by De Gheyn's drawing of animals and flowers.

Figure 6. A Still-Life with a Roemer, a Pheasant, a Silver Salt-Cellar with a Stoneware Jug, fruits and bread on a white cloth.



Source: Pieter Claesz, 1626 ca.

## 4. Two Developments of Science

By applying his archaeological method to the analysis of Velázquez' masterpiece *Las Meninas* (Foucault, 2002, 17), Foucault reveals the epistemological nature of images, how different eras develop different understanding of the world through specific way of representing it. For instance, the painting of Velasquez exposes seventeenth century form of knowledge and specifically how science influenced it.

Therefore, during modern age, art and science were strictly intertwined, insofar as painting, sculpture and architecture codified into images the new scientific mentality or the prelude to its rise.

Inspired to Foucault's notion of *episteme* and his analysis of *Las Meninas*, this section explores how variations of the new scientific approach stemmed from two different geo-cultural contexts and, especially, from their different visual cultures: Italian Renaissance and Dutch Golden Age.

The Dutch and Italian models generally refer to the two dominant strands which constituted and shaped the Scientific Revolution: 'the observational and experimental (in the original sense of experiential) practice promoted by Bacon [the former], and the new mathematics [the latter]' (Alpers, 1983, 10)

Kuhn similarly addresses the emergence within modern science of two juxtaposed traditions: the classical, or mathematical tradition and the Baconian, or experimental tradition. He underlines how these two approaches still determine the current development of science although a firm bridge has been established across this divide (Kuhn, 1976, 30).

Moreover, while the Italian Renaissance fostered the mathematical strand of science which would have its centre especially France, the Dutch Golden Age fostered the experimental strand of Baconian sciences which would have as their centre Britain (Ibid., 25). What was found in the texts of Bacon and in the programs of the English Royal Society was painted by the Dutch.

### 4.1. The Italian Art and Mathematical Science

Italian visual episteme prepared the ground for the mathematical and theoretical strand of science by:

- Distinguishing representation from observation.
- Privileging *a priori* over purely empirical approach the world. The Renaissance deemed theory (i.e Alberti's perspectival theory), the human viewer and the application of visual models (i.e. the window) as necessary prerequisites for observation and proper representation of reality theory, the human viewer, the perspectival theory, the reference to a theory defining the correct way of representing reality.
- Distinguishing between human inwardness and external reality. Such intimacy was figuratively achieved by the window-frame, which created a stiff separation between two unified realities, one outside and one inside. Such separation echoes the separation between man and a world at his disposal already occurring with Renaissance landscapes which presented a stiff separation between background and foreground.
- Opting for formal realism, obtained through the geometrization of reality (i.e. perspectival grid), a harmonic kind of beauty which unifies all objects painted, and focus on forms over texture.
- Prioritizing global view over details, unity over specificity, as testified by a symmetric and harmonic kind of beauty, the subsequent solidity of the compositions, unifying theory and elevated style, and a clearly framed image achieved by applying Albertian window model (fig. 7). Such model would become dominant during the modern age so to define even our way of seeing (Carbone, 2016, 92).
- Focusing on forms, objects and space rather than the textures of the world.
- Referring to the mathematical, geometrical and optic tradition of the classical antiquity. For instance, Alberti applied geometrical-optical principles from Euclide's Optics.

Figure 7. The School of Athens.



Source: Raffaello, 1509-1511.

#### 4.2. Renaissance Influence on Galileo Galilei

Galilei is commonly portrayed as one of the founders of modern science and specifically of its new empirical approach. To support this representation of Galileo as empiricist it is usually recalled his deep involvement in the study of the Dutch applications of the lens, or how this interest brought him to perfect the telescope (essential for his later discoveries) or the refusal of his detractors to look through the telescope. However, the relationship between Galileo and empiricism is not that simple, straight and clear. As suggested by Koyré, experience and observation did not play a major role in Galileo's foundation of science and more generally in the first acts of the Scientific revolution (Koyré, 1943, 402).

On the contrary, Galileo remained firmly placed in the Italian tradition. The strong commitment of this tradition to mathematics and theory emerged with Alberti's conception of painting is in fact confirmed and furthered by Galileo's intertwined worldview and classical (as intended by Kuhn) orientation given to the new science.

Throughout his own works Galilei interpreted nature as a book written by God in:

The language of mathematics. Its characters are triangles, circles and other geometric figures, without which it is impossible to humanly understand a word; without these, one is wandering in a dark labyrinth. (Galileo, 1957, 238)

This metaphysics of Neoplatonic inspiration constitutes only apparently a reduction of nature to a narration, a text to be codified, translated or at least read. On the contrary, it contributed to the modern process of detextualization. Along with the Reformation, Galilean physics reduces in fact the Bible to a solely religious text without any reference to how the world is. In other words, the Bible, with its narrative and historical structure, ceases being considered the book of Nature, as it was during the Middle Ages, replaced by Nature itself; a Nature constituted by eternal forms and thus without a history.

Galileo's metaphysics also displays the influence Neo-Platonism and thus Renaissance philosophy (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola and Hermetism) had on him. As already accomplished by Alberti, Brunelleschi and Ficino, Galileo applies mathematics to nature, or it translates the physical world in mathematical terms, an impossible task for the old orthodox common-sense and Aristotelian physics.

Thomas Kuhn and Ernan McMullin have highlighted how Galileo was more dedicated to thought experiments (foundational practise of knowledge for all the Middle Ages), which he brought to their highest form, rather than physical experiment (Kuhn, 1976, 11). By applying a conceptual-historical approach, McMullin has specifically investigated the Galilean idealization of physics and thus of the new sciences, and its epistemological implication. He has reviewed several techniques used by Galileo and finally grouped them into the two main forms of idealization which have come to characterize the entire mathematical tradition of science, or, as he calls it, the Galilean tradition: *causal idealization* and *construct idealization*.

In construct idealization, the models on which theoretical understanding is built are deliberately fashioned so as to leave aside part of the complexity of the concrete order. In causal idealization the physical world itself is consciously simplified; an artificial ('experimental') context is constructed within which questions about law-like correlations between physical variables can be unambiguously answered. [...] This kind of idealization was central to the new science of mechanics fashioned by Galileo. (McMullin, 1985, 273)

In several occasions, Galileo does not invoke any actual experiment, he does not give any detailed descriptions of concrete experimentation. In the second day of the *Dialogues Concerning Two New Science* (1638), wherein Salviati embodies Galileo's own position and Simplicio embodies the orthodox Aristotelian conception, the latter asks in regard to a specific experiment whether the former has carried out several tests to prove its reliability. Salviati (Galileo) answers:

Without experiment, I am sure that the effect will happen as I tell you because it must happen that way. And I might add that you yourself already know that it cannot happen otherwise, no matter how you may pretend not to know it. (Galileo, 1906, 171, cited in McMullin, 1985, 269)

Another example is the following statement uttered by Salviati:

Usual and necessary in those sciences which apply mathematical demonstrations to physical conclusions, as may be seen among astronomers, writers on optics, mechanics, music, and others who confirm their principles with sensory experiences that are the foundations of all the resulting structure. (Galileo, 1906, 212, cited in McMullin, 1985, 266)

As extensively outlined by Koyré, Galileo was a partisan of Platonism. His works do not only exhibit his explicit reference to Neoplatonism in stylistic terms in order to mock the Aristotelian orthodoxy of the Church, or to sympathise with the common reader or more generally to conform to the Renaissance use of rhetoric inspired to Platonic dialogues. To him the foundation of the new science is sincerely less grounded on experimentation, induction and observation than it rather is on mathematics and deduction. In accordance to Plato's epistemology, observation only functions as a reassurance of our a priori knowledge regarding the mathematical order of the universe. So, for Galileo observing the sky only confirms empirically geometrical and mathematical notions already inscribed in our mind. As a Platonist, he 'cannot be of a different opinion because for him to know is nothing else than to

understand' (Koyré, 1943, 427). This adherence to Plato's doctrine of reminiscence is attested once again by several parts of the *Dialogue*, especially by the following fictional conversation between Salviati-Galileo:

SALVIATI: The solution of the question under discussion implies the knowledge of certain truths that are just as well known to you as to me. But, as you do not remember them, you do not see that solution. In this way, without teaching you, because you know them already, but only by recalling them to you, I shall make you solve the problem yourself.

SIMPLICIO: Several times I have been struck by your manner of reasoning, which makes me think that you incline to the opinion of Plato that nostrum scire sit quoddam reminisci; pray, free me from this doubt and tell me your own view. (Galileo, 1906, 217, cited in Kuhn, 1976, 427).

The Methodology of Galileo is primarily hypothetical-deductive and only secondarily experimental and thus based on instruments as such as the telescope:

As Leonardo's career also indicates, instrumental and engineering concerns do not make a man an experimentalist, and Galileo's dominant attitude toward that aspect of science remained within the classical mode. (Kuhn, 1976, 17)

Following Renaissance theoretical and abstract model, the 'Galilean way in dynamics [...] is to explain the real case by way of a theoretical one that can never be brought under observation, the concrete by the way of the abstract' (De Santillana, 1969, 51).

Finally, no less important, Galileo shared an excellency in rhetoric typical of the whole Italian tradition, rather than the descriptive rigour of a more empiricist approach to science and of the aseptic Dutch pictorial tradition of the Golden Age. Such rhetoric is a trait of both philosophy (especially Neo-Platonism) and art, painting and writing of the Italian Renaissance. It is closely related to the unrestrainable research of a unifying harmonic kind of beauty, constant allegorical allusions and a persistent but innovative reference to history, tradition and past, whether it be the reinvention of classical perspective, or the obsession for human body



proportion inherited from the Ancients, or the inspiration from Greek philosophy or the application of Euclidean mathematics and optics to astronomy.

### 4.3. Dutch Art and Experimental Science

Dutch visual episteme prepared the ground for the upcoming diffusion and advancement of experimental (or Baconian) strand of science since:

- It did not refer specifically and obsequiously to a theory, but celebrated its absence. The Dutch lacked in fact of an ideal or elevated style which could orient their visual representation. The involuntary result was to echo in figural terms the empirical attitude of Francis Bacon, the relevance he gave to direct observation and his disregard for theory:

It is better to dissect than abstract nature [...]. It is best to consider matter, its conformation, and the changes of that conformation, its own action, and the law of this action or motion; for forms are a mere fiction of the human mind, unless you will call the laws of action by that name. (Bacon, 2012, 27)

- Dutch descriptive attitude implied a disinterest for any historical references. It neither belonged or craved to fit in any codified long-lasting tradition. Similarly, the observational, antitheoretical and nonmathematical Baconian foundation of science lacked of any ancient precedent, along with Bacon's own refusal of any reverence toward the past.
- Old Masters' richly detailed still lives devoid of any symbolic and allegorical meaning, exhibited an excellent classificatory attitude and reliance on empirical evidence. Such empirical approach of Dutch Golden Age is compensated by the figural approach of its scientists. Illustrations had, in fact, a pivotal role in the works of Dutch Naturalists like the microscopist Leeuwenhoek (1632-1723).

- 'The Dutch mixture of trade with art' (Alpers, 1983, 100) did not only impeded any real separation between art and craft. It also delineated a new practical attitude toward knowledge, whereby knowledge was not only contemplation of the natural order, but also a tool to achieve concrete trivial objectives.
- Dutch attentive eyes and the high status attributed to observation did not simply rest on direct confrontation with nature, but mostly on the application of new mechanical optical instruments (i.e. camera obscura and microscope).

Dutch art was not just concerned with mirroring nature, in contrast with the humanist attitude of Italian art. On the contrary, it was aware of the crafted, artificial nature of its works. It was aware of the necessity of manufacturing tools to achieve an attentive and scrupulous view of things. In other words, it followed the utilitarian attitude of Bacon, to whom nature needs to be forced to achieve knowledge: 'Seeing that the nature of things betrays itself more readily under the vexations of art than in its natural freedom' (Bacon, 2012, 21).

Such an empirical realism achieved through technical aid was the northern reply to Italian formal realism. It also echoed Baconian notion of the necessary link between technical ability and scientific (documentary) representation. As stated by Kuhn, Baconian sciences are instrumental as far as their instruments are not just a support (probably of educational kind) to confirm thought experiments and mathematical deductions occurred previously. Baconian sciences (as such as chemistry) necessitate tools and physical experiment in order to generate knowledge, or rather to grasp nature (Kuhn, 1976, 12).

As Bacon was not only interested in cataloguing natural living beings but also crafted objects, so Dutch artist 'established alliance [...] with those craftsmen-goldsmiths, tapestry weavers, glassblowers, and geographers-whose products became the crafted objects in their representations' (Alpers, 1983, 103). In the seventeenth century Dutch painters were



'reproducing exactly, often with the help of the lens, the surface textures of cloth, mirrors, glasses, insects, fur, and feathers' (Wilson, 1988, 100). Similarly, the first microscopists were interested in studying and replicating the appearances of ordinary objects. This alliance is

the consequence of the assumption that there is not real difference between discovering and making, between *natural* and *artificial entities*; a mentality very diffused in the seventeenth century, especially in Northern Europe.

## References

- Alberti, L. B. (2004). *On Painting*. London: Penguin Books.
- Alpers, S. (1983). *The Art of Describing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Augé, M. (1995). *Non-Places*. London: Verso.
- Bacon, F. (2012). *The Great Instauration*. Jersey City (USA): Start Publishing.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bryson, N. (1981). *World and Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carbone, M. (2016). *Filosofia-Schermi*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- De Santillana, G. (1969). *Critical Problems in the History of Science. The Role of Art in the Scientific Renaissance*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Foucault, M. (1991). *Discipline and Punish: The Birth of The Prison*. London: Penguin Books.
- (2002). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Routledge.
- Galileo (1957). *The Assayer, Discoveries and Opinion of Galileo*, translated by Stillman Drake. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books.
- Harries, K. (1973). Descartes, Perspective, and the Angelic Eye. *Yale French Studies*, 49, pp. 28-42.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Koyré, A. (October 1943). *Journal of the History of Ideas*, 4(4), pp. 400-428.
- Kuhn, T. S. (Summer 1976). Mathematical vs. Experimental Traditions in the Development of Physical Science. *The Journal of Interdisciplinary History*, 7(1), pp. 1-31
- Lindberg, D. C. (1976). *Theories of Vision*. Chicago: University of Chicago Press.
- McMullin, E. (Sept. 1985). Galilean Idealization. *Studies in history and philosophy of science*, 16(3).
- Wilson, C. (January-March 1988). Visual Surface and Visual Symbols: The Microscope and Early Modern Science. *Journal of the History of Ideas*, 49, 1.



## BOLÍVAR ECHEVERRÍA

### Sobre el existencialismo

Bolívar Echevarría: on Existencialism

GERSÓN ANANGONÓ ROSERO, CRISTIAN PAÚL NARANJO NAVAS

Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador

---

#### KEY WORDS

*Bolívar Echeverría*  
*Existentialism*  
*Sartre*  
*Heidegger*

#### ABSTRACT

*The present study reviews the most important existentialist schools of thought as an introduction to understand the intellectual approach of the Ecuadorian philosopher Bolívar Vinicio Echeverría Andrade about existentialism. Echeverría was one of the most important thinkers of the philosophy for Latin America. The work covers the approach of Echeverría on the existentialism of the twentieth century, through the inscription of his thought in "The Humanism of Existentialism".*

---

#### PALABRAS CLAVE

*Bolívar Echeverría*  
*Existencialismo*  
*Sartre*  
*Heidegger*

#### RESUMEN

*El presente estudio repasa las escuelas existencialistas del siglo XX como introducción para entender el acercamiento intelectual del filósofo ecuatoriano Bolívar Vinicio Echeverría Andrade acerca del existencialismo. Echeverría fue uno de los máximos referente de la filosofía para Latinoamérica. El trabajo recorre el acercamiento de Echeverría sobre el existencialismo del siglo XX, mediante la inscripción de su obra y pensamiento en "El humanismo del existencialismo".*

Recibido: 22/03/2020  
Aceptado: 02/07/2020

## 1. Introducción

Mediante el acercamiento de la filosofía sobre la existencia, se abre el espacio genésico al existencialismo, intentando explicar la existencia de un hombre totalmente libre para entender y criticar la afirmación de la existencia de un propósito del ser humano en el mundo. En este escrito se puede apreciar las diferentes clases de existencialismo como el existencialismo teísta, existencialismo ateo, y existencialismo agnóstico. Además, se examina la postura de Echeverría sobre el existencialismo basado en su escrito "El humanismo del existencialismo", dejando de lado su discurso emancipador o contestatario que se reviste de relevancia en otros trabajos como los de Rafael Polo (2010). Este escrito no revisa la postura política de Echeverría o su impacto sobre el marxismo, sino que el propósito de este ensayo encuentra su importancia en la revisión teórica del existencialismo y en el alcance del pensamiento de Echeverría sobre el mismo.

Jean-Paul Sartre escritor francés, importante referente del existencialismo durante el siglo XX, da su postura sobre el ser humano como un ente existente, en diferencia a otros seres. Sartre plantea una perspectiva diferente en lo que concierne a su esencia, a los seres que no son humanos, animales u objetos, su esencia es anterior a su existencia, se puede mencionar que existen como esencia antes de existir (Sartre, 2009, p. 31). Sartre afirmaría que la existencia precede a la esencia: el ser humano se hace así mismo, no nace ya siendo ser humano, sino que a medida que pasa el tiempo, mediante la experiencia adquirida, y partiendo del concepto de aprendizaje socialización, el ser humano encuentra, como elemento primordial, su existencia. Es por ello que cada ser humano posee la capacidad de crear su propio proyecto de vida bajo el concepto de libertad, el hombre estará condenado a ser libre.

Albert Camus fue considerado como el padre de la filosofía del absurdo, para Camus, y otros pensadores del siglo XX, la vida no tenía ningún valor, dando como resultado que el universo solamente existía y que era indiferente con los pensamientos del humano. La distancia entre la búsqueda del significado y la indiferencia del universo, Camus lo llamó el absurdo (Guillén Sánchez, 2018, p. 17). ¿Qué es el absurdo? Es

tratar de buscar un significado a un universo que no lo tiene. Camus tomó como punto de partida el relato de la mitología griega, el mito de Sísifo, para dar su explicación del absurdo, tomando en cuenta lo inútil y sin sentido que es la vida, el ser humano hace del todo una rutina.

No obstante, Camus propone una reacción para el absurdo de la vida, el suicidio. Es la respuesta de personas que se sienten rebasadas por la incompreensión del mundo, el suicidio se presenta como una respuesta al absurdo: cuando los parámetros de felicidad desaparecen, nos encontramos con una respuesta alternativa, el suicidio filosófico que surge de aquella ilusión o anhelo del mundo metafísica. Albert Camus hizo otra propuesta para afrontar al absurdo, la aceptación del absurdo y, aun así, vivir con plenitud, júbilo y exaltación, creando todo tipo de arte, siendo hombres y mujeres totalmente libres, teniendo en cuenta que nada de lo que hagamos tiene trascendencia, la alegría de vivir se convierte en la rebelión contra el absurdo (Guillén Sánchez, 2018, p. 18).

## 2. Escuelas Existencialistas

Los principales fundamentos del existencialismo son cuatro (Abbagnano, 2019). Primero, la existencia es siempre particular e individual. Segundo, la existencia es principalmente el problema de la existencia, la investigación del significado del ser. Tercero, el existente, es decir, el individuo, debe hacer una elección para comprometerse. Cuarto, la existencia es siempre un ser en el mundo, es decir, en una situación concreta e históricamente determinada que limita o condiciona la elección. Al hablar de existencialismo, es necesario discutir las tres principales escuelas: existencialismo teísta, existencialismo agnóstico y existencialismo ateo.

### 2.1. Existencialismo Teísta

Los principales representantes del existencialismo teísta son Liv Chestov, Franz Kafka y Martín Heidegger. El postulado central afirma la existencia de una divinidad, que en la mayoría de pensadores es una referencia directa al cristianismo, y en unos pocos se trata de una referencia a un espacio metafísico de la divinidad.

El teísmo es la doctrina teológico-filosófica, basada en el reconocimiento de la existencia de un dios personal, como ser racional que creó el mundo y que tiene injerencia en la vida cotidiana de los hombres. El teísmo está muy cerca de la habitual teología, pero difiere de esta última en que rechaza los absurdos manifiestos (como la leyenda sobre la creación del mundo en seis días, sobre la trinidad de dios, etc.). (Rosental & Iudin, 1946, p. 294)

De acuerdo a Lane (2015), las doctrinas teístas del pecado y el “Imago Dei” son condiciones existenciales de existencia y, por lo tanto, no son constitutivas de una esencia absoluta y la naturaleza humana. En el teísmo, el concepto de pecado está directamente relacionado con la muerte; el pecado es una acción para la cual la consecuencia inmediata es la muerte. Además, la afirmación “el hombre está hecho a imagen de Dios” es notablemente vaga y no implica esencialismo, sino una capacidad. A continuación, repasaremos la argumentación de los autores más reconocidos dentro del existencialismo teísta.

### 2.1.2. *Liv Chestov*

El filósofo ruso Liv Chestov fue influenciado profundamente por Pascal, Kierkegaard y Dostoievski. Tuvo un intenso encanto por la religión, enfocado por demostrar la sed y necesidad que conserva el hombre. Chestov consideró al conocimiento como un pilar fundamental para la edificación del infortunio, el cual se basa en el pecado original: la interpretación de la fe cristiana como pecado original es “la toma del fruto prohibido”, empero, en relación a este evento, se pregunta:

¿de dónde viene el pecado?, ¿de dónde proceden los tormentos y los horrores de la existencia vinculados al pecado?, ¿Existe un vicio en el ser mismo que, en tanto que creado –aunque lo haya sido por Dios–, en tanto que poseedor de un comienzo, debe estar inevitablemente contaminado de imperfecciones en virtud de una ley eterna no sometida a nadie ni a nada, imperfección que, además, lo condena de antemano a la destrucción? ¿O bien consiste el pecado, el mal, en el “saber”, en los “ojos abiertos”, y proceden, por lo tanto, del fruto prohibido? (Chestov, 1952, p. 11)

El pecado, mencionado por Chestov, “es la pérdida de la libertad, psicológicamente hablando, el pecado se produce siempre en un estado de síncope” (Chestov, 1952, p. 31). El momento de inocencia permanece, lo cual conlleva al hombre a un estado en el cual predomina la paz y el reposo, pero a su vez esto involucra otra cosa que no es ni discordia ni lucha, “¿de qué se trata? De la nada”, esa nada que da surgimiento a la angustia:

Es un miedo vago o indeterminado, sin objeto real o actual, lo que lo vuelve tanto más sobrecogedor. La angustia es el sentimiento de la nada: sentimiento que surge de un sujeto pero que no tiene objeto, la nada no es nada. Sin objeto efectivo, no hay nada contra lo cual combatir (Comte-Sponville, 2003, pp. 50-51). El angustiado tiene miedo de la nada, es eso lo que espanta. De ahí ese estremecimiento corporal de vacío o vaguedad, que puede llegar hasta el sofoco. La nada produce miedo, y eso es la angustia: el espantoso sentimiento de la nada de su objeto.

La angustia y la nada van de la mano, pero esa angustia tiende a desaparecer en el instante mismo en el cual la realidad de la libertad del espíritu ha sido consolidada y afirmada. La angustia tiende a desaparecer porque ha encontrado cierto destino. En palabras de Chestov (1952, p. 31), “¿Qué es, en suma, la nada en la angustia del paganismo? Se llama destino. El destino es la nada de la angustia”. La nada presentada al primer hombre por parte del tentador, avivó la duda de la voluntad todopoderosa. En su desesperación, para salvaguardarse de Dios, Adán decidió refugiarse hacia el saber de las verdades perpetuas e increadas: tenemos miedo de Dios, y vemos nuestra salvación en el saber, en el conocimiento.

El hombre tiene una razón débil y en ello demuestra la angustia que es producida por la fe en Dios, presentada como la redención ante la razón y la moral, para poner en evidencia la existencia del hombre. Sólo la fe nos libera del peso enorme de las cadenas opresoras del pecado original y permite incorporarnos, retomar nuestro camino por el bien, y poder llegar al seno protector del Creador.

La fe no es, pues, la confianza en lo que se nos ha dicho, en lo que se nos ha enseñado, en lo que hemos oído, la fe es una nueva dimensión del pensamiento, que nos allana el camino que conduce al Creador de todas las cosas, a la fuente de todas posibilidades, a Aquel para quien no existen límites entre lo posible y lo imposible. (Chestov, 1952 p. 33)

La angustia, como la describe Kierkegaard en Chestov (1952, p. 162), es “una fuerza extraña que se apodera del individuo. Y, sin embargo, el individuo no puede, no quiere desembarazarse de ella, pues siente miedo. Pero lo que se teme se desea al mismo tiempo”.

### 2.1.3. Franz Kafka

Franz Kafka también se basó en el pecado original, en su pensamiento existencialista, Kafka presenta cierta actitud espiritual en “La metamorfosis”, publicada en 1915, “Aforismos, visiones y sueños”, publicado en 1917, “El proceso” que apareció en 1925, “El castillo” publicado en 1926 y “América” en 1927. Su escritura fue influenciada por Soren Kierkegaard, Dostoievski y Friedrich Nietzsche, quienes fueron los principales pensadores en el siglo XIX (Broca, 1984, p. 9). Kafka propone una narrativa de la existencia del ser humano en medio de la angustia, la soledad y la culpa.

En *Metamorfosis*, Gregorio Samsa despierta de su descanso y se mira transformado en una cosa nunca antes imaginada, era una especie de bicho, exclamando. ¿Qué ha ocurrido? La angustia y el miedo se hacen presentes en Gregorio, en su padre, en su hermana y en su mamá: “Gregorio, ¡Gregorio!, ¿qué ocurre? [...], Gregorio ¿no te encuentras bien? ¿Necesitas algo? [...]”, al mismo tiempo su hermana gritaba, “Abre Gregorio te lo ruego”, finalmente Ana, su mamá, “miró primero a Gregorio, juntando las manos, avanzó luego dos pasos hacia él, y por fin se desmoronó” (Kafka, 2013, p. 37). El instante en el cual la soledad se evidencia en la obra, Gregorio queda en una perpetua esperanza banal.

La culpa aparece cuando Gregorio escucha hablar a su familia que los recursos económicos estaban escaseando.

El dinero, para vivir, no había más opción que ganarlo. Pero el padre, hacía cinco años que no trabajaba, había formado los primeros ocios de

su laboriosa, pero fracasada existencia, ¿acaso le tocaba trabajar a la madre, que padecía de asma que se agotaba con solo caminar un poco por la casa? ¿Le correspondía a la hermana, aún una niña, con sus diecisiete años, y cuya envidiable existencia había consistido, hasta entonces, en arreglarse de modo elegante? (Kafka, 2013, pp. 65-66)

La historia del oficinista, transformado en un insecto, al no ser admitido por su familia, se hunde en la desesperanza y soledad, pensando en desaparecer inesperadamente de la vida de todos, abrumado por tal transformación Gregorio Samsa es el “paradigma y modelo en ese universo del individuo rechazado por el grupo, del enfermo marginado por los sanos, del extraño perseguido por el pueblo. El tema central de toda obra de Kafka es el ser humano y su destino” (Cardona, 2013, pp. 9-10).

### 2.1.4. Martín Heidegger

Heidegger fue uno de los principales exponentes del existencialismo cristiano, “pues con el hombre tener la vista puesta en Dios y su palabra indica que es por naturaleza algo [...] afiliado a Dios, algo muy parecido, [...] todo lo cual mana sin duda de que está creado a la imagen de Dios” (Heidegger, 2003, p. 61). En su escrito el “*Ser y el tiempo*”, Heidegger se hace la pregunta por el sentido del ser; mediante la premisa de llamar al hombre “Dasein” que significa (el ser ahí), es el hombre existencial, el hombre que está eyectado sobre el mundo, el hombre que se angustia y que muere, el ser para la muerte o el hombre con una vida auténtica o una inauténtica, el hombre no es realidad es posibilidad. Por tal, en “*La filosofía existencial de Martín Heidegger*”, Heidegger ve al ser humano, que se comporta respecto a sí mismo, en su existencia, su esencia es su existencia (Stein, 2010, p. 29).

Edith Stein cree que a esta esencia se la designa existencial, concerniente a la “categoría de lo que está ahí, pero el Dasein no es algo que esté ahí, no es un qué, sino un quién” (pág. 30). En palabras de Heidegger (2003, p. 133), “la “sustancia” del hombre no es el espíritu, como síntesis de alma y cuerpo, sino la existencia”. De esta manera se entiende que Heidegger de algún modo da a conocer que la esencia del hombre es la existencia, “reivindica para el hombre algo que



según la *philosophia perennis* está reservado únicamente a Dios, la coincidencia de esencia y ser” (Stein, 2010, p. 49).

Heidegger plantea la idea que el ser está eyectado en la nada, refiriéndose al mundo para decir que “el ser en el mundo” tiene temporalidad en el mundo, la definición preontológica de la esencia del hombre está dada en su paso temporal por el mundo. De este modo, el hombre ve en proyección o a futuro para llegar a completar sus propósitos, para así alcanzar su destino porque, para Heidegger, Dios es inmortal y el hombre mortal.

## 2.2. Existencialismo Ateo

Los mayores representantes de existencialismo ateo son los filósofos franceses Jean Paul Sartre y Albert Camus.

Ser ateo consiste en un ser sin dios (a-theos), porque no se cree en ninguno, o porque se afirma la inexistencia de todos. Hay, por tanto, dos maneras de ser ateo: no creer en Dios (ateísmo negativo) o creer que Dios no existe (ateísmo positivo, incluso militante). Ausencia de una creencia o creencia en una ausencia. Ausencia de Dios o negación de Dios. (Comte-Sponville, 2003, p. 69)

El existencialismo ateo tiene que ver con el pensamiento del hombre que de algún modo únicamente se comprende a través de él mismo, se presenta en una forma de abandono a sus propias fuerzas para existir, además, en el existencialismo ateo, al negar toda clase de fe y excluir toda creencia de trascendencia, y no tener una divinidad en la cual tratar de sostenerse o apoyarse, en ese justo instante, recae sobre el hombre un sentimiento de angustia. La vida terminará con una idea del universo incompleta por la finitud de la muerte, afirmando que la existencia es solamente absurda y efímera.

### 2.2.1. Jean Paul Sartre

La filosofía de Jean Paul Sartre tiene la influencia de pensadores como Hegel, Husserl y en especial de Heidegger. Se puede apreciar una permanente influencia de la fenomenología de Husserl en las obras de Sartre como es el caso de “*La Náusea*”,

publicada en 1938, y “*El ser y la nada*”, escrita cuando era prisionero de guerra y publicada en 1943 (Stevenson & Haberman, 2001, p. 222). Son importantes sus obras de teatro tales como *Las moscas* y *A puertas cerradas*, y su famosa conferencia titulada “*El existencialismo es un humanismo*”, celebrada en París. Sartre afirma que “el existencialismo ateo que yo represento es más coherente. [...] si Dios no existe, tendremos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido [...] este ser es el hombre” (Sartre, 2009, p. 30).

Sartre hizo la aserción de que la idea de Dios es contradictoria, en su escrito titulado “*El ser y la nada*”, Sartre dirá lo mismo que Dostoiévski “Si Dios no existe, todo está permitido” (Stevenson & Haberman, 2001, p. 224), asumiendo una postura en la cual se niega la existencia de valores objetivos trascendentales, es decir, se niega la existencia de normas divinas para el hombre.

Sartre afirmará que “la existencia precede a la esencia”, es decir, Sartre conoce la esencia como existencia, “lo existente no puede reducirse a una serie finita de manifestaciones, puesto que cada una de ellas es una relación a un sujeto en perpetuo cambio” (Sartre, 1946, p. 6), con esa frase, Sartre afirmaría que el hombre no fue creado por Dios, sino que la humanidad ha formado parte de la evolución, sin una existencia esencial, así el hombre va a forjar su esencia, dándole sentido y dirección a la vida, pues está arrojado y desamparado en la nada.

Para Sartre, “el hombre es libre, el hombre es libertad” (Sartre, 2009, p. 42), esa libertad que está ligada a nuestra existencia y se presenta al momento de tomar decisiones que tendrán mucho que ver en la vida del hombre; pero esas decisiones se demuestran con un sentimiento de angustia y zozobra. Sartre utiliza la angustia para describir la conciencia de la libertad propia; tomando palabras de Haberman y Stevenson (2001, p. 228), “la angustia no es el miedo a un objeto externo, sino la conciencia de la imposible predictibilidad de nuestro propio comportamiento”: “el hombre está condenado a ser libre (Sartre, 2009, p. 43). Sartre pone en evidencia la capacidad de tomar las riendas de la vida del ser humano sobre la faz de la Tierra, acompañado de cierto pesar y desconsuelo al intentar descubrir las consecuencias de las opciones sin necesidad de alguna deidad. El

hombre vivirá angustiado durante toda su vida. Somos en último término responsables de los mismos.

### 2.2.2. Albert Camus

El filósofo francés Albert Camus habla del absurdo en relación al suicidio, al pesimismo, y la angustia, tomando en cuenta que la existencia es vista como un juicio simple del razonamiento singular. Camus fue influenciado por Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski y Schopenhauer, ligado a la fenomenología de Husserl, formó parte fundamental del movimiento existencialista en Francia. Su existencialismo es el ser de la muerte, “privado de trascendencia; ser arrojado a la finitud, siendo ésta el punto y límite para afirmar la solidaridad, la moral, la justicia y la libertad” (Hernández, 2009, p. 90). Identificado en algunas etapas por su manera y forma de pensar Camus no admite el paraíso divino para llegar de la muerte como una manera de salvación ante el sufrimiento, desesperanza, miseria, desaliento y dolor en este mundo, “no es posible un Dios que acepte y permita la destrucción y el dolor humano” (Gutiérrez Sánchez, 2001, p. 122). A partir de la ausencia de una divinidad, Camus encuentra sentido en la naturaleza humana.

A decir de Pollmann, Albert Camus fue un intelectual que partió de la existencia como algo permanente, empero, sólo acataba esto como punto de inicio para que el ser humano emprenda soluciones para la única cuestión de importancia vital, para poder identificar si es que vale la pena o no vivir, para dar sentido a la condición de su existencia como hombre (Pollmann, 1973, p. 270). Camus promueve al hombre en su absoluta libertad, el hombre es el único que puede decidir sobre su vida, siempre viéndolo como un ser a priori, bajo la toma de decisiones que prevalezcan para su destino en el mundo.

### 2.3. Existencialismo Agnóstico

El existencialismo agnóstico estará presente en Merleau-Ponty y la filósofa francesa Simone de Beauvoir. El existencialismo agnóstico es un tipo de existencialismo en el cual no está presente la importancia de Dios como un ser supremo, se puede decir que le es indiferente a esa idea y por

tal motivo no es causa de preocupación. Según André Comte-Sponville, no sabemos si Dios existe, ni podemos saberlo. Esta ignorancia es la justificación tanto de la fe como del ateísmo.

El agnosticismo se niega a creer en lo que ignora, ¿por qué habría de ser necesario elegir sin conocer? *Agnostos*, en griego, es lo desconocido o lo incognoscible. Ser agnóstico es tomarse este desconocimiento en serio y negarse a desprenderse de él: consiste en reconocer o afirmar que no se sabe. (Comte-Sponville, 2003, pp. 30-31)

#### 2.3.1. Merleau-Ponty

Dentro la escuela del existencialismo agnóstico encontraremos a Merleau-Ponty quien plantea: ¿qué papel juega el ser agnóstico en el existencialismo? Se escribe pensando y piensa escribiendo, cuando no hay Dios ni razón para justificar nuestra existencia, nuestra existencia resulta ineficaz, no queda el vacío o la nada o el caos, queda la falta de algo, sus restos, un olvido (Merleau-Ponty, 2012, p. 10). Merleau-Ponty, durante el período de 1930 al 1939, enseñaba y escribía tesis doctorales, conociendo e influenciándose con la filosofía del existencialismo al descubrir a Husserl, Heidegger, Jaspers y Marcel, de quienes poco se tenía información, pero por la influencia de Sartre, “descubrió sus obras durante su estadía en el Institut Français de Berlín en los años previos a la guerra” (Merleau-Ponty, 2012, p. 31). Al no tener mayor apego para con ninguna tendencia existencialista, estudió a su contemporáneo Sartre.

Para Merleau-Ponty, los temas que aborda Sartre, se concentrará en encarnación, al que con mayor frecuencia se mencionaba bajo el rótulo de “situación”: los seres humanos, tal como Sartre los muestra en *El ser y la nada*, son seres en situación. Se puede apreciar cierto criterio de confrontación y fusión entre las teorías ligadas con el cristianismo y el ateísmo, claramente expuestas en su escrito “Merleau-Ponty existencialista”, “puede finalmente que la religión del Dios encarnado en hombre llegue por una dialéctica inevitable a una antropología y no a una teología” (Merleau-Ponty, 2012, p. 70).



### 2.3.2. Simone de Beauvoir

La filósofa y escritora francesa Simone de Beauvoir estuvo bajo el influjo del existencialismo Sartreano, además de la fenomenología de Husserl. Simone de Beauvoir cree que el existencialismo

desconocería la grandeza del hombre y preferiría descubrir únicamente su miseria; [...] visto desde un neologismo como "miserabilismo", es una doctrina que niega la amistad, la fraternidad y todas las formas del amor, encierra al individuo en una soledad egoísta; lo aparta del mundo real y lo condena a permanecer parapetado en su pura subjetividad. (de Beauvoir, 2009, pp. 25-26)

Para de Beauvoir, los existencialistas difieren en negar los sentimientos de fraternidad, de amor, y de amistad, a su juicio, "solo en esas relaciones humanas puede cada individuo encontrar el fundamento y la consumación de su ser" (de Beauvoir, 2009, p. 49). Mantuvo una postura sobre el existencialismo agnóstico, "soy libre, mis proyectos no se definen en virtud de intereses preexistentes" (de Beauvoir, 2009, p. 48). Así, el hombre deberá ser capaz de llegar a su destino por cuenta propia; desligándose así de todo poder divino, y no como los creyentes establecen que todo está escrito. De Beauvoir alude que el hombre es completamente libre y por tanto él es quien decide el proceder de su vida, "para ser el único y soberano dueño de su destino, el hombre tan solo debe querer serlo: eso lo afirma el existencialismo" (de Beauvoir, 2009, p. 50). El existencialismo tiene como meta "evitar al hombre las decepciones y los enojos taciturnos que ocasiona el culto de los falsos ídolos" (de Beauvoir, 2009, p. 58).

### 3. Postura de Bolívar Echeverría sobre el existencialismo

Bolívar Echeverría presenta su perspectiva sobre el humanismo del existencialismo, basado en la conferencia presentada por Jean-Paul Sartre en París el 9 de octubre de 1945, la cual se nombró "El existencialismo es un humanismo". Echeverría resalta el surgimiento de los "ismos intelectuales" que históricamente pertenecieron a la etapa del liberalismo, tiempo aquel, cuando existía la

"opinión pública" o por lo menos eso se creía como reflejo de los ciudadanos que estaban en transcurso de auto configurarse, tomado en cuenta todas las desavenencias que esto implicaba, y hasta los perjuicios de las creaciones mentales por parte de los filósofos (Echeverría Andrade, 2006, p. 190). No cabe duda alguna que el "ismo" con mayor relevancia fue el del existencialismo, además de ser el último en presentarse, a decir de Bolívar Echeverría, fue el "ismo" por excelencia.

Los "ismos" que emergieron después del existencialismo, tales como el estructuralismo y el posmodernismo, Echeverría resalta que no tuvieron la oportunidad de estar en la palestra pública, éstos solo aparecieron en las aulas y pasillos de las universidades, a la postre de París 68, la opinión pública fue oprimida hasta llegar a ser sustituida por la llamada autoconciencia social, nombrada como la "industria cultural de la modernidad capitalista" (Echeverría Andrade, 2006, p.190). De acuerdo a Walter Benjamín, "antes del hundimiento [...], de la burguesía, mientras la fantasmagoría de la cultura capitalista alcanzaba su evolución más luminosa en la Exposición Universal de París" (Echeverría Andrade, 1994, p. 16). La modernidad capitalista no puede florecer sin volverse en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene, es decir la del trabajo humano que busca la abundancia.

Resaltando la modernidad capitalista, se presentó como un hecho histórico insoslayable, del cual no existe manera alguna de evadirlo, "que por tanto debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; que debe ser convertido en una segunda naturaleza por el *ethos* que asegura la armonía indispensable de la existencia cotidiana" (Echeverría Andrade, 1994, p. 19).

El movimiento parisino del 68 no fue sólo un acto de apertura; fue también, en gran medida, un acto de clausura: convocó por última vez, en las calles de su ciudad y en torno al prestigio público del discurso racional, a los ciudadanos convencidos de que detentaban una soberanía. Al despedirse del existencialismo, despedía también a la época del discurso como instancia decisiva en la vida política formal y agotaba la importancia de los intelectuales y sus "ismos", y en general del "ismo" como una figura de la opinión. (Echeverría Andrade, 2006, p.190)

Jean-Paul Sartre fue una eminente figura teórica para los movimientos parisinos del 68. Tuvo la función de articulador con las juventudes, de hecho, lo conocían como el filósofo de la libertad, planteo que lo primordial para el ser humano es la facultad y competencia que tiene para aceptar las determinaciones del medio dentro del cual debe existir, fundando una existencia que permita elegir entre opciones incompatibles (Echeverría Andrade, 2010, p. 214). La noche en la cual surge el existencialismo, el estado francés se encuentra ya restaurado, después del embate y destrucción de los alemanes que los habían dominado en la ocupación durante cuatro años. Los que opusieron resistencia a esa ocupación se vieron entre desavenencias ideológicas, por un lado, los adeptos al partido comunista y por el otro lado los demócratas burgueses.

En la conferencia presentada, Sartre debe quitarse de encima varias acusaciones que le han proporcionado a su existencialismo y, que vienen de varios tipos, a decir, por parte de los seguidores del partido comunista y por el lado de los defensores del catolicismo, ambos bandos lo acusan de anti-humanismo. "No quiero hablar del existencialismo" (Echeverría Andrade, 2006, p. 191), le parecía una enfermedad del espíritu, incurable. ¿Por qué se nos quiere hacer creer que el hombre es un chancro abominable sobre la faz de la naturaleza? El existencialismo es un fenómeno de podredumbre que está completamente en la línea de descomposición de la cultura burguesa. El humanismo es una reconquista de la salud humana. Decir "el infierno son los otros" es negar el humanismo.

La sociedad francesa acababa de salir de un período tormentoso, del anti humanismo representado por el nazismo, requería deshacerse de todo de lo que evocara al nazismo, instaurándose como humanista. Esto resultaría de primordial ayuda y beneficio para la sociedad francesa, tomando en cuenta que el humanismo era entonces considerado una importante sensación y concepción de valor representativo y emblemático. Sin embargo, se quería hallar una identidad común idónea para sobrellevar este antagonismo de los mundos tan divergentes que se llegasen a consolidar después de alcanzar la victoria de los aliados ante los nazis, un esclarecimiento político que permitiese el

coexistir y cohabitar de forma serena y apacible entre ambos, únicamente la identidad humanista era competente de lograr ese objetivo y aceptar igualitariamente al "burgués" y al "proletario" (Echeverría Andrade, 2006, p. 192). Sartre intentó enfocarse como humanista, al contrario de Heidegger quien acarrea antipatía y rencor, además de un desencanto por lo político, por haber sido parte del estado nazi, Sartre llegó con la esperanza de luchar contra el nazismo y así dejar nuevas oportunidades a los jóvenes revolucionarios de la política.

Según Echeverría (2011), el ser humano y el mundo de lo humano provienen de la necesidad que los precisa como lo que deben ser en cada caso, el ser humano es libre por naturaleza, el mundo se interpreta como consecuencia de la libertad. Ser libre significa ser capaz de fundar, a partir de la anulación de una necesidad determinada, una necesidad diferente, de otro orden; una necesidad propia que es ella misma innecesaria, basada en la nada. El ser humano sólo existe en la medida en que se inventa a sí mismo, "el hombre es ante todo un proyecto [...] nada existe previamente a este" (Sartre, 1999, p. 32). Al tener el sentido y la obligación de formarse a sí mismo como sujeto, se encuentra en la inevitable situación de ser libre, y esa libertad lo pone en una situación angustiosa, ya que esa condición de libertad lo destina a estar condenado a la toma de decisiones; "a elegirse primero como una realización de la libertad o como una renuncia a ella. Hay una voluntad de libertad" (Echeverría Andrade, 2006, p. 193), se ve obligado a elegir un camino y aun no eligiendo está eligiendo porque eligió no elegir.

Además, Echeverría (2006) menciona que es posible elegirse como traidor, empero:

La traición es un atentado contra un compromiso entre seres libres, una agresión a la libertad en cuanto tal. El ser traidor implica una claudicación o una destrucción previa de la libertad; para elegirse como traidor es necesario ante todo despojarse de la libertad, suicidarse, dejarse ser el autómatas-animal, para el que nada puede ser más valioso que lo que manda el instinto de supervivencia, ejecutar el designio superior, divino o humano, de anular la libertad propia del compromiso o juramento con el acto mismo de romperlo. (pág.193)

Un acercamiento al término humanismo, en tanto, significa esta tendencia general que, si bien posee precedentes en la época medieval, debido a sus modalidades peculiares, se presenta de un modo radicalmente nuevo, llegando al punto de mencionar un nuevo comienzo en la historia de la cultura y el pensamiento (Reale & Antiseri, 1999, p. 27). Según Echeverría, el humanismo fue básicamente una manera generalizada entre las élites del nuevo tipo de ser humano que surgía de lo desfasado y caduco de la cristiandad medieval en Europa durante el siglo XV. Vio el intento de remediar de rehacer la historia humana cristiana tradicional con o una inutilidad constantemente, dígame la riqueza cualitativa de la vida, una prueba que debía pasar para redefinir su nueva humanidad post-cristiana.

¿Cómo iban a plantear esa reestructuración e innovación esas élites? De la identidad humana con sentido de perfección quimérico, de la humanitas antigua que fue la antesala del cristianismo, de la humanitas grecorromana, la actitud humanista de los burgueses del quattrocento que se sentía atraída sobre todo por su antropocentrismo: el tipo antiguo de ser humano sobrentendía que el ser humano, y no algún otro ser superior, es “la medida de todas las cosas” (Echeverría Andrade, 2006, p. 194). Al contrario de Heidegger (1959, p. 19), quien creía que la metafísica supone o considera al hombre desde la animalitas y no lo proyecta o lo supone hacia la humanitas, la metafísica se cierra al contenido esencial de que el hombre sólo se deja ser en su esencia en la que es solicitado por el ser, donde mora su esencia. En cuanto a esa humanitas más esencial y notable del homo humanus, se halla la probabilidad de devolver a la palabra humanismo su sentido histórico. Lo humanum indica la humanitas, la esencia del hombre. El ismo indica que la esencia del hombre quisiera ser tomada como esencial (Heidegger, 1959, p. 44).

Sin embargo, Echeverría pone en manifiesto la postura sobrehumana de los antiguos dioses, para sacar a flote la importancia que estos daban al ser humano pues se fijaban más en el hombre que en ellos mismos. El hombre como tal es el centro de todo y por tanto se debe dar importancia ontológica en el ser humano a partir de la cual se extiende sobre cualquier otro ser,

nada está por encima del hombre. Era esta visión del mundo antiguo que el humanismo burgués quería representar, el hombre emprendedor, el que desde aquel momento cree que cabalga sobre el capital y no que es cabalgado por él, se veía retratado en su función de centro del mundo y motor de la dinámica de la historia. El hombre se lo presupone como sujeto y no se lo ve como objeto. “Tú determinarás tu naturaleza-le dice Dios a Adán-sin verte constreñido por ninguna barrera, según tu arbitrio a cuya potestad he entregado” (Echeverría Andrade, 2006, p. 194). El humanismo glorificado por los estados e instituciones ha traído como consecuencia que el hombre o la humanidad llegase a venerarse entre sí y a sí mismos, enajenado de su propia subjetividad, presente como sujeto-capital, en la que está activo, pero al mismo tiempo carece de libertad (Echeverría Andrade, 2006, p. 195).

Según Sartre, el ser humano está condenado a la libertad, encuentra cierta trascendencia, y ve al ser humano como un ser condenado al compromiso. Para Echeverría, el humanismo se piensa como un antropocentrismo exagerado. No solamente la tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo autónomo y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo otro, sino también su pretensión de supeditar la realidad de lo otro, todo lo extra-humano, infra- o sobre-humano supeditado a la suya propia; su afán de constituirse en calidad de “hombre” o sujeto independiente, convertido en puro objeto, en mera contraparte suya (Echeverría Andrade, 1998, p. 150).

En tanto, Heidegger a manera de réplica a Sartre, un año después en su escrito “Carta sobre el humanismo”, contesta a la conferencia que Sartre de 1945, desligándose del existencialismo puesto que existe cierto determinismo del hombre y la naturaleza sin distinción alguna de entre los otros, “delimitamos al hombre como ser viviente entre otros, frente a la planta, al animal y a Dios” (Heidegger, 1959, p. 18). Una hybris o desmesura del sujeto humano de Occidente, una hybris que se ha revertido sobre él en el destino de devastación de la técnica moderna desatada y que solo podrá desatarse mediante el anti humanismo posmoderno.

Heidegger se mantiene en una postura arraigada en la metafísica, la esencia del hombre

se basa siempre en el ser: la esencia del hombre descansa en la existencia. El ser acontece y apropia al hombre como el ec-sistente para la vigilancia de la verdad del ser en esta misma. "Humanismo" significa ahora, la esencia del hombre es esencial para la verdad del ser, que de acuerdo a ello, no importa únicamente el hombre. Así el humanismo resulta un título que es un "lucus a non Lucendo" (Heidegger, 1959, p. 44). Heidegger hace la aseveración que Sartre parte de una palabra metafísica para el fundamento del existencialismo dicha por Platón: la *essentia* precede a la *existentia*. Y Sartre solamente dio la vuelta a la frase, la existencia precede a la esencia, una frase metafísica, aunque se la ponga al revés, continua o mantiene su esencia y sigue siendo una palabra metafísica.

Según Echeverría (2006), es algo significativo que Heidegger mantenga su postura solamente en "el plano del ser" y lo distingue del existencialismo, que solamente "se quedaría" en el "plano del hombre"; pero además se ve claramente que Heidegger cambia su postura del Ser y Tiempo antes adoptada, mientras empobrece sus fundamentos por la condición humana y reestablece una necesidad metafísica para la condición humana. La determinación de la época moderna puede ser caracterizada mediante palabras de Karl Marx: el fenómeno de la enajenación; es decir, de la entrega del ser humano a una voluntad extrahumana que parece actuar desde el ámbito de las cosas, resulta de una peculiar "humanización" de las cosas, del valor de las mercancías producidas de modo capitalista cuando se apropia de la voluntad del ser humano (págs. 197-198). El dominio de la modernidad capitalista convierte a todos y cada uno de los individuos singulares en socios de las entidades capitalistas, en cómplices de la explotación, tanto de los otros como de sí mismos.

Este método de singularización del ser humano en la modernidad, va a ser un impedimento para que el hombre logre vivir en comunidad, gracias a esa enajenación que actúa siempre a manera de opresión y dominio de su singularidad específica, por tanto se verá como una especie condena a la individualidad. Así, ve al hombre como un ser "eyectado", puesto sobre el mundo como un proyecto, quien ha de ser fortalecido por él mismo para reafirmar su existencia en el plano sin que existe nada más

allá del hombre y las cosas. Por otro lado, Heidegger mantuvo una postura metafísica para dar sentido al hombre como ser, en tanto como lo presenta en el ser y el tiempo, lo ve como el "Dasien" que quiere decir el ser ahí, ese ser eyectado al mundo, pero ya con una esencia y conciencia específica, que de algún modo ha sido proporcionada por un ente superior, divino, en concreto, Dios, el "Dasien" se manifiesta como condición de la existencia humana, en virtud de su ser.

La crítica de Bolívar Echeverría sobre el existencialismo mantiene una fuerte relación con el existencialismo Sartreano, quien fundamentó su humanismo en los avances grecorromano. Con la "humanitas encontró el sentido ontológico del hombre en el existencialismo; "modernidad capitalista", la cual da mucha importancia al hombre, como lo menciona en el *Ethos Barroco* "Vivir la espontaneidad de la realidad capitalista como resultado de una necesidad trascendente[...] con la posibilidad de la existencia efectiva, la misma que está más allá del margen de acción y de valoración que corresponde a lo humano" (Echeverría Andrade, 1994, p. 20), lo cual lo desliga del cristianismo y de toda fundamentación metafísica, y lo desliga lógicamente del pensamiento de Martín Heidegger.

#### 4. Conclusiones

Los propósitos de este ensayo fueron dos. Primero, revisar los avances teóricos sobre el existencialismo a partir de las escuelas explicadas alrededor del teísmo, ateísmo y agnosticismo. La escuela teísta, quienes, con su agrado hacia la idea de Dios, entienden la existencia del hombre gracias a la presencia de la divinidad. La escuela existencialista ateísta niega la existencia de Dios, enalteciendo al hombre, colocándolo como el centro del mundo. Finalmente, la escuela del existencialismo agnóstico que entienda la presencia de Dios como irrelevante en relación a la existencia del ser humano en la Tierra. En las escuelas teísta y ateísta están presentes sentimientos de angustia, desesperanza, soledad, miedo y libertad, siempre con un entorno individualista.

El segundo objetivo del escrito fue revisar la postura teórica de Bolívar Echeverría sobre el

existencialismo. Por ello, el ensayo no revisa las posturas de Echeverría con relación al marxismo, o sus posturas emancipadoras para América Latina. El pensamiento de Bolívar Echeverría sobre el existencialismo apuntala al hombre como el centro de todo mediante el humanismo del existencialismo, lo que recae en la condena a ser libre, el hombre se encontró solo frente a su libertad. El hombre es trascendente, situado en el mundo para actuar como un ente modificador, de tal forma que lo lleva a la condena de la interacción, o sea al compromiso al estar siempre en dependencia con los demás. Echeverría liga su crítica con el existencialismo Sartreano para

decir que no existe nada más que un universo humano y la subjetividad humana, resultando el sentido de libertad a modo de obediencia.

Esta investigación reconoce los aportes fundamentales del pensamiento de Bolívar Echeverría sobre existencialismo, pero al mismo tiempo, se reconoce el basto aporte en otras áreas de la filosofía, especialmente en la reconstrucción del pensamiento deconstructivo de América Latina. Esta investigación puede ser parte del fundamento teórico de otros aportes, tomando en cuenta la diferente y variada obra de Echeverría.



## Referencias

- Abbagnano, N. (2019). *Existentialism*. (E. Britannica, Productor) Obtenido de <https://www.britannica.com/topic/existentialism>
- Broca, S. (1984). El existencialismo y Kafka. *Universitas Tarraconensis Revista de Filología*(6), 5-10. Recuperado el 8 de abril de 2019, de <https://revistes.urv.cat/index.php/utf/issue/view/132>
- Cardona, F. L. (2013). Prefacio. En F. Kafka, *La Metamorfosis* (A. Dukass, Trad., Tercera ed., págs. 7-11). Barcelona: Plutón. Recuperado el 30 de Mayo de 2019
- Chestov, L. (1952). *Kierkegaard Y La Filosofía Existencial* (Primera ed.). (J. Ferrater Mora, Trad.) Buenos Aires: Sudamericana. Recuperado el 15 de Abril de 2019
- Comte-Sponville, A. (2003). *Diccionario Filosófico*. (J. Terré, Trad.) Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica. Recuperado el 24 de Abril de 2019
- de Beauvoir, S. (2009). *El Existencialismo y la Sabiduría de los Pueblos* (Primera ed.). (H. Pons, Trad.) Barcelona, España: edhasa. Recuperado el 2 de Mayo de 2019
- Echeverría Andrade, B. V. (2010). *Modernidad y Blanquitud* (Primera ed.). México, México: Era. Recuperado el 10 de Julio de 2019
- (2011). Crítica de la modernidad capitalista. En V. d. Bolivia, *Antología Bolívar Echeverría Crítica de la modernidad capitalista* (págs. 67-116). La Paz, Bolivia: Oxfan. Recuperado el 18 de Junio de 2019
- (2011). Modernidad y Capitalismo (15 tesis). En B. Echeverría, *Ensayos Políticos* (págs. 109-158). Quito, Pichincha, Ecuador: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos descentralizados. Recuperado el 20 de Junio de 2019
- (2006). El humanismo del existencialismo. *Diánoia*, LI(57), 189-199. Recuperado el 2 de Julio de 2019, de <http://dianoia.filosoficas.unam.mx/index.php/dianoia/article/view/339/339>
- (1994). *Modernidad, Mestizaje Cultural Ethos Barroco*. México, México: Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista. Recuperado el 9 de Julio de 2019
- (1998). *La modernidad de lo barroco* (Primera ed.). México: Era. Recuperado el 9 de Julio de 2019
- Guillén Sánchez, M. (Octubre de 2018). *Repositori Universitat Jaume I*. Recuperado el 22 de Febrero de 2019, de Repositori Universitat Jaume I: [http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/177789/TFG\\_2018\\_GuillenSanchez\\_MariaTeresa.pdf;jsessionid=7857887912C18A612D80EBDA277A72B0?sequence=1](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/177789/TFG_2018_GuillenSanchez_MariaTeresa.pdf;jsessionid=7857887912C18A612D80EBDA277A72B0?sequence=1)
- Gutiérrez Sánchez, F. (4 de Julio-Diciembre de 2001). Camus y el existencialismo. *Espiga*, II(4), 121-136. Recuperado el 30 de Abril de 2019
- Heidegger, M. (1959). *Carta sobre el Humanismo*. (F. Verlag Berna, Ed., & R. Gutierrez Girardot, Trad.) Madrid: Taurus. Recuperado el 9 de Julio de 2019
- (2003). *Ser y tiempo*. (J. E. Rivera C, Trad.) Madrid, España: TROTTA. Recuperado el 24 de Abril de 2019.
- Hernández, S. M. (2009). Albert Camus: Los caminos de la existencia. *CASA DEL TIEMPO*, II(19), 89-96. Recuperado el 30 de Abril de 2019.
- Kafka, F. (2013). *La Metamorfosis* (Tercera ed.). (A. Dukass, Trad.) Barcelona, España: Plutón. Recuperado el 30 de Mayo de 2019.
- Lane, J. (2015). An Essenceless Creation: An Investigation of Theistic Existentialism. *Oglethorpe Journal of undergraduate Research*, 5(3).
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Por un Merleau-Ponty existencialista* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Gotod. Recuperado el 17 de Abril de 2019
- Pollmann, L. (1973). *Sartre y Camus Literatura de la Existencia*. (I. Gómes Romero, Trad.) Madrid: GREDOS. Recuperado el 30 de Abril de 2019.
- Reale, G., & Antiseri, D. (1999). *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico li Del Humanismo A Kant* (Tercera ed.). Barcelona, España: Herder. Recuperado el 3 de Julio de 2019.
- Rosental, M., & Iudin, P. (1946). *Diccionario Filosófico Marxista*. (M. B. Dalmacio, Trad.) Montevideo, Uruguay: Pueblos Unidos. Recuperado el 3 de Abril de 2019.



- Sartre , J. P. (1999). *El existencialismo es un humanismo* (Primera ed.). (V. Praci de Fernández, Trad.) Barcelo, España: edhasa. Recuperado el 3 de Julio de 2019.
- (1946). *El Ser y La Nada*. Buenos Aires: Iberoamericana. Recuperado el 2 de Abril de 2019
- (2009). *El Existencialismo es un Humanismo* (Primera ed.). (A. E. Sartre, Ed., & V. Praci de Fernández, Trad.) Barcelona, España: edhasa. Recuperado el 21 de Febrero de 2019.
- Stein, E. (2010). *La filosofía existencial de Martín Heidegger*. (R. M. Sala Carbó, Trad.) Madrid, España: Trotta. Recuperado el 24 de Abril de 2019.
- Stevenson, L., & Haberman, D. L. (2001). *Diez Teorías sobre la Naturaleza Humana*. (E. Lucena , Trad.) Madrid, España: Cátedra. Recuperado el 16 de Abril de 2019.





## THE ACTOR AS AUTHOR OF THE TEXT HE ACTS

MARTA S. NOGUEIRA

Universidade de Lisboa, Portugal

---

### KEY WORDS

*Actor,  
Author,  
Text,  
Brando,  
Textual criticism*

### ABSTRACT

*This article aims to demonstrate how the acting technique and skills of an actor may influence the intentions of a text's author, showing him new paths through the human and emotional factors. It also intends to access that what is usually considered a "text" may not always be a fixed entity produced by a single isolated individual. The analysis of the staging and film adaptation of Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* and the development of the character Stanley Kowalski by Marlon Brando, shows how he changed the written version of the play, shifting its core, interfering with the balance between the two main characters and helping to shape the cultural and historical attributes which rendered its particular place in art history. The text produced by the actor may, thus, assume an identical value to that of the dramatic script from which it developed, or even produce a higher impact.*

---

Received: 18/09/2020

Accepted: 25/09/2020

## Part I – Why the interpretation of an actor deserves to be an object of study

### 1. What function does the actor have?

One may claim that the first and main function of the actor is to transform the character imagined by the author into a real flesh and bone person, alive, breathing in front of an audience. The actor is, thus, the vehicle that transports us from the imaginary into the real, from fantasy to an induced pseudo-reality, in the direction of which we allow ourselves to be voluntarily led. He is, as Bert O. States claims in “Acting (Re)Considered - The Actor’s Presence – Three Phenomenal Modes”, a special kind of story-teller, for he is himself the story he is telling (States, 2002, 23). But that apparently simple task of carnal personification of the mute words is of such an intrinsic complexity that it does not exhaust itself in this short definition.

We say an actor interprets a text, not that he reads it or presents it. Interpreting carries within itself a whole range of references much deeper and complex than the mere task of reading or presenting, that depends not only on the text itself but also on who interprets it, his personality, his methodology, his experience, even his physical features and the moment of interpretation. If interpreting was but a recitation of the text, then there would be no distinction between actors and reciters. As William B. Worthen says, if interpreting was just a more enthusiastic way of reciting, many poets would not be displeased with the way some professional actors called to read their poems do it, changing the design of the text and submitting it to a new order of external signification, instead of their acting originating directly from it (Worthen, 2006, 5).

Travelling back to Ancient Greece, the period from which the notion of “actor” originates, we may observe that a clear distinction was already made between the term “hypocrites” – that which personifies a character and “rhapsodies” – that which recites poetry. “Hypocrites” derives in turn from the same source which originated the word “judge”, that is “Kritikos”. The literal meaning of “hypocrites” is “respondent”, which establishes

right away a dialogue relationship between the text – which questions, orders, decides – and its personifier – who answers, obeys or disobeys, judges, criticizes, interprets. Thus, the actor is not a mere vehicle of transmission of a text, he is much more than that, acting upon, interacting with and reacting to that same text. As Jay Malarcher says in “How is it played? The actor as literary critic”, the actor updates externally the potential implicit in a text (Malarcher, 1994, 3). Aristotle, a historic critic of actors, claims in his “Rhetoric” that “The power of tragedy is felt even in the absence of staging and actors.” This claim may be true in the cases where the text reaches the audience without having undergone any kind of staging, since if that weren’t the case, then any text would depend solely on its representation to be able to convey in the minds of its audience what the author intended. But what the reader feels when he reads something, especially a text destined to be staged, is the potential of something imagined, which is not really happening. When that happens through the actions of the actor, what occurs is the realization of the potential generated by the text into a real action that results in an interpretation set into practice, of what Aristotle called “praxis”, that is, the final step in a process that includes comprehension and a feeling of certainty on behalf of the subject (Malarcher, 1994, 3). From this it can be inferred that any act of comprehension and certainty is individual and depends on that same subject. If two common readers will never interpret the same text in a similar way, least of all will two professional actors, even if there is a conscious attempt to do so, by the simple fact that there are no two identical people. But a text can, in theory, be copied manually by two distinct people exactly in the same way, with no variants or errors.

The humanity of the actor has always seemed enough of a condition to make his relationship with the text an organic one, no matter what function we expect of him. The text may be in theory, although it never really is, static. On the contrary, the actor is never static, not even in theory, because he is always a living being. Thus, the consideration of the role of the actor must take into account at least three distinct but fundamental aspects:

- a) The relationship the actor establishes with the text and which is always present, however limited or simple it might be;
- b) The filter the actor will inevitably constitute between the words of the author and his audience. Using terminology from Textual Criticism, the actor is a kind of particular medium, such as paper or parchment, but infinitely more complex than those, obviously. And if in certain circumstances, the reproduction of such a simple medium as paper may turn out to be a modifying instance (through temporal and physical conditions), how could the same not happen with as live and complex a medium such as a human being is?

In certain cases, there may be even another important factor to consider – the relationship established by the author and the actor, when they work together with the character written by the former and acted by the latter. This, as we shall see is, in fact, crucial to understand the pivotal role the actor may be able to play in the development of the text itself.

### ***The Actor and the Text***

Secondly, the relationship the actor establishes with his audience must be taken into consideration. It is a crucial part of this analysis since it is for the audience that both the author and the actor communicate. Thus, the function of the actor cannot be separated from its receptor, since it is the latter who validates and judges it.

As Jay Malarcher claims, most of the times the only way the audience gets in touch with a certain artwork is through the actors that interpret it (Malarcher, 1994, 1). So, far from being just a filter, the actor gains crucial importance in the interpretation of someone else's work. He is the face of the text, which the audience might not even read. If two actors interpret a character in two very different ways, each of their audiences will get two very different versions of the same play. These effects may be of a multiple order, ranging from cultural values, influence on ideas and points of view, the impulse for taking action on some particular issue, changing behaviours and attitudes,

emotional catharsis, politics, moral and ethical behaviour or even changes in a whole community.

On the other hand the actor gains freedom in front of an audience that allows him to control the text ultimately. No matter how many rehearsals, researches, discussions with the author or the stage director there were, in the end, when the curtain goes up, the actor is alone, holding the end of the rope and he may do as he pleases. This control allows the actor to dominate, cancel, change or shift any previous work over the text.

Finally, it is from the game established between the actor and the audience that sometimes the artwork is literally born, for the actor personifies the words and gives them a new, stronger sense and meaning, and is also influenced by the presence of the audience, contributing to shape the final identity of that work in the present and future.

### ***The Actor and the Author***

Lastly, we should also consider the occasions when the author is present and participates in the creation of his actor and is even influenced by it. There are many examples of this collaboration, such as those of Claudel exhilarated by the new perspectives the actress Edwige Feuillère showed him when acting *Partage de Midi*. He decided to change the play entirely because

La vie est la plus forte et ce n'est qu'au feu de la rampe qu'une œuvre dramatique commence vraiment à vivre. C'est à Marigny seulement que j'ai vu du dehors ce que la chose faisait, séparée de moi... (Grésillon, 1996, 13)

Or the case of Jean Genet who wrote to his publisher: "*Le Balcon* est corrigé. Ne portez la mention "édition définitive", car j'y retravaillerai jusqu'à ma mort. Mettez "seconde édition" si vous voulez" (letter of 26 October 1959) (Grésillon, 1996, 3).

There is also Tennessee Williams, watching with delight the way Marlon Brando constructed and developed the character Stanley Kowalski during the rehearsals of the play *A Streetcar Named Desire*, and which will be analyzed more profoundly in this paper.

In these cases, the legitimacy of the value of the contribution of the actors is obvious, since it was sanctioned by the authors themselves. The actor is a crucial element to the author in these circumstances since it offers him the possibility of watching his own written work in action, serving as a test before he submits his words to the audience. The actor functions as a test tube for the author to experiment with various hypotheses. When they work it means they become an external contribution to the author's work, and thus a crucial part for the study of it.

## 2. What is the actor's methodology?

The appearance of internal techniques around the XVII century allowed the actor to explore his emotions and enable him to act "from the inside to the outside". Not disregarding all of the other external tools the actor has at his disposal, these internal techniques are the ones that concern us most for this paper, for they are responsible for the deeper degree of a relationship established with the text and the character he will interpret.

Acting may be divided into two major groups - presentative and representative. The first group refers to a type of interpretation in which both actors and audience are aware of each other, which is the case of the Brechtian actor or the Shakespearean actor. The second group uses what is called the "fourth wall", that is, the actor pretends to be alone with no one watching him, behaving in the most realistic and natural way, such as is the case with the Stanislavskian actor. In this particular case, the actor practices to achieve a state where he can feel the emotions of his character, both physically and mentally, as if he was indeed the character himself. The magic "if" explained by Stanislavski allows the actor to trigger in himself the real feeling, using a number of techniques, instead of acting in a mechanical or faked way.

In any case, no matter what method the actor is using, there is always some kind of relationship established with the text, whether it be a complete immersion and thorough research to find what the author wrote in between the lines, or a detachment and critique of the text itself. Even the most dictatorial play writers such as Brecht, do not expect the actor to become something of a parrot, as he puts it: "Without

opinions and objectives one can represent nothing at all. Without knowledge one can show nothing; how could one know what would be worth knowing? Unless the actor is satisfied to be a parrot or a monkey he must master our period's knowledge of human social life by himself joining in the war of the classes." (Auslander, 2002, 56)

Secondly, the type of methodology does matter when it comes to the degree of the relationship the actor establishes with his character. The deeper the immersion, such as the one occurring with Method actors, the more he will "lose" himself into the interpretation and the more elements he will use to become that character. This allows him to use his own experiences as a human being, what he learned and the abilities and skills he masters to explore the text to a length that may allow him to develop the character in a much deeper way than the author himself might have done. Because the words are being lived and uttered out loud, because they are being accompanied by movement and gestures, by expressions, all conducted by the inner understanding and the research the actor did when reading the text, he may even find elements the author himself missed or did not develop enough during the writing stage of his work.

Aristotle, for example, recognized this legitimacy when he claimed in the "Rhetoric", referring to the actors that added their own mannerisms to the text of some lesser author: "Now the wonderful is pleasant, which may be inferred by the fact that every one tells a story adding something of himself, knowing that will please his audience." (Malarcher, 1994, 3) Stella Adler taught her students to always do something onstage and to search those actions in the text, finding for each one of them the corresponding human conflict so that each action has a reason.

The analysis of every factor affecting and/or constraining the activity of acting shows there is a significant difference between the dramatic text and its subsequent "acted text", that is, the activity of acting does not create an identical substitution of the written signs. The complexity of such an activity, the richness of elements with which the actor plays its task and the set of



constraints that function around him, signify he uses a different cluster of signs than those used by its written counterpart. As a consequence, the dramatic text is obviously modified into another kind of text which we may call “acted text”, in which the actor changes the written words into uttered words, actions, gestures, sounds and expressions. It originates from the interpretation of the dramatic text by its representative, it is not just an imagined but also an acted text, a text turned real before the audience. And if it may not alter or remove elements from the text-source from which it departs, it always adds others. This inevitable addition may, in certain cases, represent the initial author’s intentions in a different and even more faithful way.

Milhaus & Hume stress that a great part of the drama of the last two hundred years distorted the theatrical reality of dramatic texts, precisely because it has treated the words of the play as if they were the play themselves (apud Rocklin, 1988, 4). Hegel’s opinion about the dramatic text in opposition to its interpretation is particularly incisive:

[...] il n'est pas sans importance, pour le poète et sa composition, de penser à la représentation scénique qui exige impérieusement cette vivacité dramatique: j'irai jusqu'à dire qu'aucune pièce de théâtre ne devrait être imprimée, mais devrait être versée à l'état manuscrit dans le répertoire théâtral et ne pas être mise trop en circulation [...]. Nous aurons alors moins de drames savamment écrits, pleins de beaux sentiments auxquels manque justement ce qu'il faut dans un drame, à savoir l'action et sa mouvante vivacité. (apud Grésillon, 1996, 2)

## Part II - Marlon Brando and A Streetcar Named Desire - A Relevant Case

Marlon Brando landmarked the turn of the first half of the XX century, changing codes of acting considered correct in the previous era. He was, in fact, responsible for the establishment of a paradigm, not just through the character he played in Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire (Williams, 2009) but also in what concerned the way he acted that character. His approach to Stanley Kowalski broadened the

range of possibilities presented in the text and made the author himself allow a shift in the balance of power between the two main characters of the play. Thanks to Brando, Kowalski won, in the words of Williams himself, humanity where before he was just a potential of something not quite defined (apud Burks, 1987, 32). It may be inferred that the actor allowed the author to explore in a much more incisive way the general themes he wished to approach, which if portrayed by any other actor using the traditional technique, would not have managed to be conveyed to the audience with the same impact.

For this paper, and since there is no recorded version of any of the staging of the play, it was also used the cinema adaptation of A Streetcar Named Desire (Kazan, 1993) for the purpose of illustrating certain examples, since according to some of the sources queried, the qualities of the acting were pretty much the same in both the play and the movie. If anything, as author Peter Manso describes in his biography of the actor: “The effect of Vivien Leigh’s more fragile and neurotic portrayal (of Blanche DuBois) was that Marlon Brando reached even more surprising levels, which nobody had seen in his portrayal on stage.” (Manso, 1994, 298) Elia Kazan, both the stage and movie director, also claimed he didn’t notice any difference between both versions (Schickel, 2006, 215).

Tennessee Williams developed the play over a period of several years (Staggs, 2005), keeping always in mind that it would be about a fading southern beauty, lonely and neurotic. Blanche DuBois had lost her family property and was forced to search refuge with her sister and her brutal brother-in-law, in New Orleans. The drama of her destruction was clearly Williams’ central vision, mirroring the defeat of the southern way of life under the brutality and vulgarity of the modern world (Manso, 1994, 219). Deborah Burks claims that from the beginning Williams had problems with the male character, not being sure how he would function in opposition to Blanche (Burks, 1987, 32). Williams was also hopeful for his collaboration with Kazan, showing doubts about his overall insecurities concerning his written version of the play.

The text, nonetheless, suffered very few changes, for Kazan claimed that it was “altogether too good to be touched” (Kazan, 1988, 380). Around mid-October 1947, at Williams’s insistence, the script was frozen. However, some major changes had already happened, namely, the choice of a much younger actor for the part of Stanley – Williams had written the character as a thirty-year-old rude man and Brando was just 23 when he auditioned for the part at the author’s home and had the face of a poet, as he was described by Williams. What made him decide for such a young version of Stanley was his remarkable talent, which left him “crushed” and excited with the possibilities (Murphy, 1992, 19).

As for Kazan, he had considered Burt Lancaster and John Garfield for the role of Stanley, but both actors were not available and the particularities of Brando, as well as the following letter from Williams about his intentions for the play, made him finally consider Brando for the part:

... I think its best quality is its authenticity or its fidelity to life. There are no ‘good’ or ‘bad’ people. Some are a little better or a little worse but all are activated more by misunderstanding than malice. A blindness to what is going on in each other’s hearts. Stanley sees Blanche not as a desperate, driven creature, backed into a last corner to make a last desperate stand – but as a calculating bitch with ‘round heels’ ... Nobody sees anybody truly but all through the flaws of their own egos. That is the way we all see each other in life. Vanity, fear, desire, competition – all such distortions within our own egos – condition our vision of those in relation to us. Add to those distortions in our own egos, the corresponding distortions in the egos of others, and you see how cloudy the glass must become through which we look at each other. That’s how it is in all living relationships except when there is that rare case of two people who love intensely enough to burn through all those layers of opacity and see each other’s naked hearts. Such cases seem purely theoretical to me. (Kazan, 1988, 330)

Kazan also gave Brando a high level of freedom to explore the character, noticing from the start that he shared certain personal features with Stanley, mainly his parents’ alcoholic past

and his own sexual promiscuity. Kazan was known to be ruthless in this respect, not hesitating to trigger personal elements in his actors so that they could give a better performance. He left Brando alone, though, because the actor wouldn’t allow him much space and because he noticed that he was already deep into a desperate inner fight with the role. He was working more intuitively than the other actors, and the director allowed him to proceed with just hummed pieces of his speech. In fact, Irene Selznick, the producer of the play, claimed she only heard Brando say the text in a perfectly clear and distinct way during the premiere in Philadelphia (Schickel, 2006, 168). And although this disturbed the rest of the cast, Kazan allowed him the freedom to do his thing, carefully advising the other actors about his special working method, intuitively sensing he was witnessing something innovative – as he puts it “a miracle of acting was happening.” (Manso, 1994, 230).

It wasn’t just Brando’s absorption in his role that surprised the director, but his realization that the actor was tearing the conventional line of dialogue, “finding a way in which the written word expressed a tension in an inarticulate man, between what flies from his mouth and that for which he can’t find words to express himself.” Acting a subtext that contradicted the written word was nothing new, but Brando was now taking it to a whole new level than what he had done in the previous play *Truckline*, for instance, weighing his gestures and silences to the point that they began to eclipse the very words of Williams text (Manso, 1994, 225-228).

Also, as shown before, the method used by the actor had some specificities endorsed by the author himself, who claimed that the Method was very suitable for his plays in general (Williams, 1975, 212). Brando was taught by Stella Adler, who studied directly with Constantin Stanislavski and brought back to the States a different approach to the method that her fellow actor Lee Strasberg had introduced into the country a few years before. The Russian play writer had abandoned his previous use of the actor’s personal experiences and had simplified his method, offering more supremacy to the “given circumstances” of the text, apparently a

heresy in Strasberg's Actor's Studio. This is important to understand since it refers directly to the fact that Williams had frozen the text during rehearsals but it seemed that Brando was still developing his character until the very premiere. What was he developing, if the text was closed by the author and no more changes were allowed? As we shall see, the actor was developing "acted text", adding, transforming and developing a set of elements designed to enrich the text, but that were not the words themselves. As Adler had taught him, he was finding a way to never act without "a reason", to not act in a shallow and superficial way. In that respect, Brando's immersion in the character was described by Manso as similar to a professional car racer, slowly heating the engine on an unfamiliar track, giving himself an edge to find what he was looking for. He would plunge suddenly and refined as he progressed. Kazan himself claimed that "no one directed Brando" (Kazan, 1988, 428) and that he was like a good car with a defective start, who needed others to help him put the engine in motion (Schickel, 2006, 64). Adler herself described him this way:

(...) He is the most alert, most empathic human being ... He is alert and he 'knows', he just 'knows'. If we have a scar, physical or mental, he goes straight into it. He doesn't want to, but can't be fooled. If you walked out the room, he could 'be' you. (Manso, 1994, 110)

He also researched for the character, not just by reading the text but looking for experiences in life that could help him better understand a man he disliked enormously. In his own words Stanley was: "aggressive, unpremeditated, overt, and completely without doubt about himself ... intolerant and selfish";

a man without any sensitivity, without any kind of morality, except his own mewling, whimpering insistence on his own way. Kowalski was always right, and never afraid. He never wondered, he never doubted. And he had the kind of brutal aggressiveness I hate. I'm afraid of him. I detest the man ... one of those guys who work hard and have lots of flesh with nothing supple about them. They never open their fists, really. They grip a cup like an animal would wrap a paw around it. They're so muscle-bound they can hardly talk. You see,

Stanley Kowalski wasn't interested in how he said anything. He didn't give a damn how he said it. His purpose was to convey his idea. He had no awareness of himself at all ... (Manso, 1994, 224 & Schickel, 2006, 171).

He worked out to get the physical shape of a working man, starved while looking at big plates of food so he could understand the carnivorous Stanley, smoked and drank profusely, suggested changes on the wardrobe and even, at the request of Kazan, decided the placing of objects around Stanley's home.

However, the director also sensed something wrong was happening. A shift in the play itself was beginning to occur, also sensed by Jessica Tandy's husband, Hume Cronyn, who expressed his concerns to the director by telling Kazan she could improve her acting. Kazan wrote:

Maybe what Hume meant was that by contrast with Marlon, in whom every word sounded like not something memorized but a spontaneous expression of an intense inner experience - which is the level of work every actor ambitions - Jessie was what? A specialist? Professional? Was that enough for the play? Not to Hume. Hers looked like a performance. Marlon was living on stage. Jessie had every moment carved carefully, with sensibility and intelligence, and everything was coming together, as Williams and I had expected and wanted. Marlon, working "from the inside" led his emotion wherever it took him; his performance was full of surprises and exceeded what Williams and I expected. (Manso, 1994, 230)

Furthermore, Kazan deliberately didn't share with Hume his general intention concerning the play: he wanted Blanche to be a difficult heroin, meaning he wanted the audience to start on Stanley's side and slowly be driven towards Blanche through the staging options, so that they would realize that, as in life, they had been partial and insensible (Kazan, 1988, 343). The problem was that was not what was happening and the tryouts certainly reinforced this - Brando seemed to be the only actor the audience took real notice of. Kazan didn't know what to do: "What do I tell Brando? Be less good? Or Jessie? Get better?" The fact that Williams, an inveterate worried man, seemed happy, surprised him. In

fact, Williams had an astonishing reaction, considering the traditional notion of an author always very protective of his “text”, advising Kazan not to take sides and not to try to reorganize the action in order to highlight a thematic point or fidelity to life would be at stake. He considered Marlon a genius, claiming that Tandy would improve (Manso, 1994, 231). Cinema historian Richard Schickel goes as far as claiming that Williams probably knew his play would be a play not just for that era but for all seasons, and he knew an American play had to be a hit from the start if it aspired to last. His confidence in the play was so strong he believed it didn’t matter if its core was wrong or arguable because there would be many other opportunities in the future to correct that (Schickel, 2006, 178 & Bouzereau, 2006). The premiere confirmed Williams’ decision and can be summed by Arthur Miller’s review of it:

Along with Williams the other great revelation of the performance was, of course, Brando, a tiger on the loose, a sexual terrorist. Nobody had seen anything like him before because that kind of freedom on the stage had not existed before. He roared out Williams’ celebratory terror of sex, its awful truthfulness and its inexorable judgments, and did so with an authority that swept everything before it. Brando was a brute and he bore the truth. (Miller, 2009, x)

The play was an instant success and Brando was singled out by both audience and critics as its major force, proving that the shift in the balanced core continued to happen. Jessica Tandy shared her distress by admitting: “Night after night I had to fight that audience. I had to try to make them be with me, to sit and listen and understand.” She also complained about the way Marlon Brando would play the role in different nights, showing how the actor reacted viscerally to her and the audience he was playing for: “He didn’t have the discipline. When he was tired, as he often was, he played the role tired. When he was bored, and he was often bored, he played the role bored.” (Manso, 1994, 251) Brando’s acting was also far more violent during the shooting of the movie, this time playing against the very different Vivien Leigh, whom he

enjoyed better than Tandy. Manso describes this way his performance in the movie:

Technically he was acting against Leigh’s “Britishness”, but at the same time he capitalized the close-ups, feeling his own flesh, spitting out swearwords in Leigh’s face, wandering across the set like a caged animal, tearing apart her respectability in a way that seemed to turn his rage against himself. It also helped that he thought Leigh was much more sexy than Tandy and that he felt attracted to her. New York Times reviewer Bosley Crowther claimed that Brando’s performance was much more violent in the movie than on the stage. (Manso, 1994, 298)

Harold Clurman, the director of the play on tour, put it in very clear terms when he said Brando had given the character inner suffering beneath his layers of “muscle, slow sensuality and rough energy”. For almost two-thirds of the play, “the audience identifies itself with [him] ... The play becomes the triumph of Stanley Kowalski with the collusion of the audience, which is no longer on the side of the angels. Brando is tough without being irremediably coarse.” (Manso, 1994, 250) Referring specifically to the stairs scene, when Brando calls for Stella after hitting her, Clurman said that Brando’s innate quality and what he believed to be something not quite solved in the stage director’s concept make it moving in a way that is thematically disruptive, that is, it is not weaved into the attribute of the dramatic text that requires Kowalski to always be somewhat vile (Kazan, 1988, 351).

In fact, one of the reasons that made Kazan accept to do the film adaptation (contrary to his usual aversion for repeating things) was precisely his wish to give back the story to Blanche, so to speak, considering that in the movie he would be able to better control things to adjust his vision.

If we read the play’s published text and watch the movie, we get a very different Stanley (and also a somewhat different Blanche) in both cases. As we saw, Williams had problems developing his written version and Brando helped him find the true essence of the character. Brando’s approach was directly related both to his own past and life experience, as well as his unique method of acting, which allowed him to explore



the character in much deeper ways than were usual for the time. That experience, talent, and particular methodology allowed him to be given certain freedoms by the director and the play writer to explore and change the essence of the character, because as Williams described, what was at stake was fidelity to life. All of these are important to understand how he was able to produce “text” in the way he did. Both his training and his sensibility allowed him to search the original text for its hidden messages, dividing it into layers of meaning and intention, just as complex as any human being is. Stanley is not a demon, as Williams didn’t intend him to be. He is a grey human being, full of contradictions, capable of hitting his wife and then crying like a baby for her forgiveness. This is what attracts the audience. They are not watching a coarse, plain mean man, but someone who is filled with layers of different sometimes even opposed feelings. A good example of this is the way he acts the birthday scene, for instance (and we know Williams had a great time watching him rehearse it [Kazan, 1988, 350]), throwing dishes at the wall, giving his “Every man is a king” speech and at the same time looking at both sisters in silence as if he regrets what he just uttered, or maybe thinks they are the ones to blame for his behaviour, or maybe he is not quite sure of what he really means. All of these possibilities are there in his performance, leaving us completely baffled by this man whom we don’t really like but cannot also hate. This rich palette is far more intricate than the reading version and we get a much more subtle and emotional character.

The presence of the author during rehearsals is, in fact, a very important proof of his endorsement of the direction the play was taking, as well as, as shown previously, his reaction to Kazan’s fear of the supposed imbalance in the play. As is Kazan’s claim that you didn’t direct Brando but trusted him with his own choices.

Research suggests that both the stage director and the author admitted a lack of substantiation of their initial intentions. There was a clear disparity between the journey both Williams and Kazan wanted the audience to go through and what really happened – they started by being on

Stanley’s side but instead of abandoning him, would remain with the character until the end.

Another important element to take into consideration is the differences in the acting relationship that occurred with both actresses who played Blanche. As we are told by testimonies, Brando’s characterization of Stanley was much more violent and effective in the movie, which proves again the freedom he was given to work the text, as well as showing how the same text can be influenced by different combinations of elements.

## Conclusion

What constitutes a text may be a much broader term than the one traditionally bestowed. A text can assume other formats other than the written version and be produced by others besides the canonical author. And even when it reaches us in a written form, that form may not be its most faithful transcription of the author’s intention.

The consideration of the importance of a text cannot rely solely on it having a written version since there are many examples of texts which were not inscribed in a written format and had nonetheless huge social, cultural and historical impact. Amongst them are the dramatic texts and their counterpart, what in this paper was called “acted texts”. These present interesting particularities, for they are open texts, in constant movement and dealt with by many players. The actor is one of those players, capable of producing “acted text”, a successor of the dramatic text from which it originates and characterized by substantial differences relative to its preceding form.

The activity of acting is a very complex one. As was shown with the case study here presented, the text read and interpreted by the actor is not the same text the actor plays and performs onstage. To the first one, he adds a series of non-written, immaterial elements, such as emotions, gestures, movement or voice, which transform it into a new step, one that can become more faithful to its author’s final intention. The text (the written and uttered words) seems almost the same, but the “text” (the idea, the suggestion, the life inflated into it) is not the same anymore.

The contributions developed by the actor, as seen in the example explored, may have a major



influence on the artwork. A Streetcar Named Desire occupies a certain place in culture and history also because Marlon Brando participated in it. The actor helped shape its identity and created a paradigm of interpretation sometimes even still copied by other actors.

Thus, the text created by the actor, the “acted text”, in certain instances, deserves full attention and in other instances, it may even deserve more attention than the text-source from which it originated.

## References

- Auslander, P. (2002) Just be your self – logocentrism and difference in performance theory. In P. B. Zarrilli, (Ed.), *Acting (re)considered – a theoretical and practical guide* (pp. 99-105). London and NY: Routledge. Retrieved from [http://xa.yimg.com/kq/groups/9956787/1303660820/name/Acting+\(Re\)considered.pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/9956787/1303660820/name/Acting+(Re)considered.pdf) (24.9.2012)
- Borlik, Todd A. (2007). Painting of a sorrow: visual culture and the performance of stasis in David Garricks's Hamlet. *Shakespeare Bulletin*, Volume 25, Number 1, Spring, pp. 3-31. Retrieved from [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/shakespeare\\_bulletin/v025/25.1borlik.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/shakespeare_bulletin/v025/25.1borlik.html) (24.5.2012)
- Bouzereau, L. (Producer), & Kazan, E. (Director). (2006). *A Streetcar on Broadway* [Documentary]. USA: Warner Bros Entertainment.
- Branch, T. (1989). *Parting the waters: America in the King years 1954-1963*. NY: Simon & Schuster.
- Burks, D. G. (1987). Treatment is everything: the creation and casting of Blanche and Stanley in Tennessee Williams's 'Streetcar'. *Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, 41, 16-39.
- Cunningham, V. (2008) *Shakespeare and Garrick*. Cambridge: University Press.
- Feldman, C. K. (Producer), & Kazan E. (Director). (1993). *A streetcar named desire: the original director's version, with comments*. USA: Warner Bros Entertainment Inc.
- Gibbs, A. (2003) *The play's the thing: textual criticism and performance of King Lear*. The University of Nottingham.
- Grésillon, A. (1996) *La double contrainte: texte et scène dans la genèse théâtrale*. ITEM – Institut des textes & manuscrits modernes.
- Halliday, M. A. K. & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Kazan, E. (1988). *A life*. New York: Alfred A. Knopf.
- Loehlin, J. N. (2005). Teaching through performance. Hodgdon, B. & Worthen, William B. *A companion to Shakespeare and performance*, Volume 36. Blackwell Companions to Literature and Culture, Wiley. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 627-643.
- Malarcher, J. (1994) *How is it played? The actor as literary critic*. Didaskalia. Louisiana State University.
- Manso, P. (1994) *Brando, the biography*, NY: Hyperion.
- Miller, A. (2009) *A Streetcar named desire – Introduction – Regarding Streetcar*. Edited by E. Martin
- Murphy, B. (1992). *Tennessee Williams & Elia Kazan: A collaboration in the theatre*. Cambridge: University Press.
- Rocklin, E. L. (Spring 1988). *Producibile interpretation: literary criticism and the performance possibilities of play-scripts*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. II, No. 2, pp. 149-174. <https://journals.ku.edu/index.php/jdtdc/article/viewFile/1683/1647> (24.9.2012)
- Roncaglia, A. (1974-75). *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni Editore.
- Schickel, R. (2006). *Elia Kazan – A biography*. NY: Harper Perennial.
- Staggs, S. (2005). *When Blanche met Brando – The scandalous story of 'A Streetcar Named Desire'*. NY: St. Martin's Griffin.
- States, B. O. (2002). The actor's presence – three phenomenal modes. In P. B. Zarrilli, (Ed.), *Acting (re)considered – a theoretical and practical guide* (pp. 99-105). London and NY: Routledge. Retrieved from [http://xa.yimg.com/kq/groups/9956787/1303660820/name/Acting+\(Re\)considered.pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/9956787/1303660820/name/Acting+(Re)considered.pdf) (24.9.2012)
- Williams, T. (2009). *A streetcar named desire*. Edited by E. Martin Browne. London: Penguin Books (Modern Classics).
- Worthen, W. B. (2006) *Texts, tools and technologies of performance: a quip modest, in response to R. A. Foakes*. *Shakespeare*. 2: 208. <https://doi.org/10.1080/17450910600983836>





## EL CONCEPTO DE ORIGINALIDAD EN EL ARTE Y SUS DETERMINANTES EN LA EXPERIENCIA CREATIVA EN LA CONTEMPORANEIDAD

The Concept of Originality in Art and its Determinants in the Creative Experience in the Contemporary

GERUZA VALADARES SOUZA

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

---

### KEY WORDS

*Creation  
Poésis  
Praxis  
Originality*

### ABSTRACT

*We propose to investigate the concepts of poésis, téchne, alétheia and praxis and their relationship with human creation in three historical periods: in Greek antiquity, in modernity and in contemporary times, in order to answer the question: What is the state of creation in the contemporary? In this sense, the research analyzes the concept of originality in antiquity and modernity, with the aim of demonstrating the determining influence of this concept on the understanding of artistic experience in the contemporary world.*

---

### PALABRAS CLAVE

*Creación  
Poésis  
Praxis  
Originalidad*

### RESUMEN

*Proponemos investigar los conceptos de poésis, téchne, alétheia y praxis y su relación con la creación humana en tres períodos históricos: en la antigüedad griega, en la modernidad y en la contemporaneidad, con el fin de responder a la pregunta: ¿Cuál es el estado de la creación en el contemporáneo? En este sentido, la investigación analiza el concepto de originalidad en la antigüedad y en la modernidad, con el objetivo de demostrar la influencia determinante de dicho concepto para la comprensión de la experiencia artística en la contemporaneidad.*

Recibido: 27/ 06 / 2020

Aceptado: 01/ 10 / 2020

## Introducción

En el intento por comprender la experiencia creativa contemporánea, con un espesamiento crítico de los debates propuestos por los filósofos Agamben (2013a, 2013b), Hannah Arendt (2016, 2005) y Sennett (2009), proponemos el análisis de los conceptos de la *poiésis* y la *praxis* y su relación con el hecho humano, para demostrar la relación de la creatividad, en el mundo contemporáneo, con el concepto de originalidad.

Al analizar el concepto de creatividad, nos guiamos por el concepto de la *poiésis* y la *praxis* del griego antiguo. Entendemos que la *poiésis* y la *praxis*, de diferentes maneras, definen la acción transformadora de sí mismo y del mundo, “[...] en la cual están indisolublemente unidos el pensamiento crítico esclarecedor y la acción transformadora del real” (Baremlitt, 2002, p. 164, traducción nuestra)<sup>1</sup>.

En relación con Agamben (2013a), nos ocuparemos del análisis de los conceptos de la *poiésis* y la *praxis* en tres períodos históricos diferentes: en la Antigüedad griega, en la Modernidad y en la Contemporaneidad, para analizar la experiencia creativa en el contemporáneo. En un intento de comprender los conceptos de la *poiésis* y la *praxis*, colocamos el alcance de la política y de la estética<sup>2</sup> inseparable del hacer humano, ya que, como analizan los autores, la relación del hombre con el hacer ha perdido su relación original con la estética y con la política.

Aunque erróneamente definido por una actividad específica de los artistas – en el sentido moderno del arte como originalidad –, el significado del concepto de técnica (*téchne*) para el antiguo griego corresponde a todas las actividades que contemplan la unión del pensamiento con la acción. El concepto del antiguo griego de técnica (*téchne*), no corresponde a la actividad exclusiva del artista, tal y como la entendemos hoy en día. Las actividades artesanales y artísticas estaban estrechamente relacionadas con el concepto de

*poiésis*, mientras que la actividad política correspondía al ejercicio de la *praxis*. En este camino, analizaremos los conceptos de la *poiésis* y la *praxis* de la Antigua Grecia con el objetivo de pensar en el rescate de la vinculación de las acciones creativas del hombre alineadas con la perspectiva estética y política. Debido a los efectos de la producción contenidos en el acto de fabricación, lo que nos interesa son los procesos producidos en el curso de la creación. Por lo tanto, nos preguntamos qué efectos se producen en el acto de producción de la obra. ¿Qué procesos existenciales se activan en la experiencia estética? ¿Es posible separar la *poiésis* de la *praxis* o ambas, aunque distintas, son actividades que pueden caminar juntas?

En un sentido contrario a lo que entendemos como originalidad en el contemporáneo, la génesis de la creación en la antigüedad no se refería al artista como un sujeto autónomo desprendido de la experiencia, como alguien que controla la construcción del objeto artístico apoyado en una relación solitaria con su creación. En Agamben (2013a, 2013b), la producción de la *poiésis* es reveladora del origen, pero el origen que relata el griego antiguo no tiene nada que ver con la idea de un agente causante de la acción; pero, al contrario, el sujeto, en este caso, no tiene el origen de la acción, porque es la obra la que tiene el origen de su ser, de su verdad, *alétheia* como la definió Aristóteles (2003, 2002), de un fin que está fuera del sujeto.

Con Sennett (2009), trataremos de demostrar que el aprecio del artista como alguien que crea una obra original es una visión moderna del hombre y de la obra como creación original. Ambos conceptos, el de artista y el de obra original, son definiciones que no existían en la época de las producciones artesanales; son ideas recientes que revelan al artista como el agente responsable de la creación de la obra original como algo nuevo. Para Sennett (2009), si en la antigüedad y en la época medieval la creación estética es fruto de un trabajo colectivo y compartido, el Renacimiento es la marca histórica del nacimiento de la creación de un objeto original como resultado de un autor individual.

La cuestión de la *poiésis* y la *praxis* ocupa un lugar central en el pensamiento de Agamben (2013a, 2013b) y Arendt (2016, 2005), ya que

<sup>1</sup> Traducción del original: “[...] na qual estão indissolúvelmente unidos o pensamento crítico esclarecedor e a ação transformadora do real” (Baremlitt, 2002, pág. 164).

<sup>2</sup> Es importante señalar que la perspectiva estética en esta investigación se concibe como una experiencia existencial transformadora del sujeto.



los autores analizan que, con la Modernidad, la *poiesis* y la *praxis* se han reducido a la dimensión productiva y utilitaria de todo el hacer humano. A partir de Arendt (2016, 2005), nos interesa explorar el concepto del hacer del *homo faber*, que equivale al hacer del artesano y del artista; y establecer los criterios adoptados por la filósofa para pensar la obra al margen de la posición de instrumentalidad, condición incompatible con la actitud política y de la libertad humana. Para realizar la problematización del arte y de la experiencia creativa en el contemporáneo, exploramos inicialmente la distinción conceptual que la filósofa Hannah Arendt (2016, 2005) presenta al analizar el trabajo, la obra y la acción. En esa directriz, examinamos el concepto de fabricación – que para la autora se refiere a la actividad propia del artesano y del artista – para luego evaluar los principios que regulan el hacer artístico y artesanal. Tenemos como hipótesis que el modelo de producción del artesano presenta una potencia creativa y de no divisibilidad entre el hacer manual y el hacer intelectual, que consisten en dos dimensiones del hacer humano que fueron separadas a partir del advenimiento de la Modernidad, con la propuesta de trabajo especializado.

### Un análisis de la *poiesis* y de la *praxis*

La Grecia clásica tiene su propia forma de entender la fabricación humana, por la cual el trabajo y el arte son actividades correlacionadas. En *Ética a Nicómaco*, Aristóteles (2002, p. 92) afirma: “En efecto, la técnica no tiene que ver ni con las cosas que son o se producen necesariamente, ni con las que son o se producen de una manera natural, porque estas cosas tienen un principio en sí mismas”. A partir de esta declaración de Aristóteles, verificamos que hay una diferenciación entre la técnica (*téchne*) y la *praxis* para los griegos antiguos. Tanto el arte como la fabricación del artesano se clasifican como técnica (*téchne*), que corresponden a la práctica de una técnica (*téchne*), de la producción de la obra como un objeto artificial.

Con base en la lectura de Aristóteles (2003, 2002, 2000), Agamben (2013a, 2013b) nos llama la atención sobre las definiciones de la fabricación del artesano y la fabricación del artista, distintas del aspecto en que las

entendemos en el mundo contemporáneo. Si las actividades del artesano y del artista se consideran hoy en día el resultado de la producción de un agente que construye la obra, en la Antigua Grecia la obra no era el efecto de una acción del hombre, sino que la obra era lo que contenía la esencia de la creación, el ser en obra. En vista de esto, el acto de construir estaba en la cosa y no en el sujeto que la construyó. La obra, en este caso, es lo que revela la acción de la creación y, de esa forma, la obra mantiene una independencia del sujeto que la ejecutó. Todo indica, pues, que la diferencia de la concepción moderna de un agente causal que produce la obra está fundada en el sujeto como responsable de la creación. De modo opuesto, para el griego antiguo el proceso de producción que originó la obra está inmerso en la obra y no en el sujeto que construye el objeto.

Aristóteles (2003) determina que el fin de la producción es la *energía*, que deriva del término *ergon*, obra; la palabra *energía* la define como el ser en obra. Aristóteles afirma la relación entre los conceptos de *énérgēia* y *érgon*. *Érgon* para Aristóteles (2003) se traduce en la capacidad humana de realizar una actividad, corresponde al ejercicio de actuación mismo. Una vez que el acto adquiere su forma, su presencia como obra, ese desvelamiento (*aletheia*) de la forma tiene lugar en su plenitud o perfección, Aristóteles (2003) denomina a esta actualización *energía*. Eso nos parece coherente con la afirmación aristotélica de que:

La actuación es, en efecto, el fin, y el acto es la actuación, y por ello la palabra ‘acto’ se relaciona con ‘actuación’, y tiende a la plena realización. Y puesto que en el caso de algunas potencias el resultado final es su propio ejercicio [...], mientras que en algunos casos se produce algo distinto (así, por la acción del arte de construir se produce una casa, aparte de la acción misma de construir), no es menos cierto que el acto es fin en el primer caso, y más fin que la potencia en el segundo caso. Y es que la acción de construir se da en lo que se está construyendo, y se produce y tiene lugar a una con la casa. Así pues, cuando lo producido es algo distinto del propio ejercicio, el acto de tales potencias se realiza en lo que es producido. (Aristóteles, 2003, p. 384)

Por este motivo, Aristóteles (2003) establece la diferencia entre la *poíesis* y la *praxis*, puesto que la actividad de manufactura (*poíesis*) no tenía un fin en sí misma, pero su propósito estaba presente en la obra y no en el sujeto que la construía. Así, el artesano y el artista no tenían el dominio del fin de su acción y solamente las actividades improductivas, las actividades que no producían un objeto concreto fuera de la acción garantizaban al sujeto la posesión de su fin. Consecuentemente, dentro de la teoría aristotélica, el hacer perfecto era una actividad sin obra y con el fin de la acción en el propio sujeto. “Por el contrario, cuando no hay obra alguna aparte de la actividad, la actividad se realiza en los agentes mismos (así, la visión en el que está viendo, la contemplación en el que está contemplando, y la vida en el alma —y por tanto, la felicidad, puesto que es cierta clase de vida—)” (Aristóteles, 2003, p. 385).

Las actividades de los artistas y artesanos eran actividades inferiores, a diferencia de las actividades del filósofo y del político, que se consideraban actividades que presentaban un fin en sí mismas. En esta concepción, el artesano/artista es esencialmente un ser incompleto, un *banausos*, porque su actividad no le permite aprehender su fin, ya que el fin de su acción está en la obra.

Agamben (2013a) declara que la concepción griega sobre el arte es diferente a la nuestra, porque para los griegos la actividad productiva no tenía su origen en el artista sino en la obra. Los griegos privilegiaban la obra debido al carácter formal presente en la misma, de su esencia, dado que la originalidad está presente en la obra y no en el artista y en el artesano. Conforme Agamben (2013b, p. 356), el arte en la Modernidad:

[...] el arte ha dejado la esfera de actividades que tienen su *energeia* fuera de sí, en una obra, y se ha trasladado a la esfera de actividades que, como el conocimiento, tienen su ser en la obra. El artista ya no es un *banausos*, un artesano, obligado a buscar su plenitud fuera de sí mismo en la obra, sino que, como filósofo, como pensador, reclama el dominio y la propiedad de su actividad creativa.

A pesar de la función inferior de la actividad productiva, Agamben (2013a, 2013b) percibe la apreciación de Aristóteles (2002) de la actividad creativa, ya que se cuestiona sobre la obra propia

del hombre y reconoce que el ser constitutivo del hombre es un ser sin obra. Siguiendo su argumentación, el hombre, diferentemente de otros animales, no está predeterminado por una actividad específica que lo defina. Pero como el hombre no puede ser definido por una actividad que le es propia, lo que define su propio ser es su apertura, y las acciones creativas son posibilidades de expandir la apertura esencial en el hombre.

Agamben (2013a, 2013b), al abordar la distinción entre la *poíesis* y la *praxis*, afirma que la *poíesis* está determinada por la idea de producción como desvelamiento, *aletheia*. Con una inspiración heideggeriana, Agamben (2013a) interpreta la *poíesis* de Aristóteles (2002) como una presencia, a través del paso del no ser al ser, del ocultamiento del ser a la revelación del ser en la obra.

Como se observa en Aristóteles (2002), la *aletheia* significaba la verdad que se fundamentaba en la obra, a través del enfoque atribuido a la *poíesis* de desvelamiento del ser que se muestra, en su plenitud, en la obra. Para Agamben (2013a), la verdad en Aristóteles, definida como revelación, se refería a la *poíesis*, a una condición de superioridad sobre la *praxis*, que se relaciona al principio del movimiento de la acción práctica y se expresa como voluntad, el *apetito*.

Dentro de la propuesta filosófica con respecto al tema del trabajo para los griegos, Agamben (2013a) retoma las observaciones de Hannah Arendt (2016), quien se encarga de formular una distinción entre la *praxis*, la *poíesis* y la *labor*.

En el texto *Trabajo, obra y acción*, Hannah Arendt (2005) retoma su tesis de *La condición humana* (Arendt, 2016) y reevalúa los conceptos centrales descritos en este último libro, por medio del análisis de la marca humana y su relación con la libertad, así como su carácter político. Al cuestionar la condición de *vida activa*, la autora formula la distinción de tres tipos de actividades humanas: la acción, que corresponde a la actividad política por excelencia; el trabajo, que representa la fabricación de *homo laborans*; y la manufactura, que consiste en la fabricación porque es responsabilidad del *homo faber* (Arendt, 2016, 2005). Este último concepto equivale a la fabricación del artesano y del artista y corresponde al foco de nuestra investigación. Recurriendo a la concepción clásica griega con respecto a las categorías de las actividades

humanas, Arendt (2016, 2005) también establece una diferenciación entre la *praxis*, la *poiesis* y la *labor*: la primera caracteriza la actividad política, mientras que la segunda significa la fabricación del artista y el artesano, ya que refleja la actividad de creación de objetos, y la tercera equivale al trabajo.

Para la autora, el trabajo en la Antigua Grecia era del orden de la necesidad y, por lo tanto, no podía ser realizada por el hombre libre; en la condición de una actividad que afirmaba la naturaleza biológica del hombre, correspondía al esclavo realizar las actividades vinculadas a la subsistencia de la vida, que eran precisamente actividades serviles, como las actividades de los artesanos y los agricultores, por ejemplo (Arendt, 2016). En Gama (1987), encontramos que en la Antigua Grecia el trabajo manual lo realizaban los esclavos y los pobres, y esta actividad se consideraba sin valor. Durante este período, sólo el hombre libre podía participar en las actividades políticas y filosóficas, siendo dichas actividades reconocidas y valoradas socialmente por sus aspectos intelectuales y políticos.

Desde la lectura conceptual de la creación humana para la Antigua Grecia, Arendt (2016, 2005) formula su teoría sobre las actividades del *animal laborans*, del *homo faber* y del hombre de acción<sup>3</sup> para pensar en la relación de la creación humana con la vida y con el mundo. En *Trabajo, obra, acción*, la autora establece una jerarquía entre estas tres formas de hacer del hombre (Arendt, 2005). Aunque valora la acción como una actividad política en detrimento de otras actividades, Arendt (2005) afirma la necesaria complementariedad del *animal laborans*, del *homo faber* y de la acción para la constitución de la libertad. Según la pensadora: “Y lo primero que habrás notado, es mi distinción entre el trabajo, que probablemente [*labor*] y obra [*work*] te pareció un poco inusual. Lo tomé de una observación bastante casual de Locke, que habla de ‘el trabajo de nuestro cuerpo y la obra de nuestras manos’ (Arendt, 2005, p. 179, traducción nuestra)”.

El concepto de fabricación la obra está influenciada por la definición griega de la *poiesis* como una actividad que produce un fin fuera del acto de fabricar y es así como Arendt (2016, 2005) define el hacer el *homo faber*. En este

sentido, Arendt (2016, 2005) habría tejido en el concepto de obra, de fabricación, la condición de un mundo construido por el hombre como un mundo duradero, un mundo que promueve una cierta estabilidad ya que la construcción de objetos duraderos presenta su objetividad en el mundo a través de la reificación.

La formulación de reificación significa el estado de independencia objetiva que impone la obra como objeto concreto creado por el hombre, es decir, una presencia en el tiempo y el espacio, su permanencia viva. La objetividad de la obra producida a través del proceso de fabricación se afirma como resultado de la presencia material de un objeto que, al ser creado, asume una vida propia e independiente del hombre, una vez terminado el proceso de creación. La reificación de la obra proporciona al hombre una protección del mundo: el hecho de que los objetos tengan una cierta permanencia promueve una identidad, una referencia humana en el mundo (Arendt, 2016, 2005).

En relación con el destino dado por el hombre a los objetos producidos, existe una diferencia entre el objeto de consumo y el objeto de uso y, dice la autora, que el primero se destruye por la acción misma del consumo, a diferencia de la obra, que solo se desgasta a medida que sea usado por el hombre o destruido por la acción de otros (Arendt, 2016).

Aunque Hannah Arendt determina una jerarquía de valor entre la acción, la obra y la labor en *La condición humana*, percibimos claramente un cambio en la calificación conceptual de estos conceptos en *Trabajo, Trabajo, Acción*. Ella reexamina sus análisis de *La Condición Humana* y evalúa la relación entre las actividades de manufactura (obra) y de trabajo (*labor*) con el ejercicio de la libertad (Arendt, 2005, 2016).

El hombre, el creador del artificio humano, de su propio mundo, es realmente un señor y maestro, no sólo porque se ha establecido como el maestro de toda la naturaleza, sino también porque es señor de sí mismo y de lo que hace. Esto no se aplica ni al trabajo, donde los hombres permanecen sujetos a la necesidad de sus vidas, ni a la acción, donde permanecen en dependencia de sus semejantes. Solo con su imagen del producto futuro, el *homo faber* es libre de producir, y solo de nuevo ante la obra de sus manos, es libre para destruir. (Arendt, 2005, p. 185-186, traducción nuestra)

<sup>3</sup> La comprensión de Arendt (2016, 2005) del concepto de acción es distinta de lo que llamamos acción en esta investigación.

El carácter de autoría del sujeto está presente en toda fabricación, porque el sujeto, como creador de un mundo mediado por las obras, es capaz de destruir la materia para transformarla, en beneficio propio y de los demás. Para Arendt (2005), la experiencia de esta creación es la experiencia más esencial de la naturaleza humana.

No obstante, en lo que se refiere a la jerarquía de las actividades, Arendt (2005) defiende que la acción es la actividad esencial para el hombre, porque simplemente mediante la acción se puede lograr la libertad. Al rescatar el concepto de acción del mundo griego, Arendt (2005, 2016) revela la superioridad de esta en relación con otras actividades humanas porque tan solo a la acción le cabe la actividad política y del pensamiento, ya que la ejecución de la *labor* se produce desde la condición solitaria y sin la participación del sujeto en la vida colectiva. La filósofa nombra por acción la actividad esencialmente política y la define como la actividad reflexiva del pensamiento. Así pues, la actividad de fabricación no consiste en una actividad de pensamiento, porque para la filósofa, al estar inmersos en la actividad de construcción de la obra no estamos pensando. Esta definición de acción no alude a la acción que mencionamos en la investigación, ya que cuestionamos la división entre las actividades prácticas y el ejercicio del pensamiento.

Partiendo de los conceptos de *praxis*, *poiesis* y *labor*, Arendt (2016, 2005) investiga los modos de hacer en el mundo griego, señalando que había una separación fundamental, con respecto a las formas de la actividad humana, de: *animal laborans*, *homo faber* y *bios politikos*<sup>4</sup>. Esta distinción entre la *poiesis* y la *praxis* presupone directamente la manera de entender la manufactura del artesano y del artista como *poiesis*, ya que la obra era una actividad en el campo de la creación y se realizaba a través del proceso de manufactura, en contraposición a la actividad política, que estaba en conformidad con la *praxis*.

Arendt (2016, 2005) define la *praxis* como la naturaleza de la política, se considera una actividad superior del pensamiento, ya que su fin

no está fuera de la acción. Por lo tanto, la actividad política, al no poder generar un producto o fin fuera de sí, no puede deshacerse; a diferencia de la fabricación, ya que, en el momento de su finalización, la obra creada puede ser destruida por su capacidad de producir un fin fuera de la fabricación que da como resultado el objeto producido. En la *poiesis*, el proceso de fabricación es distinto de la cosa fabricada.

El trabajo (*labor*) constituye la existencia animal del hombre, que pertenece a la vida privada ligada a la necesidad y, en vista de esto, su actividad se refiere al ciclo vital del cuerpo destinado al consumo y, sin embargo, lo diferencia, por ejemplo, de la política o la filosofía, actividades en el campo de la *praxis* (Arendt, 2016, 2005).

El concepto de elaboración de la obra está influenciado por el concepto griego de la *poiesis* como una actividad que produce un fin fuera del acto de hacer y es de esta manera que Arendt (2016, 2005) concibe el hacer del *homo faber*, de la misma manera que engendra una importante crítica sobre la sumisión del hombre al consumo y a la instrumentalidad.

Cualquiera que sea la diferencia entre la *poiesis*, la *praxis* y la *labor*, ha ido desapareciendo en la cultura occidental. Según Agamben (2013a), la mala interpretación de la *poiesis* y de la *praxis*, debido a su traducción al latín, como sinónimos de acción y efecto de la voluntad humana, promovió la anulación de las especificidades de esos tres conceptos. Con la modernidad, el hacer humano pertenece al ámbito de una actividad de la voluntad y el sujeto de la acción se define como un agente de un hacer productivo. Declara el autor:

Lo que los griegos consideraban *poiesis* es entendido por los latinos como una forma de lo *agere*, es decir, como un actuar que pone en obra, uno *operari*. *ἔργον* y *ἐνέργεια*, que, para los griegos, no se referían directamente a la acción, sino que designaban el carácter esencial de lo estar en la presencia, se convierten, para los romanos, en *actus* y *actualitas*, es decir, se transponen (traducen) al plan de *agere*, de la producción voluntaria de un efecto. (Agamben, 2013a, p. 119, traducción nuestra)

<sup>4</sup> Arendt (2016) se apropia del sentido de *bios politikos* de Aristóteles para construir su concepto de acción como actividad política. Para Arendt (2016), el *bios politikos* aristotélico se identifica plenamente como el modo de vida libre.



La acción productiva, en la Modernidad, ya no caracteriza la esencia de la obra como reveladora de la verdad (*aletheia*), sino que el *facere*, el *actus del agere* se refiere a la figura del genio creador en el arte, de alguien dotado de un genio divino y autónomo de cualquier experiencia que propicie sus capacidades. La identificación de la *praxis* con la *poiesis*, en el mundo moderno, para el filósofo italiano, reside en la aproximación de la actividad de fabricación como expresión de la voluntad, que, de modo contrario, retrataba, en el mundo griego, una actividad de exposición de la verdad, que Agamben (2013a), con orientación en Heidegger, traducirá como apertura.

Arendt (2016, 2005) comprobó que ha habido un retroceso en la apreciación de las actividades de contemplación para la exaltación del trabajo en la Era Moderna. Si en la tradición griega, la actividad contemplativa era considerada una actividad superior antes de la *poiesis*, la *praxis* y la *labor*, en la Modernidad el trabajo se convierte en la actividad más esencial de la sociedad occidental.

Arendt (2005) critica la actividad de la contemplación, considerada la facultad más alta, para los antiguos griegos. La actividad contemplativa correspondía a la actividad del filósofo – el *logos* – se consideraba superior a la vida política y a las actividades del *homo faber* y de los animales *animal laborens*. Con el advenimiento del cristianismo, la actividad contemplativa mantuvo su nivel de soberanía sobre otras actividades, con la promesa cristiana de vida más allá del cuerpo, que enviaría al hombre al nivel de la trascendencia. Sin embargo, es con el advenimiento de la Modernidad, en el contexto de la expansión del capitalismo, que la actividad contemplativa, que ha sido exaltada desde la Edad Antigua, da paso al trabajo (*labor*).

Para definir el concepto de trabajo (*labor*)<sup>5</sup>, Arendt (2005) se basa en los análisis de Adam Smith, Locke y Marx para determinar la dimensión servil y, sobre todo, la condición de consumo inherente al trabajo; sin embargo, rompe con la interpretación marxista, que explica el trabajo como una actividad

manufacturerera, y adopta una distinción conceptual apoyada en el análisis de la terminología del término “trabajo”.

En este sentido, el trabajo consiste en el esfuerzo del cuerpo como principio continuo de la vida biológica. Para Arendt (2005), a diferencia del trabajo que construye objetos duraderos, el trabajo, por estar consignado a una actividad de subsistencia, se restringe a la producción de bienes que son rápidamente eliminados por el consumo. En cuanto a la temporalidad de la fabricación, Arendt (2005) afirma que la marca de la creación de la obra debe estar determinada por un principio, un medio y un fin, mientras que la *labor* es una actividad repetitiva e interminable, ya que tiene como condición las necesidades de supervivencia, limitándose al proceso cíclico biológico.

El trabajo, en la Modernidad, corresponde a la inercia del sujeto ante su hacer, reducido a una pasividad instrumental. Arendt propone que: “La forma habitual de salir de este dilema es hacer que el usuario, el hombre mismo, sea el fin último, para romper la interminable cadena de fines y medios. Que el hombre es un fin en sí mismo y nunca debe ser usado como un medio para lograr otros fines, no importa cuán altos puedan ser[...] (Arendt, 2005, p. 188, traducción nuestra)”.

Para la pensadora, la característica más esencial del arte es la inmortalidad. Como el arte no tiene un propósito utilitario, no hay desgaste por su uso, su principal cualidad es la inmortalidad. Así, “en la propia esfera de la fabricación hay solo un tipo de objetos a los que no se aplica la cadena sin fin de los medios y de los fines, y es la obra de arte, la cosa más inútil y al mismo tiempo más duradera que las manos humanas pueden producir” (ARENDR, 2005, p. 189)<sup>6</sup>. Y la autora concluye (Arendt, 2005, p. 189)<sup>7</sup>: “Como el propósito de una silla es realizado cuando se sienta en ella, el propósito intrínseco de una obra de arte [...] es alcanzar la

<sup>5</sup> Con el fin de diferenciar la obra del trabajo, la manufactura del trabajo, Arendt (2005, p. 179) analiza el contraste epistemológico entre los conceptos: “assim, o grego distinguia *ponein* de *ergazesthai*, o latim *laborare* de *facere* ou *fabricari*, o francês *travailler* de *ouvrer*, o alemão *arbeiten* de *werken*”.

<sup>6</sup> Traducción del original: “na própria esfera da fabricação há apenas um tipo de objetos aos quais não se aplica a cadeia sem fim dos meios e dos fins, e é a obra de arte, a coisa mais inútil e ao mesmo tempo mais durável que as mãos humanas podem produzir” (Arendt, 2005, p. 189).

<sup>7</sup> Traducción del original: “Como o propósito de uma cadeira é realizado quando se senta nela, o propósito intrínseco de uma obra de arte [...] é alcançar a permanência através das eras” (Arendt, 2005, p. 189).



permanencia a través de las eras” (Arendt, 2005, p. 189, traducción nuestra).

Arendt (2016, 2005), como crítica de la sociedad de consumo regida por el referencial último de la instrumentalidad, no vio la característica estética de la fabricación, valorando el arte por la condición de la autonomía de la obra meramente en detrimento de la experimentación creativa. A pesar de todo, cuando se planteó la obra de arte como un objeto más duradero, la pensadora no imaginó que el arte contemporáneo pudiera romper con la materialidad de la obra inmortalizada en un museo. El alcance de la performance que el arte produce hoy en día no coincide con el modelo de arte reportado por Arendt (2016, 2005).

El trabajo (*labor*), como se analiza en base de la obra de Arendt (2016, 2005), se concibe como la actividad más importante, con el advenimiento de la Modernidad. Sin embargo, el trabajo (*labor*), desde la Modernidad, no se diferencia de la *praxis*, y no hay distinción entre la *praxis* y el trabajo (*labor*), en el que el trabajo se entiende como la mera producción de objetos de consumo.

La distinción entre *praxis* y *poiesis*, conforme el mundo griego, se deshace no únicamente por la apropiación moderna de comprensión de todo el hacer humano como actividad productiva concreta, sino en la medida en que las modernas teorías sobre el trabajo elevan esta actividad a la posición más alta del hacer y el capitalismo se expande, con la revolución tecnológica de la industria, ante la cual, la actividad del consumidor, contribuye a la apropiación de toda la producción como mercancía. El trabajo (*labor*) que, para Aristóteles (2002), constituía una actividad esencial para la vida, para el ciclo biológico; y, la *poiesis* que se refería a la actividad del artista/artesano responsable de la creación de la obra, se interpreta ahora como mera mercancía.

La identificación del hombre al hacer de la máquina y su relación con la vida, reducida a la necesidad, promovieron la era de la instrumentalidad. El hombre ya no es el amo de sus creaciones y acciones, sino que está subordinado a los placeres del consumo.

De acuerdo con Arendt (2016), la construcción del genio creativo revela la obsesión de la Era Moderna por la singularidad del artista en la misión de diferenciarse de los

demás productores manuales. La valorización de la producción en detrimento del hombre hace mención no únicamente al universo del trabajo, sino también, evidencia el ideal de la instrumentalidad moderna del *homo faber*, una vez que provocó la inversión de la superioridad de la obra sobre el hombre como ser vivo. Para Arendt (2016), el ideal del genio como autor de grandes obras expone el fundamento moderno de la sociedad de consumo que valora la obra y la habilidad del artista por encima de lo humano. La obra del artista o su genialidad de construcción, es más importante que él mismo, así, el hombre no es fin, sino medio de construcción.

Agamben, (2013a) demarca el fundamento de la *praxis* apoyada en Aristóteles<sup>8</sup> (2002) y señala una diferencia esencial entre el origen de la *praxis* y de la producción: el fin de la producción es diferente del acto mismo de producir; en el camino opuesto, el fin de la *praxis* contiene en sí mismo el fin.

En la opinión de Agamben (2013a), el fabricar humano, derivada de la palabra técnica, en la Antigua Grecia correspondía tanto a la actividad del artesano como a la del artista, y concluye:

ποίησις, poesía, no designa aquí un arte entre otras, pero es el nombre del hacer mismo del hombre, de ese operar productivo del cual el hacer artístico es apenas un ejemplo eminente y que parece hoy extender, en una dimensión planetaria, su potencia en la fabricación de la técnica y la producción industrial. (Agamben, 2013a, p. 103, traducción nuestra)

La técnica (*téchne*), que caracterizó la fabricación, no significó un *agere* o un *facere*, sino que consistió en la actividad del devenir en presencia, que, para el autor, se define como conocimiento. Si la técnica (*téchne*) no era simplemente un hacer práctico, no podemos afirmar que la creación del artista y el artesano era un hacer estrictamente teórico; con esto, concluimos que la separación del hacer en intelectual y manual no estaba presente en las actividades del artesano y el artista.

Con el advenimiento de la modernidad, el trabajo del artista desplazaba el valor de la

---

<sup>8</sup> En Aristóteles (2002), “El fin de la producción (*poiésis*) es distinto de ella, pero el de la acción (*praxis*) no puede serlo: la buena actuación misma es un fin”. Aristoteles, *Ética a Nicómaco*, X, 6, 1176b.

técnica, subrayaba el de la originalidad, pero una originalidad que se sostenía en el principio de la relación de autoría del artista identificada con la actividad del pensamiento.

Si, con sus obras, el artista y el artesano, en el universo griego, compartían la misma base de creación de la obra; con la expansión tecnológica, en la Modernidad, y la creciente división del trabajo especializado, se provocó la separación entre la creación del artesano y del artista.

No obstante, en la Modernidad, el arte romper con el fundamento griego de la manifestación de su génesis al estar contenido en la obra y no en el sujeto que la construye, hasta hoy ha mantenido su relación de un hacer que es manual e intelectual. Por otra parte, las otras actividades, con la actividad de fabricación y de trabajo, comienzan a mantener una dicotomía entre la manualidad y el pensamiento. A este respecto, afirma Agamben (2013a, p. 113, traducción nuestra):

La dilaceración de la actividad productiva del hombre, la 'división degradante del trabajo en trabajo manual y trabajo intelectual' no se supera aquí, sino que se lleva al extremo: y sin embargo, es también a partir de esta auto-supresión del estatuto privilegiado del 'trabajo' artístico, que ahora reúne, en su oposición irreconciliable, las dos mitades de la producción humana, que un día será posible salir del pantano de la estética y la técnica para restaurar su dimensión original al estatuto poético del hombre sobre la tierra.

La división del trabajo y su creciente alienación – de manera inversa a la construcción del arte –, en la medida en que privan al hombre del hacer creativo, por su sustitución por la producción industrial, han promovido una doble ruptura de las relaciones creativas: por la retirada de los objetos de arte de los espacios de la vida cotidiana, que se convierten en objetos inmutables y ajenos a la historia y la tradición; y por la ruptura con la vida creativa, porque el arte, en la Modernidad, se traduce en un hacer exclusivo del artista (Agamben, 2013a). Nos damos cuenta de que no es casualidad que el artesano sea una figura que “desaparece”, en este período de la historia.

La originalidad, para los griegos, estaba directamente ligada a la esencia evidenciada en

la obra, como principio formal<sup>9</sup>. La forma para Aristóteles (2003, p. 99) es “[...] la esencia cada una de las demás cosas, y a las Formas, el Uno)”. El concepto de forma corresponde a la causa primera, como el ser de las cosas que son por naturaleza la esencia de todas las cosas “lo que no está en un sujeto” y “no se dice de un sujeto”<sup>10</sup> (Aristóteles, 1988, p. 37).

Si en la Modernidad el origen es la causa del sujeto que produce la obra, en la Antigua Grecia el origen se presenta por lo todo de la obra, conforme a lo que Aristóteles (2003) llamó la causa formal, que se refiere a la esencia<sup>11</sup> del objeto. De este modo, la idea de originalidad no se definió por la acción de un sujeto responsable por la invención del objeto, como lo percibimos en el arte en la época contemporánea. Siguiendo su argumentación, la idea de originalidad estaba correlacionada con el *estatus* de la forma y, una vez creado el objeto, se desvelaba en la presencia, de no serlo al venir a serlo, con la presentación de una forma. De este modo, la característica esencial de la obra, ya sea del objeto del artista o del artesano, no podía ser reproducida, debido a que la relación de su origen no está separada de la forma que definía estos objetos. Como el origen no pertenecía al sujeto que creó la obra, no era posible que este sujeto tuviera la capacidad de reproducir el objeto creado.

Con la modernidad, el arte deja de ser una actividad mimética y representativa de la realidad para asumir el paradigma de la originalidad como arte puro, basado en la individualidad del sujeto.

Agamben (2013a), al preguntarse qué significa “originalidad”, propone un análisis del concepto basado en la interpretación del griego antiguo en relación con la *poiesis*, lo que nos muestra la diferencia histórica de cómo concebimos el original, hoy en día, como sinónimo de la creación del genio artista.

<sup>9</sup> Sobre el concepto de principio formal versee Aristóteles, *Metafísica*, I.

<sup>10</sup> Sobre las cuatro causas y su relación con el sujeto, cf. *Metafísica*, I, 3, 983a, 24-32.

<sup>11</sup> Aristóteles establece una relación entre la causa formal y la causa final, así, la primera es aquello de donde se origina el movimiento, la causa final es para lo cual el movimiento tiene lugar, es decir para cuál fin el movimiento se destina. “[...] la cuarta causa [...], aquello para lo cual, es decir, el bien (éste es, desde luego, el fin a que tienden la generación y el movimiento)” (Aristoteles, 2003, p. 80). Aristóteles, *Metafísica*, I, 3, 983a, 30.

Agamben (2013a) cuestiona la dimensión de la originalidad de la *poiesis*, puesto que el artista, desde la Modernidad, se convierte en un ser dotado de genio y el espacio del arte se restringe al museo. El filósofo describe este período histórico como el de una *estética moderna* y lo define como una crisis del sujeto por medio del empobrecimiento de las relaciones de intercambio y de creación. La relación del sujeto con el arte se restringe así a su condición de espectador; de modo análogo, el museo se convierte en el espacio por excelencia de la obra, lo que favorece la pérdida de contacto con el arte en los espacios comunes y de convivencia de las personas.

Agamben (2013a, 2013b) describe este momento como una *estética moderna*, que debilita la relación del sujeto con el colectivo y el sujeto con las experiencias creativas, ya que el sujeto es capaz de hablar del arte, como un sujeto que juzga, pero es incapaz de crearlo. Destarte, la *estética moderna* no solamente representa una crisis del arte, sino que provoca una crisis del sujeto con su hacer y su historia.

Para Agamben (2013a, 2013b), la *poiesis* y la *praxis*, tal como se entendían y experimentaban en la Antigua Grecia, permitían al hombre reconocer y familiarizarse con las obras producidas. Lo que confiere la originalidad de la obra, desde este punto de vista, no es la diferencia entre una obra y las demás, sino la no reproducibilidad de la obra. La obra, en la *poiesis*, es original porque tiene una conexión necesaria con su origen.

El sociólogo Richard Sennett (2009), en su libro *El Artesano*, problematiza el concepto de originalidad como la habilidad de un artista solitario. Refiriéndose a la sociedad moderna, el sociólogo señala la carga del artista, que en el oficio de su creación se centra en sí mismo, mientras que el artesano mantiene una relación de compartir, de lo que ha creado, con la comunidad.

Con el Renacimiento, es importante que el artista asuma una posición de autonomía en su realización, para que la obra pueda ser dotada del *estatus* de originalidad. Sin embargo, los talleres medievales que correspondían al lugar del hacer, tanto del artista como del artesano – si podemos hacer esta distinción, con suficiente precisión, en la Edad Media – estaban marcados por la presencia de una obra colectiva, la

presencia de un aprendizaje construido sobre el principio de mantener la tradición, de modo que había una relación jerárquica entre el maestro y el aprendiz. Hay una apreciación del aprendizaje que se produce a través del reconocimiento de los conocimientos del maestro y también del aprendiz. Una de las principales características de la producción del artista/artesano de la época medieval consiste en la voluntad de enseñar la tradición que se transmiten por los maestros a sus aprendices.

El arte/artesanato, en el período medieval, se entiende y se guía por la tradición y la historia debido a la construcción colectiva, la obra guardaba elementos de las escenas históricas y la memoria colectiva de su construcción; a diferencia del artista moderno que está inmerso en su creación solitaria, vive la ficción de su creación como una obra que emerge de la nada, al margen de la tradición y la historia; construye su obra para ser contemplada en el museo, sostenida por el tiempo presente y desplazada de los espacios comunes de la vida.

Para Sennett (2009), la “creatividad autónoma” se deriva de la experiencia moderna del hombre vuelto hacia sí mismo, que encuentra su principio filosófico en los escritos de Pico della Mirándola sobre el *homo faber* como “un hombre que se crea a sí mismo”. Para Sennett (2009), Mirándola fue una de las referencias no retomadas por Hannah Arendt; en *Oración sobre la dignidad del hombre*, Mirandola formula que la caída de la cultura occidental basada en las costumbres y la tradición ha provocado en el sujeto la individualización de las experiencias cotidianas en las que “los individuos están obligados a experimentar por sí mismos” (Mirándola, 1482 *apud* Sennett, 2009, p. 86, traducción nuestra). Según el sociólogo (2009, p.80-81):

[...] El arte parecía colocar al artista en una posición más autónoma en la sociedad que el artífice, y esto por una razón específica: el artista tenía la intención de dotar a su obra de originalidad, que es una característica de los individuos, solos, aislados. De hecho, pocos artistas del Renacimiento han trabajado de forma aislada. El taller de artesanías continuó en la forma del estudio del artista, lleno de asistentes y aprendices, pero los maestros de estos estudios efectivamente atribuyeron un nuevo valor a la originalidad del trabajo

realizado allí; La originalidad no era un valor celebrado por los rituales del gremio medieval. El contraste todavía informa nuestra visión hoy: la palabra arte parece designar obras únicas o al menos singulares, mientras que las artesanías se refieren a prácticas más anónimas, colectivas y continuas. Pero hay que tener cuidado con este contraste. La originalidad también es una etiqueta social, y los originales establecen vínculos especiales con otras personas. (Sennett 2009, p. 80-81)

Esta declaración de Sennett parece coincidir con la posición de Agamben (2013a) de que el hacer del artista, como un trabajo solitario y capaz de producir obras auténticas – debido al aspecto genial de la inteligencia del artista, alejado de su público –, de la institucionalización del lugar de la obra en el museo expresa más que la forma moderna de concebir el arte, puesto que también exhibe la esencia alienada del hacer humano, en la época contemporánea.

Agamben (2013b) retoma el significado del ritual litúrgico de la Iglesia Católica para analizar la actividad artística en la modernidad. Al igual que en el ritual litúrgico que opera su rito como medio para alcanzar la verdad divina y la salvación, la actividad del artista moderno presenta una dimensión performativa, en la que la realización del artista toma la forma de un ritual desvinculado de todo significado social y político. Para Agamben (2013b, p. 358, traducción nuestra), “[...] misterio significa una actividad, una praxis, una especie de acción teatral hecha de gestos y palabras que tienen lugar en el tiempo y en el mundo para la salvación del hombre”<sup>12</sup>.

Por último, otra perspectiva de la experiencia creativa que destaca la posibilidad de restaurar la unión entre la *poiesis* y la *praxis*, y la necesaria relación del arte con las dimensiones política y estética, está apoyada en la concepción ética de que la actividad artística debe estar al servicio de la vida. En esta dirección, es interesante observar que al investigar el significado conceptual de la palabra actividad, encontramos en Agamben (2013b) el significado de actividad como misterio. El autor, al tratar el tema de la creación

en su obra *Arqueología de la obra de arte*, define la actividad como la instancia creadora que mantiene el misterio como su condición primordial. En la actividad como *praxis* y como *poiesis*, se establece una relación con el mundo que no presenta un determinante a priori de la acción y de la fabricación, sino que se expresa como devenir, apertura. Es importante destacar que este hacer no se refiere a una acción cualquiera, sino que el autor la define como una actividad que promueve una autoría a través de una transformación en el sujeto de la actividad por la apropiación de sus acciones, o como afirma Arendt (2016) que el sujeto pueda ser el fin de sus acciones y nunca los medios.

## Conclusiones

El concepto de *téchne* ratifica la unión del pensamiento y la acción con los conocimientos técnicos del artesano. Entendiendo que el artesano no se limita a la construcción de artefactos, sino que, como señala Sennett (2009), realiza su trabajo de forma creativa, acercamos el concepto de *téchne* al de *poiesis*. *Poiesis* se refiere a un poder creativo y se acerca al significado de la palabra *téchne*, ya que la creación presupone la relación del hacer con el pensar.

Para Agamben (2013a, 2013b), el sujeto, en la época contemporánea, mantiene sus vínculos con los procesos creativos y con el colectivo deshilachado y el vaciamiento de estas experiencias no le permite aprehender como un ser histórico, ya que la experiencia creativa ya no refuerza la cercanía del sujeto con su pasado y su futuro, permitiéndole reconocerse como el autor de sus acciones. En este sentido, el análisis de Hannah Arendt (2016, 2005) es fundamental para comprender el empobrecimiento de las experiencias creativas en la contemporaneidad, que opera de acuerdo con un ideal de productividad y un vínculo de mercado de consumo que anula las relaciones entre los seres humanos basadas en el trabajo, que se vuelve solitario y utilitario. En este contexto, la autora denuncia la prevalencia de la instrumentalidad, del imperativo de producir y fabricar que originó el hombre funcional, expropiado del sentido de sus propias acciones.

La pérdida de directrices temporales, de la relación creativa a la que se refiere la poesía y el

<sup>12</sup> Traducción del original: “[...] mistério significa uma atividade, uma práxis, uma espécie de ação teatral feita de gestos e palavras que se realizam no tempo e no mundo para a salvação do homem” (Agamben, 2013b, p. 358).

vaciamiento de la política, se ven favorecidos por la ruptura del ejercicio de la autoría del sujeto y sus relaciones con el colectivo.

Como señala Arendt (2016, 2005), el arte y la política son los únicos registros que quedaron de la *poíesis* y la *praxis* del mundo griego. Creemos que la *poíesis* y la *praxis* nos ayudan en la reflexión de la experiencia creativa humana y, sobre todo, pueden proporcionar pistas para la

recreación de la estética y la política en la contemporaneidad.

### **Agradecimientos**

Este artículo es el resultado de mi investigación doctoral en Filosofía, que está en fase de desarrollo, en la Universidad federal del Río de Janeiro (UFRJ) en parceria con la Universidad de Valencia.



## Referencias

- Agamben, G. (2013a). *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- (2013b). Arqueologia da obra de arte. *Princípios Revista de Filosofia*, [online] 20(34), 349-361. Recuperado de: [https://periodicos.ufrn.br/principios/issue/view/448/pdf\\_16](https://periodicos.ufrn.br/principios/issue/view/448/pdf_16) [09 de septiembre 2019].
- Arendt, H. (2016). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- (2005). Trabalho, obra, ação. *Cadernos de ética e filosofia política*, [online] 2(07), 175-202. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/163481> [05 de mayo 2019]
- Aristóteles. (2004), *Poética*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- (2002). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Centro de Estudos Políticos y Constitucionales.
- (2000). *Política*. Madrid: Gredos.
- Barembliitt, G. (2002). *Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática*. Belo Horizonte: Instituto Felix Guattari.
- Gama, R. (1987). *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Nobel Edusp.
- Sennett, R. (2009). *O Artífice*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Vernant, J. P. (1989). *Trabalho e escravidão na Grécia Antiga*. São Paulo: Papyrus.





## CONSIDERACIONES GENERALES EN TORNO A LA COMPRESIÓN DE LA REALIDAD DEL MUNDO SOCIAL

General Considerations around the Understanding of the Reality of the Social World

SAÚL MARCELO CHINCHE CALIZAYA

Universidad Mayor de San Simón, Bolivia

---

### KEY WORDS

*Doxa*  
*Praxis*  
*Phenomenology*  
*Intersubjectivity*  
*Lebenswelt*  
*Classifications*  
*Reflectivity*

### ABSTRACT

*The construction of knowledge in the Social Sciences, undoubtedly has an unfinished character given its provisional nature; It is clear that there is always something radically incomplete in this type of knowledge, whose study is precisely oriented to the analysis of social phenomena. We arrive at this statement, by virtue of the fact that social phenomena in general tend to resemble unrepeatable periodicities not only because of their actors who interact in it, but basically because of the delimitation of time-space; added to the fact that they are unstable, complex, dynamic and contradictory, which make it even more difficult to understand and interpret them.*

---

### PALABRAS CLAVE

*Doxa*  
*Praxis*  
*Fenomenología*  
*Intersubjetividad*  
*Lebenswelt*  
*Tipificaciones*  
*Reflexividad*

### RESUMEN

*La construcción de conocimiento en las Ciencias Sociales, posee sin duda alguna, un carácter inacabado dada su provisoriedad; pues queda claro que existe siempre algo radicalmente incompleto en este tipo de conocimiento, cuyo estudio se halla precisamente orientado al análisis de los fenómenos sociales. Arribamos a esta afirmación, en virtud de que los fenómenos sociales en general, tienden a asemejarse a periodicidades irrepitibles no sólo por sus actores que en ella interactúan, sino básicamente por la delimitación del tiempo-espacio; sumados al hecho de que son inestables, complejas, dinámicas y contradictorias, que dificultan aún más, las posibilidades de su aprehensión e interpretación.*

Recibido: 13/08/2020  
Aceptado: 20/11/2020

## Introducción

El presente trabajo pretende apenas abordar teóricamente algunos aspectos que permitan clarificar la comprensión de la realidad del mundo social. Para tal efecto partimos del supuesto de que el conocimiento en las Ciencias Sociales posee un carácter inacabado dado su provisoriedad, ratificando con ello que existe siempre algo radicalmente incompleto en este tipo de conocimiento.

La justificación a esta postura inicial, estriba en la lógica de que los fenómenos sociales en general, tienden a asemejarse a periodicidades irrepetibles no sólo por sus actores que en ella interactúan, sino básicamente por la delimitación del tiempo-espacio, sumados a que éstos son inestables, complejas, dinámicas, contradictorias y que dificultan aún más las posibilidades de su aprehensión e interpretación.

Si bien, por un lado, esto trae consigo profundas preocupaciones a la hora de realizar abordajes sobre la realidad -concretamente sobre los fenómenos sociales-; por otro, tienden a generar interesantes desafíos y puntos de partida orientadores en su análisis, que permiten vislumbrar que éstos difícilmente pueden ser similares, aún si contaran con características morfológicas comunes (comprensión de la totalidad del objeto), el análisis de aquellos aspectos que a simple vista no pueden ser apreciados (circunstancias, intencionalidades, orientaciones propias de los actores) y, quizá la más importante, los fenómenos sociales nunca se repiten tal como ya han ocurrido, pues los actores, las circunstancias, intenciones y orientaciones que guiaron la acción ya no son los mismos (carácter histórico).

Por ende, las conclusiones que formulemos con relación a los fenómenos sociales observados, no pueden ser sino provisionales; pues alcanzar la comprensión en su totalidad de los mismos, es poco menos que imposible dada su característica y naturaleza (realidad de la vida) que nos circunda y en la cual, el cientista social se halla inmerso en su especificidad, obligándole a desplegar esfuerzos cognitivos de comprensión que vayan más allá de los aspectos visibles de la acción, hasta tocar aquello que la inspira. Vale decir, su sentido subjetivo y

mentado; tarea que pasa necesariamente por retomar en el marco de una opción teórica determinada, múltiples elementos que consideren directamente aquellos planos de la empiria de la vida social.

Dicho de otra forma, abordar tales implicancias resultan ser por un lado, altamente gratificantes para los cientistas sociales, pues se hallan ante la imperiosa necesidad de dar cuenta de una realidad compartida que es particular y específica, pero al mismo tiempo cambiante y dinámica.

Por otro lado, abre la posibilidad de que esta realidad pueda ser comprendida, interpretada y captada desde la propia experiencia, aunque no del todo individual; esto en razón a que la experiencia misma del mundo, es una genuina experiencia existencial colectiva de ese mundo cotidiano; que se construye y reconstruye, se configura y reconfigura en la dinámica de esas interacciones situadas y fechadas, en las significaciones y resignificaciones colectivas. Es ahí precisamente, donde radica su valía y trascendencia.

## 1. DESARROLLO

### 1.1. Aspectos Generales

La construcción de conocimiento en las Ciencias Sociales, posee sin duda alguna, un carácter inacabado dada su provisoriedad<sup>1</sup>; pues queda claro que existe siempre algo radicalmente incompleto en este tipo de conocimiento, cuyo estudio se halla precisamente orientado al análisis de los fenómenos sociales<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Al respecto conviene aclarar que esta provisoriedad bajo ninguna circunstancia debe entenderse como una precariedad científica, sino más bien como el reconocimiento tácito de aquello inacabado, de la necesidad de continuidad del debate, de repensar y reflexionar lo afirmado y, sobre todo, de la posibilidad -inclusive- de retroceder o seguir avanzando en la construcción del conocimiento.

<sup>2</sup> Sin el ánimo de realizar constructos conceptuales profundos con relación a los fenómenos sociales, conviene señalar que comprender los mismos exige ir más allá de lo objetivado (lo real, lo concreto observado a primera vista); pues en muchos casos, se requiere apelar a la intersubjetividad -que implica la posibilidad de reconocer que en esa realidad estudiada nos encontramos inmersos, vivimos en ella, pero también nosotros construimos esa realidad compartida, la cual nos es común a todos porque compartimos el mismo tiempo y espacio con otros-, para entender las razones o circunstancias que explican las acciones que en ella se observan. Dicho de otra forma, se requiere ir más allá de los aspectos visibles de la acción, y hasta quizás, como decía Peter Berger, mirar "*tras las fachadas*" de las estructuras sociales que se nos presentan en la realidad.

Arribamos a esta afirmación, en virtud de que los fenómenos sociales en general, tienden a asemejarse a periodicidades irrepitibles no sólo por sus actores que en ella interactúan, sino básicamente por la delimitación del tiempo-espacio; sumados al hecho de que son inestables, complejas, dinámicas y contradictorias, que dificultan aún más, las posibilidades de su aprehensión e interpretación.

Si bien, por un lado, esto trae consigo profundas preocupaciones a la hora de realizar abordajes sobre la realidad y, concretamente sobre los fenómenos sociales; por otro, tiende a generar interesantes desafíos y puntos de partida orientadores en su análisis, ya que permiten comprender que éstos difícilmente pueden ser similares, aún si contaran con características morfológicas comunes (comprensión de la totalidad del objeto), el análisis de aquellos aspectos que a simple vista no pueden ser apreciados (circunstancias, intencionalidades, orientaciones propias de los actores) y, quizá la más importante, los fenómenos sociales nunca se repiten tal como ya han ocurrido, pues los actores, las circunstancias, intenciones y orientaciones que guiaron la acción ya no son los mismos (carácter histórico).

A esto, bien podríamos denominar como la *historicidad* de los hechos y que la Sociología reconoce como un importante artefacto (instrumento) para el análisis y comprensión de la realidad; los fenómenos sociales y su interacción basado en normas y leyes del desarrollo social, valorando su especificidad natural y originalidad; pero al mismo tiempo de continua modificación y cambio, hacen que los fenómenos jamás se repitan de la misma forma como ya ocurrieron anteriormente (delimitación temporo-espacial sociohistórica).

Por ende, las conclusiones que formulemos con relación a los fenómenos sociales observados, no pueden ser sino provisionales; pues alcanzar la comprensión en su totalidad de los mismos, es poco menos que imposible dada su característica y naturaleza (realidad de la vida) que nos circunda y en la cual, el cientista social se halla inmerso en su especificidad, obligándole a desplegar esfuerzos cognitivos de comprensión que vayan más allá de los aspectos visibles de la acción –siguiendo con ello el discurso Weberiano-

hasta tocar aquello que la inspira. Vale decir, su sentido subjetivo, mentado –que Alfred Schutz tanto buscó traspasar-; tarea que pasa necesariamente por retomar en el marco de una opción teórica determinada, múltiples elementos que consideren directamente aquellos planos de la empiria de la vida social.

Dicho de otra forma, abordar tales implicancias resultan ser por un lado, altamente gratificantes para los cientistas sociales, pues se hallan ante la imperiosa necesidad de dar cuenta de una realidad compartida que es particular y específica, pero al mismo tiempo cambiante y dinámica.

Por otro lado, abre la posibilidad de que esta realidad pueda ser comprendida, interpretada y captada desde la propia experiencia, aunque no del todo individual; esto en razón a que la experiencia misma del mundo, es una genuina experiencia existencial colectiva de ese mundo cotidiano<sup>3</sup>; que se construye y reconstruye, se configura y reconfigura en la dinámica de esas interacciones situadas y fechadas, en las significaciones y resignificaciones colectivas. Es ahí precisamente, donde radica su valía y trascendencia.

Bajo esa orientación, sólo se puede comprender la *“lógica más profunda del mundo social a condición de sumergirse en la particularidad de una realidad empírica, históricamente situada y fechada, pero para elaborarla como caso particular de lo posible,.... es decir, como caso de figura en un universo finito de configuraciones posibles”* (Bourdieu, 1997, 12).

Esto sin duda, amplía aún más la preocupación latente del peligro y exposición a los embates de oposiciones y refutaciones de los seguidores de la *doxa* tradicional positivista y dogmática que sistemáticamente desterraron de sus postulados, el hecho de asumir que el conocimiento de la realidad es simple y

---

<sup>3</sup> De hecho, la Sociología fenomenológica se ocupa de analizar el mundo cotidiano, otorgando especial interés y preocupación a aquellas formas, maneras y dispositivos que utilizan las personas en la vida cotidiana para la construcción y producción de significados. Cabe señalar, que si bien, el surgimiento de la fenomenología le reconoce a Edmund Husserl como uno de sus máximos exponentes, ocupa también un sitio privilegiado –y hasta en algunos casos preponderante, esto en el campo de las Ciencias Sociales-, la figura de Alfred Schutz, quién intenta otorgarle a la fenomenología un carácter más próximo al análisis y estudio sociológico de la realidad social.



llanamente, un conjunto de conocimientos provisionales acerca de los fenómenos sociales.

Peor aún, si planteamos el hecho de asumir como punto de partida, la búsqueda y construcción de un pensamiento (*doxa*) no definitivo, incompleto, menos totalitario; y que en ese afán de hallar mayores niveles de credibilidad y solidez a nuestros pensamientos, permanentemente –los científicos sociales-, nos encontramos teóricamente afrontados y confrontados (posicionamientos epistemológicos sustentados desde enfoques diversos), ante una suerte de relatividad e inestabilidad teórica, susceptible de transformación y/o cambio –aunque no por ello, carente de rigurosidad teórica y metodológica-, en la comprensión de los fenómenos sociales, las cuales se van desarrollando en sociedades caracterizadas por su particular historicidad.

De ahí, que en el caso de las Ciencias Sociales, resulte esencial:

ofrecer unos instrumentos de conocimiento que puedan volverse contra el sujeto del conocimiento, no para destruir o desacreditar el conocimiento (científico), sino, por el contrario, para controlarlo y reforzarlo. (Bourdieu, 2003, 17)

En otras palabras, una aparente objetivación en las Ciencias Sociales, no es otra cosa que una acción de objetivación bastante *sui generis*, que se halla construida sobre la base de una rigurosidad intelectual –lo cual no puede negarse bajo ninguna circunstancia-, guiados por el uso de métodos y técnicas que facilitan el hallazgo de nuevos conocimientos en el campo científico-social.

## **1.2. Realidad Social: Algunas Reflexiones Analíticas**

Por lo general, la concepción misma de realidad del mundo tiene un carácter de comprensión insuficiente y hasta en algunos casos sesgada, en virtud de que se le atribuye sólo a los sentidos, la posibilidad de abordar la realidad (objetos), pero que deja de lado, a aquellas otras formas, estados o situaciones existentes en la realidad y que no son accesibles a los sentidos orgánicos; al extremo tal, que ni aún las ciencias ni la reflexión filosófica –concretamente la gnoseología-, han logrado enfocar con cierta precisión e

integralidad, la naturaleza y complejidad de sus componentes.

El *positivismo* en cuanto ideología, planteaba que el desarrollo de las ciencias de principios del siglo XX, constituían el logro máximo y definitivo del conocimiento objetivo y fiable.

Si bien, el término positivismo posee múltiples acepciones, generalmente se la utiliza para “referirse a la búsqueda de las leyes invariantes del mundo natural, así como del social”, las cuales se obtienen a partir de la “investigación sobre el mundo social y/o de la teorización sobre ese mundo” (Ritzer, 1993, 93).

Conviene sin embargo, tener presente que el positivismo se inaugura en base al error histórico de separar sujeto-objeto. Es decir, negando radicalmente la existencia de la relación entre el sujeto y el objeto; además de considerar que los hechos derivan única y exclusivamente de la observación y la experimentación, y que pueden ser analizados de forma neutra y objetiva (investigación empírica)<sup>4</sup>.

De esta forma, los positivistas “se plantean las cuestiones con el único objetivo de averiguar el verdadero estado de las cosas, y reproducirlo con la mayor precisión en sus teorías.....”, las cuales adquieren validez en la “medida en que constituye una representación exacta y completa de las relaciones que existen naturalmente” (Ritzer, 1993, 93); algo así como una copia o una teoría de la copia de la verdad.

Bajo ese planteamiento, el espíritu de la ciencia debe servirse de la observación directa, la comprobación y la experiencia –y en el fondo, de la investigación empírica-, como procedimientos que otorguen valor y rigurosidad científica.

Algunos argumentos fuertes planteados por el positivismo, señalan que el origen de las ciencias –y el conocimiento como tal-, es propio de cada individuo, en razón a que es precisamente esa *su* experiencia la que otorga significatividad al conocimiento.

---

<sup>4</sup> Parafraseando a Comte, quién considera que la única posibilidad de explicación del mundo natural y/o social y su teorización, es posible sólo a través de la investigación como medio para descubrir las leyes de aplicación a ese mundo social y/o natural; pero que en ese proceso no se excluye a la investigación empírica la cual debe hallarse subordinada a la teoría. De esta forma, construye una máxima positivista que refiere que sólo existen dos caminos para alcanzar el mundo real que existe fuera de la mente: Investigación y teorización.

Posteriormente, cuando esa experiencia es compartida, reflexionada y estudiada por una colectividad –en este caso, una comunidad científica-, viene a convertirse en *la* experiencia que es aceptada por esa comunidad científica que, progresivamente transformará esos datos observados en datos numéricos, para luego dar paso, a la construcción de instrumentos, cuya finalidad última sea la socialización, difusión y reproducción de información especializada sobre ese conocimiento y, principalmente, formular leyes y teorías de alcance general.

A decir de los positivistas, la *“teoría es la única capaz de comprender y explicar las condiciones en las que se dan los procesos de construcción de conocimientos en los otros modos de apropiación”* (Massé Narvaez, 2001, 9).

Sin embargo, esa forma de concebir el conocimiento –de acuerdo a las características descritas líneas arriba-, sólo puede hallarse en el análisis de los hechos reales, los mismos que deben ser objeto de rigurosas descripciones lo más *neutrales, objetivas y completas* posibles.

Estos elementos constituyen prerrequisitos aplicables en todas las etapas de construcción del conocimiento, por cuanto los hechos reales fácilmente pueden ser calificados de verdaderos o falsos, haciendo que su cuantificación –las más de las veces matematizado-, sea relativamente sencilla (objetiva).

Con relación al observador-investigador, se le exige liberarse de todo posicionamiento personal de subjetividad -ideas precipitadas, sentimientos y apasionamientos-, respecto al hecho observado (neutralidad). En lo referente a la reproducción, difusión de información y consecuente formulación de leyes de alcance general, éstas adquieren validez en tanto se hallan sustentadas en la observación sistemática de los hechos sensibles (descripción completa).

De lo que se trata, es de captar una *“realidad objetiva totalmente inaccesible a la experiencia común por el análisis de las relaciones estadísticas entre distribuciones de propiedades materiales, expresiones cuantificadas de la repartición del capital (en sus diferentes especies) entre los individuos en competencia por su apropiación”* (Bourdieu, 2007, 218).

El positivismo plantea que el desarrollo de la ciencia se sustenta en el logro máximo y

definitivo del conocimiento objetivo y fiable; requiriendo para ello, un conjunto de principios teóricos y características técnico-metodológicas específicas, referidas a áreas de realidad muy determinadas –delimitación en tiempo y espacio-, y que se encuentran precisamente reservadas a la capacidad de accesibilidad por los sentidos orgánicos.

Inferir que la realidad en su totalidad es comprendida y descrita a partir de los sentidos, constituye –a nuestro modo de ver-, sólo una posibilidad de exploración forzada, incluso arbitraria y profunda de la dinámica que subyace en todo aquello que los sentidos perciben como objetos, sobre los cuales se construyen una especie de modelos lógico-explicativos de esa realidad, plasmados en constructos conceptuales que se basan en representaciones.

Tales representaciones, son irreales en razón a que se remiten exclusivamente a todo aquello que es captado por los sentidos orgánicos que poseen los seres humanos; pero que dejan de lado, aquellos otros estados o situaciones también existentes en la realidad, que no son fácilmente accesibles a los sentidos orgánicos de la especie humana.

Precisamente, sobre estos estados y situaciones que orientan las acciones e intenciones de los seres humanos y que son inaccesibles a los sentidos, se han ido elaborando un conjunto de metodologías y técnicas para registrar y descifrar todas aquellas *“significaciones que los agentes producen como tales por una percepción diferencial de esas mismas propiedades, constituidas así como signos distintivos... mediante los cuales los agentes clasifican y se clasifican”* (Bourdieu, 2007, 218), asumiéndose inmersos en la especificidad y naturaleza de *“ese”* o *“esos”* fenómenos particulares, que revisten especial interés y preocupación para una determinada comunidad científica.

Al parecer, las ciencias aciertan en algún modo, guiados por una serie de procedimientos técnicos para brindar un panorama parcial de la realidad, pero que definitivamente -dadas sus limitaciones de origen-, resulta imposible proporcionar una visión completa de la totalidad de la realidad.

Una reflexión inicial construida a partir de lo señalado líneas arriba, se halla referido al hecho de que cualquier análisis acerca del mundo-real, debe considerar que éste se encuentra indeterminado.

Esto, en razón a que no existe posibilidad lineal de que el ser humano se encuentre automáticamente preprogramado por naturaleza, para conocer, pensar, valorar, optar y organizar la conducta y la convivencia del modo más lógico posible, para dar cuenta de la realidad que percibe, recurriendo para ello, a la clásica separación **mente-cosas**; además de la discusión clásica acerca de la existencia o no existencia de relación entre el sujeto y el objeto de estudio.

Al respecto, consideramos que una posibilidad de superación a esta clásica indeterminación, pasa por dejar de lado, la *“rígida dicotomía mente/cosas y admitir una serie de tipos y modos de darse la realidad, intermedios entre la vida psíquica... y la cristalización última de las supuestas cosas, tal como la mente las percibe en su cotidianeidad”* (Ortíz-Osés; Lanceros, 2006, 471).

De hecho, la primera aproximación de lo inmediato a la experiencia humana, son las vivencias como tal –no así las cosas o las sensaciones orgánicas que éstas provocan-, y más concretamente la **praxis** donde los **sujetos** se encuentran afectados por una serie de intereses y estímulos, producto de la interacción con el **objeto** -que no precisa exclusivamente que éstos se circunscriban a situaciones y/o acciones captadas por los sentidos-, que a su vez, son condicionados por una serie de relaciones y comportamientos.

De ahí que la *“relación de conocimiento entre sujeto y objeto implica la conciencia racional del sujeto que quiere construir conocimiento, pues supone haber pasado por un proceso en el cual el despliegue del objeto permite al sujeto identificar con nitidez el campo de opciones posibles a desarrollar”* (Massé Narvaez, 2001, 9).

En ese proceso de aprehensión de la realidad por parte del sujeto no existe nada caótico. Al contrario, todo presenta un orden de prelación de fases, de antecedentes y de consecuencias que se hallan debidamente contextualizados y vinculados a una serie de estados y antecedentes que poseen valor y significado.

Inclusive, estos estados y antecedentes se hallan perpetuados con una identidad determinada en cuanto están integrados en una estructura sistémica y lógica, a la que describimos como objetivos y que hace que sean sujetos de estudio y análisis, al hallarse incluidos en esas estructuras incorporadas a la praxis y la subjetividad humanas.

Bajo esa lógica, el *“objeto propiamente dicho del conocimiento humano no es la entidad material de las cosas, sino su significado y su posición dentro de un sistema de coordenadas lógicas y simbólicas a la vez”* (Ortíz-Osés; Lanceros, 2006, 472).

Así, lo más cercano a la verdad es que además de esta contextualización, cuando a un objeto se le atribuye realidad o existencia, el referente único es la propia densidad asertiva de quién lo afirma y que atribuye más o menos con algún fundamento, al objeto real que dice conocer.

La realidad *“no es el conjunto de todas las cosas ni la interacción de todos los fenómenos naturales o la actividad de las partículas subatómicas, sino la praxis, sus episodios y los productos materiales y culturales que resultan de ella”* (Ortíz-Osés; Lanceros, 2006, 477); las cuales necesariamente tienen un cierto significado que los habilita para ser cognoscibles y que sólo llegan a ser conocidas en cuanto se hallan mediatizados por la praxis.

De esta forma, la percepción real del o los objetos, no se agota en las sensaciones ni en el procesamiento cerebral, sino que requiere además de la construcción, el uso y manejo de ciertas estructuras identificables con una determinada función dentro de un sistema de necesidades integradas en algún sistema de objetos, que adquieren relieve cognitivo y trascendencia en la praxis realizada por parte del grupo social –en este caso, el colectivo social-, para constituir los referentes reales de esa praxis.

Tal apreciación, resulta ser coherente con el precepto básico que plantea que las *“ciencias no pueden agotar las posibilidades de conocimiento válido, ni de realidad, pues constituyen sólo una de tantas formas de contextualizar la hermenéutica”*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> La hermenéutica se constituye como una filosofía de la comprensión del ser a través de la interpretación del lenguaje, el cual funge así de mediación y que actúa como interlenguaje o idioma universal de nuestra cultura.

*cualificada del mundo... dentro de un espacio geocultural, de un tiempo y de una sociedad*" (Ortíz-Osés; Lanceros, 2006, 477)

Con ello, aceptamos abiertamente que la idea de realidad no es, ni debe ser exterior al sujeto que la examina, la analiza y cuestiona; resultando innegable admitir también la existencia de la relación indisoluble entre el sujeto y el objeto, cuyo planteamiento es ampliamente defendido por la **fenomenología**.

Sin embargo, referirnos a la fenomenología, exige como condición previa, remontarnos a los postulados teóricos del alemán *Edmund Husserl* (1858-1938), principal exponente de esta corriente filosófica, quién mostró especial preocupación por reposicionar la creatividad, la intención y la esperanza individuales que posibilitan la construcción del orden colectivo.

A decir de Husserl, la *"fenomenología significaba que la realidad está estructurada por la percepción. Aún las cosas cuya objetividad damos por sentada están allí sólo porque queremos o hacemos que estén allí"* (Alexander, 1992, 196).

Bajo ese planteamiento, la fenomenología científica Husserliana supone un *"compromiso de penetrar en los diversos estratos construidos por los actores del mundo social con el fin de alcanzar la estructura esencial de la conciencia, el ego trascendental"* (Ritzer, 1993, 368); que no es otra cosa, que ese universo propio de la vida consciente, *"la corriente íntegra de pensamiento, con todas sus actividades y sus cogitaciones y experiencias"* (Ritzer, 1993, 368).

Con ello, Husserl muestra especial preocupación por las características básicas e invariantes de la **conciencia** humana –pues interesa conocer la esencia, especialmente la esencia de la conciencia del ego trascendental–; la descripción de las estructuras de la experiencia tal y como se presentan en la **conciencia**, sin recurrir a teorías, deducciones o suposiciones procedentes de otras disciplinas.

De hecho, el núcleo central de la teoría fenomenológica de Husserl, concibe que la conciencia es un proceso que no se encuentra en la mente del sujeto, sino en las relaciones establecidas entre el actor (sujeto) y los objetos existentes en el mundo exterior y es precisamente ahí, en esa relación (sujeto -

objeto), donde adquiere intencionalidad. Por lo mismo, la conciencia es siempre conciencia de algo, es decir, de algún objeto.

Este planteamiento rompe de alguna manera, con la tradicional separación del sujeto y el objeto de conocimiento por teorías que hacían valer la preponderancia de uno sobre otro, y que dieron paso al surgimiento de corrientes antagónicas como el subjetivismo y el objetivismo por un lado, y por otro, la construcción de metodologías de pensamiento en las que de alguna manera, es posible lograr determinados grados de integración sujeto-objeto, cual es el caso de la fenomenología.

Precisamente, la *fenomenología* se coloca por encima de ese antagonismo (objetivismo - subjetivismo), a través de la idea de *intencionalidad* de los procesos de conciencia que posee *"una inmensa plenitud de efectuaciones, pero sólo en conexión y en entretimiento indisoluble con una situación fáctica y, en la referencia cada vez más amplia de las situaciones con un mundo fáctico"* (Szilasi, 1973, 52).

Ahora bien, esta intencionalidad no debe ser considerada como un atributo, sino más bien como un componente generador de la conciencia y como tal, siempre se halla dirigida hacia algo, pues toda vivencia, actitud anímica y emotiva se dirige hacia algo concreto. De ahí que la intención puede ser considerada un carácter de ser de la conciencia.

Esta orientación inicial sería retomada –aunque sólo en parte–, por el austríaco Alfred Schutz (1899-1959), con algunas precisiones que le otorgan mayor proximidad al estudio de la realidad del mundo social<sup>6</sup>, a la que denominó sociología fenomenológica<sup>7</sup>, del cual es su principal teórico.

---

<sup>6</sup> De hecho, la teoría fenomenológica de Edmund Husserl, centró su preocupación estructural hacia la explicación del ego trascendental considerado como la corriente íntegra de pensamiento de ese universo propio de la vida consciente, con todas sus actividades y experiencias. En cambio, Alfred Schutz, orientó su trabajo hacia la intersubjetividad exterior, el mundo social y el mundo de la vida cotidiana.

<sup>7</sup> La sociología fenomenológica se desarrolla a partir de premisas un tanto alejadas de los planteamientos filosóficos de Edmund Husserl, aunque en alguna medida las retoma. El debate general se concentra en torno a cómo se puede lograr el conocimiento, y su aparición se sustenta en la comprensión de la fenomenología como instancia de aproximación metodológica a lo cotidiano; marcando distancias notables con aquellas formas de pensamiento de la



Desde un punto de vista epistemológico, podemos mencionar que la fenomenología implica una ruptura con las formas de pensamiento de la sociología tradicional, ya que enfatiza la necesidad de comprender la realidad más que de explicarla; sugiriendo que es en el *durante*, en el *aquí* y en el *ahora*, donde es posible identificar elementos de significación que describen y construyen lo real.

Esto queda plenamente ratificado, en tanto se acepta que la *"realidad de la vida cotidiana se organiza alrededor del "aquí" de mi cuerpo y el "ahora" de mi presente. Este "aquí y ahora" es el foco de la atención que presto a la realidad de la vida cotidiana. Lo que "aquí y ahora" se me presenta en la vida cotidiana es lo realissimum de mi conciencia"* (Berger; Luckmann, 2001, 39).

Alfred Schutz<sup>8</sup>, muestra especial preocupación y cuidado a la hora de identificar y dar por supuesto sin más, el punto de vista positivista con la ciencia positiva; toda vez que a su modo de ver, existe un tipo de ciencia positiva afín a la fenomenología; el cual se asienta en el terreno *empírico* para estudiar las situaciones concretas y cotidianas en que se desenvuelve la cultura y la sociedad, pero no es positivista en cuanto no se adhiere al enfoque cognoscitivo del naturalismo y tampoco asume el método característico de las ciencias naturales, restrictivo, estrecho y cosificado, sino que aspire a ser algo más que una simple técnica que no se doblegue a la tecnocracia.

Con relación al empirismo, conviene mencionar que es según su propio concepto, *"una filosofía que ha atribuido a la experiencia la primacía en el orden del conocimiento; pero en verdad... debido a la falta de autorreflexión del empirismo, en el pensar científico controlado empíricamente, la experiencia no fue tanto*

---

sociología tradicional, ya que enfatiza la necesidad de comprender la realidad, más que de explicarla.

<sup>8</sup> Sus principales aportaciones al pensamiento sobre lo social son por un lado, la incorporación del mundo cotidiano a la investigación sociológica a partir de la reivindicación como objeto de estudio de la sociología el ámbito de la sociabilidad. Es decir, el conjunto de las relaciones interpersonales y de las actitudes de la gente que son pragmáticamente reproducidas o modificadas en la vida cotidiana, y por el otro, la definición propia de las características del mundo de la vida, a saber: que sus significados son construcciones sociales; que es intersubjetivo; que está conformado por personas que viven en él con una actitud "natural"; que es un ámbito familiar en el que los sujetos se mueven provistos de un acervo de conocimiento a mano.

*liberada y desatada cuanto dirigida y encadenada"*(Adorno, 2001, 99-100).

Continuando con este análisis, Schutz toma en cuenta decisivamente la cultura y la vida consciente así como los enfoques necesarios para investigarlos, por lo que no se detiene en los elementos fácticos -carácter contingente y relativo a los hechos-, sino que prolonga la indagación más allá de lo empíricamente evidente, siguiendo la intención fenomenológica de comprender el significado que tienen tales hechos en la vida humana, tanto colectiva como individual y al mismo tiempo, busca elucidar los métodos que emplean los actores sociales para construir las objetividades del mundo social.

Así, la fenomenología es un método que precede a partir del análisis intuitivo de los objetos tal y como son dados a la *conciencia*, a partir del cual busca inferir los rasgos esenciales de la experiencia y de lo experimentado por los sujetos en el mundo de la vida cotidiana.

Esta conciencia es *"siempre intencional, siempre apunta o se dirige a objetos. Nunca podemos aprehender tal o cual substrato supuesto de conciencia en cuanto tal, sino solo la conciencia de esto o aquello. Esto es lo que ocurre, ya sea que el objeto de la conciencia se experimente como parte de un mundo físico exterior, o se aprehenda como elemento de una realidad subjetiva interior"* (Berger; Luckmann, 2001, 38).

Al igual que su antecesor -Husserl-, Schutz creía que sólo los fenomenólogos *"podían obtener un conocimiento absolutamente válido de las estructuras básicas de las experiencias vividas de los actores (especialmente de los conscientes)"* (Ritzer, 1993, 368), guiados por una ciencia concebida como filosofía metodológicamente rigurosa y crítica, que permita realizar análisis y descripciones de los fenómenos sociales tal cual son experimentados por los hombres (situaciones, eventos e interacciones sociales).

De ahí que la ciencia de la Sociología, no sólo debe ser capaz de describir el mundo de la vida social, sino también debe ocuparse de ir construyendo modelos teóricos y conceptuales para la comprensión de ese mundo de la vida, que representa la preocupación central de lo que



él mismo denominó como su sociología fenomenológica<sup>9</sup>.

Con relación a la ciencia, Schutz la concibe como una de entre otras múltiples realidades, así como la existencia de varias realidades diferentes como ser el mundo de los sueños, el arte, la religión entre otros; aunque la más importante –desde su punto de vista-, es el *mundo intersubjetivo* de la vida cotidiana (el mundo de la vida), que representa el *“arquetipo de nuestra experiencia de la realidad. Todos los demás ámbitos de significado pueden considerarse modificaciones de aquella”* (Ritzer, 1993, 370).

El mundo de la vida es aquel de la cotidianidad y en donde cualquier sujeto realiza una experiencia que es necesariamente única, por el hecho de que lleva sobre sí una biografía personal –situación biográfica-, una especie de itinerario experiencial en donde se mezclan aspectos adquiridos en la socialización primaria y la socialización secundaria; además de expectativas y deseos íntimos desde los cuales se piensa y actúa. Algo así como lo que Schutz, denomina los *“reservorios de saber”*.

La fenomenología como corriente filosófica abre un camino para la *“comprensión y análisis del conocimiento del mundo que tienen los sujetos y su punto de partida es que no se puede comprender al hombre y al mundo, sino es a partir de la facticidad, es decir, de los hechos”* (Rizo, 2006, 1).

En términos estrictamente metodológicos, la fenomenología es una filosofía trascendental que pone en suspenso -para comprenderlas-, las afirmaciones de la actitud natural; pero es también una filosofía para la cual el mundo está *“ya ahí”*, antes de cualquier reflexión.

Schutz propone que el mejor enfoque para el estudio de lo social, es posible sólo a través de una fenomenología de la actitud natural en la comprensión de que el mundo de la vida

cotidiana posee una estructura provista de sentido. Esto, en razón a que la *“definición del mundo del individuo surge de su subjetividad, sedimentada y estructurada de manera exclusiva... aunque el individuo define su mundo desde su propia perspectiva, es, no obstante, un ser social, enraizado en una realidad intersubjetiva”* (Schutz, 1974, 19).

Así, el planteamiento central de la *sociología fenomenológica* de Schutz es el concepto de Intersubjetividad, en tanto que el *“mundo de la vida diaria en el cual nacemos es, desde el primer momento, un mundo intersubjetivo.....La vida no considera el problema de cómo accedo a la mente del otro”* (Schutz, 1974, 19).

El *lebenswelt*<sup>10</sup> o mundo de la vida *“presupone la intersubjetividad como una realidad obvia de nuestro mundo”* (Schutz, 1974, 19).

De tales definiciones se deduce que ese mundo intersubjetivo no es un mundo particular o privado. Al contrario, es un mundo común a todos –mundo social- y *“existe porque vivimos en él como hombres entre hombres, con quienes nos vinculan influencias y labores comunes, comprendiendo a los demás y siendo comprendidos por ellos”* (Ritzer, 1997, 268); por lo mismo, necesariamente existe en la cotidianidad, en el presente vivido, en el diálogo, la comunicación y la interacción simultánea que realizan los unos y los otros.

Precisamente, esa simultaneidad constituye la esencia de la intersubjetividad, *“significa que capto la subjetividad del alter ego al mismo tiempo que vivo en mi propio flujo de conciencia.... Y esta captación en simultaneidad del otro, así como su captación recíproca de mí, hacen posible nuestro ser en conjunto con el mundo”* (Ritzer, 1993, 376).

Respecto a la interacción, Schutz no estaba interesado en la interacción de tipo físico, sino más bien en aquel modo o aquellos modos, en el

<sup>9</sup> Precisamente, aquí estriba la diferenciación de las orientaciones fenomenológicas tanto de Edmund Husserl y Alfred Schutz; pues el primero identifica el ego trascendental (reino de la conciencia como procesos mentales de la subjetividad individual) como su preocupación central; el segundo, se ocupa más bien por construir una fenomenología para analizar el mundo intersubjetivo, el mundo social exterior; en el mundo de la vida, en las relaciones-nosotros y en las relaciones-ellos. No obstante a ello, Schutz no abandona del todo el interés tradicional de la fenomenología por la subjetividad –aunque un tanto alejada de la subjetividad individual de Husserl-; pero orientada hacia la intersubjetividad.

<sup>10</sup> El *Lebenswelt*, o mundo de la vida, es un término derivado originalmente del planteamiento de Husserl, pero al que Schutz la aplica para referirse al mundo en el que la intersubjetividad y la utilización de tipificaciones tienen lugar. Constituye ese mundo donde las personas actúan con la actitud natural, donde dan por establecido que el mundo existe y no dudan de esa realidad, hasta que surgen situaciones problemáticas. De la revisión bibliográfica, es posible hallar ciertos sinónimos empleados para dar cuenta del término *Lebenswelt*, tales como ser: “mundo-vida”; “mundo de la vida diaria”; “mundo vital”; “mundo vivido”; “realidad mundana”; “realidad eminente de la vida del sentido común”.

que las conciencias de los actores vienen a interactuar y a comprenderse recíprocamente y, sobre todo, en la manera en que se relacionan intersubjetivamente tales conciencias en el mundo social. Esto en razón a que la *“conciencia del hombre está determinada por su ser social”* (Berger; Luckmann, 2001, 18).

Asume con ello, que el conocimiento es intersubjetivo (social) debido principalmente a la existencia de perspectivas recíprocas, mediante las cuales, se da por supuesto que las otras personas existen y que los objetos son susceptibles de ser conocidos o aprehendidos; dejando claro que no necesariamente adquieren una significatividad uniforme para todos un mismo objeto analizado; al contrario, ese mismo objeto puede adquirir significados diferentes.

Tal disyuntiva –siguiendo a Schutz-, es plenamente superable en el mundo social, en tanto es posible recurrir por un lado, a la *idealización de la intercambiabilidad de los puntos de vista* que permite a las personas situarse en el lugar de los otros (empatía) para ver las cosas –el objeto- tal como la aprecian y, por otro, la *idealización de la congruencia del sistema de relevancia* que implica el abandono progresivo de las diferencias –puntos de vista particulares sobre los objetos-, aceptando que los objetos cuentan con ciertas precisiones y definiciones generales para todos –uniformidad mínima o básica de criterios-, que proceden bajo el supuesto que tales definiciones son idénticas.

Finalmente, debemos mencionar que el conocimiento –concebido bajo estos preceptos- tiene origen social, toda vez que las personas van creando su propio conocimiento a partir de acervos comunes de conocimiento adquiridos a través de la interacción social con los otros; el cual se halla condicionado a una especie de distribución social del conocimiento que tiende a variar y diferenciarse de acuerdo a la posición que ocupan las personas al interior de la estructura social.

### **1.3. Orientaciones Críticas para el Abordaje de la Realidad Social**

El abordaje de la realidad social, requiere de aquellos discursos de los actores sociales que revelan el sentido subjetivo atribuido a la acción social; pues gran parte de nuestra experiencia en

el mundo de la vida (*lebenswelt*) –siguiendo a Schutz-, es comunicable (dejando claro que no necesariamente puede expresarse en términos de verbalización); por lo que resulta imposible renunciar a la importancia capital del lenguaje y las tipificaciones, como mediadores en los términos de comunicación de experiencias.

De hecho, las personas permanentemente utilizan tipificaciones para analizar el mundo social y la comprensión de los factores sociales de la vida cotidiana en la cual se hallan inmersos.

Las *“tipificaciones se derivan de factores sociales y son socialmente aprobadas, a la vez que permiten a las personas actuar sobre la base de su cotidianeidad”* (Ritzer, 1993, 390); pero cuando estos factores sociales se convierten en situaciones problemáticas, ocasionan el progresivo abandono de tales tipificaciones, dando lugar al desarrollo y creación mental de nuevas fórmulas y/o maneras (recetas) para manejar o tratar las situaciones del mundo social.

Dicho de otra forma, cuando el acervo de conocimiento actualmente disponible, ya no es suficiente para manejar las situaciones del mundo social, las personas deben crear e incorporar nuevas tipificaciones (recetas), que le permitan afrontar las circunstancias imprevistas no convencionales producto de la dinámica social.

Schutz consideraba que las tipificaciones adquieren una diversidad de formas, a tal punto que siempre que hacemos uso del lenguaje –que es el *“medio tipificador por excellence”*- (Ritzer, 1993, 374), las personas continuamente tipifican las cosas, los objetos, las acciones y reacciones, con la única intención de asignarle cierto sentido al mundo social.

Las tipificaciones existen en la sociedad y es precisamente ahí, donde las personas adquieren y almacenan tipificaciones a través del proceso de socialización y que constituye además, una especie de herramientas tradicionales y habituales para la vida social; pues se derivan de la sociedad y se hallan socialmente aprobadas en la vida cotidiana, que *“por sobre todo, es vida con el lenguaje –y las tipificaciones- que comparto con mis semejantes y por medio de él. Por lo tanto, la comprensión del lenguaje es esencial para cualquier comprensión de la realidad de la vida cotidiana”* (Berger; Luckmann, 2001, 55).

En esa dirección, no es equívoco señalar que el lenguaje representa la condición previa de la cultura; toda vez que, aquello que efectivamente nos distingue de las especies inferiores no es la inteligencia como tal, sino esa capacidad de hablar y de construir sistemas y esquemas simbólicos como signos representativos de significación y objetivación de objetos, cosas y fenómenos de la realidad, que *“marca las coordenadas de mi vida en la sociedad y llena esa vida de objetos significativos”* (Berger; Luckmann, 2001, 39).

Por lo mismo, el lenguaje es considerado como aquel *“órgano de transformación simbólica de la realidad y, en definitiva, el modo de existencia del pensamiento humano”* (Ortiz-Osés; Lanceros, 2006, 318); además de constituir el órgano que posibilita la instalación humana en la cultura.

Así, el lenguaje representa ese sistema de signos vocales más importante de la sociedad humana, que descansa en la capacidad intrínseca de la expresividad vocal del organismo humano y que más tarde, se convierte en expresiones lingüísticas en tanto se integran dentro de un sistema de signos accesibles objetivamente con capacidad de comunicar significados y significantes.

De esta manera, el lenguaje como expresión lingüística que comunica significados y significantes, es *“capaz de transformarse en depósito objetivo de vastas acumulaciones de significado y experiencia, que puede preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras”* (Berger; Luckmann, 2001, 56).

Ahora bien, con base en las orientaciones teóricas planteadas, podemos señalar que la realidad que denominamos social, no es el resultado de una simple percepción de lo que nos es externo, sino que es resultante de una construcción socialmente admitida como tal; el cual se logra a través de evidencias empíricas de aquello que se considera como algo real a través de sus efectos y que es ampliamente compartida con los otros.

Precisamente, la *“experiencia más importante que tengo de los otros se produce en la situación cara a cara, que es el prototipo de la interacción social”* (Berger; Luckmann, 2001, 46); donde es posible compartir el presente vivido con los

otros, produciéndose un intercambio continuo de expresividades intencionales dirigidas por los actores de manera simultánea.

Cabe también tener presente, que toda actividad interpretativa no constituye sino un paso más hacia un horizonte de objetivación de los fenómenos sociales, subentendiendo que una interpretación puede siempre ser corregida por otra.

Tampoco es inútil recordar que la interpretación que se da a conocer, tiene su base de sustentación interna en su propia coherencia y en su unidad lógica, en su capital de datos y en su adecuado tratamiento; en su rigor operativo, en su capacidad heurística demostrativa y en su contrastabilidad, la cual siempre tiende a reflejar esfuerzos intelectuales por constituir progresivamente un conocimiento que se prolonga hacia una verdad, que dada sus características y naturaleza, no puede ser conquistada en su totalidad.

De hecho, *“juzgamos el conocimiento por aquello que puede mostrar (en lo teórico y empírico) y no por su adecuación respecto de algún patrón externo”* (Follari, 2000, 104-105).

Cuando planteamos que el conocimiento no puede ser alcanzado en su totalidad, nos respaldamos en el hecho que ese conocimiento posee un carácter histórico y cultural que refleja el modo de ser del hombre, fundados en sus necesidades, intereses y fines (pensamientos, acciones e intenciones). Por lo que su revelación, no es sólo un producto cognoscitivo, sino que contempla todas aquellas actuaciones prácticas y/o transformadoras de los hombres.

El solo hecho de conocer los fenómenos sociales, exige asumir un carácter constitutivo crítico en la ciencia con capacidad de generar procesos de *reflexividad*, considerada como aquella *“cualidad del discurso científico, que no sólo ha de hacer ser conscientes los presupuestos sociales que son el resultado de la investigación de un objeto, sino que también tiene que traer a la consciencia aquellos presupuestos sociales que son el origen de la labor de construcción de ese objeto, y que se presentan en forma de opciones y tensiones ideológicas y metodológicas de esa labor”* (Bourdieu, 2001, 10-11), pues de lo que se trata, es de reivindicar el primado de las relaciones.

Lo real bajo ninguna circunstancia se identifica con las sustancias, sino fundamentalmente con lo *“que existe en el mundo social... son relaciones, no interacciones o vínculos subjetivos entre los agentes, sino relaciones objetivas que existen independientemente de las conciencias individuales”* (Bourdieu, 2001, 14).

Por lo tanto, los elementos individualizados sólo tienen propiedades en virtud de las relaciones que mantienen con otros en un sistema o en un campo social; toda vez que *“lo real es relacional, por eso mismo es necesario pensar relacionalmente lo real, como el primer precepto metodológico con el que combatir la inclinación a pensar el mundo social de manera realista o sustancialista”* (Bourdieu, 2001, 14).

Dicho de otra forma, aquellas partes o elementos particulares, tienen sentido (propiedades) en tanto mantienen relaciones con las otras partes o elementos en un sistema de relaciones establecidos en el *campo social*, que es una especie de *“construcción analítica mediante la que designa un conjunto específico y sistemático de relaciones sociales; es decir, se trata de una especie de sistema, definible sólo históricamente, que permite trasladar al análisis social la dinámica de relaciones que se desarrollan en la práctica”* (Bourdieu, 2001:15).

Convencionalmente se ha dado por supuesto que la realidad social es fácilmente comprensible, generalizable a partir de sus datos y descrita tal cual se presenta, recurriendo para ello –las más de las veces-, a la estadística como estrategia conducente a mostrar deliberadamente –aunque no siempre consciente-, cierta objetividad sobre esa realidad, producto de esa representación o pre-construcción que tiene lugar en la cotidianeidad.

Una posibilidad de superar este procedimiento tradicional de aproximación a la realidad, pasa por *“romper con las pre-construcciones del sentido común, esto es, con la realidad tal como ella misma se presente, de cara a construir sus propios objetos, incluso al riesgo de que parezca violentarse a esa realidad, de ajustar los datos a las necesidades de la construcción científica, o, más simplemente, de enfrentarse a una especie de vacío empírico, como cuando la información necesaria es incompleta o imposible de comparar, o, peor aún, cuando no existe y no puede ser producida”* (Bourdieu, 2001, 70).

Cabe también mencionar que uno de los principales obstáculos al desarrollo y progreso de las Ciencias Sociales, queda reservada a la tradición academicista de obediencia y cumplimiento de aquellas reglas científicas definidas por la *doxa* metodológica, que a decir de muchos, otorgan rigurosidad científica a los hallazgos obtenidos, aceptando con cierta facilidad tales construcciones, además de la aprobación plena de la comunidad académica.

En contrapartida, cuando surgen otras formas de hacer investigación, cuya intencionalidad sea ir más allá de lo preceptuado por esa *doxa* metodológica rígida y positivista, que genera rupturas estructurales con aquellas falsas evidencias obtenidas de la realidad y el sentido común, tiende siempre a ser considerado como un peligro a la construcción del edificio del pensamiento científico.

De hecho, el objeto de la Ciencia Social es una realidad que *“engloba todas las luchas, individuales y colectivas, que apuntan a conservar o a transformar la realidad, y en particular aquellas cuyo asunto en juego es la imposición de la definición legítima de la realidad y cuya eficacia estrictamente simbólica puede contribuir a la conservación o a la subversión del orden establecido, es decir, de la realidad”* (Bourdieu, 2007, 227).

Más aún, si aceptamos categóricamente que el conocimiento se *“halla distribuido socialmente y el mecanismo de esta distribución puede constituirse en objeto de una disciplina sociológica”* (Berger; Luckmann, 2001, 31).

Sin duda, estas formas de oposición o antinomias lejos de mostrarse como obstáculos al progreso científico, existen y en algún modo coadyuvan a su desarrollo; pues construyen la realidad social o más precisamente, construyen los instrumentos de construcción de la realidad (teorías, esquemas conceptuales, datos); definiendo lo visible y lo invisible, encubriendo y revelando aquello pensable y lo impensable; en razón a que las estructuras sociales *“son el producto del desarrollo histórico y de las luchas históricas que deben ser analizadas si uno quiere evitar la naturalización –sin cuestionamientos- de dichas estructuras”* (Bourdieu, 2001, 75).



## II. Reflexiones finales

La construcción de conocimiento en las Ciencias Sociales, posee sin duda alguna, un carácter inacabado dada su provisoriedad; pues queda claro que existe siempre algo radicalmente incompleto en este tipo de conocimiento, cuyo estudio se halla precisamente orientado al análisis de los fenómenos sociales.

Arribamos a esta afirmación, en virtud de que los fenómenos sociales en general, tienden a asemejarse a periodicidades irrepetibles no sólo por sus actores que en ella interactúan, sino básicamente por la delimitación del tiempo-espacio; sumados al hecho de que son inestables, complejas, dinámicas y contradictorias, que dificultan aún más, las posibilidades de su aprehensión e interpretación.

Debe agregarse a ello, que la concepción misma de la realidad del mundo tiene un carácter de comprensión insuficiente y hasta en algunos casos sesgada, en virtud a que se le atribuye sólo a los sentidos, la posibilidad de abordar la realidad (objetos), pero que deja de lado a aquellas otras formas, estados o situaciones existentes en la realidad y que no son accesibles a los sentidos orgánicos; al extremo tal, que ni aún las ciencias ni la reflexión filosófica -concretamente la gnoseología-, han logrado enfocar con cierta precisión e integralidad, la naturaleza y complejidad de sus componentes.

Si bien, por un lado, esto trae consigo profundas preocupaciones a la hora de realizar abordajes sobre la realidad y, concretamente sobre los fenómenos sociales; por otro, tiende a generar interesantes desafíos y puntos de partida orientadores en su análisis, ya que permiten comprender que éstos fenómenos difícilmente pueden ser similares; aún si contaran con características morfológicas comunes (comprensión de la totalidad del objeto), el análisis de aquellos aspectos que a simple vista no pueden ser apreciados (circunstancias, intencionalidades, orientaciones propias de los actores) y, quizá la más importante, los fenómenos sociales nunca se repiten tal como ya han ocurrido, pues los actores, las circunstancias, intenciones y

orientaciones que guiaron la acción ya no son los mismos (carácter histórico).

Dicho de otro modo, tanto las acciones como los hechos, difícilmente pueden ser similares, aún si contaran con características morfológicas de estados comunes.

Otro aspecto a considerarse estriba en el hecho de que la naturaleza de los fenómenos sociales y la realidad de la vida en general que nos circunda y en las que el cientista social se halla inmerso en su especificidad, obligan a desplegar esfuerzos cognitivos de comprensión, que vayan más allá de los aspectos visibles de la acción (objetividad) hasta tocar aquello que la inspira, vale decir su sentido subjetivo. Dicha tarea pasa necesariamente por retomar en el marco de una opción teórica determinada, múltiples elementos que consideren directamente aquellos planos de la empiria de la vida social.

Ello sin duda, resulta ser altamente gratificante para los cientistas sociales, pues se hallan ante la imperiosa necesidad de dar cuenta de una realidad compartida que es particular y específica, pero al mismo tiempo cambiante y dinámica.

Por otro lado, abre la posibilidad de que esta realidad pueda ser comprendida, interpretada y captada desde la propia experiencia, aunque no del todo individual; esto en razón a que la experiencia misma del mundo, es una genuina experiencia existencial colectiva de ese mundo cotidiano; que se construye y reconstruye, se configura y reconfigura en la dinámica de esas interacciones situadas y fechadas, en las significaciones y resignificaciones colectivas. Es ahí precisamente, donde radica su valía y trascendencia.

Por último, la intención de comprender los fenómenos sociales, exige ir más allá de lo objetivado (lo real, lo concreto observado a primera vista), ya que en muchos casos, se requiere apelar a la intersubjetividad -que implica la posibilidad de reconocer que en esa realidad estudiada nos encontramos inmersos, vivimos en ella, pero también nosotros construimos esa realidad compartida, la cual nos es común a todos porque compartimos el mismo tiempo y espacio con otros-, para entender las razones o circunstancias que explican las acciones que en ella se observan.



## Referencias

- Adorno, T. W. (2001). *Epistemología y Ciencias Sociales*. Madrid: Ed. Frónesis Cátedra Universitat de Valencia.
- Alexander, J. C. (1992). *Las Teorías Sociológicas Desde la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Gedisa.
- Berger, P. L.; Luckmann, T. (2001). *La Construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourdieu, J. P. (1997). *Razones Prácticas Sobre la Teoría de la Acción*. Barcelona: Anagrama.
- (2003). *El Oficio de Científico. Ciencia de la Ciencia y Reflexividad Curso del College de France 2000-2001*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *El Sentido Práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2001). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Covarrubias, V. F. (). *Las Herramientas de la Razón. La Teorización Potenciadora Intencional de Procesos Sociales*. Ed. SEP –UPN. México. Citado por C. E. Massé Narvaez en *Del positivismo Disciplinario y el Racionalismo Crítico a la Epistemología Crítica Dialéctica con Base en la Totalidad, Como Método Alternativo de la Investigación Científica*. Cinta de Moebio (Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales). Facultad de Ciencias Sociales. (Septiembre N°11). Universidad de Chile. Santiago – Chile. 2001. (Soporte Electrónico). Se puede encontrar en: [www.moebio.uchile.cl](http://www.moebio.uchile.cl) - <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/guide.html>
- Follari, R. (2000). *Epistemología y Sociedad*. Santa Fe: Homo Sapiens.
- Massé Narvaez, C. E. (2001). *Del Positivismo Disciplinario y el Racionalismo Crítico a la Epistemología Crítica Dialéctica con Base en la Totalidad, como Método Alternativo de la Investigación Científica*. Cinta de Moebio (Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales). Universidad de Chile. Santiago – Chile. Se puede encontrar en: [www.moebio.uchile.cl](http://www.moebio.uchile.cl) - <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/guide.html>
- Ortiz-Osés, A.; Lanceros, P. (2006). *Diccionario Interdisciplinar de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ritzer, G. (1993). *Teoría Sociológica Clásica*. Madrid: McGraw-Hill.
- (1997). *Teoría Sociológica Contemporánea*. México D.F.: McGrawhill/Interamericana.
- Rizo G., M. (2006). Intersubjetividad, Vida Cotidiana y Comunicación. *Revista Científica de Comunicología, Indicios y Conjeturas*, 5.
- Schutz, A. (1974). *El Problema de la Realidad Social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Szilasi, W. (1973). *Introducción a la Fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu.



GLOBAL  KNOWLEDGE  
ACADEMICS

