

La comprensión del mundo: Reflexiones sobre la obra de arte en Hannah Arendt

Luisa Fernanda Rodríguez Olago

Trabajo de Grado para Optar al Título de Filósofa

Directora

Alicia Natali Chamorro Muñoz

Doctora en Filosofía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de filosofía

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

A mi mami, Johana, quien acoge con amor mi existencia; a mi hermano, Balbiño, por ser mi compañía más añorada; y a Nala, mi perrita de las nueve vidas, quien junto a mi mami, esperan mi llegada en medio de las montañas. A ustedes, gracias por acompañarme, y a la vida, por permitirme acompañarlos.

Agradecimientos

Quedo totalmente agradecida por la ayuda en estos años de carrera a la profesora Diana y al profesor Carlos, quienes desde el colegio han sido un gran apoyo. También a la profesora María Fernanda Rodríguez, por su amparo a los estudiantes.

Agradezco a quienes me demuestran cada día lo valiosa que es la compañía para vivir plenamente, así como a la presencia de mis compañeros, por haberme permitido crecer a nivel personal y académico. Especialmente a Jhoneider, Laura, Luisa, Luis y Mafe, porque en muchos momentos ha sido —y sigue siendo— agradable compartir y estar ahí para el otro. A Juancho, por su comprensión: gracias por hacerme consciente de lo que soy, de lo que puedo lograr, por estar, y por confiar en mí. A Siegfried, por su apoyo y confianza. A mi hermano y a mi mamá, por ser luz y calor.

A mi directora de tesis, Alicia Chamarro, por su paciencia y acompañamiento en este trabajo. Por último, quiero agradecer a cada estudiante que apoyó mis emprendimientos mientras estudiaba; gracias a ustedes logré sostenerme y llegar hasta acá.

Tabla de contenido

Introducción.....	7
1. El carácter de la obra de arte a través de La condición humana.....	10
1.1 Introducción: vida activa y vida contemplativa.....	10
1.2 Pensar en lo que hacemos: Condición humana.....	11
1.2.1 Labor.....	14
1.2.2 Trabajo.....	16
1.2.3 Acción.....	18
1.3 La permanencia de la obra de arte.....	26
2. La actividad del pensar y la obra de arte.....	29
2.1 Pensar.....	30
2.2 La imagen del pensar: metáfora.....	36
3. La reconstrucción del recuerdo a través de la obra de arte.....	38
3.1 Afectividad y representación.....	39
3.2 La obra de arte como lugar de la comprensión.....	44
Conclusiones.....	48
Referencias bibliográficas.....	51

Resumen

Título: La comprensión del mundo: Reflexiones sobre la obra de arte en Hannah Arendt^{*1}

Autor: Luisa Fernanda Rodríguez Olago*

Palabras claves: Obra de arte, pensamiento, comprensión, recuerdo, memoria.

Descripción:

En el pensamiento de Hannah Arendt, la obra de arte emerge como un objeto fundamental para interpretar la relación entre experiencia humana, recuerdo y acción. Estas características (propias de la interpretación de Arendt al considerar la obra de arte como un objeto-pensamiento y tematizada por diversos autores) nos permite explorar, además, la forma en la que dicho objeto, al trascender el olvido que suponen algunos fenómenos violentos, abre paso a la historia mediante una re-significación de lo que acontece en el mundo. Este trabajo analiza cómo desde su filosofía, la obra de arte, aunque no tematizada extensamente alrededor de su pensamiento, emerge como un posible "milagro de la acción" en el que se instaura un espacio de permanencia que transfigura lo efímero en representación. Lejos de constituir un ejercicio redentor, el arte arendtiano exige comprensión: mantener abierta la herida de la historia, articulando lo afectivo como dimensión epistémica esencial para la reconstrucción del recuerdo humano a fin de transformar el sufrimiento privado en testimonio público.

¹* Trabajo de Grado

^{**} Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de filosofía. Directora: Alicia Natali Chamorro Muñoz. Doctora en filosofía.

Abstract

Title: The Understanding of the World: Reflections on the work of art in Hannah Arendt²

Author(s): Luisa Fernanda Rodríguez Olago³

Keywords: Work of art , thing, understanding, remembrance, memory.

Description:

In Hannah Arendt's thought, the work of art emerges as a fundamental object for interpreting the relationship between human experience, remembrance and action. These characteristics (typical of Arendt's interpretation when considering the work of art as a thought-object and thematized by various authors) allow us to explore, in addition, the way in which this object, by transcending the oblivion implied by some violent phenomena, opens the way to history through a re-signification of what happens in the world. This paper analyzes how, from his philosophy, the work of art, although not extensively thematized around his thought, emerges as a possible “miracle of action” in which a space of permanence is established that transfigures the ephemeral into representation. Far from constituting a redemptive exercise, Arendt's art demands understanding: keeping open the wound of history, articulating the affective as an essential epistemic dimension for the reconstruction of human memory in order to transform private suffering into public testimony.

² Degree Work

³ Faculty of Human Sciences. School of Philosophy. Director: Alicia Natali Chamorro Muñoz. Doctor in Philosophy

Introducción

Para Arendt (2005) la inmortalidad se concibe como “una duración en el tiempo” (p. 30) en la que el cuerpo no es condición de posibilidad para esta preexistencia después de la muerte. No obstante, pensar en la inmortalidad de la vida humana dentro de un espacio que trasciende la propia existencia, resulta paradójico cuando no existe un cuerpo que pueda sustentarla. En este sentido, ¿qué podría constituir la inmortalidad del ser humano una vez se distancia de su condición mortal? ¿Acaso puede la capacidad de nuestros actos, como seres mortales, otorgarnos una forma de inmortalidad que trascienda esta finitud? Desde la visión de Hannah Arendt, la fabricación de objetos puede lograr objetivar una parte de nosotros mismos, creando un mundo común que nos ofrece un espacio de permanencia.

La tarea y potencial grandeza de los mortales radica en su habilidad en producir cosas —trabajo, actos y palabras— que merezcan ser, y al menos en cierto grado lo sean, imperecederas con el fin de que, a través de dichas cosas, los mortales encuentren su lugar en un cosmos donde todo es inmortal a excepción de ellos mismos. (Arendt, 2005, p.31).

Este enfoque nos permite dilucidar, desde Arendt, una aproximación sobre la obra de arte, la cual le confiere dentro de *La condición humana* un carácter permanente en el mundo, debido a su forma de establecer una narración a través de la representación con aquellos acontecimientos que yacen en la memoria. Consideramos que dentro del pensamiento filosófico de Hannah Arendt hablar de la obra de arte es, en esencia, hablar de una representación transfigurativa que acompaña a todo acontecimiento en medio del carácter transitorio del mundo. Es decir, podemos hacer un acercamiento a este objeto desde una dimensión simbólica.

Los análisis de Arendt respecto al arte y los objetos derivados de este no son amplios, esto en términos de que no dedica escritos enteramente a la obra de arte. No obstante, los usos particulares de estos dentro del marco de sus reflexiones políticas y filosóficas permiten observar la capacidad del arte para dar testimonio de la experiencia humana. Especialmente en momentos donde predominan fenómenos que amenazan con despojar de agencia y sentido a los individuos.

En la obra de Hannah Arendt se encuentran referencias literarias y artísticas a ambas cosas: a una ruptura con la tradición, que a causa del holocausto se ha vuelto irreversible, y a todos los intentos actuales de una nueva fundamentación del pensamiento político y de la reflexión filosófica. (von der Luhe, 2022, p. 81).

Según von der Luhe, los sucesos desarrollados a través de la expresión artística, como ocurre en el libro *Hombres en tiempos de oscuridad* (1990) evidencian que la obra de arte actúa como un puente que establece un diálogo atemporal con el presente, incluso frente a lo que parece haber desaparecido. Esto se debe a que, como señala: “la persistencia de la obra de arte creada sin objetivos «tiene un carácter tan extraordinario que, bajo ciertas circunstancias, es capaz de acompañar durante siglos y milenios la cambiante existencia del mundo»” (von der Luhe, 2022, p. 84). Lo que la hace estar, al igual que la política, unida a las concepciones del mundo.

En esta medida, la obra de arte se sitúa en medio de una meditación guiada por la necesidad de comprender la experiencia del mundo, es decir, de aquello que permite una reconciliación con la realidad a través del pensamiento reflexivo. Para von der Luhe, una de las atracciones principales de la filosofía de Hannah Arendt se enmarca dentro de esta categoría de la comprensión, la cual, de la mano con la obra de arte, tiene la capacidad “de crear una memoria y de dar testimonio con la «letra muerta» del «vivo pensamiento meditativo»” (von der Luhe, 2022, p. 84).

A la luz de estas breves consideraciones, el propósito de este análisis investigativo se centra en el cuestionamiento, a saber, ¿en qué medida la obra de arte, en su condición de permanencia y como expresión de la facultad humana de pensar, posibilita la reconstrucción del recuerdo a través de la afectividad y la comprensión? En esta medida, nos centraremos en saber cómo se constituye la obra de arte desde el pensamiento de Hannah Arendt, qué le permite a dicho objeto una articulación permanente en el mundo y cómo se establece su relación con la facultad del pensar.

Teniendo esto en cuenta, el desarrollo de los presentes capítulos se llevará a cabo a partir de tres momentos. En el primer capítulo, examinaremos la obra de arte a partir de *La condición humana* con el propósito de determinar su origen y su caracterización dentro del mundo de las apariencias. De modo que partiremos de un contexto general sobre las tres actividades de la vida activa: labor, trabajo y acción.

En el segundo capítulo, mediante *La vida del espíritu*, se explorará la obra de arte desde la actividad del pensar como un objeto-pensamiento a fin de saber cómo se articula la facultad del pensar en relación con la imaginación y la metáfora. Finalmente, en el tercer capítulo, y con base en las nociones previas, analizaremos cómo la obra de arte, a través de la afectividad y la comprensión, articula una respuesta para la reconstrucción del recuerdo.

1. El carácter de la obra de arte a través de La condición humana

Este capítulo se propone analizar la perspectiva de Hannah Arendt sobre la obra de arte, desarrollada en *La condición humana* (2005). A través de esta indagación, se profundiza en la manera en que la obra de arte, gracias a su capacidad inherente para superar la fugacidad de la vida, se proyecta como un objeto perdurable en el mundo. Para desarrollar este análisis, se abordará la distinción fundamental que establece Hannah Arendt entre las actividades de labor, trabajo y acción, las cuales estructuran su fenomenología de la vida activa. Esta distinción resulta esencial para comprender la posición de la obra de arte como un objeto que, aunque nace de la actividad del trabajo, se diferencia de los productos utilitarios por su capacidad de resistir al consumo.

1.1 Introducción: vida activa y vida contemplativa

La *scholé* griega, asociada a la quietud y el retiro, fue enaltecida por pensadores clásicos como Platón y Aristóteles, quienes la consideraban el estado ideal para alcanzar el conocimiento y la verdad. Aristóteles afirmaba, como lo expone Pierre (1985), que “el hombre que contempla no necesita de esas cosas, es decir, de los bienes exteriores; indispensables para la acción, son un estorbo para la contemplación.” (p. 254). Bajo esta perspectiva, la labor y el trabajo fueron considerados obstáculos para la libertad del espíritu. Una carga impuesta por las necesidades materiales que impedía al ser humano alcanzar el *bios* en su sentido pleno.

Ni la labor ni el trabajo se consideraba que poseyera suficiente dignidad para constituir un *bios*, una autónoma y auténticamente humana forma de vida; puesto que servían y producían lo necesario y útil, no podían ser libres, independientes de las necesidades y exigencias humanas. (Arendt, 2005, p. 26).

Frente a esta tradición, Séneca propuso una visión distinta al considerar que la contemplación no podía concebirse sin la acción (Séneca en Pierre, 1985, p. 255). Para él, la contemplación no era solo una forma de pensamiento introspectivo, sino un proceso que adquiere sentido y virtud al traducirse en la acción. Este pensamiento encuentra resonancias en Arendt, quien enfatiza que la contemplación y la acción están intrínsecamente relacionadas.

En este sentido, la contemplación otorga profundidad a la vida activa, mientras que esta última proporciona el contexto en el que la contemplación cobra sentido. Bajo esta perspectiva, la vida activa, entendida no solo como medio para la supervivencia sino como expresión de la participación humana en la creación y mantenimiento del mundo (Arendt, 2005, p. 89), constituye el contexto fundamental dentro del cual se despliega la contemplación.

1.2 Pensar en lo que hacemos: Condición humana

Comprender cómo define Hannah Arendt el concepto de condición humana constituye un punto de partida clave para explorar tanto las implicaciones de esta conceptualización en su crítica a la modernidad como las formas en que los seres humanos se relacionan con el mundo. En primera medida, Arendt (2005) rechaza toda ontología sustancialista del ser humano. Frente a la tradición onto-teológica que buscaba una naturaleza humana fija, propone una ontología relacional. El ser humano no *es*, sino que existe en un entramado de condiciones, en el que “la propia vida, natalidad, mortalidad, mundanidad, pluralidad y la Tierra” (Arendt, 2005, p. 25) configuran el escenario de la existencia humana.

Si bien tenemos la capacidad de definir aquello que es, como la naturaleza de un animal en tanto a las características que a este le pertenece, “es bastante improbable que

nosotros, que podemos conocer, determinar y definir las esencias naturales de todas las cosas que nos rodean, seamos nunca capaces de hacer lo mismo con nosotros mismos, sería como intentar saltar sobre nuestras propias sombras.” (Hermida del Llano, 2015, p.163). Esto nos permite considerar que, del mismo modo en que nuestra sombra permanece atada a nosotros, no podemos adquirir una comprensión completa y objetiva de aquello que se pretende definir como esencia humana.

A este respecto, cuando preguntamos por “«¿Y quiénes somos?»” (Arendt, 2005, p.24), o tratamos de definirnos a nosotros mismos en términos de una naturaleza fija, inevitablemente terminamos creando una idea abstracta que no refleja la realidad de nuestra existencia concreta y cambiante, sino una proyección idealizada de nuestras cualidades y capacidades. “A esto se debe que los intentos de definir la naturaleza humana terminan casi invariablemente en la creación de una deidad” (Arendt, 2005, pp. 24-25). La modernidad, al exaltar al *homo laborans* como ser productor y consumidor, repite este error. Sustituye la deidad medieval por el mito del progreso técnico, reduciendo lo humano a la esencia del *animal laborans*.

Según Arendt, la transformación moderna en el modo de jerarquizar las distintas actividades humanas tiene al menos dos momentos. En primer lugar, ocurre una inversión en la relación entre la *vita activa* y la contemplativa, con la cual adquiere predominio la primera. Quien triunfa en los albores de la edad moderna es el *homo faber*, y la ciencia moderna es el paradigma: no es un saber contemplativo, sino que se basa en la experimentación y el uso de instrumentos de observación y manipulación. No obstante, esta victoria es efímera y el *homo faber* es progresivamente reemplazado en su puesto por el *animal laborans*: la durabilidad del mundo y el énfasis en la producción de objetos es desplazada por la centralidad dada a los procesos de

reproducción de la vida, al metabolismo laboral del hombre con la naturaleza.” (Pagura, 2014, p. 43).

Tres ejes articulan la vida activa en la filosofía de Arendt: labor, trabajo y acción, categorías centrales de su obra *La condición humana* (2005). La labor (*animal laborans*), categoría que en Arendt alude a la reproducción de los procesos naturales, sostienen la vida humana. El trabajo (*homo faber*) se centra en la creación de objetos, a través de esta fabricación, “concede una medida de permanencia y durabilidad a la futilidad de la vida mortal y al efímero carácter del tiempo humano.” (Arendt, 2005, p. 22). Finalmente, la acción (*zōon politikon*), como la más elevada de estas actividades, trasciende la esfera privada del *animals laborans* y la productiva del *homo faber*, debido a que dicha actividad “hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo, esto es, para la historia.” (p.22).

No obstante, en el contexto de la modernidad, la labor se glorificó como trabajo productivo. “Condición de posibilidad de este ascenso de la labor es su salida de la esfera doméstica y su entrada en la esfera pública.” (Pagura, 2014, p. 43). El trabajo dejó de constituirse como un acto creativo, convirtiéndose en mercantilización y la acción, dejó de contemplarse como un fin en sí mismo. De este modo, se convirtió en un medio más de la modernidad para el dominio de lo común. Lo que implicó la crisis del espacio público, pues esta época privilegió el "hacer" sobre el "ser con otros".

Hurtado (2010) señala que "la crítica de la modernidad que hace Arendt es la crítica de aquellos procesos que alteran la condición humana y se muestran como posibles elementos totalitarios" (p. 182). Dichos procesos tienden a relegar a los individuos a roles pasivos o meramente funcionales, promoviendo un ideal de sociedad “liberada” de vínculos profundos con el mundo y la vida misma. En este contexto, cabe preguntarse: ¿cuáles son las

implicaciones para la vida humana cuando los avances tecno-científicos y los sistemas de poder socavan la capacidad de los sujetos para aparecer y ser reconocidos ante los demás?

1.2.1 Labor

Arendt sostiene que las necesidades vinculadas a la supervivencia física, aquellas que demanda la habitabilidad del cuerpo, “se encuentran sujetas a los repetidos ciclos de la naturaleza y carecen en sí mismas de principio y fin, propiamente hablando” (Arendt, 2005, p. 111). La producción destinada a mantener el cuerpo, tanto humano como animal, se caracteriza por una satisfacción efímera, subordinada al consumo y a la perpetuación de la vida. Este proceso, marcado por la repetición, es lo que Arendt conceptualiza como *labor*.

En palabras de Comesaña (1995), la labor “se caracteriza por su fertilidad, por una productividad extraordinaria que a partir de los objetos efímeros que entrega, produce, reproduciéndola, la vida, la fuerza de la labor, no sólo la suya sino la de muchos más.” (p. 6). Al interpretar la labor desde su naturaleza inmediata y a la supervivencia, Arendt subraya su carácter transitorio y su incapacidad para contribuir a una auténtica forma de existencia política.

En la Antigua Grecia, las necesidades materiales vinculadas a la supervivencia física determinaban la estructura de la vida social, relegando a quienes dependían de ellas, como los esclavos, a un estado de no-libertad. Solo quienes lograban una relativa emancipación de estas exigencias, los denominados “ciudadanos libres”, accedían al espacio público, un ámbito donde, al dedicarse a la acción política, lograban trascender de la actividad de la labor. No obstante, dado que el ser humano es un ser biológico, nunca puede liberarse completamente de esta dimensión vital.

Para Patierno y Crisorio (2022), “la figura del animal laborans encarna al hombre preocupado por el hombre, o a lo sumo preocupado por la demanda de otros que lo dominan

bajo la lógica de la esclavitud o el dominio explícito.” (p.12, nota 11). Al centrarnos en este punto (la satisfacción de necesidades biológicas inmediatas), cabe cuestionar si la labor siempre ha sido concebida como una forma de alienación del individuo, quien se ve atrapado en una rutina sin fin que no le permite acceder a dimensiones más profundas de la existencia humana.

A partir de esta cuestión, en la época moderna la labor adquirió un protagonismo singular debido a su “valor productivo”. Según Arendt (2005), Marx consideraba que la labor constituía el fundamento de la creación del hombre y que, a través de ella, el ser humano se diferenciaba de otros seres, como los animales. Desde la interpretación arendtiana, esta perspectiva implica la elevación de la labor como la actividad central de la existencia humana.

La época moderna en general y Karl Marx en particular, anonadados, por decirlo así, por la productividad sin precedente de la humanidad occidental, tuvieron la casi irresistible tendencia a considerar (o a labor como trabajo y a referirse al animal laborans en términos mucho más adecuados al *homo faber*, confiando en que sólo era necesario un poco más para eliminar por completo la labor y a la necesidad.” (Arendt, 2005, p. 102).

Sin embargo, desde otras perspectivas, Marx parecía afirmar que la libertad del hombre podía ser alcanzada a través del *homo faber* y que, por ende, la definición del hombre estaba sobre la base de su producción (Vera, 2014, p. 19). De modo que su propuesta pudiera entenderse como una transformación del sistema para liberar al individuo de la explotación económica, mientras que Arendt enfatizaba en la necesidad de reorientar los valores hacia la acción política y la creatividad, dándole al individuo la posibilidad de salir de la dimensión biológica para ejercer su libertad y dignidad en el espacio público. “Para él, la sociedad de labor ya está por terminar para dar paso a una sociedad libre comunista. Para ella, la mejor

manera de controlar la sociedad de la labor es privilegiando la acción.” (Vera, 2014, p. 60). Sin embargo, tanto Marx como Arendt reconocen el riesgo de que una vida centrada en lo necesario y repetitivo, limita al individuo.

1.2.2 Trabajo

A diferencia de las necesidades físicas, que son cíclicas y transitorias, el ser humano busca trascender sus limitaciones con el fin de establecer un sentido de perdurabilidad en el mundo. De acuerdo con Comesaña (1999), “la base biológica de la vida humana, que, en un curso rectilíneo entre nacimiento y muerte se construye una historia, está siempre amenazada por la desaparición física del individuo” (p. 4), ya que su existencia se desplaza en un trayecto lineal entre el nacimiento y la muerte. Si bien la naturaleza corporal implica un proceso inexorable que nos reduciría a una mera subsistencia, carente de singularidad, la construcción de un mundo artificial permite al ser humano liberarse de ese ciclo.

Para Gaviria y Granda (2016), “Arendt asume el valor de la vida humana no en las cosas que se consumen —las que producen y agota en el instante el *animal laborans*—, sino en las que el *homo faber* elabora con sentido de durabilidad.” (p. 152). A diferencia del *animals laborans*, el cual actúa desde una repetición, el *homo faber* actúa con una intención de permanencia. Busca modelar lo dado, adaptarlo y reconfigurarlo para construir una realidad que satisfaga sus necesidades y aspiraciones. De ahí que su función trascienda la mera supervivencia; se orienta a la creación de un espacio propio, un ámbito donde pueda materializar su identidad y capacidad creativa.

Este acto de creación desdibuja lo dado por la naturaleza, ya que la artificialidad que surge del acto creativo no solo transforma lo existente, sino que también permite al ser humano configurar un espacio en el que pueda sentirse en casa con el mundo. Este proceso, que Arendt describe como un acto metamórfico, se concreta en la reificación. Este proceso no

es solo una transformación, sino una acción que depende de un instrumento primordial: las manos humanas. A través de ellas, el pensamiento se concreta y se externaliza en una forma que puede ser contemplada y apreciada por otros. De este modo, crear y fabricar se consolidan como expresiones de la capacidad humana para reconfigurar la materia en favor de su existencia.

“El verdadero trabajo de fabricación se realiza bajo la guía de un modelo, de acuerdo con el cual se construye el objeto. Dicho modelo puede ser una imagen contemplada por la mente o bien un boceto en el que la imagen tenga ya un intento de materialización mediante el trabajo.” (Arendt, 2005, p. 157).

Bajo esta perspectiva, el mundo artificial, producto de esta capacidad creativa, se compone de objetos que, según Arendt (2005), pueden dividirse en dos categorías principales: “Entre las cosas que no se producen en la naturaleza sino sólo en el mundo hecho por el hombre, distinguimos entre objetos útiles y obras de arte, que poseen, unos y otras, cierta permanencia variable” (pp. 266-267).

A diferencia de las creaciones artísticas que habitan el espacio público como testimonios estables del *homo faber*, los objetos útiles carecen de la cualidad arendtiana de sobrevivirnos. Al estar anclados a la satisfacción de necesidades biológicas, replican en su materialidad la fugacidad misma de la vida que sustentan. Así, mientras el *trabajo* erige un mundo común capaz de resistir el flujo temporal, "un hogar terrenal para la mortalidad" (Arendt, 2005, p. 204), la labor perpetúa la lógica de lo perecedero, confinando sus productos a una existencia transitoria, inseparable del cuerpo vivo que los produce y consume.

Si bien la obra de arte emerge de la actividad del *homo faber*, trasciende radicalmente la instrumentalidad que define a los objetos útiles. Arendt (2005) subraya esta ruptura al caracterizarlas como "las más intensamente mundanas de todas las cosas tangibles" (p. 185), no por su funcionalidad práctica, sino por su capacidad de encarnar una permanencia en el

mundo. A diferencia de los artefactos sometidos al ciclo producción-consumo, el valor de la obra de arte no reside en servir a la necesidad, lo que le permite, como menciona Colacrai (2006), "elevarse por encima de otras creaciones" (p. 268), a través de una intensificación de lo mundano.

Las obras de arte, como Arendt (2018) nos lo hace saber en una interpretación sobre Maquiavelo, se pueden categorizar entre las artes interpretativas y las artes creativas. Dentro de la interpretación encontramos la música, la danza y el teatro. En la creativa, la pintura, la escultura, la literatura, etc.⁴ Su objetivo principal se enfoca en hacer un acercamiento entre sujeto y mundo. Lo que significa que su vitalidad depende de ser constantemente reinterpretada y revivida por aquellos que la observan.

No obstante, es fundamental indagar cómo estas manifestaciones adquieren significado al ser interpretadas dentro de un contexto más amplio. Colacrai (2006) afirma desde el punto de vista arendtiano que, "la utilización del arte como medio para la instrucción es una comprensión aberrante del objeto de arte" (p.271). Esto, en tanto que la cultura de masas, ha hecho de la obra un objeto sin valor del cual se vale el filisteísmo o el esnobismo a fin de una apariencia, lo que ha llevado a la desvirtuación de este. Esto, en tanto que el consumo ha corrompido esa mirada con la que se ven las cosas que están en el mundo, lo que ha llevado a que todos los objetos, entre ellos las obras de arte, respondan a una instrumentalización mientras se fragmenta la relación que los sujetos establecen con el pasado, perjudicando la forma en la que se puede llegar a entender el presente.

1.2.3 Acción

Arendt, al introducir su reflexión sobre la acción, recurre a dos citas que orientan la reflexión y la relación entre el actuar y la revelación del agente. La primera cita proviene de

⁴ Al mencionar esta distinción entre los objetos de arte, sabemos que sus diferencias estriban en lo que podríamos llamar el acto vivo y el carácter permanente que confieren ambos tipos de artes.

Isak Dinesen: "todas las penas pueden soportarse si las ponemos en una historia o contamos una historia sobre ellas" (Dinesen en Arendt, 2005, p. 199). En esta cita, Dinesen afirma que el relato permite asimilar lo inasimilable al inscribirlo en una trama de sentido compartido. Esta afirmación no solo destaca la función de la narración, del hacer tangible la emotividad implícita en el acontecimiento, sino también de la necesidad de preservar el instante de la misma.

La segunda cita recuperada por Arendt hace referencia a un verso de Dante: "porque en toda acción, lo que intenta principalmente el agente, ya actúe por necesidad natural o por libre voluntad, es explicar su propia imagen." (Dante en Arendt, 2005, p. 199). Esta cita subvierte la concepción tradicional del acto humano. Lejos de reducirse a la mera ejecución de fines, la acción se revela aquí como un ejercicio de autoexpresión. El «quién» no emerge de la introspección privada, sino de la puesta en escena ante un entramado de interlocutores.

En este sentido, la identidad no preexiste al acto, sino que se configura en la tensión entre la iniciativa singular del agente y la recepción plural en el espacio compartido. Un proceso que Arendt vincula al "milagro" en la esfera pública. A partir de estas dos citas se desprende que la acción, para trascender lo efímero y revelar la identidad del agente en el espacio común, demanda mecanismos que articulen su dimensión performativa. Lo que nos lleva a preguntarnos, ¿qué medios permiten articular la revelación del «quién» sin reducirla a mera instrumentalización? A diferencia de otras actividades de la vida activa, la acción se define por su carácter no instrumental. No produce objetos ni garantiza supervivencia, sino que se agota en su propio despliegue relacional.

La acción, única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo." (Arendt, 2005, p. 21).

La pluralidad, para Arendt, reconoce la paradoja constitutiva de lo humano. Los hombres son iguales en su condición de agentes políticos, pero radicalmente distintos en su identidad. Esta tensión solo puede sostenerse mediante la coexistencia de sujetos libres, heterogéneos e interdependientes, cuya diversidad cimienta la praxis colectiva.

Si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse ni planear y prever para el futuro las necesidades de los que llegarán después. Si los hombres no fueran distintos, es decir, cada ser humano diferenciado de cualquier otro que exista, haya existido o existirá, no necesitarían el discurso ni la acción para entenderse. Signos y sonidos bastarían para comunicar las necesidades inmediatas e idénticas. (Arendt, 2005, p. 200).

De modo que, sin esta pluralidad, el mundo en común dejaría de ser un espacio dinámico, ya que “la ausencia de un marco de referencia común, que se da en situaciones de aislamiento y privación radical, está íntimamente relacionada con la ausencia de pluralidad, con una visión del mundo sustancialmente común, con la homogeneidad” (Muñoz, 2022, p. 104), volviéndose incapaz de reflejar la diversidad de la experiencia humana.

Esta distinción que Arendt establece nos pone de cara a la forma en la que el sujeto se inserta en el mundo, pues acción y discurso revelan la singularidad del individuo. Retomando la discusión teórica iniciada en las secciones previas, la labor y el trabajo mantienen una relación estrecha con el cuerpo, ya sea como instrumento para la supervivencia o la producción. Sin embargo, la existencia humana trasciende la mera corporalidad sometida a la repetición biológica, pues reducirlas a esta dimensión, anula la condición de agente en la integración de la esfera pública.

El discurso y la acción revelan esta única cualidad de ser distinto. Mediante ellos, los hombres se diferencian en vez de ser meramente distintos; son los modos en que los

seres humanos se presentan unos a otros, no como objetos físicos, sino *qua* hombres. (Arendt, 2005, p. 200).

Lo que equivale a decir que el discurso, en su performatividad, construye la identidad como proceso relacional, donde el sujeto se expone y redefine en la interacción sin anular su singularidad. La pregunta por un «¿quién soy?» no halla respuesta en la autopercepción, sino en la trama de actos y palabras que, al ser interpretados por otros, se constituyen como un quién irreductible a un qué.

Por el contrario, es más que probable que el «quién», que se presenta tan claro e inconfundible a los demás, permanezca oculto para la propia persona, como el daimon de la religión griega que acompañaba a todo hombre a lo largo de su vida, siempre mirando desde atrás por encima del hombro del ser humano y por lo tanto sólo visible a los que éste encontraba de frente. (Arendt, 2005, p. 203).

Si tenemos en cuenta que la revelación del quién presupone un espacio de aparición mediada por la alteridad, ¿qué ocurre cuando esta visibilidad se convierte, paradójicamente, en el mecanismo que atenta contra la identidad del sujeto? Si bien la acción humana alcanza su plenitud cuando es presenciada, existen fenómenos, tales como la guerra, que distancia al ser humano de su aparición. Lo que expresa que, sólo bajo ciertas circunstancias históricas se presenta la fragilidad como la característica principal de los asuntos humanos.

En la modernidad, como nos lo menciona Arendt, el ser humano se redujo a la realización de tareas homogéneas orientadas a la producción. En el caso de la guerra y de la misma manera que en la modernidad, el ser humano se enfrenta a un distanciamiento de su condición plural, esto no sólo significa la anulación del quién, sino la imposición del qué sobre la identidad del mismo.

Esto ocurre siempre que se pierde la contigüidad humana, es decir, cuando las personas sólo están a favor o en contra de las demás, por ejemplo, durante la guerra,

cuando los hombres entran en acción y emplean medios de violencia para lograr ciertos objetivos en contra del enemigo. (p. 204).

Como advierte Arendt (2005), bajo estas circunstancias, “el discurso se convierte en ‘mera charla’” (p. 204), un instrumento al servicio de fines destructivos que vacían de sentido la comunicación. En este vacío, esta transformación subyuga la capacidad de participación, reduciendo lo político a una estructura que anula la libertad y la diversidad que le son inherentes.

La política, entendida como aquella actividad que permite deliberar en común, es para Arendt (2018), “una necesidad ineludible para la vida humana, tanto individual como social. Puesto que el hombre no es autárquico, sino que depende en su existencia de otros, el cuidado de ésta debe concernir a todos, sin lo cual la convivencia sería imposible” (p.27). Sin embargo, el totalitarismo, como fenómeno histórico y conceptual, pervierte radicalmente esta noción. En este proceso, el espacio político se vacía de su esencia plural y muta en un dispositivo de control cuyo fin último es anular la capacidad de los individuos para actuar libremente.

Estos regímenes quieren mostrar que el ser humano es superfluo: de ahí que los hombres sean eliminados no por ser culpables sino porque, como hombres, son prescindibles. Y este afán por demostrar el carácter superfluo de la vida humana conduce al totalitarismo a tratar de abolir hasta el recuerdo de la misma. Por eso los campos de concentración no son sólo «fábricas de muertes» sino «pozos de olvido»” (Ballesteros en Hermida del Llano, 2022, p. 71).

Desde el punto de vista de Arendt en *Orígenes del totalitarismo* (1951), el terror constituye el núcleo del totalitarismo, pues este fenómeno reconfiguró de manera radical la conexión entre pensamiento, experiencia y verdad. Estos regímenes, argumenta Arendt,

construían narrativas que no solo distorsionaban lo real, sino que lo sometían a una lógica de dominación absoluta.

“El partido nazi, utilizando mecanismos de control social (la policía, diversas formas de propaganda, la educación, la producción cultural) y técnicas de terror, hizo un uso eficiente de la propaganda y la cultura como formas de manipulación de las masas, de movilización social y de adoctrinación colectiva.” (Ayala. 2007, p. 99).

En función de lo anterior, los regímenes totalitarios no solo reprimen acciones, sino que destruyen narrativas para imponer ficciones monolíticas. De modo que la guerra es la expresión última de la amenaza a la libertad entendida como el acto natal, esa capacidad de iniciar, a través de la acción y el discurso. Constriñendo al sujeto a desaparecer del espacio público.

Como resultado, las formas de ser y aparecer se reducen a la negación de la vida humana. Ya no hay pluralidad, sino cuerpos instrumentalizados, privados de agencia y convertidos en medios que aniquilan la posibilidad misma de comenzar. Frente a esta realidad que disponen los actos violentos, parece ser que esta condición de ser mortales nos prepara, en cierta medida, para dejar de ser, para morir. Sin embargo, como señala Bagedelli (2011) retomando a Hannah Arendt, lo distintivo de la condición humana no reside en su capacidad de morir, sino en su facultad de iniciar lo nuevo.

Los hombres no son mortales sino que son «natales» en tanto no vinieron al mundo para morir sino para comenzar. Es decir, porque «la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad y no la mortalidad, puede ser la categoría central de lo político, distinguido del pensamiento metafísico» (Arendt, 1998: 9). (Arendt en Bagedelli, 2011, p. 39).

De este modo, concebir la existencia humana únicamente desde la finitud, pese a que esto sea inherente al ser humano, implica segregarla a su vulnerabilidad biológica. Frente a

esto, Hannah Arendt (2005) recupera la sentencia agustiniana “«*Initium ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit*» («para que hubiera un comienzo, fue creado el hombre, antes del cual no había nadie»)” (p. 201). El ser humano no es un ente destinado a la muerte, sino un *initium* cuya condición de recién llegado lo habilita para inaugurar, mediante la acción, lo inédito en el mundo.

Cuando iniciamos este apartado hablando acerca de la condición humana, la elección arendtiana de definir al ser humano desde una condición (natalidad) y no desde una esencia responde a un cambio en la comprensión por lo humano. Lo que nos constituye no es un sustrato corpóreo, una naturaleza inmutable, sino la capacidad de iniciar, de interrumpir el curso previsible del mundo mediante la acción. Por ello, la pregunta por: ¿qué es el ser humano? se transforma en la interrogación por el ¿qué puede comenzar?

Siguiendo esta línea argumental, en contextos donde se suprime el estado aparente del sujeto, ¿cómo preservar el estado de la acción sin traicionar su carácter libre e imprevisible?, ¿qué otros medios o actos, diferentes al discurso, permiten la revelación del agente cuando la contigüidad humana está restringida? ¿Podría considerarse la obra de arte, en su condición de objeto, un medio privilegiado para cumplir este doble propósito mencionado por Dinense y Dante?

Para Arendt (2005), “la apariencia —aquello que es visto y oído por otros en igual medida que por uno mismo— constituye la realidad” (p. 59). En este sentido, tal como lo plantea Arendt, este acto constitutivo depende, en primera medida, de la percepción dada a través de los sentidos. Sin embargo, las pasiones, pensamientos y sensaciones, carecen de una realidad fenoménica, por lo que la realidad, en su sentido más pleno, depende de la representación, lo que permite la exteriorización de lo aparente.

Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima —las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las

delicias de los sentidos— llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. (Arendt, 2005, p. 59).

Por lo tanto, la denominación de "realidad" no es una cualidad intrínseca de la experiencia íntima, sino el resultado de su puesta en escena dialógica, en el que el sentimiento se transforma. “La más corriente de dichas transformaciones sucede en la narración de historias y por lo general en la transposición artística de las experiencias individuales. Sin embargo, no necesitamos la forma artística para testimoniar esta transfiguración.” (p. 59). Si aceptamos esta premisa de que la forma artística no es indispensable para testimoniar, ¿cómo asegurar, entonces, que la transfiguración de lo íntimo en lo público no termine borrando aquello que solo el arte sabe nombrar?

Si bien la revelación del «quién» ocurre en el acto mismo de actuar, el arte se erige como condición de posibilidad para la permanencia de lo común. Estas formas artísticas, tales como la pintura, la poesía o el teatro, otorgan una morada habitable frente a la fugacidad de la acción. Preservando así la ambigüedad de la existencia humana. “De ese modo, el significado de la acción y del discurso puede sufrir el proceso de reificación en las obras de arte, donde se revelan los acontecimientos.” (Doll, 2024, p. 150). Podemos afirmar, entonces, que el arte, desde su condición más pura en tanto obra (como resultado del trabajo) al estabilizar el sentido de las acciones dentro del espacio público, teje no sólo un estado de permanencia, sino también de continuidad en la que se vale de la objetividad del recuerdo para trascender la perdurabilidad del mismo.

El punto de encuentro entre la fuerza del objeto producido por el homo faber y el significado de la acción es la obra de arte porque es, al mismo tiempo, *poiesis*, pero también está impregnada de pensamiento, discurso, praxis. Los otros objetos producidos por el homo faber, si bien pueden ser considerados desde el sentido de la

fuerza, por su estabilidad en el mundo, no sedimentan el significado del mismo modo que la obra de arte, que es cristalización y magia. (Doll, 2024, p. 150).

En concordancia con la perspectiva de Doll, la obra de arte opera como una iluminación fragmentaria donde converge un campo de fuerzas entre pasado, presente y futuro. Así pues, el arte, al igual que la acción, introduce una disrupción en el mundo mediante un proceso que inaugura lo nuevo. Esa novedad, propia del aparecer, nos remite al acto creativo. Una expresión libre sobre la que yacen los acontecimientos, arraigados en una relación bidireccional entre mundo y sujeto, que permite prescindir de la instrumentalización y constituir sentido dentro del espacio público.

1.3 La permanencia de la obra de arte

La existencia humana se ve implicada en una constante interacción con lo exterior, con lo público, donde los sujetos no sólo viven, sino que aparecen y, en esa aparición, se construyen. No es casual que Arendt, al reflexionar sobre la condición humana, insista en que el ser humano no puede entenderse plenamente sin ese espacio en el que se hace visible ante los demás. Es una exigencia interna de ser reconocido, de ser situado donde esta fragilidad no se desvanezca, sino que se sostenga a través de una interacción mutua dentro de un espacio de aparición.

El espacio de aparición nombra la apertura espacial en la que los diversos seres singulares se aparecen unos a otros, se relacionan unos con otros y componen entre todos un mundo común, pero nombra también la apertura temporal en la que los diversos seres singulares nacen y mueren, aparecen y desaparecen, transmitiéndose unos a otros ese mundo común que perdura a través de las generaciones. (Campiño, 2002, p. 165).

Solo en la exposición, en la vulnerabilidad de ser vistos, podemos empezar a habitar realmente el mundo. Sin un espacio en el que las personas puedan reconocerse y encontrarse, no hay posibilidad de acción, pues “todo lo que es, lo es en la medida en que aparece, es decir, en la medida en que puede ser visto, oído, olido, disgustado y tocado por criaturas sensibles, susceptibles de percibir lo que les rodea.” (Campiño, 2002, p. 163).

La obra de arte promete perpetuar un fragmento de lo humano en su materialidad. Es decir, busca establecer un espacio simbólico en el que, a través del trabajo de nuestras manos, como menciona Arendt, podamos sentirnos “en casa con el mundo” (Arendt, 1990, p. 371) ante un lugar al que se llega como completos extraños. Esta aspiración de la obra de arte, se fundamenta en su condición de inmortalidad aparente. Una permanencia que, como vimos anteriormente, la distancia de la mera utilidad. Basta pensar en *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón. Su lienzo perdura, pero su significado como símbolo de denuncia ante la perpetuación de la violencia, dentro del conflicto armado, se mantiene latente en la actualidad a través de la interpretación que otorga la acción humana.

Esta tensión muestra que, la permanencia que supone la obra de arte, está siempre mediada por la acción. Es decir, por el diálogo contingente que desdibuja el límite entre lo que permanece y lo efímero. En este sentido, el arte, al fijar lo efímero de la acción en la durabilidad de la obra, no petrifica el pasado, sino que lo entrega al juicio crítico de la pluralidad, garantizando que lo común no sea un legado muerto, sino un campo de interrogación vivo.

Esto lo podemos articular con la perspectiva de Gabriella Doll cuando habla acerca de la fuerza de la obra de arte. Para Doll (2024), esta fuerza está intrínsecamente relacionada con su inmortalidad, pero más allá de eso, la obra de arte se presenta como un punto de encuentro en el que convergen la producción, la acción y el discurso. Es un acto revelatorio donde opera una develación de lo oculto. Allí el pensamiento se acentúa en algo tangible para aparecer

ante los otros, dado que "las obras de arte, como objetos del pensamiento, son capaces de cristalizar algo de la comprensión del mundo" (Doll, 2024, p. 153). De aquello que ya no es.

Teniendo en cuenta esto, ¿qué proceso permite a la obra de arte convertir experiencias efímeras en algo perdurable que resiste al olvido y activa la reflexión en quienes la contemplan? En primera medida es pertinente considerar lo que Arendt denomina reificación. "La reificación es entendida por Hannah Arendt como una condensación de la obra de pensamiento en el objeto material, atribuyéndole el poder de fomentar el pensar y sentir cuando llega al público" (Doll, 2024, p. 152).

En este sentido, reificar un objeto o un acontecimiento, supone una transfiguración de su significado originario, de modo que su apariencia inicial se desplaza hacia una dimensión parcialmente alterada, sin perder por completo su referencia original. "La reificación que se da al escribir algo, pintar una imagen, modelar una figura o componer una melodía se relaciona evidentemente con el pensamiento que precedió a la acción" (Arendt, 2005, p. 186). Se trata entonces de un proceso en el que el objeto, en tanto cosa, es abstraído, fijado o reinterpretado dentro de un marco conceptual que excede su materialidad, resignificándolo dentro de un nuevo espacio, gracias a la condensación del pensamiento.

Esto nos permite pensar la obra de arte como el resultado de una interrelación entre pensamiento, experiencia y verdad, que sienta las bases para la pluralidad. Su permanencia radica en su función estabilizadora dentro de la condición humana, al acoger el acto inesperado que ciertos eventos dejan tras de sí. Así, como expresa Merleau-Ponty (1986), el arte no se reduce a una mera mimesis, sino que opera como una develación de lo oculto.

El arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y un mundo de afuera. Es verdaderamente el "grito inarticulado" del que habla Hermes Trimegisto, "que parecía la voz de la luz". Y una vez ahí, despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes, un secreto de preexistencia. (p. 53).

Si seguimos la perspectiva de Merleau-Ponty, podríamos considerar el arte como un milagro de lo inesperado dentro de la acción, pues introduce la posibilidad de algo nuevo. Esto se debe a que la obra de arte no solo preserva lo que ha sido, sino que a través de esta se obtiene un marco desde el cual cuestionar cómo se reconoce y comprende algo. Por ello, “los relatos toman la acción como su materia prima para darle durabilidad y permanecer en la memoria (2016: 184-191). (Arendt en Bernal, 2019, p. 178).

De esta manera, la condición de permanencia, sumada al carácter inmortal que acompaña a la obra de arte, en tanto que sobrepasa la condición mortal de los seres humanos, permite revelar el espacio de aparición sobre los que surge y se desarrolla la vida humana, a fin de establecer un sentido de continuidad en la historia. Desde la perspectiva de Pérez y Gutierrez (2019), “la función de la narrativa con respecto a la acción, para Arendt, es que, a través del arte y los relatos, la acción de los miembros de una comunidad puede ser conocida, entendida en su significado por el grupo.” (p. 177).

Si bien Arendt nos deja en claro, en primer lugar, que la transfiguración de lo íntimo en lo público no requiere mediación artística porque la acción ya es, en sí misma, un fenómeno de aparición, el mundo común sigue siendo frágil. Por ello, es importante considerar el fenómeno transfigurativo que ofrece la obra de arte a través de la expresión sensorial, pues la objetivación de la experiencia encarna el gesto emotivo que acompaña todo acontecimiento humano.

2. La actividad del pensar y la obra de arte

Como hemos visto en el capítulo anterior, la obra de arte, dentro del análisis de *La condición humana*, se define por su condición de permanencia, es decir, por su capacidad de insertar en el mundo un fragmento de estabilidad en contraste con los objetos producidos por

la labor. En esta medida, la obra de arte cristaliza un fragmento de lo humano a fin de constituir un espacio de aparición que permita articular la experiencia humana a través de la permanencia de sus significados. Esta capacidad de representar y simbolizar, de otorgar un significado a través de una forma, es inherente al pensamiento.

Mientras las actividades de la vida activa se despliegan en el mundo fenoménico y son observables, las actividades del espíritu (pensar, voluntad y juicio) pertenecen a la esfera de lo invisible. En este análisis, nos centraremos exclusivamente en el pensar, no porque la voluntad y el juicio carezcan de relevancia, sino porque el acto de pensar es la raíz de la creación artística en su dimensión simbólica. Es el diálogo interior del artista el que permite transformar lo efímero en una obra que resiste al olvido. La voluntad, orientada al futuro, y el juicio, vinculado a la evaluación de lo particular, serán abordados en futuras investigaciones, dado que su complejidad excede el marco de esta reflexión centrada en la relación entre arte, memoria y pensamiento contemplativo.

De este modo, en el presente capítulo retomaremos esa fuente inmediata que Arendt le otorga a la obra de arte: la capacidad humana de pensar. A partir de ello, nos preguntaremos: ¿cómo la obra de arte, al hacer presente lo ausente, materializa el pensar como diálogo silencioso que, desde su invisibilidad, resiste a la disolución del mundo común mediante el recuerdo?

2.1 Pensar

Cuando pensamos, tomamos distancia de nuestra relación con el mundo. “Es como si al pensar uno se retirase a un lugar imaginario, al territorio de los invisibles, del que no sabría nada si careciese de la facultad de recordar e imaginar.” (Arendt, 1984, p. 105). Esta retirada produce una suspensión de la experiencia ordinaria del tiempo, es decir, de aquello que postula una secuencia unidireccional entre el pasado, el presente y el futuro. Pues como

afirma Arendt (1984), “el pensamiento aniquila las distancias temporales y las espaciales. Puedo anticipar el futuro, pensar en él como si ya estuviera presente, y recordar el pasado como si todavía no hubiera desaparecido” (p.105).

Partiendo de estas premisas, Arendt parece posicionarse en medio de un desfase temporal, en el que el pasado y el futuro interpelan el ahora del sujeto que desea hacer memoria mediante la narración de unos hechos que permiten *dar cuenta de* aquello que acontece. Para que el sujeto pueda ser interpelado por estas líneas temporales que lo sitúan, como bien menciona Kafka en su parábola “Él”⁵, en un campo de batalla, el sujeto debe desligarse del momento presente. Solo así el Yo pensante se hace manifiesto y transforma los objetos sensoriales en una representación para el pensamiento que permita pensar lo imperceptible.

Hannah Arendt expresa en *La vida del espíritu* (1984) que la facultad de pensar surge a partir de acontecimientos pertenecientes a la experiencia viva (p. 107). A través de los órganos sensoriales del sujeto, el pensamiento, como portador de sentido, acoge la experiencia fenoménica para luego sustraerse de ella y dar paso a una reflexión posterior. Esta retirada del mundo de los fenómenos sucede de manera temporal (Arendt, 1984, p. 94), dado que el pensar debe volver a afirmarse sobre el mundo real una vez abandona la condición del yo pensante. En esta medida, según Arendt, el espíritu se libera de las limitaciones impuestas por la percepción y la acción inmediata para transformar el objeto dado.

Sin embargo, el pensamiento mismo no produce por sí solo objetos tangibles para

⁵ [Él] Tiene dos enemigos: el primero le amenaza por detrás, desde los orígenes. El segundo le cierra el camino hacia adelante. Lucha contra ambos. En realidad, el primero le apoya en su lucha contra el segundo, quiere impulsarlo hacia adelante, y de la misma manera el segundo le apoya en su lucha contra el primero, le empuja hacia atrás. Pero esto es solamente teórico. Porque aparte de los adversarios, también existe él, ¿y quién conoce sus intenciones? Siempre sueña que en un momento de descuido —para ello hace falta una noche inimaginablemente oscura— pueda escabullirse del frente de batalla y ser elevado, por su experiencia de lucha, por encima de los combatientes, como árbitro.” (Kafka en Arendt, 2018, p. 13).

hacer manifiesta una idea. Requiere una experiencia directa con el mundo que posibilite evocar el sentido ausente, dado que, como menciona Arendt (1984), presupone un grado de sociabilidad y comunicación que le permita estar ligado a las concepciones del mundo. Al remitirnos a la vida activa, observamos que la obra de arte, debido a su carácter permanente, da apertura a la manifestación del pensamiento. a la liberación de lo que estaba prisionero en el yo (Arendt, 2005, p. 186).

Si pensamos en el proceso creativo, la obra de arte surge de una retirada reflexiva del artista, similar al acto de pensar que Arendt describe como un diálogo interior consigo mismo. Este repliegue no es una huida del mundo, sino un movimiento hacia lo ausente (memorias, ideas, experiencias) que busca cristalizarse en una forma material. Así, la obra se sitúa en un ámbito liminal. Es a la vez huella del pensamiento contemplativo del artista y objeto visible en el mundo común, donde adquiere permanencia. Sin embargo, esta permanencia no es estática. Para el espectador, la obra opera como invitación a un ejercicio contemplativo análogo.

Al confrontar lo ausente hecho presente, como un dolor histórico o una emoción olvidada, se activa un diálogo entre su mundo interior y el significado objetivado en la obra. En ambos casos, creación y recepción, el pensar se manifiesta como resistencia al olvido, pero con un matiz diferencial. Mientras que el artista va de lo intangible a lo material, el espectador, va de lo material a lo significativo.

Esto nos permite considerar la noción de que la obra de arte es un objeto-pensamiento (*thought-thing*), tal como establece Boza (2010), dentro del cual se establece un diálogo atemporal con lo ausente. Esto ocurre porque la obra de arte trasciende la mera existencia de lo ente al implicar una transformación que desliga el objeto de su condición real-material. El arte, “al transformar objetos sensibles en objetos inteligibles, lo que hace es arrancarlos

primero de su contexto para “des-realizarlos”, para hacerles perder su cualidad de reales y prepararlos de cara a una función nueva y diferente.” (Arendt, 1984, p. 74).

La practicidad del objeto, al ser anulada mediante este proceso de des-realización, cede lugar a una dimensión simbólica y contemplativa. De modo que el pensamiento no opera como una fuerza creativa ex nihilo, sino como una instancia de reinterpretación donde se reconfigura la relación entre la experiencia y su representación. A este respecto, dicha función que enmarca Arendt como algo nuevo y diferente, responde al proceso de abstracción que supone la facultad de pensar y que constituye la base de toda creación artística. Así, el acto creativo a través del pensar, no solo se sustrae de lo inmediato, sino que lo devuelve al mundo bajo una forma nueva, haciendo visible lo que, en su estado original, permanecía oculto.

Según Hannah Arendt, cuando el pensamiento meditativo se ocupa del arte no es productor, sino que es un acto de transformación, una metamorfosis de tipo radical gracias a la cual —como ilustra «Magia», el poema de Rilke— «se puede invertir el curso natural de las cosas» (von der Lühe, 2022, p. 86).

En uno de los versos del poema referenciado por von der Lühe se expresa lo siguiente: “A menudo sufrimos que las llamas se hacen ceniza. Pero en el arte, el polvo se hace llama.” (Rilke en von der Lühe, 2022, p. 85). Esta metáfora de Rilke pone de manifiesto la capacidad del arte para elevar aquello que, una vez distanciado de su condición sensible, resulta imperceptible a los sentidos. Si bien todo suceso está marcado por la inevitable corrosión del tiempo, tanto en el pensamiento como en la obra, lo eterno irrumpe en lo temporal. Siendo esta interrupción la que permite desdibujar la causalidad del objeto a fin de conferir un distanciamiento de su condición externa.

Esta mención se puede comparar con la forma en la que la facultad del pensar “no se contenta con su objeto tal y como le viene dado” (Arendt, 1984, p. 92), sino que, por el

contrario, fundamentan el proceso de abstracción que permite al artista transformar los objetos de la realidad en representaciones. Para Arendt, la representación, “el hacer presente aquello que en realidad está ausente, es el único don del espíritu, y dado que toda nuestra terminología mental se apoya en metáforas extraídas de la experiencia visual, este don recibe el nombre de *imaginación*.” (Arendt, 1984, p. 94). Dicha facultad de la imaginación se presenta como un enlace que acoge el sentido interno y la experiencia sensible con el fin de reorganizar los objetos que le son dados al pensamiento.

En cierta medida, la imaginación, más allá de presentarse como condición de posibilidad para el pensar, simboliza un comienzo sobre lo ya existente, sobre la multiplicidad de esas experiencias que se concentran en el pasado y son traídas a través del recuerdo. El recuerdo, es para Arendt (1984), un acto reparador que aparece en medio de un diálogo entre un "no más" y un "no todavía" (p. 94), que clama por eso que yace en el olvido y que trasciende todo límite temporal para dar cuenta de que las cosas no se encuentran estáticas una vez son revisitadas.

Así, el arte no solo preserva lo que el tiempo corroe, sino que interrumpe la lógica causal de lo real. Un zapato abandonado, por ejemplo, deja de ser un utensilio para convertirse en un testimonio de historias silenciadas. Un caso concreto de esto, es el performance “*Mujeres con las botas bien puestas*” de la organización MAFAPO (Madres de Falsos Positivos) en Colombia. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2023), esta obra utiliza botas abandonadas, objetos cotidianos despojados de su función práctica, para convertirlas en testimonios de las desapariciones forzadas durante el conflicto armado de los años 2000.

Ante esto, una integrante de MAFAPO lo expresa de la siguiente manera: “cuando uno pinta, pasa lo mismo que cuando uno cose: se piensan y se mastican las cosas que uno tiene atoradas en el alma. Cuando yo pinté esta bota, tuve un pensamiento recurrente”

(CNMH, 2023). Este testimonio revela la transformación del dolor privado en una experiencia colectiva, resistiendo a la amnesia impuesta por la violencia.

Para que podamos pensar en alguien es preciso que no esté en nuestra presencia; mientras permanezcamos con alguien no podremos pensar ni en él ni sobre lo que a él le concierne; el pensar supone siempre un recuerdo; todo pensamiento es, en sentido estricto, un re-pensamiento. (Arendt 1984, p. 97).

Teniendo esto presente, aunque el recuerdo en algunas ocasiones supone una especie de nostalgia, debido a la condición inmutable que acompaña al pasado, como se puede observar en el caso de las madres de los falsos positivos, esto demuestra que solo aquello que permanece en los recuerdos puede ser repensado más no reversible. Y es ahí donde el sujeto, a través de la memoria y el recuerdo, puede preservar las experiencias de la vida para que estas sean visibles.

En ese sentido, ese proceso de recuperación que hace el recuerdo, “no puede aparecer del mismo modo que ante los sentidos, como si el recuerdo fuera una forma de brujería.” (Arendt, 1984, p. 107), pues su presencia dentro del espíritu es de naturaleza distinta. Por ende, el recuerdo es la evocación de un sentido que permite integrar los acontecimientos sensibles a las narrativas que constituyen la comprensión entre el mundo y el sujeto, lo que mantiene una continuidad dentro de la experiencia de este.

Como señala Palacios (2005), “para Arendt la memoria da hondura a la existencia. Sin recuerdos, se está como desconectado en el tiempo, y sin vínculos el sujeto queda desamparado, expuesto” (p. 4). La obra de arte, en este sentido, no es solo un objeto estético, sino una configuración autónoma donde el espíritu humano se manifiesta *en y para* el mundo. Al dotar al objeto de un carácter simbólico, el arte cumple una función mediadora. Preserva la memoria de lo efímero y la convierte en un legado accesible para las generaciones futuras.

Esta perspectiva coincide con la interpretación de Gutierrez (2008) sobre Cassirer, quien concibe el arte como una “forma simbólica” que trasciende lo estético al estructurar la experiencia humana. Sin embargo, la obra de arte no solo simboliza, sino que instaura un espacio de aparición. Mientras el pensamiento se retira del mundo, el arte lo habita, ofreciendo un terreno estable donde la pluralidad puede reconocerse.

“Como el resto de formas simbólicas, el arte no es simple reproducción de los contenidos dados por las impresiones, no es copia de lo real; más bien, representa una determinada dirección configuradora de nuestra actividad espiritual.” (Cassirer en Gutierrez, 2008, p. 181). Esta mención de Gutiérrez nos permite considerar que, todo objeto artístico, pese a no ser una manifestación plena de la realidad, configura activamente nuestra comprensión de lo real a través de las representaciones. Sin esta mediación espiritual, la apariencia de lo que es carecería de un marco interpretativo que la haga inteligible.

2.2 La imagen del pensar: metáfora

Si retomamos algunas nociones anteriores respecto a la actividad del pensar, podemos observar que cuando describimos la forma del pensar en el distanciamiento fenoménico, este adquiere un carácter transformador y transfigurativo precisamente porque opera como un proceso de abstracción que reconfigura la relación entre lo sensible y lo inteligible. Siguiendo a Arendt desde la noción de Boza (2010), el pensamiento utiliza elementos para redescubrir lo que es y lo que no es perceptible a los sentidos.

En esta instancia, si el pensamiento se vale de actos figurativos para declarar el sentido de aquello que busca representar, ¿cómo se produce entonces la mediación entre el pensamiento y el mundo. Como señala Arendt en Palacios (2005): “Todo pensamiento transferible es metafórico” (p.47). Esta afirmación no implica que la metáfora sea el origen del pensamiento, sino que establece una conexión hermenéutica. Al carecer de un lenguaje

directo para describir actividades no fenoménicas, recurrimos a imágenes sensibles para hacerlas comunicables.

La imaginación, en este sentido, es la condición de posibilidad del pensamiento reflexivo. Arendt (1984) retoma a Kant, quien la definió como «la facultad de la intuición incluso fuera de la presencia del objeto» (p. 94), es decir, evocar objetos o ideas que no están físicamente presentes. Sin embargo, a diferencia de Kant, Arendt subraya que el pensamiento, aunque se valga de metáforas, es una actividad desmundanizadora. Se aleja del espacio común para operar en la interioridad. Mientras la metáfora parece unir lo sensible y lo intelectual, el pensamiento mismo socava la inmediatez del mundo compartido.

Palacios (2005) afirma que, para Arendt, la metáfora “causa la unidad del mundo” (p. 48), esta no significa que la metáfora unifique, sino que mediatiza la relación entre el ámbito privado del pensamiento y el espacio público. En este sentido, la metáfora evita que el pensamiento se aísele del mundo, reconectándolo con la experiencia sensible. Arendt destaca que el razonamiento de sentido común, que constituye una parte esencial de la comprensión humana, necesita ejemplos concretos para ilustrar los conceptos abstractos. “Lo que se requiere para el pensamiento de sentido común son ejemplos que ilustren nuestros conceptos, y estos ejemplos son adecuados, porque nuestros conceptos se obtienen de los fenómenos son meras abstracciones” (Arendt, 1984, p. 124).

Por ejemplo, al intentar explicar un concepto, recurrimos a metáforas para dotarlo de sentido en términos que puedan ser imaginados y experimentados. Palacios (2005) afirma que las “analogías, metáforas e imágenes de sentido son hilos con los cuales el espíritu queda en contacto con el mundo ‘y al mismo tiempo’ ellos mismos sirven como modelos e indicadores de camino cuando se piensa” (p. 48).

Teniendo presente lo anterior, la obra de arte se apoya de la metáfora para transformar y sacar de la cárcel de la mera conciencia del yo, como afirma von der Luhe (2022), “un

sentimiento, una vivencia, una sensación” aquello que “cobra forma en libros, cuadros, estatuas o composiciones musicales” (p. 86). De manera que este estado intermedio en el que se sitúa la obra de arte plantea la cuestión de cómo la percepción, al abrirse al mundo a través del ‘me parece’, actúa como un puente entre lo efímero de la experiencia y lo duradero del recuerdo, permitiendo al pensamiento transformar aquello que de otro modo no existiría.

3. La reconstrucción del recuerdo a través de la obra de arte

El mundo no está hecho de átomos, está hecho de historias, porque son las historias que uno cuenta, que uno escucha, que uno recrea, que uno multiplica, las que permiten, convertir el pasado en presente y las que también permiten convertir lo distante en cercano. Lo que está lejano en algo próximo, posible y visible.
(Eduardo Galeano, 2021)

Si tenemos en cuenta que la historia prevalece a través de lo que se manifiesta y es narrado, Molano (2007) interpreta que dentro del pensamiento arendtiano, “la resistencia contra la barbarie y la construcción de un mundo común humano pasan necesariamente por el campo estético” (p.318). A través de la perspectiva de Hannah Arendt, la obra de arte se convierte como un medio que inscribe y da viabilidad al pensamiento en un mundo frágil y contingente, permitiéndole resistir a las dinámicas que intentan anular la condición humana.

El recorrido que hemos podido hacer de la obra de arte a través de dos grandes obras como lo son *La condición humana* y *La vida del espíritu* nos ha permitido observar la importancia de la construcción e interpretación de lo que constituye la apariencia de la obra de arte. En este tercer y último capítulo, determinaremos cómo la obra responde a un llamado reflexivo vinculado a la afectividad y la comprensión para establecerse como un recurso de la acción que le permite a la memoria dar hondura al recuerdo mismo, como acto de reconstrucción a través de la representación. No obstante, esto no implica dejar de lado su valor de cambio o su dimensión racional, pues su papel en la memoria y la reconstrucción de

la experiencia también puede ser comprendido en diálogo con estas dimensiones, sin reducir su significado a una única función.

3.1 Afectividad y representación

Existen diferentes maneras de narrar un acontecimiento, de reconstruir una historia y dar cuenta de aquello que es imperceptible ante la mirada del presente. Esta reconstrucción parece surgir de un deseo humano por inmortalizar las acciones de los sujetos, creando una perdurabilidad que trascienda el olvido. Sin embargo, como advierte Nietzsche (2003), el ser humano es, en esencia, “olvido personificado” (p. 101). Entonces, “¿cómo hacerle una memoria al animal hombre? ¿Cómo imprimir en este entendimiento limitado al instante, en parte obtuso y en parte atolondrado, en este olvido personificado, algo que permanezca presente?”. (Nietzsche, 2003, p. 101).

La respuesta, como sugerimos desde Arendt, no reside en el individuo aislado, sino en la presencia del otro. Para Arendt (2005), justamente “la presencia de otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y de nosotros mismos” (Arendt, 2005, p. 60). Es decir, solo en el espacio público, donde las experiencias se comparten y confrontan, lo efímero adquiere permanencia. No obstante, esta misma dinámica intersubjetiva, que parece contrarrestar el olvido, puede convertirse en un mecanismo de exclusión. Al homogeneizar lo decible, se silencian experiencias que escapan al consenso, omitiendo narrativas.

Así, mientras Nietzsche nos alerta sobre la fragilidad de la memoria humana, desde Arendt observamos que incluso los intentos por sostenerla pueden generar nuevas formas de olvido, incluso dentro del ámbito político. Da la impresión de que cuando se suprime una narrativa, el presente carece de viabilidad, y el silencio se erige como condición estable. El desplazamiento que distancia el acontecimiento de ser recordado, no solo retrasa la capacidad

de afrontar los hechos, sino que condena el presente a una repetición que destruye los lazos con lo humano.

Como señalan Pardo y Moreno (2022), en su artículo *Memorias en el posacuerdo colombiano: narrativas-relatos para construir paz*, este olvido no es ingenuo “lo que se olvida es de naturaleza diferente, y las causas del olvido son múltiples; sin embargo, excepto por los “olvidos liberadores”, hay olvidos y silencios producto de una posición o imposición política, ejercida desde la oficialidad.” (pp. 31-32). Al determinar qué merece ser recordado y qué debe borrarse, se niega la pluralidad humana que va acompañada del entramado histórico. Sustituyendo la heterogeneidad de lo vivido por un relato único que perpetúa la deshumanización.

En el contexto colombiano, por ejemplo, la desaparición forzada como práctica sistemática, ejercida por grupos armados y agentes estatales entre 1970 y 2015, fue objeto de un olvido político institucionalizado. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2018), los casos registrados fueron ejecutados bajo una lógica de ocultamiento deliberado por parte del Estado, en complicidad con estructuras paramilitares. Este silencio respondió a un intento de imponer una narrativa de seguridad nacional que justificaba la represión, borrando la pluralidad de voces de las víctimas y sus comunidades.

En este sentido, una vez que la capacidad del pensar del sujeto se ve sometida a una serie de acciones que irrumpen sobre su comprensión con la realidad, la desmemoria se sitúa como condición de estabilidad para este, como si se pudiera dar un salto de fe sobre esa sensación de alivio que supone el olvido cuando las cosas se ausentan del pensamiento.

Corremos el riesgo de olvidar y tal olvido—aparte de los propios contenidos que puedan perderse— significaría que, hablando en términos humanos, nos privaríamos de una dimensión: la de la profundidad en la existencia humana, porque la memoria y

la profundidad son lo mismo, o mejor aún, el hombre no puede lograr la profundidad si no es a través del recuerdo. (Arendt, 2018, p.120).

Sin recuerdos quedaríamos entonces desconectados del mundo, reafirmando la sensación de extrañeza que nos acompaña al llegar a él. Esta falta de recuerdos implica una desconexión de la profundidad afectiva, dejando al individuo aislado de la experiencia emocional que acompaña a todo acontecimiento. Arendt (1984) enfatiza que las emociones son respuestas a lo externo (p. 95), pero en el caso de las desapariciones forzadas, ese ‘externo’ es un escenario donde el Estado y los actores armados fabrican pasiones colectivas, como el miedo, para anular la agencia de las víctimas. Así, *pathemata* (πάθηματα), que significa *lo que se sufre* o *lo que se padece*, se convierte en una práctica de desmemoria que consolida regímenes de impunidad.

Además de este referente sobre la violencia, las prácticas de narración del horror que actores armados de algunas zonas del país como Buenaventura llevaron a cabo, implicaron la multiplicación de rumores y la proliferación de las historias sobre lo que pasaba con quienes se encontraban desaparecidos. Todas son historias atravesadas por la barbarie y la crueldad, que significaron la ampliación del miedo y la atribución de poder a los perpetradores. (CNMH, 2016, citado en CNMH, 2018, p. 74).

Si bien este acto vincula la experiencia emocional con la interioridad del individuo, esto no implica que la emoción deba permanecer en lo privado. Puesto que “la privación de lo privado radica en la ausencia de los demás, hasta donde concierne a los otros, el hombre privado no aparece y, por lo tanto, es como si no existiera.” (Arendt, 2005, p. 67). En este sentido, si el miedo es fabricado para anular la agencia, ¿de qué manera puede el sujeto, en este caso, las víctimas, resignificar ese πάθημα y convertirlo en acción colectiva frente a las desapariciones forzadas?

A este respecto, la necesidad de dar cuenta de lo vivido, de procesar la experiencia y de buscar una cercanía en el encuentro con otros, impulsa a menudo la exteriorización de las emociones en un espacio público. Esta exteriorización, sin embargo, no consiste en una respuesta instintiva, sino que está mediada por el pensamiento, lo que conduce a una transmutación de la experiencia privada en discursos y actos.

El performance *Noviembre 6 y 7* de la artista Doris Salcedo, nos permite articular dicha idea. Para Beltrán en su artículo *Doris Salcedo: creadora de memoria* (2015), Salcedo establece el origen de una herida a través de la instalación de sillas en las paredes del Palacio de Justicia en Colombia. Esto con el fin de dar apertura a lo acontecido mediante un espacio que permitiera dar cabida a la pérdida y tragedia del Palacio de Justicia ocurrida el 6 de noviembre de 1985.

Este objeto, que pertenece a los espacios interiores, se exhibe en el exterior como si invirtiera el espacio: el interior se lleva al exterior y a través de éste se exponen connotaciones de privacidad e intimidad. Pero esta intimidad se refiere no solamente a la especificidad del evento de puertas para adentro, sino también al espacio privado que ocupa dentro de la conciencia nacional. (Beltrán, 2015, p. 200).

Este fenómeno nos hace reflexionar sobre el papel del arte en la constitución de la experiencia humana y su capacidad para articular lo sensible con lo reflexivo, debido a la forma en que “el significado de la acción y el discurso puede sufrir el proceso de reificación en las obras de arte, donde se revelan los acontecimientos” (Doll, 2024, p. 79). Consideramos que la manifestación artística de la experiencia humana, como sucede en el caso de Salcedo, se caracteriza por una capacidad de generar significados que trascienden la inmediatez de eso que denominamos habitual, confiriéndole un carácter simbólico y permanente que la simple interacción no posee.

Cuando Arendt nos habla del carácter permanente del mundo en *La condición*

humana, acoge la obra de arte como el objeto que puede ofrecer una representación estable y significativa de lo vivido. "He aquí una de las ideas fundamentales: el arte, en un mundo en ruinas, se erige como una morada habitable y permanente, donde los seres pueden alcanzar «no la inmortalidad del alma o de la vida sino de algo inmortal realizado por manos mortales»" (Arendt en Acedo, 2018, p. 76). Esto es una especie de condensación que se establece como puente entre el pensar y la materialidad del mundo.

El cómo nos recordamos, cómo construimos el futuro, esa es una de las funciones principales que se denotan dentro del pensamiento arendtiano y que permite marcar una ruptura a partir de la experiencia para ser refugio y reflexión. Esto se plantea porque en Arendt se evidencia un llamado hacia herramientas que permitan establecer una reinterpretación del pasado. En el que el pasado sea más que un simple conjunto de hechos que agrupa en sí mismo un carácter inalterable sobre el tiempo, con el fin de estructurar desde otro espacio lo social y lo político en tiempos de oscuridad. Por eso dentro del pensamiento arendtiano, Arendt (2005) dota al artista y al historiador de poseer un rol fundamental para la constitución de la historia.

En este sentido, la vinculación afectiva con la obra de arte revela un estado de comprensión que permite al sujeto acercarse a una experiencia no vivida. El testimonio, cuando se expresa artísticamente, no solo transforma la perspectiva del acontecimiento, sino que lo vuelve experimentable ante quien lo contempla. De ahí la importancia de abordar la obra desde la facultad del pensar. A través de la imaginación, el recuerdo se convierte en un acto que transforma la experiencia humana, al integrar no solo lo que se retiene en la memoria, sino también las emociones que emergen al evocarla.

3.2 La obra de arte como lugar de la comprensión

No es coincidencia hasta el momento enlazar el fenómeno de la violencia a las experiencias que puede llegar a representar la obra de arte en Hannah Arendt. Uno de los motivos principales para analizar este objeto como lugar de la comprensión, precisan en la manera que Arendt cimienta su pensamiento sobre la base misma de esta categoría. En el marco del libro *Ensayos sobre la comprensión* (2005), Arendt plasma un escenario relevante: la forma en la que los sujetos enfrentan el dominio del pasado tras acontecimientos violentos, como en el caso del totalitarismo.

Para Arendt, el totalitarismo no se limita a ser un régimen de opresión política, sino que constituye la destrucción sistemática de la condición humana en su esencia plural, donde el individuo es incapaz de juicio o acción autónoma. Pese a estos fenómenos que irrumpen sobre la existencia del ser humano, el totalitarismo es un acto revelador en sí mismo de la acción humana. Si bien este suceso es perverso al desarticular la subjetividad misma a través del terror, “también es cierto que sin el totalitarismo podíamos no haber conocido nunca la naturaleza verdaderamente radical del mal.” (Arendt, 1951, p. 8).

El mal es un acto disruptivo frente a nuestra capacidad de pensar. “Nos ponemos de cara al sin sentido, y sabemos bien que el pensamiento no puede habitar mucho tiempo en el sin sentido” (Blanco, 2013, p. 321), debido a que la radicalidad del mal anula la relación con el mundo, gestando la incapacidad para pensar. En el caso de Adolf Eichmann, esta crítica de Arendt (1984) se hace presente, pues, ¿quién está detrás de este mal que ejecuta acciones incomprensibles?, ¿un monstruo ajeno a toda humanidad, o alguien común desprovisto de la capacidad de pensamiento?

Cuando atribuimos la capacidad del mal a una personificación, como en el caso del monstruo, conferimos que este mal no es relacional al ser humano. Sin embargo, eso no quita que los actos cometidos no lo sean. Para Arendt (1984), en el caso de Eichmann, “los actos

fueron monstruosos, pero el responsable —al menos el responsable efectivo que estaba siendo juzgado— era totalmente corriente, del montón, ni demoníaco ni monstruoso” (p. 14). Sus actos eran el resultado de una ausencia de pensamiento. Su modo de habitar el mundo suponía la consecuencia de todo proceso carente de reflexión, el distanciamiento entre sujeto y mundo.

En este sentido, si el mal radical se expresa en la ruptura del pensamiento y la desconexión con el mundo, ¿cómo es posible restablecer la relación entre sujeto y mundo tras la irrupción del mal radical? ¿Por qué se haría necesaria la categoría de la comprensión para la modificación de este vínculo? Si bien para Arendt nuestra apariencia en el mundo supone un estado de extrañeza, en tanto albergamos la condición de recién llegados, esta es la forma humana de dar sentido a lo ajeno y comprender la apertura de los actos incomprensibles que se hacen presentes en el mundo.

La comprensión como categoría política, permite restablecer la relación con aquello que se ha vuelto extraño, perturbador o incomprensible, en un intento por superar la distancia que se interpone. Es como expresa Blanco (2013), “una «necesidad de la razón», una característica básica y distintiva del hombre, su «modo de habitar». Se trata de saber si esa necesidad puede ser siempre «colmada».” (p. 321). Esta necesidad de la que habla Blanco, nos permite pensar que la comprensión está anclada a la búsqueda de sentido de la que se vale la facultad del pensar. Para Arendt (2005), comprender es un ejercicio de confrontación con la realidad que exige mirar al abismo sin ilusiones redentoras. Lo que significa que la comprensión no redime el pasado a través de un perdón, sino que le permite al sujeto establecer una reconciliación con el pasado para ser consciente de su realidad.

El hecho de que la reconciliación sea inherente a la comprensión ha dado lugar a la difundida tergiversación de que *tout comprendre c'est tout pardonner* (*comprenderlo todo es perdonarlo todo*). Pero el perdonar tiene tan poco que ver con el comprender

que no es ni su condición ni su consecuencia. (Arendt, 2005, p. 372).

Por ejemplo, en el caso del mal radical al atacar directamente la condición humana, trasciende la lógica del perdón político, pues este presupone reciprocidad y reconocimiento mutuo, condiciones que el totalitarismo anula. Al reducir a víctimas y verdugos a meros objetos, el mal no solo destruye cuerpos, sino que corroe la posibilidad del diálogo. Entonces, ¿cómo perdonar cuando no hay un "quién" al que interpelar? Si no hay un "quién" al que responsabilizar, el perdón se convierte en un gesto vacío, una performance sin sustancia, lo que obliga a pensar en otras formas de establecer una relación con el pasado. En este sentido, la reconciliación que trae consigo la comprensión es solamente un soportamiento de lo extraño: "Salomón [...] sabía que sólo un 'corazón comprensivo', no la mera reflexión o el mero sentimiento, nos hace soportable el vivir con otros hombres, eternos extraños, en un mismo mundo, y les hace posible a ellos el soportarnos a nosotros" (Di pego, 2012, p. 58).

En esta medida, en lo que concierne a nuestra interpretación, consideramos que es la categoría de la comprensión la que permite revelar en la obra de arte algo más allá de su forma. Este punto es crucial porque nos permite entender que, en función de la comprensión, la obra de arte articula la extrañeza de los acontecimientos del mundo al operar como una herramienta crítica que interroga, desestabiliza y resignifica lo aparentemente dado. Al transfigurar lo inefable, aquello que escapa al lenguaje, en una experiencia estética, la obra de arte confronta al espectador con fisuras en el orden simbólico. Esta mirada no solo cuestiona la naturalización de lo existente, sino que también hace visible lo excluido, ampliando los límites de lo que aún falta por ser dicho, pensado y, finalmente, transformado. De este modo, la obra de arte, al igual que la comprensión, es siempre intervención.

Una vez que un acontecimiento no puede ser redimido de su carácter perturbador, lo único que queda es comprender por qué, en un mundo como este, acontecen este tipo de fenómenos. Como señala Di Pego (2012), "la comprensión supone la reconciliación, no en el

sentido de una superación del pasado, sino como una forma de hacer frente a lo que ha sucedido, que, sin embargo, resulta siempre abierta e inacabada" (p. 58). Por lo tanto, cuando la manifestación artística se basa en acontecimientos políticos, no busca estetizar el sufrimiento, sino exponer su radical singularidad. Las imágenes, las pinturas, los performances y otras expresiones confrontan al espectador a través de nuevas significaciones que acogen lo emotivo, como en el caso del dolor, las cuales no pueden ser universalizadas ni redimidas, sino solo testimoniadas.

Si retomamos el performance de Salcedo, mencionado en líneas anteriores, su obra no busca saldar una deuda con el pasado, sino por el contrario, contrarrestar el olvido al que se someten los acontecimientos con el paso de los años. Es decir, permite reafirmar la experiencia de lo ocurrido a través de nuevos significados que devienen en representaciones del fenómeno. Para Acosta (2016), "la violencia en la obra de Salcedo es 'representada', en efecto, pero siempre en el reconocimiento de la imposibilidad misma de su justa representación" (p.4). Es decir, si bien la violencia está presente en su trabajo artístico, su representación nunca puede ser completamente precisa o justa. Esto implica que el artista en su creación no sólo reconfigura la experiencia misma, sino que también evidencia las limitaciones inherentes a cualquier intento de capturar su esencia y su impacto a través del arte.

Esas sillas no quieren ser huellas: no quieren ni pretenden reemplazar las huellas desaparecidas, no buscan hablar tampoco por aquellos que ya no están. Atestiguan, desde su silencio, desde su singularidad, que hay algo que ha sido olvidado: son, así, más que testimonio de los hechos, testigos de la ausencia. (Acosta, 2016, p.11).

El gesto artístico, como ya nos lo ha permitido ver la comprensión, no redime el pasado, pero lo hace visible en su fractura. Y es ahí, en ese límite, donde el arte deviene espacio de comprensión: un proceso que, como señala Arendt (2005), exige "aceptar que algo

como esta guerra haya podido suceder" (p. 30). Pero que en el arte se resuelve sin descripciones totalizantes, sólo a través de presencias performativas que interpelan el presente del espectador. Así, la obra de arte no amplía sólo el espacio de lo decible, sino que también incide en la manera en que los conflictos pueden ser procesados, permitiendo que estas expresiones conduzcan a la reflexión y, en última instancia, a la conformación del espacio público mediante la reconstrucción del recuerdo.

Conclusiones

Permitirnos llegar a las conclusiones de este trabajo nos lleva a saber, en primera medida, que la obra de arte en Hannah Arendt es un objeto relevante para entender y poder analizar su pensamiento político y filosófico. Sobre todo, cuando se desea ver desde diferentes puntos qué queda de las acciones de los seres humanos y de la historia tras el fenómeno de una guerra o de un acto violento que cercena la pluralidad humana a un estado homogéneo, irrumpiendo la posibilidad de habitar el mundo.

Nuestra pregunta central para la conformación de este análisis: “¿En qué medida la obra de arte, en su condición de permanencia y como expresión de la facultad humana de pensar, posibilita la reconstrucción del recuerdo a través de la afectividad y la comprensión?”, nos permitió observar cómo la obra de arte no solo acoge la fragilidad de la experiencia humana al dotarla de una presencia duradera en el mundo, sino que además, como podemos interpretar a partir de Arendt (2005), actúa como un milagro de la acción. Dado que toda acción es un acto creativo en la medida en que introduce novedad en el mundo.

De este modo, el milagro es doble: por un lado, interrumpe el olvido al materializar el recuerdo gracias a la constitución de la obra como un objeto-pensamiento (la pintura, el poema, el memorial); por otro, lo abre a la re-significación a través de la natalidad, esa capacidad humana de comenzar algo nuevo. Así, la obra de arte no es un objeto estático, sino

una intervención en el espacio público que permite establecer una continuidad con la historia. Precisamente porque el arte encarna la natalidad, se convierte en un umbral entre el pasado y el futuro. No solo preserva la memoria, sino que la proyecta hacia lo posible. En este sentido, Acosta (2016) afirma:

“El arte es el primer paso mediante el cual una cultura atraviesa las puertas de la historia y lograr verse a sí misma, no desde los hechos que conforman la experiencia histórica —frente a la cual la mirada reflexiva siempre llega ‘demasiado tarde’—, sino desde una perspectiva que sea capaz de poner en movimiento la inmovilidad de la historia.” (Acosta, 2016, p. 8).

Cuando decidimos incluir algunos ejemplos que responden a la escena de la expresión artística desde el contexto colombiano, lo hicimos en aras de poder visualizar el movimiento que se articula ante los fenómenos que albergan violencia y pérdida. Cómo se construye a partir de la ausencia, de lo que se alberga en el pensamiento y de la reconstrucción de la memoria en aras de evocar el recuerdo. La obra de arte, al ser testimonio es un gesto que activa lo afectivo como dimensión fundamental del conocer. Porque el pensamiento mismo no es ajeno a la emoción: se teje en la misma trama donde lo sentido y lo recordado dialogan, donde la memoria no solo conserva, sino que reinterpreta y, en ese movimiento, rehace el mundo.

Es aquí donde se reconoce que el ser humano, aun en su finitud, trasciende su condición temporal no por medio de la permanencia física, sino a través de la huella que graba en el mundo: actos, palabras, creaciones que condensan su experiencia. El arte, en este caso, se erige desde Arendt como un espacio donde lo efímero de la existencia adquiere densidad simbólica. No se trata de una inmortalidad literal, sino de la capacidad de resonar en otros. La memoria colectiva recoge fragmentos de vidas individuales y los convierte en significados compartidos.

Así, la finitud no es un límite absoluto, sino el suelo desde el cual se proyecta lo imperecedero del gesto humano. Este proceso de hacer habitable lo no vivido, le otorga al arte su dimensión política a través de la comprensión. Al resistir la desaparición y sostener el recuerdo en el espacio público, la obra interroga el pasado desde el presente, restaurando el diálogo interrumpido por la violencia. Esto con el fin de enfrentar la realidad sin redimirla, pues, ¿cómo podría la obra de arte, en su carácter de testimonio atemporal, evitar la pretensión de redimir lo irredimible y mantenerse como una forma de denuncia que interroga, sin cerrar las heridas de la historia?

Referencias bibliográficas

- Acedo, N. (2018). *Moradas del ser. Notas sobre arte y testimonio en el pensamiento de Hannah Arendt y la escritura de Nora Strejilevich*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Acosta, M. (2016). *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia*. Bogotá: Uniandes.
- Arendt, H. (1951). *Orígenes del totalitarismo*. Titivillus.
- Arendt, H. (1984). *La vida del espíritu*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.
- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempo de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Arendt, H. (2005). *Ensayos de comprensión*. Madrid: Caparrós.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2018). *Entre pasado y futuro*. Ciudad de México: Partido de la revolución democrática.
- Ayala, S. (2007). *Propaganda totalitaria: un recorrido diferente. La trama de la comunicación*, (12), 97-113.
- Bagedelli, P. (2011). *Entre el ser y la vida: el concepto de natalidad en Hannah Arendt y la posibilidad de una ontología política*. *Revista SAAP. Publicación de Ciencia Política de la Sociedad Argentina de Análisis Político*, 5(1), 37-58.
- Beltran, G. (2015). *Doris Salcedo: Creadora de memoria*. *Nómadas*. (42), 185-193.
- Birulés, F. (2000). *Hannah Arendt: El orgullo de pensar*. Barcelona: Gedisa.
- Blanco, J. (2023). *La «senda de la injusticia» y su «escalera trasera». Acerca del lugar de la tradición en el pensamiento político de Hannah Arendt*.
- Boza, M. (2010). *Hannah Arendt: La obra de arte y el pensamiento*.
- Campiño, A. (2002). *Espacios de aparición: el concepto de lo político en Hannah Arendt*. (26), 159-186.

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018), *Desaparición forzada. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*, Bogotá, CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2023). *Mujeres con las botas bien puestas»: las madres de Soacha quieren contarle al mundo su lucha contra la impunidad*. Bogotá.
- Colacrai, P. (2006). El arte en Hannah Arendt. *La trama de la comunicación*, (11), 265-275.
- Comesaña, M. (1995). Consideraciones críticas en torno al concepto de “labor” en Hannah Arendt. *Maracaibo: Revista de filosofía*, (21), 115-142.
- Comesaña, M. (1997). El trabajo como productor del artificio humano en Hannah Arendt. (14), 99-129.
- Club de lectura. (2021). Eduardo Galeano: *Estamos hechos de historias*. [Vídeo]. YouTube.
- Di pego, A. (2012). *Comprensión, narración y juicio en la obra de Hannah Arendt: Una reinterpretación a partir de los escritos de Wallther Benjamin y Martin Heidegger*. Universidad Nacional de La Plata.
- Doll, G. (2024). *La fuerza de la obra de arte en La Condición Humana. Fuerza y significado*. Estudios sobre la agencia del artefacto, la obra de arte y la naturaleza a partir del pensamiento de Heidegger.
- Gaviria y Granda. (2016). El Estado en Arendt y Maquiavelo: dos visiones. *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, 46(124), 145-170.
- Grijalba, M. (2022). *El amor mundi de Hannah Arendt como fundamento de su idea de la política*. Editorial de la Universidad de Sevilla.
- Gutierrez, A. (2008). El arte como pensar metafórico en la filosofía simbólica de Cassirer. *Praxis filosófica*, (26), 169-188.
- Hermida del llano (2015). Hannah Arendt: pensar sin barandillas sobre el totalitarismo y la banalidad del mal. *Revista filosófica*, (23), 59-88.
- Heuer, W. (2005). La imaginación es el prerrequisito del comprender (Arendt): Sobre el

- puente entre pensamiento y el juzgamiento. Cuadernos de ética y filosofía política.
- Hurtado, C. (2010). Hannah Arendt: Condición humana y crítica de la modernidad. (pp. 179-185).
- Longhini, C. (2012). El concepto de tradición en Hannah Arendt. Nombres, 15. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2268>
- Merleau, p. (1986). El ojo y el espíritu. Barcelona: Paidós.
- Molano, (2007) Hannah Arendt: Pensadora en tiempos de oscuridad.
- Muñoz, M. (2022). Lo común y el mundo en común. Una reflexión desde el pensamiento arendtiano. Daimon, (85), 99-112.
- Nietzsche, F. (2003). Genealogía de la moral. Madrid: Tecnos.
- Obando, A. (2024). Sumisión, abandono y desarraigo: De las lógicas y las prácticas totalitarias al reconocimiento de la dignidad. pp. 53-80.
- Obregón, A. (1962). Violencia. Colección de Arte, Banco de la República, Colombia.
- Pagura, N. (2014). Hacia una teoría crítica del trabajo en el capitalismo actual. Revisión de las tesis sobre el “Fin del trabajo” e indagación de perspectivas alternativas. Buenos aires. Facultad de filosofía y letras.
- Palacios, V. (2005). Tensiones entre la memoria y el olvido. Divagaciones a partir de Hannah Arendt.
- Pardo, A., & Moreno, L. (2022). Memorias en el posacuerdo colombiano: narrativas-relatos para construir paz: (1 ed.). Universidad Nacional de Colombia.
- Patierno, N., & Crisorio, R. (2022). Cuerpo de la acción en Hannah Arendt: una relectura de La condición humana. Protrepis (23), 161-172.
- Pierre, M. (1985). Vida activa y vida contemplativa. Cuaderno Monásticos.
- Ruaño, M. (2011). Acción, Pensamiento y Juicio en Hannah Arendt.
- Vera, M. (2014). La diferencia entre labor y trabajo en la crítica de Hannah Arendt a la

concepción del hombre de Marx.

von der Lühe, I. (2022). Sobre los poemas de Hannah Arendt.