

LA ESTÉTICA COMO MEDIO PARA VISIBILIZAR LO INVISIBLE.

El arte como expresión histórica, más allá de un movimiento artístico.

Tabla de Contenido.

Resumen	1
1. El valor histórico de la estética para los marginados: Una reflexión filosófica	2
2. Estética, historia y poder: El arte como herramienta de resistencia y reconstrucción	3
3. Del contexto al sentido.	
3.1 Antecedentes	4
3.2 Rastros, conexiones y desconexiones.	
<i>La interpretación simbólica del arte</i>	<i>6</i>
3.3 Aquello pendiente, justicia para las víctimas.	
<i>La posicionalidad de los oprimidos y los condenados de la tierra</i>	<i>9</i>
3.4 La experiencia de los marginados y la alienación en la modernidad	12
3.5 El arte como herramienta de resistencia política e interrupción histórica.	
<i>Memoria y estética</i>	<i>15</i>
<i>El arte como herramienta de resistencia y reflexión crítica de la historia</i>	<i>18</i>
4. Conclusión.	
<i>La estética como memoria activa y resistencia crítica</i>	<i>21</i>
5. Bibliografía	24

LA ESTÉTICA COMO MEDIO PARA VISIBILIZAR LO INVISIBLE.

El arte como expresión histórica, más allá de un movimiento artístico.

Resumen.

El arte no es solo una manifestación estética, sino una herramienta crítica que permite cuestionar, reconstruir y resignificar la historia. A lo largo del tiempo, la narrativa artística ha sido dominada por los vencedores, marginando expresiones y relatos que podrían ofrecer perspectivas alternativas sobre nuestra memoria colectiva. En este sentido, surge la pregunta central: ¿qué tanto podríamos redescubrir en una historia que ha sido recitada por muchos y mal contada por otros? ¿Podría el marginado ofrecernos una visión alternativa de los muchos eventos históricos que nos han marcado como humanidad, revelando verdades omitidas y reconfigurando nuestra comprensión del pasado?

Inspirado en Walter Benjamin y Frantz Fanon, se plantea que la memoria no es lineal ni progresiva, sino un campo de lucha donde los vencidos, oprimidos, silenciados y marginados pueden irrumpir y alterar la estructura narrativa dominante. Mientras que la estetización de la política puede ser utilizada como un mecanismo de control, el arte sigue operando como un espacio de resistencia, ofreciendo nuevas lecturas del pasado, visibilizando relatos excluidos. Así, el arte no solo documenta lo ocurrido, sino que lo transforma. Al desafiar la historia oficial, permite que el pasado deje de ser un relato estático para convertirse en un espacio de confrontación, donde las voces silenciadas pueden irrumpir y reclamar su lugar en la memoria reconfigurando nuestra percepción de la historia.

El valor histórico de la estética para los marginados: Una reflexión filosófica.

La historia, en su mayoría, ha sido narrada desde la perspectiva de los vencedores, relegando al olvido las experiencias y voces de aquellos que han sido marginados por razones políticas, sociales o económicas. Sin embargo, el arte no es solo una herramienta de representación, sino un medio de resistencia y reconstrucción histórica. En este sentido, surge la cuestión fundamental: ¿qué tanto podríamos redescubrir en una historia que ha sido recitada por muchos y mal contada por otros? ¿Podría el marginado ofrecernos una visión alternativa de los muchos eventos históricos que nos han marcado como humanidad, revelando verdades omitidas y reconfigurando nuestra comprensión del pasado?

Este estudio se justifica por la necesidad de rescatar y analizar cómo el arte ha servido como un medio para visibilizar historias olvidadas, marginadas y silenciadas en la historia oficial. No se trata solo de destacar manifestaciones artísticas excluidas, sino de comprender cómo estas permiten cuestionar y desafiar la narrativa dominante para comprender cómo la memoria, la estética y la historia pueden ser reconfiguradas desde la perspectiva de los oprimidos.

Objetivo general.

Reflexionar el papel de la estética en la reconfiguración de la memoria histórica, explorando cómo el arte puede ofrecer una visión alternativa de los eventos históricos y desafiar las narrativas dominantes establecidas por los vencedores.

Objetivos específicos.

- Explorar la relación entre historia, memoria y estética en la obra de Walter Benjamin y Frantz Fanon, identificando sus aportes para la comprensión de la historia desde la perspectiva de los oprimidos.
- Analizar la relación entre el arte y la construcción del discurso histórico, analizando cómo las expresiones estéticas han influido en la manera en que se narra, interpreta y resignifica el pasado.
- Examinar cómo el arte funciona como un medio transformador de la memoria histórica, permitiendo la resignificación del pasado y la visibilización de relatos que desafían las narrativas oficiales.

Estética, historia y poder: El arte como herramienta de resistencia y reconstrucción.

La historia del arte y la estética ha sido narrada, en gran medida, desde la perspectiva de quienes han ostentado el poder en los espacios sociales e intelectuales. Como resultado, muchas voces han sido silenciadas y numerosas expresiones artísticas han quedado al margen de los discursos oficiales. Sin embargo, si establecemos un diálogo con las obras y propuestas de artistas relegados por razones sociales, políticas o económicas, **¿qué tanto podríamos redescubrir en una historia que ha sido recitada por muchos y mal contada por otros? ¿Podría el marginado ofrecernos una visión alternativa de los muchos eventos históricos que nos han marcado como humanidad, revelando verdades omitidas y reconfigurando nuestra comprensión del pasado?**

Este enfoque pone en duda la posibilidad de reconstruir una historia desde una óptica sincrónica, moviéndose entre diversas temporalidades y desafiando la linealidad establecida por los relatos predominantes, donde la historia clásica ha mostrado el desarrollo del arte en términos de evolución y progreso, obviando que numerosas formas de expresión han sido marginadas no por su falta de valor, sino por esas mismas relaciones de poder. En este aspecto, la estética no solo debe estudiar la belleza, el gusto y la percepción artística, sino también interrogarnos qué criterios han definido históricamente qué se considera arte y quién tiene el derecho de crear y ser registrado.

Walter Benjamin sostiene que la historia se narra desde la perspectiva de los triunfadores, quienes establecieron una historia que oculta o distorsiona las vivencias de los oprimidos. Para Benjamin, el rescate del pasado debe realizarse a partir de una “ruptura” con la visión progresista de la historia, permitiendo que las voces relegadas interrumpen el relato dominante. Desde esta perspectiva, el arte no es únicamente una expresión estética, sino también un reflejo de resistencia, una forma de hacer visibles aquellas vivencias históricas que han sido distorsionadas en el mejor de los casos o ignoradas en el peor.

Si entendemos la estética como un ámbito donde lo excluido se transforma en un recurso de rescate histórico, resulta inevitable reconocer su potencial para socavar las estructuras de poder que han moldeado la memoria colectiva. A partir de esta premisa, se hace posible elaborar una historia del arte que no se funda en la exclusión, sino en la convivencia de diversas visiones. En este sentido, las creaciones de artistas ignorados o acallados adquieren una nueva relevancia en un presente que anhela justicia histórica y reconocimiento cultural.

La función del arte en la formación de identidades grupales y en la lucha contra la opresión es fundamental. La estética no solo representa una época y un lugar, sino que también puede

funcionar como un acto de resistencia ante las narrativas dominantes. Iniciativas como el arte indígena, las manifestaciones artísticas decoloniales e incluso la historia personal del artista han puesto en cuestión la exclusión de ciertos discursos artísticos, evidenciando que esta no es un hecho fortuito, sino una táctica intencionada para sostener relaciones de poder desiguales.

Desde esta perspectiva, el arte excluido nos motiva a interrogar tanto la historia del arte como los propios fundamentos de la estética. Cuando una obra de arte no se ajusta a los estándares impositivos por la tradición occidental, no debería considerarse automáticamente como arte menor¹. Al contrario, nos obliga a replantearnos las categorías con las que evaluamos lo estético. En este contexto, la estética se convierte en un terreno de disputa donde los límites entre lo aceptado y lo rechazado deben ser constantemente examinados y, en muchos casos, derribados.

En última instancia, la cuestión filosófica de fondo radica en si la estética puede ser un ámbito de resistencia y reparación histórica. Si el arte ha sido históricamente un instrumento de control en manos de los dominantes, también puede convertirse en un medio de liberación para quienes han sido despojados de su historia. La restauración de las expresiones artísticas relegadas posee no solo un significado histórico, sino también político y epistemológico, dado que nos impulsa a reevaluar la forma en que generamos y validamos el conocimiento sobre la estética y la historia del arte.

Del contexto al sentido.

3.1 Antecedentes.

La interpretación del discurso, ya sea en el ámbito estético, histórico o social, está profundamente determinada por el contexto en el que se produce, pues este influye tanto en su construcción como en su percepción y transformación a lo largo del tiempo. Ningún discurso estético, histórico o ficcional existe de manera aislada; todos se insertan en un entramado discursivo donde el entorno desempeña un papel clave en su significado y recepción.

A lo largo de la historia, las sociedades han recurrido al discurso para cuestionar, reinterpretar y reconstruir su identidad. En momentos de crisis o insatisfacción, los individuos y comunidades revisan su pasado, ya sea para reafirmar su visión del mundo o para transformarla. Sin embargo, la insatisfacción con un sistema vigente no siempre conlleva un cambio inmediato en la forma de

¹ El arte menor se refiere a expresiones artísticas consideradas de menor prestigio o complejidad.

pensar, pues las estructuras ideológicas y simbólicas pueden persistir incluso cuando las circunstancias han cambiado.

El entorno es fundamental para entender cómo se configura un discurso. Se pueden identificar cuatro dimensiones clave que influyen en su significado: la región, que abarca el espacio geográfico y cultural; el contexto, que incluye las condiciones históricas y sociales; el universo de discurso, que define los significados compartidos por los interlocutores; y la situación, que se refiere a las condiciones específicas en las que el mensaje es emitido y recibido. Estas dimensiones no solo determinan cómo se interpreta un discurso, sino que también condicionan su impacto y alcance.

Un ejemplo de la importancia del contexto en la interpretación de los discursos es la paradoja de los “ganadores vencidos”, en la que aquellos que parecen haber triunfado terminan asimilados en una estructura que, lejos de consolidar su victoria, los somete de manera imperceptible. Este fenómeno es visible en diversos procesos históricos, políticos y culturales, donde la supuesta conquista se convierte en una transformación que diluye la identidad del vencedor. Sin un análisis contextual adecuado, este tipo de nociones pueden ser malinterpretadas o perder su significado original.

El vínculo entre historia, discurso y ficción es esencial en la manera en que las sociedades construyen sus narrativas. Muchas de las historias que consideramos relatos fieles del pasado están atravesadas por elementos imaginarios, de la misma manera que la ficción puede capturar verdades profundas sobre una época o una comunidad. En el arte, por ejemplo, las imágenes no solo narran la historia de sus protagonistas, sino que también revelan las sensibilidades, inquietudes y valores del momento en que fueron creadas. A través de ellas, se transmiten discursos que reflejan no sólo hechos, sino también interpretaciones y emociones que dependen del contexto en el que surgen y en el que se observan.

Esta interrelación entre lo real y lo imaginario demuestra que la construcción del significado no es un proceso lineal ni unívoco. La representación de acontecimientos, personajes o ideas está siempre condicionada por los marcos culturales e históricos en los que se inscriben. Por ello, analizar cualquier discurso sin considerar su contexto puede llevar a interpretaciones parciales o erróneas. Comprender las dinámicas entre discurso, estética e historia no solo permite interpretar mejor el pasado y el presente, sino también cuestionar las estructuras que moldean nuestra visión del mundo. Esta mirada crítica es esencial para reconocer cómo los relatos oficiales y las representaciones simbólicas configuran nuestra percepción de la realidad.

3.2 Rastros, conexiones y desconexiones

La interpretación simbólica del arte.

Paul Klee veía el arte como un tipo de expresión simbólica que no está circunscrita a describir el mundo de manera literal, sino que transforma ideas, sentimientos y realidades en imágenes vivas con un significado en movimiento. Sus pinturas están llenas de símbolos, signos y estructuras que sugieren significados más allá de lo evidente. A través del arte, logró dar vida a ideas abstractas y hacerlas accesibles y tangibles, estableciendo una conexión entre la creación artística y los procesos de la vida misma.

Klee proponía que el arte no solo representaba, sino que creaba nuevas realidades. En *Confesión creativa y otros escritos*² y *Teoría del arte moderno*³, se habla del artista como alguien que no copia la naturaleza, sino que la continúa. Sus formas no son simplemente representaciones, sino *metáforas vivientes*⁴, imágenes que parecen moverse entre el mundo material y el espiritual. Estas metáforas cobran vida propia y van más allá de su función representativa, comunicando algo más que lo obvio. En las obras de Klee, este fenómeno ocurre a través del uso de líneas fluidas, colores vibrantes y formas abstractas que parecen evolucionar en el lienzo. Algunos ejemplos son el *Senecio*⁵, donde Klee representa un rostro humano mediante formas geométricas y colores contrastantes, evocando la transformación entre lo figurativo y lo abstracto o en *Castillo y sol*⁶, la combinación de bloques de color y líneas estilizadas sugiere una estructura arquitectónica que parece estar en constante cambio, reflejando la idea de una metáfora visual en movimiento. Su arte genera un diálogo constante con el espectador, quien, al interactuar con la obra, le otorga nuevas interpretaciones y significados, haciendo que la imagen permanezca en un estado de transformación continua.

² *Confesión Creativa* es un breve texto de Paul Klee, escrito en 1920, donde enfatiza el papel del artista como creador que no imita la realidad, sino que revela estructuras invisibles del mundo. Un manifiesto sobre la creatividad y la intuición en el proceso artístico.

³ *Teoría del arte moderno* es una recopilación de sus notas y lecciones en la Bauhaus, estructurada de forma más analítica y didáctica. Explora principios formales del arte, como el color, la línea, la composición y el movimiento, basándose en observaciones y estudios técnicos.

⁴ Paul Ricoeur y Paul Klee abordaron la metáfora desde perspectivas distintas pero complementarias. Ricoeur, en *La metáfora viva* (1975), sostiene que las metáforas no sólo representan, sino que generan nuevos significados al conectar conceptos de manera inesperada. Klee, aunque no usó explícitamente el término, en *Teoría del arte moderno* concibe el arte como un lenguaje visual que no copia la realidad, sino que la traduce y transforma mediante signos con vitalidad propia. Ambos coinciden en que la metáfora no es solo una figura estática, sino un proceso creativo que amplía nuestra percepción del mundo.

⁵ Paul Klee pintó *Senecio* (*Cabeza de hombre*) en 1922, posiblemente influenciado por su interés en las máscaras, que consideraba una forma de expresar la personalidad y las emociones internas.

⁶ *Castillo y sol* de 1928 es una pintura de Klee. La obra representa un paisaje arquitectónico compuesto por formas geométricas simples, donde un castillo parece fusionarse con el entorno bajo la luz del sol.

La relación entre el arte y las ideas no se reduce a ver el arte como un simple reflejo de conceptos, sino que se concibe como un espacio donde las ideas toman forma de manera activa, constantemente transformándose y cobrando nuevos significados. La imagen artística, al igual que la *metáfora viviente*, nunca es estática ni fija en un solo significado, sino que se adapta, se expande y se interpreta de diversas maneras.

Un ejemplo paradigmático de esta concepción es *Ángelus Novus*⁷, una de sus obras más emblemáticas. Walter Benjamin la interpretó como la imagen del “Ángel de la Historia”, en su *IX Tesis* sobre la filosofía de la historia, Benjamin describe a este ángel como una figura que mira al pasado con horror, viendo la historia no como un progreso lineal, sino como una catástrofe acumulada. Una gran fuerza empuja sin detenerse, aunque él quisiera detenerse y reparar lo destruido, pero lejos de ser una imagen de resignación, el ángel encarna una ruptura con la narrativa dominante y una apertura a la resignificación de la historia. Frente a esto, el arte y la memoria operan como fuerzas que interrumpen esta inercia, ofreciendo la posibilidad de una interpretación distinta del pasado, una que no solo recuerde las ruinas, sino que también las transforme en espacios de resistencia.

En este sentido, el *Ángelus Novus* se convierte en una *metáfora viviente*. Para Klee, el ángel es una criatura que habita entre lo humano y lo trascendental, una figura en transición. Para Benjamin, es el testigo impotente de la destrucción histórica, atrapado en la paradoja del tiempo. Si consideramos la idea de Klee sobre el arte como una forma de vida en sí misma, podemos ver al *Ángelus Novus* como una representación del tiempo y la historia que sigue mutando y adquiriendo nuevos significados, entre ello el revelar las fisuras del tiempo histórico y el permitir vislumbrar nuevas formas de experiencia estética y política que desafían el dominio del poder. Su figura, aparentemente frágil y esquemática, encierra una potencia simbólica que se renueva con cada interpretación, convirtiéndose en una imagen viva, que resuena con distintas experiencias históricas y personales.

La lectura de Benjamin transforma esta obra en algo más que una pintura, la convierte en un concepto en movimiento, una metáfora que sigue interpelándonos en el presente, especialmente en un mundo marcado por conflictos y crisis donde la historia parece repetirse. Su imagen ha sido retomada en análisis contemporáneos sobre la memoria histórica, la migración y la resiliencia frente a la devastación. Ejemplos de ello incluyen su uso en debates sobre el desplazamiento forzado en zonas de conflicto, así como en instalaciones artísticas y obras audiovisuales que reflexionan sobre la fragilidad de la memoria colectiva. Artistas como Anselm

⁷ Una de las pinturas más emblemáticas de Klee es el *Ángelus Novus* de 1920, donde se muestra una figura con rasgos de ángel, trazos esquemáticos y una expresión ambigua, que parece estar suspendida en el espacio con sus alas extendidas.

Kiefer⁸ han explorado temáticas similares, utilizando imágenes de ruinas y desolación que dialogan con la visión de Benjamin sobre la historia como una serie de catástrofes acumuladas. De esta manera, *Ángelus Novus* sigue siendo un símbolo poderoso en la discusión sobre la memoria y el presente.

Esta capacidad del arte de mantenerse en constante reinterpretación nos lleva a considerar su papel en la construcción del significado. Así como *Ángelus Novus* es una metáfora que evoluciona con el tiempo, el lenguaje artístico en su conjunto opera de manera similar, utilizando símbolos y metáforas para dar sentido a lo complejo. Desde esta perspectiva, es fundamental que el arte ofrezca una representación coherente de la realidad, en oposición a las percepciones parciales de las relaciones causales. En la vida cotidiana, el uso de metáforas está tan arraigado en el lenguaje que a menudo pasa desapercibido. Sin embargo, los artistas tienen la capacidad de revitalizar metáforas gastadas o en desuso, dándoles nueva vida en sus obras.

Para comprender mejor esta dinámica de transformación del significado en el arte, podemos recurrir a Umberto Eco. En *La estructura ausente*⁹, analiza el arte desde la semiótica y subraya el papel de las metáforas como signos que conectan al artista con el público, en palabras del semiólogo:

“El arte eleva al rango de significante a un objeto bruto, lo convierte en signo y descubre en él una estructura que estaba latente. Pero el arte comunica por medio de cierta relación entre el signo y el objeto que lo ha inspirado; y si no existiera esta relación de iconicidad no estaríamos ante una obra de arte sino ante un fenómeno de carácter lingüístico, arbitrario y convencional.” (Eco 1972, p. 198)¹⁰.

Para Eco, una obra de arte no transmite un único mensaje fijo, sino que su significado se moldea en la interacción con quien la observa y varía según el contexto histórico y cultural. Esta noción resuena con la concepción de Klee sobre el arte, ya que sus imágenes no permanecen estáticas en su interpretación, sino que evolucionan en diálogo con su entorno y el espectador, en un proceso continuo de resignificación.

⁸ Anselm Kiefer (n. 1945) es un artista alemán cuya obra explora la memoria histórica, la mitología, la filosofía y el pasado de Alemania, especialmente en relación con la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Su estilo refuerza su interés por el paso del tiempo y la decadencia.

⁹ El concepto de “estructura ausente” en Eco se origina de su libro *La estructura ausente* (1968), en el que examina los límites del estructuralismo y la semiótica. Desafía la noción de que una estructura subyacente invariable define por completo el significado de los signos, en cambio, sugiere que el significado es fluctuante, activo y se basa en la percepción del lector o espectador.

¹⁰ Eco sostiene que el arte convierte un objeto en un significante, revelando en él una estructura latente. A diferencia del lenguaje verbal, donde los signos son arbitrarios, el arte necesita una relación de iconicidad con su referente, de cierta semejanza o vínculo perceptivo. Sin esta conexión sería un código puramente convencional, como el lenguaje o las matemáticas. La semiótica, la comunicación, cómo los signos y las metáforas, establecen conexiones entre el observador, el objeto observado y el artista.

Aunque la obra de arte es percibida visualmente, su significado se construye a nivel mental a través de la interpretación del espectador. Durante este proceso, se establece una conexión entre el artista y el observador, quien no es un receptor pasivo, sino un participante activo en la creación de significado. Así, la teoría semiótica de Eco refuerza la visión de Klee y Benjamin sobre el arte como un espacio en constante transformación, donde las imágenes y metáforas continúan adquiriendo nuevos sentidos a través del tiempo y la interacción con el espectador.

Desde esta perspectiva, el arte no es solo un canal de comunicación, sino un espacio dinámico donde los significados se actualizan constantemente. Lo que una obra evoca en un momento puede transformarse con el tiempo, adquiriendo nuevas connotaciones según las variaciones sociales y culturales. Así, cada interacción con la obra ayuda a redefinirla, manteniéndola en un estado de permanente apertura y cambio, en sintonía con la visión de Klee sobre el arte como un proceso en continuo devenir.

3.3 Aquello pendiente, justicia para las víctimas.

La posicionalidad de los oprimidos y los condenados de la tierra.

En *Los condenados de la tierra* Frantz Fanon muestra cómo la colonización no solo oprime, sino que también despoja de la humanidad a los individuos bajo su control. Mediante la violencia, el colonizador somete al colonizado a una vida dominada, negándole cualquier agencia y autonomía. Ante esto, Fanon presenta su idea de “violencia liberada”¹¹, argumentando que la rebelión no es simplemente una reacción a la opresión, sino un medio esencial para que los oprimidos recuperen su dignidad y humanidad. La liberación, en este contexto, no es un gesto simbólico ni una concesión del poder, sino el resultado de una lucha real, activa y frecuentemente violenta.

A pesar de que Fanon y Walter Benjamin tienen orígenes diferentes —Fanon en el anticolonialismo y Benjamin en una variante del marxismo—, ambos coinciden en que la historia no puede ser controlada únicamente por quienes la redactan desde el poder. Los marginados, aquellos relegados por la narración oficial, deben irrumpir en el desarrollo de los eventos y alterarlos desde adentro.

¹¹ El concepto de la violencia como medio de liberación está ampliamente desarrollado a lo largo del libro de Fanon, especialmente en los apartados que analizan el papel de la violencia en la lucha anticolonial y en la transformación del colonizado

En la *Tesis IX* de sus *Tesis sobre el concepto de historia*, Benjamin critica la idea de que el progreso es una línea continua y ascendente. Para él, la verdadera revolución no es una simple continuación del desarrollo histórico, sino una interrupción radical que rompe con la temporalidad dominante. Menciona un “salto dialéctico bajo el cielo libre”¹², señalando que el pensamiento sigue esa dirección: la historia no avanza por inercia, sino que debe ser tomada por asalto.

Esta idea surge con la reivindicación fanoniana de la lucha revolucionaria de los pueblos colonizados. Para Fanon, la emancipación¹³ no llega por concesiones graduales ni por la espera pasiva de un futuro mejor. Es una confrontación. Es un acto de ruptura. Es, en definitiva, una afirmación de existencia frente a un sistema que ha intentado negarles hasta la posibilidad de ser sujetos de su propia historia.

Tanto Fanon como Benjamin entienden que la historia no se mueve sola. Al contrario, son los oprimidos quienes deben sacudirla, interrumpirla y reescribirla. No se trata de una simple reacción ante la opresión, sino de una toma de conciencia que convierte la resistencia en un acto creador.

Aquí un fragmento:

“La tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en que ahora vivimos es en verdad la regla. El concepto de historia al que lleguemos debe resultar coherente con ello. Promover el verdadero estado de excepción se nos presentará entonces como tarea nuestra, lo que mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo.” (Benjamin 2010, p. 43)

Benjamin también argumenta que el estado de excepción impuesto por el fascismo y otras formas de dominación no es una anomalía, sino la norma del capitalismo. Por lo tanto, los revolucionarios deben crear una auténtica excepción que rompa con la historia de la opresión. En este sentido, su concepción de la revolución se asemeja a la de Fanon, quien rechaza la espera pasiva de un futuro mejor y concibe la emancipación como una ruptura total con la historia colonial.

Pero ¿de dónde viene la idea del “salto dialéctico bajo el cielo libre”? La frase aparece en la *Tesis VIII*, donde Benjamin menciona que el materialismo histórico debe realizar un *salto dialéctico*.

¹² “El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución como la comprensión de Marx.” (Benjamin 2010, p. 52) Aunque menciona a Marx, esta formulación del “salto dialéctico” es característica del pensamiento benjaminiano, pues enfatiza la discontinuidad y la irrupción en la historia.

¹³ Para Fanon, la emancipación requiere tanto una transformación material de la sociedad como una reconstrucción de la identidad del colonizado, quien debe liberarse del complejo de inferioridad y forjar una nueva conciencia autónoma.

Allí rechaza la visión determinista de la historia y sugiere que la revolución no es una consecuencia mecánica del desarrollo económico, sino un acto de interrupción radical.

En otras palabras, Benjamin ve la revolución como un momento mesiánico en un sentido simbólico: un corte en la continuidad del tiempo, una reversión del tiempo histórico, donde el pasado no es simplemente una acumulación de hechos, sino algo que puede ser redimido y resignificado desde el presente. Esto implica que la historia no avanza de manera lineal, sino que el presente tiene la capacidad de interrumpir el curso del tiempo homogéneo y vacío, reescribiendo y resignificando el pasado. No se trata de esperar el futuro, sino de apropiarse del pasado oprimido y traerlo al presente para romper con la historia de la dominación.

Esta visión se enlaza con el pensamiento de Fanon, quien en *Los condenados de la tierra* entiende la revolución como una ruptura total con la historia colonial. Para él, la independencia de los pueblos colonizados no es solo una cuestión política, sino una transformación profunda de la existencia misma de los oprimidos. No basta con obtener soberanía formal ni con reemplazar a las élites gobernantes. Es necesario desmontar por completo las estructuras heredadas del colonialismo y construir una realidad completamente nueva.

En este sentido, el “salto dialéctico” de Benjamin y la “violencia liberada” de Fanon comparten un mismo horizonte. Ambos rechazan la idea de que el cambio ocurre de manera progresiva o como parte de un desarrollo natural. Por el contrario, sostienen que solo una irrupción radical puede alterar el curso de la historia. Así, sus planteamientos coinciden en tres aspectos esenciales:

- **El cambio no debe esperarse, sino provocarse.** Ni la opresión desaparece por sí sola ni el poder concede transformaciones de buena voluntad. Es la acción de los oprimidos la que abre nuevos caminos.
- **La historia de los excluidos no es una línea de progreso constante, sino una lucha permanente.** Lo que se presenta como avance muchas veces es solo una reorganización del dominio.
- **La posición de los condenados —los colonizados en Fanon, los explotados en Benjamin— es clave para reescribir la historia.** Solo quienes han sido silenciados pueden construir una relación alternativa que cuestione el orden establecido.

Aunque Benjamin y Fanon provienen de contextos distintos, coinciden en una idea fundamental: la verdadera transformación no sucede dentro del tiempo homogéneo impuesto por el poder, sino mediante un acto revolucionario que interrumpe la continuidad de la historia oficial. En *Los condenados de la tierra*, Fanon denuncia la violencia colonial y reivindica la capacidad de los oprimidos para convertirse en sujetos activos de su propio destino. Su pensamiento encuentra un eco en la *Tesis VIII* de Benjamin, donde afirma: “*La tradición de los*

oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en que ahora vivimos es en verdad la regla" (Benjamin 2010, p. 43).

3.4 La experiencia de los marginados y la alienación en la modernidad.

Para Benjamin, la historia no debe ser narrada desde la óptica de los triunfadores, sino desde la de quienes han sido constantemente acallados. Esta posición lo aproxima a Fanon, ya que ambos subrayan la importancia de reivindicar la vivencia de los marginales y de quienes han sido excluidos del relato hegemónico. Más que una serie continua de logros, la historia es un terreno de confrontación donde se establece quién tiene poder de palabra y quién está condenado al olvido.

Desde este punto de vista, la noción de progreso se muestra como una fantasía. No es un avance continuo hacia un futuro más favorable, sino una contienda donde los oprimidos deben ganar su posición. La historia, en este contexto, no representa un proceso continuo, sino una secuencia de quiebres donde lo novedoso surge a partir de una ruptura drástica con lo anterior. El concepto de posicionalidad en Benjamin se refleja en su atención a la vivencia de los marginados, su enfoque materialista en el análisis histórico y su rechazo a la narrativa convencional del progreso.

En este punto, su pensamiento dialoga con el de Fanon, aunque desde tradiciones intelectuales distintas. Sin embargo, la convergencia entre ambos es clara: la historia no cambia por acumulación de reformas, sino por momentos de quietud en los que los oprimidos se levantan y transforman la realidad. Esta mirada de la historia como un campo de lucha entre opresores y oprimidos también se refleja en las reflexiones de Benjamin. En su *Tesis sobre la historia*, propone una interpretación del pasado desde el punto de vista de los derrotados. Para él, el historicismo tradicional —particularmente el de tendencia burguesa— elabora los hechos desde la perspectiva de los triunfadores, ocultando las vivencias de aquellos que han sufrido opresión. Ante esta perspectiva, su materialismo histórico se interesa por la memoria de los derrotados, ya que solo desde allí es posible una verdadera redención histórica.

No obstante, su crítica supera eso. Para Benjamin, el progreso no es una fuerza neutral ni inevitable, sino una ilusión que legitima la opresión. No existe un progreso constante hacia un futuro superior, sino una edificación ideológica que mantenga el orden vigente. En este contexto, la auténtica representación del pasado sólo puede emerger al analizar la historia desde una perspectiva crítica, es decir, desde la perspectiva de aquellos que han sido sistemáticamente marginados. De este modo, el concepto de posicionalidad se torna fundamental para entender

su desafío tanto a la modernidad como al capitalismo. Esta preocupación por los sujetos excluidos se traslada también al ámbito urbano, donde Benjamin examina cómo ciertas figuras, como el *flâneur*, encarnan una mirada alternativa dentro de la ciudad capitalista.

Benjamin se interesa profundamente por la manera en que los sujetos marginados perciben y experimentan el mundo. En *El libro de los pasajes*, su análisis del *flâneur*¹⁴ muestra cómo ciertos individuos —vagabundos, bohemios, proletarios— recorren la ciudad con una sensibilidad distinta a la de la burguesía, no sólo viven la alienación del capitalismo, sino que también desarrollan una mirada que les permite detectar aspectos de la realidad que permanecen invisibles para quienes ocupan posiciones de poder. El *flâneur*, al deambular sin un propósito definido, subvierte la lógica productivista de la ciudad moderna y se convierte en una suerte de testigo errante que observa las contradicciones del mundo urbano. Esta figura, a medio camino entre el espectador y el crítico, capta la textura cambiante de la vida moderna y encarna una forma de resistencia pasiva al orden establecido.

Benjamin toma esta figura del *flâneur* de Charles Baudelaire, quien en sus poemas y ensayos describe al paseante urbano como un individuo que observa con detenimiento la modernidad en construcción. Para Baudelaire, el *flâneur* no es un dandi¹⁵, alguien que disfruta del espectáculo, se mezcla con la multitud de la ciudad sin comprometerse del todo con ella, pero para Benjamin, esta figura tiene un potencial crítico más profundo: no es solo un espectador, sino alguien que puede captar la alienación y las tensiones de la metrópoli capitalista. Por ejemplo, Benjamin ve en las galerías comerciales del siglo XIX un espacio donde el *flâneur* se mueve entre la fascinación y la crítica, atrapado entre el consumo y la resistencia a la mercantilización de la experiencia urbana. Esta ambigüedad puede observarse también en la fotografía callejera de Eugène Atget¹⁶, cuyas imágenes de París capturan tanto la belleza de la ciudad como sus rincones vacíos y melancólicos, revelando el lado oculto del progreso moderno. En este sentido, el *flâneur* es un vestigio de una sensibilidad premoderna que sobrevive en un mundo dominado por la mercancía y la velocidad.

¹⁴ Originalmente descrito por Charles Baudelaire, el *flâneur* es un paseante que deambula por la ciudad sin rumbo fijo, observando, absorbiendo y reflexionando sobre la vida urbana. Para Walter Benjamin, esta figura es clave en su análisis de la modernidad, la alienación y la mercantilización de la experiencia.

¹⁵ El *dandi* y el *flâneur* en Baudelaire comparten una actitud de distanciamiento, pero se diferencian en su relación con la sociedad: el *dandi* se eleva por su refinamiento y su vida como obra de arte, marcando una superioridad aristocrática, mientras que el *flâneur* es un observador anónimo que deambula por la ciudad, absorbiendo su ritmo sin pertenecer a ella.

¹⁶ Eugène Atget (1857-1927) fue un fotógrafo francés que documentó el París premoderno con un estilo melancólico y preciso. Su trabajo, redescubierto por los surrealistas, influyó en la fotografía documental y artística.

Esta idea se relaciona con su noción de “imagen dialéctica”¹⁷. Según Benjamin, ciertos destellos del pasado reprimido pueden irrumpir en el presente y romper con la ilusión de un tiempo homogéneo. La historia, entonces, no es una línea continua de avances, es un cúmulo de fragmentos que pueden cobrar un nuevo significado en distintos momentos. El *flâneur*, en su deambular, también actúa como una figura capaz de evocar estas imágenes dialécticas: en su observación de la ciudad, puede descubrir vestigios de tiempos pasados que aún laten bajo la superficie del presente, revelando la discontinuidad de la historia. Esta interrupción del tiempo histórico ocurre cuando un evento o una imagen del pasado resurge de manera inesperada, cargada de un nuevo sentido crítico en función del presente. Por ejemplo, los movimientos sociales pueden rescatar símbolos olvidados o reinterpretar episodios históricos para confrontar narrativas dominantes. Así, la historia se convierte en un campo de lucha donde el recuerdo y el olvido están en constante disputa.

Esta reflexión también se extiende al arte. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin plantea que el arte moderno no se limita a la búsqueda de la belleza ni a la representación fiel de la realidad. Más bien, posee una dimensión política ineludible. Así como el *flâneur* revela las contradicciones del mundo moderno mediante su mirada errante, el arte tiene la capacidad de interrumpir la narrativa oficial de la historia y hacer visibles experiencias y relatos antes marginados. Estética e historia, lejos de ser campos separados, se entrelazan de formas complejas. En este sentido, el arte no sólo sería una manifestación cultural, sino un mecanismo capaz de intervenir en las estructuras de poder y en los procesos de transformación social, influyendo en la manera en que las imágenes de aquellos personajes marginados son preservadas o borradas de la historia.

La multiplicación de las imágenes permite que ciertos relatos antes ignorados puedan ser recuperados y resignificados, reforzando la conexión entre la memoria histórica y la lucha contra la opresión. Un ejemplo de esto se encuentra en la fotografía documental, que ha permitido visibilizar la vida de sectores históricamente excluidos, como las comunidades desplazadas por la violencia o los pueblos indígenas en Colombia. Fotógrafos como Jesús Abad Colorado¹⁸ han documentado con crudeza y sensibilidad las secuelas del conflicto armado, resignificando la memoria de las víctimas a través de sus imágenes. Asimismo, el cine de vanguardia ha jugado un papel crucial en la reconfiguración de la memoria colectiva, como en las películas de Marta

¹⁷ La “imagen dialéctica” es una forma de conocimiento en la que el pasado irrumpe en el presente de manera reveladora. No es una simple representación histórica, sino un relámpago de significado que permite comprender críticamente la historia y su impacto en la actualidad. En el libro de los pasajes expande su noción de historia y memoria mediante imágenes dialécticas que revelan el pasado en el presente, y en su tesis sobre la historia relaciona la imagen dialéctica con la redención histórica, donde el pasado se actualiza en un instante de peligro.

¹⁸ Jesús Abad Colorado (n. 1967) es un fotoperiodista colombiano que documenta el conflicto armado con un enfoque humanista, visibilizando la memoria y la resiliencia de las víctimas. Su trabajo destaca en exposiciones y en el documental *El testigo* (2018).

Rodríguez¹⁹, quien, con documentales como *Chircales* y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, ha visibilizado las luchas de campesinos e indígenas, desafiando las narrativas oficiales. Esto permite pensar el arte no sólo como una manifestación cultural, sino como un mecanismo capaz de intervenir en las estructuras de poder y en los procesos de transformación social.

3.5 El arte como herramienta de resistencia política y la interrupción histórica.

Memoria y estética.

Benjamin argumenta que el arte no solo refleja la historia, sino que también la confronta. No es imparcial ni complaciente; por el contrario, actúa como una fuerza disruptiva que desafía el orden establecido, capaz de alterar la normalidad y generar nuevas formas de comprender el presente. A través de la imagen, la palabra o el gesto, el arte se convierte en un espacio de confrontación donde las narrativas dominantes no solo pueden ser cuestionadas, sino también reconfiguradas. Esta capacidad de transformación se manifiesta en distintas épocas y contextos: desde el dadaísmo y el surrealismo, que desafiaron las convenciones artísticas y sociales, hasta las prácticas contemporáneas que utilizan la tecnología y el activismo para visibilizar luchas sociales. El arte no solo representa la realidad, sino que la subvierte, ofreciendo visiones alternativas que pueden inspirar cambios sociales y políticos.

Al no tratar únicamente de aceptar las versiones oficiales, frecuentemente impuestas por quienes muestran su poder, se da la oportunidad para narrar la historia desde la perspectiva de los oprimidos, es decir, de aquellos cuyas voces han sido sistemáticamente silenciadas o alteradas. En este contexto, el arte no solo representa la historia, sino que la interrumpe y le otorga nuevo significado. Por ello una propuesta acerca de la “historia de los derrotados” nos ayuda a entender la estética como un ámbito de resistencia contra el olvido impuesto por los relatos hegemónicos.

Desde la visión benjaminiana, la memoria no es un archivo estático ni una mera colección de eventos, sino un ámbito de confrontación en el que el pasado puede irrumpir en el presente y transformarlo. Lo que ha sido perdido o relegado puede ser restablecido mediante imágenes, símbolos y manifestaciones artísticas que, al desafiar la linealidad temporal, permiten nuevas formas de interpretación. Benjamin ejemplifica esta noción mediante el concepto de

¹⁹ Marta Rodríguez (n. 1933) es una documentalista colombiana pionera en el cine político y etnográfico. Su obra, enfocada en las luchas campesinas e indígenas, incluye *Chircales* (1972) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), fundamentales para la memoria social y la denuncia de la violencia en Colombia.

“constelación”²⁰, en el cual diversos tiempos se entrelazan para generar nuevas lecturas del pasado. A diferencia de una historia concebida como un relato progresivo y unificado, la *constelación* permite que distintos momentos se iluminen mutuamente en configuraciones dinámicas y cambiantes. En este sentido, la estética benjaminiana no es solo una herramienta de representación, sino una forma de conocimiento que desestabiliza las narrativas fijas. El arte, al operar en esta lógica *constelativa*, no sólo rescata fragmentos del pasado, sino que los re-articula en nuevas relaciones de significado. La historia no se presenta como una serie lineal de eventos sucesivos, sino como un conjunto de fragmentos que pueden activarse en el presente y adquirir nuevos significados. En este contexto, el arte actúa como un testimonio visual y simbólico que nos permite reencontrarnos con el pasado y reinterpretar desde nuevas perspectivas.

Al funcionar en esta dimensión dialéctica, no sólo se mantiene viva la memoria de los excluidos, sino que también se revitaliza. En este sentido, por ejemplo, movimientos artísticos como las instalaciones en Colombia han rescatado la historia de diferentes grupos marginados y han reconfigurado sus experiencias en una relación visual que dialoga con los problemas actuales de la sociedad. De manera similar, el arte contemporáneo ha servido como herramienta en movimientos de memoria histórica, estableciendo conexiones inesperadas entre diferentes momentos y luchas. El performance y el arte conceptual operan en esta lógica *constelativa* al recuperar experiencias de violencia y resistencia, reubicándolas en el presente para resignificarlas. Ejemplos más específicos de esto son las obras de Doris Salcedo²¹, cuya instalación *Sumando ausencias*²², reunió a cientos de personas, o el trabajo de Carolina Caycedo²³, quien, a través de su arte socialmente comprometido, denuncia la lucha de comunidades desplazadas. De igual manera, colectivos como el *Museo Itinerante de la Memoria* han utilizado el arte para intervenir el espacio público y resignificar la memoria de la guerra, enlazando luchas históricas con problemáticas actuales en una red de significados que sigue expandiéndose.

Benjamin también señala que la crisis del “aura” en el arte no implica la pérdida de la memoria, sino su transformación. En una era donde las imágenes pueden reproducirse técnicamente, la

²⁰ En su *Tesis acerca del concepto de la historia*, Benjamin cuestiona la perspectiva historicista que considera la historia como un relato de avance ininterrumpido, narrado desde el punto de vista de los triunfadores. En su lugar, sugiere un materialismo histórico que “revive” instantes olvidados o reprimidos de la historia, otorgándoles un nuevo sentido en la actualidad. La “constelación” histórica es el esquema que él sugiere para interpretar la historia de forma no lineal. En lugar de una serie de eventos organizados, la historia se forma por diversos instantes esparcidos en el tiempo, que pueden conectarse y adquirir significado de forma retrospectiva.

²¹ Doris Salcedo (n. 1958) es una artista colombiana reconocida por sus esculturas e instalaciones que abordan la violencia, el duelo y la memoria en Colombia. Su obra, como *Shibboleth* (2007) y *Fragmentos* (2018), transforma el dolor en arte, visibilizando a las víctimas del conflicto.

²² *Sumando ausencias* (2016) fue un acto colectivo en la Plaza de Bolívar de Bogotá, donde se cosieron con ceniza los nombres de víctimas del conflicto, creando un manto de memoria y duelo.

²³ Carolina Caycedo (n. 1978) es una artista colombiana cuya obra explora la ecología, el territorio y la resistencia comunitaria. A través de performances, instalaciones y proyectos colaborativos, cuestiona el impacto de la explotación ambiental y la desigualdad social.

memoria se descentraliza, permitiendo que historias antes marginadas puedan circular y resignificarse en nuevos contextos. Esto plantea una pregunta fundamental: ¿puede el arte seguir funcionando como un espacio de memoria auténtica en un mundo saturado de reproducción? La respuesta puede encontrarse en su capacidad de interrumpir la inercia del olvido y abrir espacios para la reflexión crítica. Así, el arte no solo desafía los relatos oficiales, sino que también recupera experiencias ignoradas, actuando como un “despertar” histórico que confronta las formas dominantes de narrar el pasado.

No se trata únicamente de registrar lo sucedido, sino de desvelar lo que la historia oficial ha encubierto, de arrojar luz sobre esos rincones oscuros donde se desarrollan las resistencias. Al hacerlo, el arte redefine nuestra conexión con el tiempo, permitiendo que las voces excluidas recuperen su espacio y que el pasado ya no sea una estructura inflexible, sino un campo de confrontación simbólica. Al mismo tiempo, influye en la manera en que imaginamos el futuro. Su capacidad para desafiar lo convencional y crear nuevas oportunidades de significado es, en última instancia, su principal fuerza política. Cada obra, cada imagen, cada acción creativa establece un lugar para la memoria, la reflexión y la posibilidad de un nuevo comienzo en el ámbito de la memoria colectiva. En esos momentos de ruptura, cuando lo establecido se sacude y lo posible se vislumbra, el arte despliega en su máxima expresión su poder transformador.

Uno de los conceptos más influyentes de Benjamin es el de “aura”²⁴. Con este término describe la calidad única e irrepetible de una obra de arte original, aquella que mantiene un vínculo directo con su contexto histórico y material. Para él, el aura dota a la obra de una presencia casi mágica, una experiencia estética directa y auténtica que se sustenta en su singularidad y en la relación irrepetible que establece con el espectador. Sin embargo, la modernidad trae consigo una transformación radical, en la que la memoria deja de depender de la unicidad de la obra y se expande a través de nuevas formas de reproducción y circulación.

Con la aparición de la reproducción técnica —desde la fotografía y el cine hasta la era digital— esta particularidad se ve alterada. En la actualidad, las imágenes pueden multiplicarse indefinidamente y circular en cualquier contexto, lo que transforma la relación entre el arte y la memoria. Lo que antes era una vivencia singular, situada en un tiempo y lugar específicos, se convierte en algo accesible en cualquier momento. En consecuencia, el arte se desvincula de su dimensión ritual y adquiere nuevas formas de significación. Para Benjamin, esta “reproducción técnica” no solo modifica la experiencia estética, sino que también redefine la manera en que la memoria es preservada y compartida. La disolución del “aura” no conlleva una pérdida absoluta, sino una transformación en la manera en que experimentamos el arte y su papel en la sociedad.

²⁴ En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin argumenta que la reproducción masiva destruye el aura, transformando la relación del espectador con el arte y abriendo nuevas posibilidades políticas y estéticas.

La posibilidad de copiar y distribuir obras artísticas de forma masiva facilita su acceso a un público más amplio, pero también transforma la esencia del arte. En épocas pasadas, el arte estaba ligado a lo sagrado y al ritual; con la modernidad, pierde esa esencia divina y se transforma en un producto de consumo generalizado, su reproducción se integra en un flujo continuo de imágenes donde los significados pueden desplazarse y resignificarse. Este proceso descentraliza la memoria y permite que relatos antes marginados encuentren nuevos espacios de visibilidad y reinterpretación, pero también plantea desafíos sobre la autenticidad y el valor simbólico del arte contemporáneo. Este proceso de despojo del “aura” presenta, según Benjamin, un efecto ambivalente: en un sentido, democratiza el acceso al arte, pero en otro, permite la “politización del arte”²⁵.

Si bien la reproducción técnica abre nuevas posibilidades para la memoria, también puede ser utilizada como un mecanismo de control y manipulación, especialmente en contextos políticos. Benjamin advierte sobre el uso de la estética en la *era de la reproducción técnica* como una herramienta de propaganda. En su análisis de los regímenes totalitarios, particularmente del fascismo, señala cómo estos emplean la imagen y la espectacularización para manipular a las masas. No solo utilizan el arte y los símbolos visuales para fortalecer su ideología, sino que transforman la política en un espectáculo. Mediante imágenes contundentes, desfiles grandiosos y oratorias dramáticas, los líderes fascistas convierten el poder en una manifestación estética que oculta la crueldad del régimen, atrayendo a las multitudes y mostrando el poder como algo divino. En este contexto, la “reproducción técnica” puede servir tanto para democratizar la memoria y dar voz a los oprimidos como para consolidar narrativas de dominación.

Así, el arte, en un mundo saturado de imágenes, sigue operando como un espacio de memoria y resistencia. Su capacidad de interrumpir el flujo impuesto por la historia oficial y abrir nuevos horizontes de interpretación le otorga un papel esencial en la construcción de una conciencia crítica. En este sentido, la estética adquiere una dimensión “emancipadora”²⁶, en la medida en que permite reconstruir relatos alternativos y desafiar las narrativas dominantes. Tanto en Benjamin como en Fanon, la memoria y la experiencia estética se vinculan a la posibilidad de subvertir estructuras de opresión y generar nuevas formas de subjetividad. El arte conserva su potencial transformador al permitir que la memoria se reactive continuamente en el presente, desafiando el olvido y la imposición de significados hegemónicos, posibilitando así una praxis liberadora que reconfigura las relaciones entre historia, política y sensibilidad.

²⁵ La **estetización de la política (fascismo)** convierte la política en un espectáculo visual y emocional para movilizar a las masas sin transformar las estructuras de poder, como hizo el fascismo al glorificar la guerra. En contraste, la **politización del arte (comunismo)** busca que el arte actúe como una herramienta crítica y transformadora, revelando injusticias y promoviendo el cambio social.

²⁶ En Tesis sobre la historia se plantea la emancipación como una interrupción revolucionaria del tiempo homogéneo y vacío del progreso, reivindicando la memoria de los oprimidos. Mientras Benjamin pone énfasis en la memoria y la crítica del tiempo, Fanon resalta la acción y la transformación material.

El arte como herramienta de resistencia y reflexión crítica de la historia.

A pesar de esta advertencia sobre el uso reaccionario del arte, Benjamin también ve en él una posibilidad de resistencia. Para él, el arte no debe limitarse a reflejar la realidad tal como es, sino que debe cuestionarse y alterarla. Esta visión se vincula con su idea de "ruptura histórica"²⁷, un eje central en su pensamiento. Benjamin rechaza la concepción tradicional de la historia como un flujo continuo y progresivo. En su lugar, sostiene que el tiempo está marcado por "interrupción radical"²⁸, momentos de crisis que pueden trastocar el orden dominante y abrir espacios para nuevas formas de pensamiento y expresión artística. En este sentido, el arte no solo es testigo de estos momentos de quiebre, sino que también puede contribuir activamente a su emergencia al desestabilizar las estructuras simbólicas establecidas.

La noción de la historia como ruptura tiene profundas implicaciones para su manera de entender el arte. Para Benjamin, el arte no debe reforzar las narrativas dominantes, sino interrumpir el flujo del tiempo y abrir grietas en el discurso oficial. Desde esta perspectiva, el arte tiene un potencial revolucionario. No solo porque puede ofrecer una nueva manera de ver el mundo, sino porque tiene la capacidad de desarticular los mecanismos de control simbólico. Al desafiar las estructuras de poder, el arte se convierte en un espacio de resistencia política, un campo donde es posible imaginar otros futuros y cuestionar las condiciones sociales imperantes.

Un claro ejemplo de esta función subversiva del arte se encuentra en Colombia, donde diversas manifestaciones artísticas han desafiado el poder hegemónico y han servido como vehículos de memoria y lucha. Desde las obras de Beatriz González, que reinterpretan críticamente la historia oficial del país y las huellas de la violencia, hasta los trabajos de Doris Salcedo, cuya instalación *Fragmentos* resignifica el conflicto armado a través de los restos fundidos de armas de guerra. Asimismo, las intervenciones de Óscar Muñoz, quien en su serie *Aliento*²⁹ plasma imágenes efímeras de desaparecidos en superficies frágiles, evidencian cómo el arte puede intervenir en la historia, resignificar la memoria y generar espacios de resistencia y transformación.

²⁷ "Rupturas históricas" o "Interrupciones radicales."

²⁸ *"La sociedad sin clases no es la meta final del progreso en la historia, sino su interrupción, tantas veces fallida y por fin llevada a efecto."* (Benjamin, 2010, p. 69). Esta es una crítica a la concepción tradicional del progreso histórico dentro del marxismo. Esta interrupción no es automática, sino fruto de un acto revolucionario que rompe la continuidad histórica. Al decir que ha sido "tantas veces fallida y por fin llevada a efecto", Benjamin muestra la revolución como un evento discontinuo, amenazado por el fracaso, pero capaz de transformar la historia en momentos decisivos.

²⁹ *Aliento* (1995) es una obra de Óscar Muñoz donde retratos apenas visibles aparecen en espejos cuando el espectador los empaña con su aliento. La pieza simboliza la fragilidad de la memoria y la presencia efímera de las víctimas de la violencia en Colombia.

Benjamin también sostiene que el arte no solo refleja la historia, sino que la disputa y la transforma. La actividad artística desafía el orden vigente; no es pasiva ni imparcial, sino una manifestación capaz de interrumpir lo habitual y exigir una nueva forma de entender el presente. No se trata de aceptar las narrativas oficiales, casi siempre establecidas por quienes ejercen el poder, sino de reescribir la historia desde el punto de vista de los oprimidos y de quienes han sido silenciados. Esta noción tiene un fuerte eco en la obra de Frantz Fanon, quien en *Los condenados de la tierra* sostiene que los colonizados no solo deben pelear por su dignidad, sino también por la capacidad de contar su propia historia y reconstruir su identidad a través de la expresión cultural y artística.

A pesar de sus distintas circunstancias y perspectivas, tanto Benjamin como Fanon coinciden en un aspecto fundamental: la transformación histórica no acontece de forma progresiva ni es el resultado natural del transcurso del tiempo. En cambio, exige un "salto dialéctico", una ruptura drástica en el desarrollo de los eventos. Solo a partir de esta ruptura es posible dar lugar a una nueva historia, más justa y libre de las imposiciones del poder. Para Benjamin, el arte juega un papel esencial en este proceso, pues permite interrumpir la continuidad histórica impuesta y abrir espacios de resistencia, una "historia a la inversa"³⁰, una forma de leer el pasado que desafía la idea de un progreso lineal y subvierte la cronología oficial. Fanon, por su parte, considera que la descolonización no solo es una lucha política, sino también cultural, en la que la estética y la creación artística sirven como herramientas de emancipación y reconstrucción identitaria.

En este sentido, la creación artística no solo estaría reconstruyendo la memoria colectiva, sino que también desafía los valores impuestos. El arte se convierte en un acto de afirmación y resistencia, funcionando como un vehículo de reconstrucción simbólica y un espacio para resignificar la historia desde una mirada propia. Al resignificar sus propias tradiciones e integrar nuevas formas de expresión, en lugar de aceptar la versión impuesta por los vencedores, su mirada se dirige a las fisuras del orden dominante, a los momentos de resistencia y a las luchas de quienes han sido silenciados. Quienes fueron oprimidos pueden oponerse a la alienación y reclamar su derecho a la autodeterminación estética e histórica.

Desde esta perspectiva, el arte no es un simple testigo del pasado, sino que lo interrumpe, lo resignifica y lo transforma. No se trata sólo de documentar lo que ocurrió, sino de revelar aquello que la historia oficial ha ocultado y cuestionar las versiones impuestas por el poder. Al hacerlo, el arte no solo recupera las voces marginadas, sino que las coloca en el centro del relato, permitiendo que el pasado deje de ser una estructura rígida para convertirse en un campo de

³⁰ La idea de "historia a la inversa" en Walter Benjamin se relaciona con su concepción del tiempo y la historia, especialmente en su *Tesis sobre la historia*, "*El Día del Juicio es el presente volteado hacia atrás.*" (Benjamin, 2010, p. 72). Este fragmento sugiere una visión del tiempo en la que el pasado y el presente se invierten en una constelación dialéctica, lo que resuena con su crítica a la historia lineal y progresiva.

batalla simbólico. Este proceso es clave en la resistencia cultural, pues el arte se erige como un espacio donde se pueden disputar las narrativas dominantes y abrir nuevas posibilidades de interpretación. Así, no solo desafía las estructuras históricas impuestas, sino que también transforma la manera en que concebimos el presente y proyectamos el futuro. Es en esa capacidad de romper con lo establecido donde radica su potencia política. En cada obra, en cada imagen y en cada gesto creativo, se abre un espacio para la memoria, la crítica y la posibilidad de un nuevo comienzo, ofreciendo alternativas a las lógicas de dominación y exclusión.

Conclusión.

La estética como memoria activa y resistencia crítica.

El arte ha sido un canal esencial para recuperar y resignificar historias excluidas de los relatos oficiales. Walter Benjamin señala que la historia es una construcción de los vencedores, donde los oprimidos quedan condenados al olvido. Sin embargo, el arte interrumpe esta narrativa dominante, ofreciendo nuevas lecturas y reinterpretaciones del pasado. Frantz Fanon, por su parte, enfatiza que la lucha por la liberación no es solo política, sino también cultural, con la creación artística como un elemento clave en la recuperación de la identidad y la memoria de los pueblos oprimidos. A través de sus diversas manifestaciones, la producción artística no solo documenta, sino que transforma activamente la historia, desafiando las estructuras de poder y ampliando nuestra comprensión del pasado.

Más que un simple testimonio, la expresión artística es una herramienta de resistencia que confronta narrativas impuestas y da visibilidad a experiencias históricas marginadas. No se limita a representar el pasado, sino que lo reactiva en el presente, permitiendo que las voces silenciadas irruman en el discurso público. Su capacidad disruptiva rompe con la visión lineal y progresiva de la historia, desafiando las versiones oficiales y ofreciendo múltiples interpretaciones que enriquecen la memoria colectiva. Así, la práctica artística abre un espacio donde las comunidades pueden resignificar su historia y construir relatos alternativos que cuestionen las estructuras hegemónicas.

El papel del arte en la construcción de la memoria histórica radica en su capacidad para generar un diálogo entre el pasado y el presente. Mientras las versiones oficiales tienden a imponer una única lectura de los acontecimientos, la producción estética introduce perspectivas diversas que desafían la homogeneización impuesta por el poder. A través de imágenes, símbolos y discursos

alternativos, no solo rescata historias silenciadas, sino que las dota de nuevas significaciones, otorgando a las comunidades afectadas por procesos de opresión un espacio de expresión y reivindicación. En este sentido, el trabajo de artistas como Beatriz González, con su reinterpretación de la historia colombiana desde una mirada crítica e irónica, ilustra cómo el arte puede ser un medio para dismantelar discursos dominantes y visibilizar realidades ignoradas.

El arte también interrumpe la continuidad de los relatos hegemónicos al insertar en la esfera pública experiencias históricas sistemáticamente ignoradas. Benjamin sostiene que la historia debe rescatarse desde una mirada crítica que rompa con la visión de progreso impuesta por los vencedores. En este contexto, la creación artística funciona como un detonador que permite la irrupción de relatos olvidados en el presente, modificando nuestra percepción del pasado y cuestionando las estructuras de poder que lo han moldeado. Esta resignificación no se limita al ámbito simbólico, sino que influye en la forma en que las sociedades enfrentan su propia historia y en los procesos de reparación y justicia histórica.

Desde esta perspectiva, la pregunta central cobra especial relevancia: **¿qué tanto podríamos redescubrir en una historia que ha sido recitada por muchos y mal contada por otros?** La respuesta radica en el potencial del arte para abrir nuevos espacios de reflexión sobre el pasado, reconfigurar nuestra comprensión de los hechos y permitir que las voces silenciadas irruman en el presente. Más que un recurso estético, la producción artística es un acto político que desafía las narrativas impuestas y ofrece una visión alternativa de la historia, en la que los oprimidos pueden reclamar su lugar en la memoria colectiva.

La memoria histórica se enriquece cuando se permite la multiplicidad de relatos, y en este proceso la expresión artística desempeña un papel esencial. Mientras la documentación oficial puede ofrecer una visión limitada o parcial, el arte abre un espacio donde las experiencias individuales y colectivas pueden representarse desde diversas perspectivas. A través de la pintura, la literatura, la música y otras formas de creación, las comunidades pueden transmitir su historia, resistiendo la imposición de discursos dominantes y generando nuevas narrativas que desafían las versiones oficiales.

Sin embargo, es importante reconocer que el arte no está exento de ser instrumentalizado por el poder. A lo largo de la historia, distintos regímenes han utilizado la estética como herramienta de propaganda, manipulando la memoria y consolidando su dominio. Por ello, es crucial analizar no solo el contenido del arte, sino también su contexto, intención y recepción, para diferenciar entre una expresión que desafía el poder y otra que lo legitima.

En última instancia, el arte no solo es un testimonio del pasado, sino una fuerza activa en su transformación. Al recuperar y resignificar experiencias históricas relegadas, no solo se enriquece la memoria colectiva, sino que se desafían las narrativas establecidas, permitiendo construir un

relato más amplio, inclusivo y crítico. Lejos de ser una simple representación del pasado, el arte es un motor de cambio que nos invita a cuestionar, reinterpretar y reescribir la historia de manera más justa y equitativa. En este sentido, abre caminos hacia una comprensión más diversa del pasado y hacia la construcción de futuros donde la memoria y la resistencia sean pilares fundamentales de la sociedad.

Bibliografía.

1. Baudelaire, C. (2021). *El pintor de la vida moderna*. Alianza Editorial.
2. Benjamin, W. (1994). *Discursos interrumpidos*.
3. Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones AKAL.
4. Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.
5. Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
6. Benjamin, W. (2021). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Comercial Grupo ANAYA, S.A.
7. Eco, U. (1972). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Editorial Lumen.
8. Eco, U. (2002). *La definición del arte*. Destino Ediciones.
9. Fanon, F. (1965). *Los condenados de la tierra*.
10. Gombrich, E. H. (1992). *Historia del arte*.
11. Klee, P. (1965). *Los diarios de Paul Klee, 1898-1918*. University of California Press.
12. Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*.
13. Klee, P. (2013). *Paul Klee: Confesión creativa*. Tate Enterprises Ltd.
14. Marzán Trujillo, C. (2015). *Walter Benjamín. Aprender a pensar. “Es necesario recuperar la historia de los vencidos para redimir su sufrimiento y transformar el presente”*. Barcelona: RBA.
15. Santos, G. M. (2010). *Los oprimidos como luz. Benjamín, Kafka, teología de la liberación*. Revista de Filosofía, 34(2), 157-174.