

## El concepto de espacio público en Hannah Arendt: la fuente de la metáfora teatral\*

Rebeca Canclini<sup>1</sup>

Recibido: 5-7-2021 / Aceptado: 18-2-2022 / Publicado: 30/7/2022

**Resumen.** Este trabajo analiza el concepto de espacio público en el pensamiento de Hannah Arendt a partir de metáforas provenientes del ámbito teatral. El objetivo principal es reconstruir el camino entre las intuiciones provenientes del mundo del teatro y la construcción del concepto de lo público arendtiano. Después de algunas precisiones metodológicas, se enumeran las expresiones vinculadas con el ámbito teatral que se encuentran en distintas obras arendtianas. Posteriormente, se analiza la fuente de la metáfora teatral y se caracteriza el concepto de espacio público a partir de ellas. Este trabajo muestra que: 1. La fuente de la metáfora teatral incluye a la tragedia antigua tanto como a formas contemporáneas de teatro. 2. Las formas contemporáneas de teatro permiten: a) conceptualizar las formas sociales de publicidad y, b) considerar el rol de los espectadores como políticamente relevante.

**Palabras clave:** actor; espectador; lo político; lo social.

### [en] Hannah Arendt's concept of public space: the source of the theatrical metaphor

**Abstract.** This paper focuses on Hannah Arendt's concept of public space based on metaphors from the theater sphere. The main objective consists of reconstructing the path between the intuitions from the world of theater and the construction of the Arendtian concept of the public space. After some methodological clarifications, the expressions related to the theatrical sphere are listed. Later, the sources of the theatrical metaphor are analyzed and the concept of public space is characterized from them. This paper shows that: 1. The source of theatrical metaphor includes ancient tragedy as well as contemporary forms of theatre. 2. Contemporary forms of theatre allow: a) the conceptualization of social forms of publicity and, b) the role of spectators to be considered politically relevant.

**Keywords:** actor; spectato; the political; the social.

**Cómo citar:** Canclini, R. (2022). El concepto de espacio público en Hannah Arendt: la fuente de la metáfora teatral. *Las Torres de Lucca. Revista internacional de filosofía política*, 11(2), 323-334. <https://dx.doi.org/10.5209/ltld.77034>

El pensamiento político de Hannah Arendt [1906-1975] ha realizado un aporte significativo a la conceptualización del espacio público contemporáneo. En general, se puede afirmar que su pregunta por las posibilidades de un espacio público político asociado a la actividad de la acción y la facultad del juicio hizo de hilo conductor de su pensamiento. Muchos han notado que, desde sus primeras obras, la caracterización arendtiana del espacio público está impregnada de terminología relacionada con el ámbito teatral. Sin embargo, la mayor parte de los trabajos críticos sobre el tema han realizado el recorrido inverso al que se propone en este escrito, esto es, han tomado como punto de partida el concepto arendtiano de espacio público y no los términos y las expresiones vinculados a lo teatral que se asocian a la construcción del concepto.

Los estudios arendtianos han tematizado la metáfora teatral con distintos fines. Por un lado, se encuentran trabajos que vinculan esta metáfora con el antiplatonismo arendtiano y, así, comprenden lo que aparece como idéntico al ser y no como su representación (Taminiaux, 2008);<sup>2</sup> otros se centran en el estudio de la mimesis aristotélica (Castillo, 2015) o en la noción de *storytelling*<sup>3</sup> (Cavarero, 2000). Algunos de estos análisis se relacionan de manera más indirecta con la conceptualización del espacio público arendtiano haciendo foco en

\* Este artículo es el resultado de la investigación realizada en el marco de la estancia posdoctoral en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Agradezco especialmente a la Dra. Leonor Arfuch por su guía y generosa amistad.

<sup>1</sup> Depto. Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.

E-mail: [rebeca.canclini@uns.edu.ar](mailto:rebeca.canclini@uns.edu.ar)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5768-0746>

<sup>2</sup> En este sentido, es notable el desprecio platónico por la democracia entendida en términos de teatrocracia (*Las leyes*, 701a). En el apartado "El teatro vienés: crítica a la sociedad burguesa" se presentan algunos aspectos relacionados con la tensión ser/aparecer.

<sup>3</sup> Se decidió no traducir esta expresión inglesa para conservar la raíz de *story* y, con ella, la distinción conceptual con la palabra *History*.

el carácter performativo de la acción (Honig, 1993), en la noción de *praxis* (Villa, 2000), en la desobediencia civil (Koyama, 2012) o en el pensamiento republicano arendtiano (Halpern, 2011).

Por otro lado, hay escritos que abordan de manera directa el concepto de espacio público. Algunos comprenden esta noción arendtiana en términos de espacio de aparición acentuando sus aspectos agonísticos (Tsao, 2002; Villa, 2000; Benhabib, 1996). Además, se encuentran estudios que cuestionan la pertinencia de considerar a la *polis* griega como único paradigma de espacio público (Taminiaux, 2000). Por último, existen innumerables trabajos que focalizan en la figura del espectador (Beiner, 1982; Lederman, 2012; Mesa y Quiroz, 2012), o en el actor y la máscara de la ciudadanía (Kateb, 2006; Euben, 2000; Bilsky, 2008; Kennelly, 2006).

En general, los estudios tienden a tratar la metáfora teatral en términos de tragedia griega (Pirro, 2001; Cunha Prado Dafonseca, 2015; Tsao, 2002; Villa, 2000; Benhabib, 1996; Taminiaux, 2000). Son destacables, sin embargo, las obras de Kottman que elabora una política de la escena considerando también el teatro de Shakespeare (2007) y de Arjomnad que aborda el vínculo entre ley y teatro (2018).

A pesar de la extensa bibliografía crítica sobre el tema propuesto, el aporte de este escrito consiste en no partir de ninguna definición previa de espacio público sino de las referencias arendtianas a lo teatral que están vinculadas a la construcción del concepto de espacio público y, así, enunciar una serie de características propias de este ámbito que constituyen su estructura conceptual subyacente.

Contra la visión tradicional de la metáfora que la entiende como un mero ornamento, se sostiene que la superficie del lenguaje arendtiano refleja una estructura conceptual subyacente en la que el espacio público es comprendido en términos de teatro (Lakoff, 1987). Sin entrar en los debates sobre el origen puramente cognitivo o cultural de las metáforas (Gibb y Colston, 1995), resulta interesante focalizar en la articulación interna de su uso para delimitar conceptualmente dominios abstractos. Como afirma Derrida: “Las nociones abstractas siempre esconden una figura sensible” (2008, p. 250). Cabe aclarar que esta propuesta encuentra en el pensamiento arendtiano un ámbito amigable: “Todos los términos filosóficos son metáforas, por así decir, analogías cristalizadas cuyo verdadero significado se revela cuando disolvemos el término en el contexto originario, que tan claramente presente debió estar en el espíritu del primer filósofo que lo utilizase” (Arendt, 1984, p. 125).

Arendt tematiza el rol de la metáfora en la construcción de teoría en su obra póstuma, *La vida del espíritu* [1977]. Allí, sostiene que los conceptos provienen de las experiencias y, pensar es distinguirlos y articularlos con ellas. La vía para que el pensamiento asigne un concepto a un tipo de experiencias es metafórica, o sea, la metáfora salva el abismo entre las actividades mentales y el mundo de las apariencias. Por eso, las metáforas permiten la manifestación del pensamiento al proporcionar a lo abstracto una intuición del mundo de las apariencias. Aunque las metáforas y las analogías suponen relaciones de comparación entre distintos ámbitos o dominios, es importante señalar que en el discurso filosófico pueden ser consideradas de dos maneras distintas. Desde el punto de vista argumentativo, las analogías son formas de fundamentación insuficientes vinculadas con razonamientos inductivos. En este sentido, las metáforas serían recursos meramente retóricos. En los prólogos de *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt recupera este punto de vista al afirmar que los razonamientos analógicos, al pretender iluminar al particular desde el universal, no permiten comprender el carácter único e irreplicable de los acontecimientos. Desde el punto de vista de la construcción conceptual, sin embargo, las metáforas y las analogías son fundamentales para el pensamiento y el lenguaje en tanto permiten articular fragmentos capaces de captar lo singular en las relaciones de la fuente metafórica (Betancourt, 2007, p. 156).

Las metáforas organizan el sistema conceptual humano mediante una proyección que vincula dos áreas semánticas: un dominio meta y un dominio fuente (Lakoff y Johnson, 1980, p. 4). Las relaciones propias del dominio fuente se proyectan en el dominio meta utilizando el conocimiento sobre un campo conceptual para estructurar el otro que suele ser más abstracto (Soriano, 2012, p. 97). Existen dos características de las metáforas conceptuales que, aunque no están exentas de crítica, son pertinentes para el presente trabajo. En primer lugar, se suele afirmar que las metáforas conceptuales pueden ser inconscientes o conscientes para el hablante. En el párrafo siguiente, se analiza la metáfora teatral arendtiana considerando esta característica. En segundo lugar, la unidireccionalidad de la proyección metafórica se realiza desde el dominio fuente hacia el dominio meta pero no a la inversa. Considerando esta característica, este estudio no compara el espacio político con el ámbito teatral sino que rastrea relaciones del ámbito teatral que se proyectan en la esfera política con el fin de comprenderla.

La metáfora se comprende como un patrón presente en el discurso que evidencia metáforas conceptuales subyacentes (Deignan, 2005, p. 14). Así, se distingue la metáfora conceptual de la expresión lingüística metafórica que es, en definitiva, el objeto de este estudio. La aproximación al texto arendtiano se realiza recuperando la concurrencia de caracterizaciones de distintos ámbitos públicos con términos y expresiones que refieren al ámbito teatral (Santibáñez, 2009, p. 253). O sea, no se analizan los textos que tematizan de manera independiente los conceptos de espacio público o esfera social y distintas formas teatrales. Más bien, se propone desandar el camino partiendo de algunos textos en los que las nociones teatrales se utilizan en la conceptualización del espacio público. Se trata de una aproximación al texto arendtiano capaz de dar cuenta de la innovación conceptual en la construcción del discurso filosófico.

Aunque en algunos textos seleccionados se encuentran referencias inequívocas a formas teatrales particulares, en otros, esa referencia no está clara. Este trabajo propone una indagación en la fuente de la metáfora teatral que recupera diversas formas teatrales presentes en los textos arendtianos. Este recorrido permitirá afirmar que: 1. La metáfora teatral arendtiana no tiene a la tragedia antigua como única expresión teatral de referencia sino que, además, deben considerarse formas de teatro contemporáneo. 2. Las expresiones teatrales contemporáneas permiten: a) construir el concepto de espacio público político por contraposición a formas teatrales características de la sociedad burguesa y, b) considerar el carácter político de los espectadores comprometidos.

### Sobre las referencias a lo teatral en el *corpus* arendtiano

El vocabulario metafórico central para nuestro trabajo está integrado principalmente por las expresiones “actor,” “espectador” y “escena” junto con sus derivados. Se debe notar que estas expresiones casi no aparecen en títulos y subtítulos de las principales obras arendtianas salvo el apartado 31 del capítulo “Acción” en *La condición humana* [1958]: “La tradicional sustitución del hacer por el actuar” y el apartado 11 del capítulo II del tomo *El pensamiento de La vida del espíritu*: “Pensamiento y acción: el espectador.”

En cuanto a la aparición de estas expresiones en el cuerpo de los escritos hay que mencionar que:

1. En *Los orígenes del totalitarismo* [1951] la expresión “actor” aparece concentrada en el capítulo III del tomo *Antisemitismo*: “Los judíos y la sociedad,” la palabra “espectáculo,” por su parte, se ubica principalmente en el capítulo IV del mismo tomo: “El affaire Dreyfuss.” En estos textos, Arendt utiliza estas expresiones del mundo del teatro en medio de su caracterización de la publicidad específicamente burguesa, esto es, de la sociedad anterior al nazismo.
2. En *La condición humana*, Arendt presenta distintas expresiones para hacer referencia al sujeto político que aparece en el espacio público: “agente,” “héroe,” “actor.” Las últimas dos refieren al ámbito teatral, la expresión “actor” aparece casi exclusivamente en el capítulo V sobre la acción donde también aparece de manera constante “escena.” La palabra “héroe,” por su parte, conecta explícitamente con una forma teatral particular: la tragedia griega antigua.
3. En el primer capítulo de *Eichmann en Jerusalén* [1963], “Audiencia pública” [*The House of Justice*], Arendt realiza su famosa descripción del tribunal en términos teatrales. En esta obra, aparece la expresión “espectáculo” y el sustantivo inglés *show*<sup>4</sup> de manera repetida. En general, el uso de la metáfora se presenta en consonancia con *Los orígenes del totalitarismo*, aunque con un tono más irónico, en particular, en algunos usos de la palabra “héroe.”
4. En *Sobre la revolución* [1963], las expresiones “actor,” “escena” y “espectáculo” aparecen principalmente en los dos primeros capítulos: “El significado de la revolución” y “La cuestión social.” Cabe destacar que comienza a utilizarse con cierta frecuencia la noción de “espectador” que suele aparecer vinculada con el trabajo del historiador.
5. En los últimos escritos arendtianos crece exponencialmente el uso de vocabulario proveniente del ámbito teatral. Es notable que tanto en *La vida del espíritu* como en *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* [1982] la expresión “espectador” es muy frecuente y pasa a estar referida principalmente al juez de la acción.

Esta enumeración permite relacionar en cada obra el tema en discusión con el uso de expresiones que refieren a lo teatral y, también, mostrar que el uso de lenguaje teatral en la conceptualización del espacio público es anterior a 1963. Es notable, por otra parte, que el uso de imágenes teatrales no se vincula exclusivamente con el espacio público político sino también con la forma de publicidad característica de la modernidad: lo social. Claramente, 1963 es un año de quiebre en el tratamiento de la metáfora teatral ya que deja de ser una metáfora inconsciente. En *Sobre la revolución*, Arendt hace explícito el vínculo entre la construcción del concepto de revolución, que es un espacio público y político, y la metáfora teatral:

Es sintomático que, de los dos símiles que se han empleado corrientemente para describir e interpretar las revoluciones, la metáfora orgánica haya sido la preferida tanto por los historiadores como por los teóricos de la revolución —Marx fue desde luego, muy aficionado a ‘los dolores del parto revolucionario’—, en tanto que los hombres que hicieron la Revolución prefirieron tomar sus imágenes del lenguaje teatral. (Arendt, 2006, p. 140).

Al menos a partir de 1963, la metáfora teatral es una metáfora consciente para Arendt. Esto permite dar cuenta de la explosión de la terminología teatral en sus últimas obras y, a la vez, proporciona un punto de

<sup>4</sup> Se conserva la expresión inglesa debido a que la traducción utilizada no la releva sistemáticamente.

referencia para considerar algunos corrimientos y tensiones conceptuales que aparecen en el mismo período. La tematización de lo público y lo social y la cuestión de la narración histórica son solo algunos ejemplos.

### La fuente de la metáfora teatral

En este apartado, se indaga sobre la forma específica de teatro a la que alude Arendt en cada escrito. Un desarrollo apropiado de la metáfora teatral requiere la correcta determinación de su fuente tal como aparece en el texto de la obra. Por eso, se distinguen algunas expresiones teatrales particulares y, a partir de ellas, se caracteriza la noción de espacio público. Es cierto que la crítica ha tendido a identificar teatro con tragedia griega. En este sentido, se ha llegado a afirmar que cuando Arendt escribe “drama” quiere decir “tragedia” (Halpern, 2011, p. 548). Es difícil cuestionar el especial uso que la autora hace de las expresiones teatrales antiguas griegas en *La condición humana*. Sin embargo, es necesaria la incorporación de otras formas de teatro a la discusión sobre la metáfora teatral.<sup>5</sup>

No se trata de buscar en el ámbito teatral distintos modelos históricos sino de recuperar el ámbito de lo teatral considerando sus diversas formas de expresión. Dicho de otra manera, la fuente de la metáfora que se analiza es lo teatral en su diversidad, no se considera que cada modelo histórico sea una fuente distinta. Consecuentemente, no se analizan formas históricas de teatro ni modelos históricos de espacio público aunque se describen algunos aspectos históricos cuando es pertinente.

### El espacio de aparición y la tragedia antigua

En las líneas que siguen se analiza la metáfora teatral que se focaliza en el teatro antiguo. El recorrido por algunos textos de *La condición humana* y *Sobre la revolución* conduce a caracterizar el espacio público político arendtiano como un espacio de aparición en el que hay pluralidad de agentes. Se señala también que el espacio público político de corte agonístico propio de *La condición humana* es modalizado en *Sobre la revolución* para incorporar las dimensiones del derecho y la ley.

En *La condición humana*, el uso de imágenes teatrales en la conceptualización del espacio público político resalta sus aspectos agonísticos. De manera repetida, se presenta al espacio de aparición en términos de escena dramática. Arendt sostiene: “La pólis griega fue, en tiempos, precisamente esa ‘forma de gobierno’ que daba a los hombres un espacio para sus apariciones, un espacio en el que podían actuar, una especie de teatro en el que podía mostrarse la libertad” (Arendt, 1996, p. 166).

Arendt refiere directamente a la tragedia de dos maneras. Por un lado, tematiza la noción de tragedia aristotélica y la cuestión de la imitación de la acción. Por otro lado, también hace frecuentes referencias directas a tragedias griegas. Por ejemplo, después de citar algunas líneas del *Edipo en Colono* de Sófocles al finalizar *Sobre la revolución*, Arendt agrega:

También nos hace saber [sc. Sófocles], por boca de Teseo, el fundador legendario de Atenas y su portavoz, lo que hacía posible que los hombres corrientes, jóvenes y viejos, pudieran soportar la carga de la vida; era la *polis*, el espacio donde se manifiestan los actos libres y las palabras del hombre la que podía dar esplendor a la vida (Arendt, 2006, p. 388)

La distribución espacial del teatro griego distingue entre un espacio en el que transcurre la acción y otro destinado al auditorio. El edificio estaba dividido en la zona que corresponde a los actores, al público y al coro, o sea, los lugares se distribuían según el modo de participación en la obra. Delante de la escena, en el proscenio, se ubicaba el actor que dialogaba con otros actores o con el coro. El coro, que hacía de intermediario entre las pasiones del protagonista y los espectadores, se colocaba en la zona intermedia. A diferencia del público, el coro podía intervenir dando opiniones, advirtiendo y comentando la acción escénica. La zona de las gradas, por otra parte, correspondía al público que estaba separado de la intriga dramática. A partir de esto, se comprende el énfasis en los aspectos agonísticos del espacio público característico de *La condición humana*.

El vínculo retórico que se establece entre la *polis* entendida como un espacio de aparición pública y la escena teatral permite su prolongación en la figura del actor. Arendt sostiene que la acción política es, ante todo, un aparecer ante otros como seres únicos e irrepetibles (Bilsky, 2013). Así, la comprensión del espacio público en términos de escena se evidencia en la expresión “espacio de aparición,” esto es, una concepción del espacio público que permite la revelación del agente de la acción entendido, a su vez, como actor o héroe:

<sup>5</sup> Las referencias a obras de Shakespeare también son usuales en distintos escritos arendtianos y refieren a una gran diversidad de temas (*La condición humana*, *Entre el pasado y el futuro*, *La vida del espíritu*, etc.). Sin embargo, aquí se hace foco únicamente en aquellas referencias vinculadas directamente a la caracterización del concepto de espacio público.

Únicamente los actores y recitadores que reinterpretan el argumento de la obra son capaces de transmitir el pleno significado, no tanto de la historia en sí como de los ‘héroes’ que se revelan en ella. En términos de la tragedia griega, esto significaba que la historia y su universal significado lo revelaba el coro, que no imita y cuyos comentarios son pura poesía, mientras que las identidades intangibles de los agentes de la historia, puesto que escapan a toda generalización y por lo tanto a toda reificación, sólo pueden transmitirse mediante una imitación de su actuación. Éste es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana (Arendt, 2009b, p. 211).

El carácter performativo de esta aparición en el espacio público, esto es, el comprender que el agente es distinto a través de su acto es propio de la actividad humana de la acción y no de la producción (Taminiaux, 2008, p. 85). Halpern resalta los esfuerzos de Arendt por desvincular la revelación del agente, es decir, la *praxis*, de la *poiesis* (2011, p. 556). Esto se evidencia de dos maneras: primero, tanto en la performance del actor como en la aparición del agente político, el “producto” y el acto se identifican (Arendt, 2009b, p. 230 y 255) y, segundo, actor y agentes son también pacientes (Arendt, 2009b, p. 213). El espacio público, entonces, provee tanto a la manifestación del quién del actor como a su constitución mediada por la pluralidad humana (Kennelly, 2006, p. 555). Por eso, una de las características fundamentales que se puede trasladar de la escena teatral al espacio público es la pluralidad.

En su artículo de 1961, “¿Qué es la libertad?,” Arendt alude a la necesidad de una audiencia ante la cual los actores teatrales tanto como los agentes políticos se presentan:

Las artes interpretativas tienen una considerable afinidad con la política. Los intérpretes –bailarines, actores, instrumentistas y demás– necesitan una audiencia para mostrar su virtuosismo, tal como los hombres de acción necesitan la presencia de otros ante los cuales mostrarse; para unos y otros es preciso un espacio público organizado donde cumplir su “trabajo”, y unos y otros dependen de los demás para la propia ejecución (Arendt, 1996, p. 166).

Esta necesidad de publicidad por parte de los actores y los agentes políticos refiere al tema de la audiencia que atiende a la escena teatral o espacio público de aparición. Así, Arendt se ocupa de mostrar que en esta audiencia existe una pluralidad de puntos de vista particulares y, de esta manera, destruye no solo la noción de un mundo verdadero fundante de lo que aparece, sino el propio dualismo ser/apariencia (Yeatman, 2011, p. 57; Taminiaux, 2008, p. 127).

La figura del *storyteller* de *La condición humana* es un antecedente del interés arendtiano en el rol de la audiencia (2009b, p. 215). Arendt afirma que el sí mismo que aparece en el espacio público es narrable. Claramente, el *storyteller* no es un narrador omnisciente capaz de subsumir lo particular en una corriente universal de sentido. Por ello, se habla de una pluralidad de narraciones que dan cuenta del ámbito de la escena en la que los actores aparecen. Sin embargo, desde el punto de vista de la metáfora teatral, la asimilación entre el *storyteller* y el espectador se realiza en los últimos escritos arendtianos. Quizás, las permanentes referencias a la *polis* y a la tragedia griega, o sea, a un modelo de espacio público en el que lo social no se había diferenciado y a una forma de expresión teatral que no buscaba la participación del público en general, limitaron el uso de la metáfora teatral en *La condición humana* a la conceptualización del agente político que aparece en el espacio público.

La conceptualización del espacio público de aparición a partir de metáforas teatrales antiguas no puede estar completo sin aludir a la expresión “máscara” vinculada con la noción latina *persona*. Estas nociones aparecen desarrolladas en *Sobre la revolución*, obra en la que por primera vez Arendt explicita algunos aspectos vinculados a la conceptualización del espacio público a partir de las imágenes orgánicas y teatrales. Aquí, el modelo político de la República romana que inspiró a los revolucionarios modernos a ambos lados del Atlántico es retomado por nuestra pensadora: “El sentido profundo que se esconde tras las diversas metáforas políticas derivadas del teatro queda perfectamente ilustrado con la historia de la palabra latina *persona*. En su sentido original, significó la máscara que utilizaban los antiguos actores en escena” (Arendt, 2006, p. 140).

La máscara, en el teatro antiguo, escondía el rostro a la vez que permitía que la verdadera voz del actor resonara. El tópico del *theatrum mundi*, muy frecuente en el mundo romano, daba cuenta tanto de la preparación que supone para un actor/agente la presentación en el espacio público como de la necesidad de un “tras de escena” privado. Por un lado, el efecto de ocultamiento de la máscara permite crear las condiciones para escuchar la voz del actor/agente, para escuchar su historia única sin subsumirla en categorías abstractas. Por otro lado, la imagen de la máscara en los textos arendtianos captura la dimensión artificial de la igualdad política de la que disfrutaban los ciudadanos.

Pocock ha señalado que en la imagen de la máscara parecen converger dos tradiciones de ciudadanía, una griega y otra romana (1995, p. 29). En consonancia con esto, la noción de espacio público agonista es matizada por una visión que incorpora los temas del derecho y la ley característicos del mundo romano. La prolongación de la máscara, entonces, es un recurso que permite: 1. ocultar los aspectos que no son relevantes en la esfera pública, 2. construir la igualdad entre los ciudadanos al dotarlos de una personalidad jurídica (Yeatman, 2011,

p. 193). Así, el cubrir el rostro crea las condiciones igualitarias para la participación política mientras que escuchar la voz da lugar a la pluralidad.

Resumiendo, la imagen del teatro antiguo en la metáfora teatral permite caracterizar al espacio público político como un espacio de aparición cuyos rasgos distintivos son la pluralidad y la igualdad. Los rasgos agonísticos de esta forma de conceptualizar la esfera pública deben ser modalizados por la comprensión del actor como un sujeto dotado de derechos que tiene la posibilidad de salir de su espacio privado e ingresar mediante la acción y el discurso en la escena política.

### **El teatro vienés: crítica a la sociedad burguesa**

En este apartado se trata el vínculo entre la metáfora teatral y la crítica de lo social arendtiano ya que algunas referencias al teatro moderno permiten conceptualizar también el ámbito social y, por contraposición, el espacio público político. Aquí, lo teatral será entendido principalmente como un espectáculo centrado en el culto a la personalidad y en la búsqueda de un efecto emocional desvinculado de toda reflexión por parte de la audiencia. El desarrollo de este apartado, conduce a vincular algunas críticas arendtianas a lo social moderno con las imágenes provenientes del mundo del teatro. Para finalizar, se analiza una prolongación de la metáfora teatral, la metáfora de la máscara, que permite tematizar la figura del hipócrita y el peligro que entraña para el espacio público de aparición.

Cabe aclarar que el ámbito social es presentado por Arendt como una esfera híbrida capaz de destruir la tradicional dicotomía público/privado. Aunque estas esferas se han modificado históricamente, hay tres dimensiones que se consideran características de lo público: lo colectivo frente a lo individual, lo abierto frente a lo clausurado y lo manifiesto frente a lo oculto (Rabotnikof, 2002, p. 135). Así, es posible hablar de un tipo de publicidad social caracterizada por la manifestación de lo que tradicionalmente se consideró de carácter privado. Por otra parte, la noción de espacio político se vincula con el “espacio entre” capaz de alojar la diferencia y, por ello, la acción y el juicio. La espacialidad social se concibe como un receptáculo homogeneizador no apto para la aparición del agente. De esta manera, hay formas específicamente sociales de espacialidad y publicidad.

La referencia histórica ineludible para comprender la obra arendtiana se encuentra en los totalitarismos del siglo XX y en sus orígenes modernos. En *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt sostiene que esta novedosa forma de gobierno debe su éxito al hecho de que se presenta como una alternativa a las democracias liberales en tanto se hace cargo de los problemas planteados por las formas específicamente modernas de socialización (Canovan, 2000, p. 33). En los primeros textos arendtianos sobre temáticas políticas hay una fuerte crítica a la sociedad burguesa que abrió las puertas al totalitarismo y, de manera correlativa, una crítica al teatro de la época, particularmente al teatro vienés. Es notable que no se haya prestado suficiente atención a la correlación entre las afirmaciones de nuestra autora sobre el teatro moderno y la caracterización de la publicidad social.

En su artículo “Los judíos en el mundo de ayer” de 1943,<sup>6</sup> refiriéndose al contexto histórico pretotalitario, Arendt describe el ámbito teatral de la sociedad burguesa:

Zweig describe de forma muy bella cómo la muerte de una conocida cantante de la corte hizo que a la cocinera de los Zweig, que nunca había escuchado a la cantante ni la había visto nunca, se le saltaran las lágrimas. Dado que la representación política se había convertido en teatro, el teatro se convirtió en una suerte de institución nacional y el actor, en una especie de héroe nacional. Como ahora el mundo tenía algo de teatral, el teatro podía presentarse como mundo y como realidad. Hoy resulta difícil entender que incluso Hugo von Hofmannsthal se plegase a este histerismo que provocaba el teatro y que durante décadas creyese que tras el entusiasmo que éste suscitaba entre los vieneses había una especie de civismo ateniense (Arendt, 2009a, p. 415).

Arendt distingue el interés ateniense por la obra, por su contenido mitológico y lenguaje y por la canalización de las pasiones humanas con el exclusivo interés vienés por el actor o el personaje y lo considera un preludeo del sistema de estrellas de Hollywood. De esta manera, la sociedad burguesa es caracterizada a partir de formas teatrales que focalizan en la identificación entre el público y el actor o el personaje, o sea, una forma teatral vinculada con el culto a la personalidad. Además, se trata de formas de representación particularmente interesadas en el espectáculo, en provocar un golpe meramente emocional en la audiencia (lágrimas, histerismo).

Estos tópicos se vinculan con formas específicas en que la sociedad burguesa comprende la publicidad: su tendencia a la glorificación del líder y sus deficientes defensas ante la propaganda. En su estudio de la sociedad burguesa pretotalitaria, Arendt denuncia el conformismo, la atomización y la exigencia de homogeneización inherentes al ámbito social burgués. Estas características son la condición *sine qua non* para la irrupción de las

<sup>6</sup> La diferenciación entre la pertenencia social y el *status* político aparece, en estado embrionario, en el estudio sobre Rahel Varnhagen (Young-Bruehl, 1993, 1969). Allí, Arendt distingue entre el ser aceptado en tanto individuos excepcionales en la esfera social y los derechos que sólo pueden ser logrados en el ámbito político.

formas totalitarias de gobierno.<sup>7</sup> Por eso, estos comentarios sobre el teatro vienés evidencian sus críticas a la sociedad burguesa pretotalitaria.

Hay otro ejemplo de ámbito de publicidad que cobra un aire teatral en *Eichmann en Jerusalén*:

Desde el principio quedó claramente sentada la autoridad del presidente Moshe Landau, en orden a dar el tono que debía imperar en la celebración del juicio, y quedó asimismo de manifiesto que estaba dispuesto, firmemente dispuesto, a evitar que la afición del fiscal a la espectacularidad [*showmanship*] convirtiera el juicio en una representación dramática [*a show trial*].... Quien diseñó esta sala en la recientemente construida Beth Ha'am, Casa del Pueblo... lo hizo siguiendo el modelo de una sala de teatro, con platea, foso para la orquesta, proscenio y escenario, así como puertas laterales para que los actores entraran e hicieran mutis. Evidentemente, esta sala de justicia es muy idónea para la celebración del juicio [*show trial*] que David Ben Gurión, el primer ministro de Israel, planeó cuando dio la orden de que Eichmann fuera raptado en Argentina, y trasladado a Jerusalén para ser juzgado por su intervención en 'la Solución Final del problema judío' (Arendt, 2001, p. 13.<sup>8</sup>)

Es notable que en este pasaje se describe el espacio de un teatro moderno. Durante la Edad Moderna europea, el teatro había incorporado espacios adicionales para observar y ser observados: los palcos. Se habían añadido entradas especiales para los actores y se había reorganizado la sala de forma tal que la situación de los espectadores denotara su clase social. Así, la descripción del espacio que Arendt realiza en el extracto anterior, no podría referir a la tragedia griega.

Arendt parece preferir la utilización de la expresión "espectáculo" para referir a la publicidad social. El pasaje evidencia el desprecio arendtiano por la utilización partidaria que se hizo del juicio a Eichmann y por una forma específica de teatralidad focalizada en el espectáculo. De esta manera, la crítica arendtiana apunta a la comprensión de lo político como institución de un espectáculo en donde se desarrolla una representación de nuestras pasiones dado que "es inconcebible pensar el orden social por fuera de esta ciencia de las pasiones" (Rosanvallon, 2006, p. 23).

Esta equiparación moderna entre representación y presentación de un espectáculo político puede ser rastreada hasta Hobbes (2009, p. 132), el filósofo de la burguesía según la lectura arendtiana. A partir del momento en que Hobbes equipara al gran Leviatán con un artificio, se sientan las bases para separar los aspectos visibles del poder estatal, o sea, la escena iluminada que aparece ante todos, del poder invisible que toma a la escena como un medio para llegar a sus fines o, en el peor de los casos, para mantener el movimiento sin fin. Este aspecto de la crítica arendtiana a la sociedad burguesa y al teatro burgués puede ser referido a su crítica a la razón instrumental en el ámbito político tanto como a la negación del dualismo ser/aparecer que se menciona en el apartado anterior. A inicios de la década del sesenta, la postura arendtiana busca neutralizar la alusión a una mano invisible detrás de escena o hilo conductor de la historia y, así, conceptualizar al espacio público político a partir de los acontecimientos tal como son evaluados por múltiples narradores (Tavani, 2013, p. 468). El espectáculo supondría la imposición de una dirección del curso de la historia desde detrás del telón de la escena política.

Por otra parte, Arendt sugiere el carácter pernicioso de ciertas formas de aparición pública para la propia constitución de lo político. En *Sobre la revolución*, profundiza este tema a partir del doble filo que entraña la imagen de la máscara en el espacio público:

En otras palabras, lo que hacía tan odioso al hipócrita era que no solo reivindicaba la sinceridad, sino que también la naturalidad y lo que le hizo tan peligroso fuera de la esfera social cuya corrupción representaba y, por así decirlo, interpretaba era que instintivamente podía servirse de cualquier 'máscara' en el campo político, que él podía asumir cualquier papel en su *dramatis personae*, pero no podía usar esta máscara, como las exigencias del juego político demandan como un instrumento [*sounding board*] para la verdad sino, al contrario, como un artefacto para el engaño (Arendt, 2006, p. 142).

La prolongación de la máscara introduce una tensión que es abordada por la autora en la discusión sobre el hipócrita en *Sobre la revolución*. Siendo que Arendt mantiene la máscara como ideal de ciudadanía, es extraña su afirmación sobre la hipocresía como una de las prácticas más amenazantes para la integridad de la esfera política. Para explicar por qué la hipocresía debería ser considerada el vicio de todos los vicios, sostiene que la costumbre de cambiar de máscara según el interés de cada momento es altamente perjudicial en el ámbito político debido a que la máscara debería permitir la resonancia de la propia voz y, así, facilitar la aparición en público de un ser único e irrepitible. La diferencia entre un uso de la máscara y el otro apunta a la separación

<sup>7</sup> Cabe notar que la primera edición de *Los orígenes del totalitarismo* presenta como rasgo definitorio de esta forma de gobierno la destrucción tanto del espacio público como del privado, o sea, la irrupción de lo social. En ediciones posteriores, se introducen algunas consideraciones sobre ideología y terror como características fundamentales de los gobiernos totalitarios.

<sup>8</sup> Este fragmento refiere al vínculo entre el propio juicio y formas de teatro burgués, o sea, resulta desatinado referir a él para analizar el vínculo de la facultad de juicio con actores o espectadores tal como hace Beiner (1982). Esto no significa que en *Eichmann en Jerusalén* no se encuentren referencias a la facultad de juicio sino que estas no están conectadas con la metáfora teatral al menos en lo que concierne a este extracto.

entre el individuo de la sociedad burguesa y la persona jurídica vinculada al sujeto político capaz de entablar un diálogo consigo mismo. Podría afirmarse que la antigua sentencia socrática que indica que hay que ser tal como se aparece, es reversible (Arendt, 1984, p. 51). También hay que aparecer tal como se es. La práctica que instrumentaliza la aparición pública impide conocer quién está ante los otros, de la misma manera que las apariciones públicas del Yago de Shakespeare no permiten conocerlo. Es precisamente por el *status* frágil de la aparición pública, por su dependencia de la integridad de los intercambios entre el actor y el espectador, que la hipocresía se manifiesta como algo peligroso (Bilsky, 2008, p. 75).

En este apartado, se vio que la utilización de la metáfora teatral permite también la conceptualización de la publicidad social y, por contraposición, la caracterización del espacio público político. Aquí, lo teatral es entendido como espectáculo centrado en el culto a la personalidad que busca fundamentalmente un efecto emocional en la audiencia desvinculado de toda reflexión. Así, las características que se destacan de lo social son su tendencia a la glorificación del líder y su incapacidad para distanciarse de la propaganda. La prolongación de la máscara, por su parte, permitió tematizar en la figura del hipócrita al individuo de la sociedad burguesa caracterizado por desvirtuar el espacio público de aparición instrumentalizándolo.

Resumiendo, las referencias arendtianas a la tragedia antigua y al teatro vienes permiten construir los conceptos de espacio público político y esfera social respectivamente. En el primer caso, se trata de un espacio de aparición caracterizado por la pluralidad. Los rasgos agonísticos del ámbito político se equilibran con la comprensión del actor como persona jurídica. La conceptualización de lo social arendtiano, por otra parte, es construida como un espectáculo dirigido a la manipulación propagandística de las audiencias y centrado en el culto al líder. La prolongación de la metáfora teatral en la figura de la máscara, además, tematiza la tensión entre el individuo de la sociedad burguesa y el ciudadano. La crítica arendtiana a la hipocresía social se centra en su capacidad para instrumentalizar el espacio público de aparición y, así, desvirtuarlo.

Resulta claro que la reconstrucción de los conceptos arendtianos de lo social y lo político a partir de la metáfora teatral hasta 1963 no otorga a la figura del espectador un lugar destacado ya que su equiparación con el historiador y el *storyteller* es posterior. Por ello, en el siguiente apartado, se analizan textos en los que no hay una referencia inequívoca a expresiones teatrales particulares y se propone leerlos a la luz de algunas propuestas contemporáneas conocidas por Arendt.

### **El espectador como parte del espacio público contemporáneo**

En los escritos posteriores a 1963, hay gran cantidad de textos en los que el espacio público es conceptualizado utilizando terminología teatral sin referencias claras a formas particulares de teatro. Es importante mencionar que en las *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, el espectador es equiparado al *storyteller* de *La condición humana* (Arendt, 2003, pp. 106-107). Sin embargo, desde el punto de vista de la metáfora teatral, la expresión relevante es la de “espectador.” Aquí, debe señalarse que: a) las menciones a narradores griegos no necesariamente deben interpretarse como referencias a la tragedia antigua y, b) Arendt también menciona narradores modernos. Por esto, en este apartado, se propone la lectura de algunos de estos textos considerando desarrollos teatrales contemporáneos conocidos por la autora.

Como se sabe, el teatro contemporáneo ha sometido a una intensa crítica las formas teatrales afines al teatro burgués. Se ha intentado romper las barreras en la disposición física de la sala y el escenario, promover la intercomunicación y la participación del espectador, e incluso el intercambio de roles actor/espectador. Muchas propuestas teatrales contemporáneas promueven la participación activa del público mediante distintas técnicas. Se trata de permitir que el auditorio sea siempre consciente del carácter ficcional de la representación y, así, llegue a construir un juicio crítico. Claramente, estos temas no son problematizados por la tragedia antigua y, a la vez, pueden ser vinculados con la construcción del concepto de espacio público arendtiano al enfrentar un problema común: la pasividad característica de las sociedades contemporáneas.

Es notable que Arendt conoció y siguió los escritos de distintos dramaturgos contemporáneos como Bertolt Brecht, Stefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal y Hermann Broch. Merece mencionarse que la crítica reciente ha encontrado cierto vínculo entre Arendt y Brecht al mostrar que ambos autores respondieron al totalitarismo vinculando la filosofía al teatro (Arjomand, 2018, p. 27). Por supuesto, Arendt criticó la identificación entre *praxis* y *poiesis* en este autor, pero esto no significa que parte de su trabajo no sea adecuado para la conceptualización del espacio político arendtiano. De hecho, en la nota 58 de *Los orígenes del totalitarismo*, por ejemplo, se encuentra una referencia a las anotaciones sobre el teatro de este autor en un comentario sobre las teorías del arte de la *Bauhaus*.

Arendt afirma que el concepto de esfera pública, el espacio donde las cosas son vistas y oídas por otros, presupone una audiencia ya que “nadie en su sano juicio montaría un espectáculo sin estar seguro de contar con espectadores para contemplarlo” (2003, p. 116). Así, la metáfora teatral encuentra en la dupla actor/espectador una prolongación que permite enriquecer la noción de espacio público (Arendt, 2003, p. 99). En sus últimos trabajos, Arendt refiere a un espectador que se relaciona con el espacio público junto con actores y otros espectadores.

Lederman distingue en los escritos arendtianos tres tipos distintos de espectador: el que encontramos en nuestra propia interioridad, el que se ubica fuera del espacio político y el que tiene relevancia política (2016, p. 731). El espectador interior ante quien aparecemos permite que nos distanciamos de nuestras propias acciones para juzgarlas. Se trata de un desdoblamiento que propicia la autorreflexión y, consecuentemente, la moralidad. El espectador que se ubica fuera del espacio político, por su parte, no está en compañía de sus pares. Arendt ejemplifica esta forma de ser espectador mencionando a Hegel como ejemplo de filósofo que contempla el teatro de la historia sin ser parte de él. Evidentemente, la figura del espectador comprometido con el espacio político es de interés para este trabajo ya que se trata de la prolongación de la metáfora teatral que permite construir el concepto de espacio público.

Hay tres aspectos destacables de la figura del espectador comprometido: su autonomía con respecto al actor, su imparcialidad y la intercambiabilidad de roles con el actor.

Arendt sostiene que la preocupación del actor está en la *doxa*, una palabra que significa fama y opinión, porque es por la opinión de la audiencia que puede gozar de la fama. Por ello, el agente político no es autónomo ya que debe conducirse de acuerdo con las expectativas de los espectadores (Arendt 1984, p. 114). En palabras de Arendt:

Lo que interesa al actor es la *doxa*, la reputación, es decir, la opinión de los otros... El renombre se adquiere gracias a la opinión de los otros. Para el actor, la cuestión decisiva es entonces cómo aparece ante los otros (*dokei hois allois*); el actor depende de la opinión del espectador, no es, para decirlo en la terminología kantiana, autónomo. No se conduce a sí mismo de acuerdo con una voz innata de la razón, sino en función de las expectativas de los espectadores. La norma es el espectador, y esta norma es autónoma (Arendt, 2003, p. 105).

En el artículo “Desobediencia civil” (1970), por ejemplo, se encuentra la referencia al proceso de predicción y anticipación por parte de los actores que son sensibles a la manera en que los espectadores de una sociedad contemporánea evaluarán sus acciones (2015, p. 73ss.). Los actores, entonces, anticipan los posibles juicios de los espectadores y buscan establecer un vínculo con quienes observan la escena política (Koyama, 2012, p. 74). El actor prepara su presentación considerando al espectador quien forma sus opiniones sobre lo que los actores hacen o deberían hacer. El espectador es convocado por el actor quien apela a su opinión esclarecedora y solo el espectador es capaz de comprender y juzgar la trama de acciones que se presenta ante él (Arendt, 1984, p. 112). El significado de lo que aparece en público se revela a quienes se retiran de la acción (Arendt, 2003, p. 104).

La imparcialidad del espectador, o sea, el hecho de que no esté directamente involucrado en la trama de la acción, es una condición *sine qua non* de todo juicio (Arendt, 2003, p. 104). Según Arendt: “Este [el espectador] veía las cosas más importantes porque podía descubrir un sentido en el curso de los acontecimientos, un sentido que ignoraban los actores. La base existencial de su percepción era su desinterés, su no participación, su falta de implicación” (2003, p. 103). Claramente, la imparcialidad arendtiana no se entiende en términos de neutralidad. Esta condición de desinterés permite el posicionamiento crítico propio del juicio frente a lo que aparece. Mientras el espectador se ubica en el modo de desapego o no involucramiento en los asuntos políticos, ayuda a mantener lo político mediante sus juicios (Koyama, 2012, p. 77).<sup>9</sup>

Esta noción de desinterés o falta de implicación puede comprenderse a la luz de la técnica brechtiana del efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) que tiene la finalidad de impedir la identificación del espectador con los personajes de la obra y permite la toma de conciencia del espectador contra el sensacionalismo capaz de manipularlo mediante golpes emocionales (Brecht, 1972, p. 51). Así, el espectador que no se involucra en la acción concreta puede juzgar desde la representación reflexiva y no desde la afección directa.

Los roles de actor y espectador refieren a modos diferentes de relacionarse y ser en el mundo común. Brunkhorst sostiene que estos roles son intercambiables, complementarios y temporalmente recíprocos (2006, p. 31-32). El espectador puede convertirse en actor en un instante, solo que cuando lo hace ya no juzga sino que actúa (Lederman, 2016, p. 731). Sin embargo, esta característica merece algunas consideraciones. En primer lugar, el paso de un espectador indiferente a un espectador comprometido constituye, en opinión de Arendt, uno de los grandes desafíos políticos contra las inercias sociales dominantes. Es notable, en este sentido, que los movimientos de desobedientes civiles son incluidos en la tradición de asociaciones voluntarias que forman parte de la sociedad civil (Arendt, 2015, p. 73ss.). Dicho de otra manera, Arendt entiende que estos movimientos constituyen un espacio de aparición en los que el individuo de la sociedad burguesa se involucra políticamente como actor. En segundo lugar, la intercambiabilidad no excluye los cambios en la conformación identitaria de quien realiza este pasaje. O sea, Arendt no solo refiere a posibilidad de que el actor modifique su acción mediado por un cambio de rol sino que considera que esto puede ser incentivado por los propios espectadores.

<sup>9</sup> Los juicios de los espectadores no son en sí mismos acciones pero conforman el espacio público. Esta capacidad de juicio se funda en una facultad altamente problemática en el mundo contemporáneo. Efectivamente, en un mundo en que la tradición no tiene vigencia, no existen reglas que permitan juzgar las acciones. La facultad de juicio, entonces, permite ver el mundo desde distintos puntos de vista sin subsumirlo a eventos pasados bajo reglas y generalizaciones.

El tratamiento arendtiano de la figura del espectador que es parte del espacio público político conduce a afirmar su autonomía con respecto del actor, su imparcialidad y su capacidad de intercambiar roles con el actor. Esta serie de características no pudo ser abordada apelando únicamente a las formas teatrales de la tragedia antigua. Por ello, se planteó la necesidad de atender a la complejidad de la fuente de la metáfora teatral a partir del hecho de que muchos de los textos analizados no explicitan la forma particular de expresión teatral involucrada. Si se acepta que estas formas teatrales contemporáneas pudieron constituir una forma teatral relevante en la metáfora teatral arendtiana, se pueden incluir los tres aspectos analizados referidos a la figura del espectador.

La figura del espectador, además, presenta dos facetas. Por un lado, elabora críticamente las acciones que aparecen en el espacio público. Su juicio indica si un acontecimiento merece ser recordado e ingresar a una narración. Por otro lado, el juicio del espectador “hace mundo” porque crea el ámbito de visibilidad que permite la irrupción de la acción. Este mundo cultural está constituido, al menos en parte, por las narraciones de los espectadores y es capaz de alojar al espacio público conformado por críticos y espectadores ante quienes el actor debe darse a conocer (Arendt, 2003, p. 118). Estas facetas dependen de la pluralidad de puntos de vista particulares que logran conformar un sentido común en el espacio público. La perspectiva crítica de espectadores plurales construye una unidad narrativa a partir de la multiplicidad de aquello que aparece en forma de acontecimiento y, a la vez, ese hacer crítico colectivo crea el espacio capaz de alojar a la acción y al discurso. Así, la característica de la pluralidad no es exclusiva del ámbito de la escena sino también del auditorio.

Las consideraciones arendtianas en torno al rol del espectador se sitúan en el centro de su pensamiento político. Por ello, la imagen de la política como un espacio monopolizado por actores agonísticos centrados en sí mismos es yuxtapuesta a la más compleja y dinámica visión del dualismo actor/espectador. Los espectadores son relevantes porque crean el espacio en el que los objetos de los juicios políticos, los actores y las propias acciones pueden aparecer (Zerilli, 2005, p. 179). Dicho de otra manera, la conceptualización del espacio público arendtiano mediado por la metáfora teatral no permite un modelo monístico centrado en el actor sino un modelo dual de actores y espectadores. El concepto de espacio público asociado a la metáfora teatral, entonces, permite balancear la cualidad disruptiva de la acción con una audiencia que delibera y ejercita su capacidad de juicio (Villa, 2000, p. 107).

De esta manera, se puede postular una noción de espacio público que no restringe la pluralidad a los actores políticos sino que la extiende a los espectadores. Ni la acción política ni el juicio son propios de genios o personalidades excepcionales (Arendt, 1981, p. 63). Por esto, el juicio arendtiano tiene sus raíces en la pluralidad humana y presenta el desafío de extender esta capacidad entre los muchos, o sea, está íntimamente vinculado a una visión radical de democracia.

## Consideraciones finales

Desde sus primeras obras, Arendt recurrió a la metáfora teatral para construir sus conceptos de lo político y lo social. Eventualmente, explicitó esta relación en *Sobre la revolución*, obra en la que inicia una profunda revisión de su pensamiento. A partir de ese momento, se encuentran problematizaciones sobre el vínculo entre metáfora y pensamiento junto con un significativo aumento del vocabulario proveniente del ámbito teatral especialmente en lo vinculado a la figura del espectador.

El análisis de la metáfora teatral permitió caracterizar la noción arendtiana de espacio público. El teatro, como fuente de esta metáfora, resultó de especial interés por su capacidad para revelar, en un ambiente controlado, una cierta forma de acción que eventualmente logra el aplauso del público. Además, la metáfora teatral también resultó apropiada para conceptualizar lo social arendtiano tomando como referencia formas teatrales pretotalitarias. Aunque la crítica muchas veces asumió que teatro es, en Arendt, equivalente a tragedia griega, el modelo de la tragedia antigua resultó insuficiente para analizar, por ejemplo, la teatralidad del juicio a Eichmann (Arjomand, 2018, p. 53).

En lo que refiere específicamente al ámbito público político, la metáfora teatral señala a la pluralidad como su característica más propia. La hipótesis de lectura que atiende a la complejidad de la fuente de la metáfora teatral en los textos arendtianos, condujo a recuperar los aspectos más radicales de su pensamiento. Así, un espectador autónomo, imparcial y capaz de intercambiar roles con el actor, es quien podría lograr quebrar las inercias de las sociedades contemporáneas y construir un espacio público político para la acción y el juicio. Las fuertes críticas de Arendt a lo social, difícilmente borran el hecho de que el punto de partida de todo juicio y de toda acción política en el mundo contemporáneo se encuentra en el paso del individuo de la sociedad al ciudadano.

## Referencias bibliográficas

Arendt, Hannah (1984). *La vida del espíritu* (Ricardo Montoro, Trad.). Centro de estudios constitucionales. (Trabajo original publicado en 1978).

- Arendt, Hannah (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* (Ana Poljak, Trad.). Península. (Trabajo original publicado en 1961).
- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo* (Guillermo Solana Alonso, Trad.). Taurus. (Trabajo original publicado en 1951).
- Arendt, Hannah (2001). *Eichmann en Jerusalén* (Carlos Rilbalt, Trad.). Lumen. (Trabajo original publicado en 1963).
- Arendt, Hannah (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant* (Carmen Corral, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1982).
- Arendt, Hannah (2006). *Sobre la revolución* (Pedro Bravo, Trad.). Alianza. (Trabajo original publicado en 1963).
- Arendt, Hannah (2009a). *Escritos judíos* (Miguel Cancel, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 2007).
- Arendt, Hannah (2009b). *La condición humana* (Ramón Gil Novales, Trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1958).
- Arendt, Hannah (2015). *Crisis de la república* (Guillermo Solana Alonso, Trad.). Trotta. (Trabajo original publicado en 1969).
- Arjomand, Minou (2018). *Staged: show trials, political theater, and the aesthetics of judgment*. Columbia University. <https://doi.org/10.7312/arjo18488>
- Beiner, Ronald (1982). Interpretive essay: Hannah Arendt on judging. En H. Arendt (Aut.), *Lectures on Kant's political philosophy* (pp. 89-156). Chicago University.
- Benhabib, Seyla (1996) *Critique, norm and utopia* [Crítica, norma y utopía]. Columbia University.
- Betancourt Martínez, Fernando (2007). *El retorno de la metáfora en la ciencia histórica contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bilsky, Leora (2008). Citizenship as mask: between the imposter and the refugee. *Constellations*, 15(1), 72-97. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8675.2008.00475.x>
- Bilsky, Leora (2013). Hannah Arendt's judgement of bureaucracy. En M. Goldoni y C. McCorkindale (Ed.). *Hannah Arendt and the law* (pp. 271-304). Hart publishing.
- Brecht, Bertolt (1972). *La política en el teatro* (Norberto Silveti Paz, Trad.). Alfa Argentina.
- Brunkhorst, Hauke (2006). The productivity of power: Hannah Arendt's renewal of the classical concept of politics. *Revista de Ciencia Política*, 26(2), 125-136. <https://doi.org/10.4067/S0718-090X2006000200007>
- Canovan, Margaret (2000). Arendt's theory of totalitarianism: a reassessment. En D. Villa (Ed.). *The Cambridge companion to Hannah Arendt* (pp. 25-43). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521641985.002>
- Castillo, Mariana (2015). Sobre la mimesis y el teatro. La lectura política de Hannah Arendt. *El Banquete de los Dioses*, 3(5), 9-35.
- Cavarero, Adriana (2000). *Relating narratives: storytelling and selfhood* [Relacionar narrativas: narración e ipseidad]. Routledge.
- Cunha Prado D'Afonseca, Vanessa (2015). Da citação do trágico. Notas sobre tradição e intransmissibilidade. *INTERthesis: Revista Internacional Interdisciplinar*, 12(1), 321-336. <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2015v12n1p321>
- Deignan, Alice (2005). *Metaphor and corpus linguistics* [Metáfora y corpus lingüístico]. John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/ceclr.6>
- Derrida, Jacques (2008). *Márgenes de la filosofía* (Carmen González Marín, Trad.). Cátedra.
- Euben, Peter (2000). Arendt's hellenism. En D. Villa (Ed.). *Cambridge companion to Hannah Arendt* (pp. 151-164). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521641985.008>
- Gibb, Raymond y Colston, Herbert (1995). The cognitive psychological reality of image schemas and their transformations. *Cognitive Linguistics*, 6(4), 347-378. <https://doi.org/10.1515/cogl.1995.6.4.347>
- Halpern, Richard (2011). Theater and democratic thought: Arendt to Ranciere. *Critical Inquiry*, 37(3), 545-572. <https://doi.org/10.1086/659358>
- Hobbes, Thomas (2009). *Leviatan* (Manuel Sánchez Sarto, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1651).
- Honig, Bonnie (1993). *Political theory and the displays* [La teoría política y las manifestaciones]. Cornell University.
- Kateb, George (2006). *Patriotism and other mistakes* [Patriotismo y otros errores]. Yale University.
- Kennelly, Jacqueline (2006). Acting out in the public sphere: community theatre and citizenship education. *Canadian Journal of Education*, 29(2), 541-562. <https://doi.org/10.2307/20054176>
- Kottman, Paul (2007). *A politics of the scene*. [Una política de la escena]. Stanford University. <https://doi.org/10.1515/9781503627024>
- Koyama, Hanako (2012). Freedom and power in the thought of Hannah Arendt. Civil disobedience and the politics of theatre. *Theoria: a Journal of Social and Political Theory*, 59(133), 70-81. <https://doi.org/10.3167/th.2012.5913304>
- Lakoff, George (1987). *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. University of Chicago. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226471013.001.0001>
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1980). *Metaphors we live by* [Metáforas por las que vivimos]. Chicago University.
- Lederman, Shmuel (2016). The actor does not judge: Hannah Arendt's theory of judgement. *Philosophy and Social Criticism*, 42(7), 727-741. <https://doi.org/10.1177/0191453715587974>
- Mesa Arango, Alejandro y Quiroz Posada, Ruth (2012). Cohesión social y espacio de aparición: el papel de los espectadores en el concepto de ciudadanía de Hannah Arendt. *Estudios Políticos*, 40, 38-52.

- Pirro, Robert (2001). *Hannah Arendt and the political of tragedy*. Northern Illinois University.
- Platón (1988). *Diálogos* (Vol. 5) (Isabel Santa Cruz, Trad.). Gredos.
- Pocock, John (1995). The ideal of citizenship since classical times. En R. Beiner (Ed.). *Theorizing Citizenship* (pp. 29-52). State University of New York.
- Rabotnikof, Nora (2002). El espacio público, Caracterizaciones teóricas y expectativas políticas. En F. Quesada (Ed.) *Filosofía política I. Ideas políticas y movimientos sociales* (pp. 135-151). Trotta.
- Rosanvallon, Pierre (2009). *La legitimidad democrática* (Heber Cardoso, Trad.). Manantial.
- Santibáñez, Cristian (2009) Metáforas y argumentación: Lugar y función de las metáforas conceptuales en la actividad argumentativa. *Revista Signos*, 42(70), 245-269. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342009000200005>
- Soriano, Cristina (2012). La metáfora conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano (Ed.) *Lingüística cognitiva* (pp. 97-121). Anthropos.
- Taminiaux, Jacques (2000). Athens and Rome. En D. Villa (Ed.). *The Cambridge companion to Hannah Arendt* (pp. 165-177). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521641985.009>
- Taminiaux, Jacques (2008). *The thracian maid and the profesional thinker: Arendt and Heidegger* [La doncella tracia y el pensador profesional: Arendt y Heidegger]. Suny.
- Tavani, Elena (2013). Hannah Arendt: aesthetics and politics of appearance. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 5. Recuperado de <http://www.eurosa.org/volumes/5/TavaniESA2013.pdf>
- Tsao, Roy (2002). Arendt against Athens: rereading *The Human Condition*. *Political Theory*, 30(1), 97-123. <https://doi.org/10.1177/0090591702030001005>
- Villa, Dana (2000). Introduction. En D. Villa (Ed.). *The Cambridge companion to Hannah Arendt* (pp. 1-24). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521641985>
- Yeatman, Anna (2011). Individuality and politics: thinking with and beyond Hannah Arendt. En A. Yeatman (Ed.). *Action and appearance: ethics and the politics of writing in Hannah Arendt* (pp. 69-86). Continuum.
- Young-Bruehl, Elizabeth (1993). *Hannah Arendt*. Alfons el Magnànim.
- Zerilli, Linda (2005). We feel our freedom: imagination and judgment in the thought of Hannah Arendt. *Political Theory*, 33(2), 158-188. <https://doi.org/10.1177/0090591704272958>