

TENTATIVAS PARA UNA HISTORIA MATERIAL (DE LOS MEDIOS) EN LA II MITAD DEL SIGLO XX

Óscar CORNAGO

CSIC, Madrid

Lorena VERZERO

Universidad de Buenos Aires-CONICET

Resumen: Este artículo estudia las posibilidades de una “historia material” de los medios en la II mitad del siglo XX. Tras un análisis de la teoría de Walter Benjamin, focalizando el concepto de “imagen dialéctica” como instrumento clave de su discurso crítico, se proponen dos series de *imágenes* relativas a dos medios distintos, la televisión y el teatro. En ellas se analizan los contrastes materiales que permiten *despertar* no sólo de los mitos históricos que las envuelven, sino también de sus respectivos discursos mediáticos.

Palabras clave: Historia de los medios, Teoría de los medios, Walter Benjamin, Materialismo histórico.

Abstract: This article explores the possibilities of a kind of “materialism history” of the media in the second half of XX century. After an analyse of Walter Benjamin’s theory, specially the concept of “dialectic image” as a key of his critical discourse, two series of *images* related two different media, television and theater, are proposed. In both cases the material contrasts are analyzed, which allow to *wake up* not only from the historical myths which wrap them, but also their media discourse.

Keywords: History of the Media, Theory of the Media, Walter Benjamin, Historical Materialism.

*Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica.
Constituye un modelo para el pensador y una obligación para el historiador
Benjamin, Libro de los pasajes (N 4, 4)*

*La historiografía materialista no escoge sus objetos a la ligera.
No los entresaca del transcurso, sino que los hace saltar de él.
Sus procedimientos son más complejos, sus acontecimientos mucho más esenciales.
Benjamin, Libro de los Pasajes (N 10 a, 1)*

Benjamin después de Benjamin

La idea de llegar a una *historia material* es propuesta por Benjamin en la parte final de su obra como la tarea central de un pensamiento revolucionario. En el centro de este proyecto se sitúa el concepto de *imagen dialéctica*, emparentado con su teoría de la alegoría, desarrollada en su producción inicial. La potencia de los escritos de Benjamin es también aquello que dificulta su aplicación directa, a saber, su cuidadoso rechazo a una sistematización, a una presentación unitaria y en forma de totalidad de su pensamiento. La concepción de su trabajo intelectual como un proceso abierto, en continua reelaboración e íntimamente ligado a un presente siempre fugaz, cuestiona la posibilidad de su aplicación como si de un manual o una teoría unitaria se tratase; aunque esta dificultad es también lo que la mantiene viva. Su obra se desarrolla en torno a tres grandes pilares, el pensamiento de la historia, las imágenes como un modo privilegiado para su análisis, y por ende los *medios* de producción de estas imágenes, y una visión mística con fuertes connotaciones estéticas que también fue evolucionando, pero que nunca abandonó. Esta condición estética, que no oculta su afinidad con un pensamiento mesiánico de procedencia judía, fue quizás el elemento más controvertido ya entonces en su relación con el Instituto de Investigaciones Sociológicas de Horkheimer y Adorno, y lo sigue siendo seguramente hoy día, a pesar de que pueda ser también éste uno de los elementos que sigue guardando para su pensamiento su mayor potencial.

Probablemente, cuando Benjamin se quita la vida en 1940, poco después de haber puesto a salvo su trabajo antes de abandonar París, está lejos de saber el lugar que éste iba a ocupar en el intrincado panorama de los discursos culturales que se ha ido configurando a partir de los años setenta, quizá porque tampoco sabía hasta qué punto esa dimensión escénica de la realidad y la historia, que está en la base de su mirada analítica, había de potenciarse en las décadas siguientes gracias al desarrollo de nuevas tecnologías de producción de imágenes. La radical originalidad de su pensamiento hace difícil una proyección de éste que no se reduzca a una paráfrasis de lo que él mismo dijo para los *escenarios* en los que se inspiró, los pasajes comerciales, los habitantes de la calle, la fotografía, la arquitectura, el coleccionismo, el mundo de los niños, de los sueños, los juguetes... Sin embargo, lo cierto es que desde esa segunda mitad del siglo XIX que trató de desentrañar, aun pensando en su propio presente, el mundo se ha transformado considerablemente y en gran parte debido a la radical renovación de uno de los campos centrales de su obra, los medios. Pensar a Benjamin después de Benjamin exige tanta flexibilidad como fidelidad frente a un pensamiento que quiso ser todo menos un conjunto de ideas muertas, que creció desde la contradicción entre elementos casi excluyentes, como el materialismo histórico y la dimensión onírica, a la que él se refirió una y otra vez como un instrumento clave en la construcción de la *imagen dialéctica*.

Por eso, cuando a menudo asistimos a la traslación de todo esto a los *paisajes* de la actualidad, con el objetivo de buscar el contraste entre elementos contiguos provenientes de realidades distantes, como la convivencia entre ricos y pobres en las grandes ciudades, pensando que así actualizamos las ideas de fragmentación, tensión y yuxtaposición, características de su pensamiento, es fácil echar de menos toda esa áurea de ensoñación, revelación o epifanía que él descubre igualmente en el corazón de la Modernidad. Un componente estético al que apeló como un recurso fundamental para ese despertar del ensueño capitalista que se fijó como meta de su trabajo. La sociedad posterior a la II Guerra Mundial no ha perdido el carácter fantasmagórico con el que Baudelaire describe la Modernidad, en una cita tantas veces recuperada por Benjamin, sino más bien al contrario, una fantasmagoría potenciada por las tecnologías de la imagen y la comunicación va a permitir niveles de irrealidad, de ensoñación y revelación, insospechados hace un siglo.

El objetivo de este artículo es seguir pensando a Benjamin justamente después de Benjamin, es decir, desde el contexto mediático que siguió a su tiempo, desde un presente cuya *novedad* ya no está marcada en primer lugar por la fotografía, el cine, las exposiciones universales o los hallazgos surrealistas, sino por la televisión y el vídeo, la consolidación de la sociedad de consumo y el fin de los últimos sueños revolucionarios; o viceversa, el estudio del panorama mediático y por tanto social a la altura de los años setenta y ochenta desde un pensamiento que creyó descubrir en la cualidad *estética* de las imágenes el secreto material de la historia en la que se inscriben.

Para ello se han escogido dos series de instantáneas, de imágenes congeladas en un momento preciso de la historia (de los medios), que nos hablan desde estrategias de representación aparentemente opuestas, como pueden ser la televisión y el teatro, de mundos (mediáticos) que se acaban, lejanos, detenidos en la quietud de la alegoría benjaminiana. La estrategia de análisis, siguiendo al autor de *Libro de los pasajes*, consiste en presentar estas imágenes como *imágenes dialécticas*, el momento intemporal de una fractura desde la que se reconstruye una historia anterior y se sueña otra por venir, el instante suspendido de una ruptura que se multiplica en un juego de tensiones llevadas al extremo, sin perder ni el carácter de ensoñación con el que se reviste el mito de la Modernidad, ni la capacidad de despertarnos de él que posee este mismo mundo de ensoñaciones para acceder a la revelación del sentido siempre oculto de lo que miramos. En ambas series se habla de manera explícita de un medio distinto, televisión o teatro, pero al mismo tiempo de la historia que lo acompaña en ese momento, de los totalitarismos que asolaron la Europa del medio siglo, del mundo de la posguerra, de emigraciones que buscaban huir de la miseria económica, de un sistema económico basado en el consumo, y del sujeto que mira tratando de encontrar algún sentido en todo ello.

La primera serie está presidida por un aparato de televisión en una casa de los años cuarenta, construida por sus mismos propietarios, emigrantes españoles unos años después de llegar a Buenos Aires, cuyo mobiliario todavía no está preparado para este aparato. En él se guardan recuerdos de una historia que ya no existe de emigraciones y vivencias de otro tiempo. Junto a ellas aparece reluciente un aparato de televisión encendido, iluminando la intimidad del hombre a medida que transcurre la II mitad del siglo XX. Objetos diversos se yuxtaponen dentro de un mundo detenido, lejano, pero que al mismo tiempo remite a nuestro presente más cercano, el mundo retransmitido por la televisión.

La segunda serie de imágenes está extraída de distintas obras de teatro del artista plástico y creador escénico Tadeusz Kantor, que a la altura de estos mismos años setenta, cuando la televisión comenzaba a difundirse, acuñó el término de “Teatro de la Muerte” para su obra. Dos hechos, como la celebración de un teatro de la memoria construido sobre ruinas, y el triunfo de un nuevo medio de masas, que aparentemente no guardan ninguna relación; son mundos ajenos que se cruzan en algún momento y ni siquiera se miran, soñando porvenires también distintos: la pantalla luminosa de la televisión no oculta el futuro que aún le queda por vivir, mientras que el ajado escenario de un teatro habitado por muñecos habla de una historia de violencia detenida en un continuo estar desapareciendo, como la historia del propio teatro en el siglo XX. A ellas se asoma el propio creador, pensativo, en una imagen convertida en icono del mejor teatro del siglo pasado: Kantor observa su mundo, una Europa arrasada por ideologías extremistas, las ruinas de la historia y de su propia vida, pero con ella también del teatro como modo de representación, mirados con un gesto de indiferencia que no oculta un sentimiento de desolación.

En ambos mundos destaca una dimensión escénica como condición imprescindible para tratar de ver en ellos aquello que no muestran a simple vista, mundos cerrados sobre sí mismos, que nos hablan de lo que ha sido, pero también de lo que es, del presente de quien los mira; aunque entre un tiempo y otro no se deje ver una línea directa –“Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (N 7, 7), afirma Benjamin–, sino más bien un vacío que cuestiona el sentido de lo aparente.

Los medios como materialización de la historia

Los medios no han dejado de funcionar como articulaciones simbólicas de su época. Sobre cada medio se proyecta un sinfín de discursos morales, sociales o ideológicos, que transparentan el imaginario de su tiempo, sus utopías técnicas, pero con ellas también sus sueños históricos. No es de extrañar, pues, que

el *historiador materialista* de Benjamin repare en estos nuevos artefactos como piedras de toque para pensar la historia. Cada medio se convierte en una suerte de materialización de la historia, en la que se desvelan las tensiones originarias de un determinado momento, las tensiones que se ocultan por detrás de los relatos de superficie. Una afirmación más de una vez repetida a partir de los años setenta –“La única revolución todavía posible es la de los medios”– indica en qué medida este solapamiento entre medios e historia no ha hecho sino acrecentarse a lo largo del siglo XX.

Como dispositivos de organización de la mirada, estos aparatos de hacer visible suponen un modo de utilización de las imágenes e imponen una economía de la realidad que influye de manera directa en el modo de entender la historia, el lugar desde dónde y cómo mirarla, el modo de transmitirla. Las imágenes, actuando como pantallas, muestran, pero al mismo tiempo ocultan. Se trata de una estrategia escénica que, como recuerda Lyotard (1973: 60), está en la base de toda operación política: «la escenificación, técnica de exclusiones y de desapariciones, que es actividad política por excelencia, y ésta, que es por excelencia escenificación, son la religión de la irreligión moderna, lo eclesiástico de la laicidad». Y como en toda situación escénica, cuando nos referimos a una *historia material* de los medios no debemos pensar únicamente en la materialidad de estos aparatos, sino, siguiendo el modelo de Benjamin, en la escenografía que les rodea, en los espacios donde se utilizan, el modo de utilización y el tipo de espectador que construyen.

Entendiendo cada medio en su modo de comunicación, desde su pragmática característica, resulta difícil analizar uno de manera aislada, sin tener en cuenta los demás, como se pudo hacer décadas atrás, cuando se buscaba su especificidad en el análisis formal de los lenguajes. Cada época se construye sobre un paisaje mediático en el que las distintas manera de construir representaciones conviven dentro de un mismo universo de producciones de imágenes. Como si de una orquesta sinfónica se tratara, el nacimiento de un medio obliga a una reorganización del resto, incluso entre medios que parecen no tener nada que ver: No es igual el modo de escribir literatura o hacer teatro antes o después del cine, o el modo de hacer cine antes y después de la televisión. Cada medio hegemónico impone unos determinados paradigmas, una *gestualidad* –en términos de Vilém Flusser–, cuyo influjo material (escénico) no es difícil buscar en los demás. Si durante las décadas centrales del siglo XX el cine fue el medio por antonomasia que dictó un modo de representar la realidad y por tanto de pensar la historia, luego lo será la televisión y más adelante las comunicaciones por ordenador (Cornago 2005a).

A la altura de los años setenta y ochenta fue Flusser uno de los pioneros en retomar este enfoque materialista como una vía necesaria para pensar la historia

de los medios, pero también al revés: los medios de la historia (Russo, 2004). Para el ensayista checo cada «aparato» –según la denominación que él emplea– va unido a un gesto, que pone en escena un modo de estar en el mundo, de relacionarse con las imágenes y, finalmente, con la historia. Estos gestos no encuentran una explicación causal adecuada; en ellos se activa un margen de libertad que nos interroga acerca del sentido último de esa acción (mediática). El gesto de la fotografía, pensando no solamente en los productores de imágenes, sino sobre todo en sus receptores, no va a ser el mismo que el del cine, la televisión, el vídeo o las imágenes digitales, ni tampoco los gestos del hombre frente a la historia según cambian los tiempos y sus modos de producción. Cada gesto, del “corto y pego” del cine al espectador de televisión, de la filmación en vídeo, sujetando la cámara con una sola mano, al programador de ordenador, se convierte también en escenificaciones del hombre ante su pasado, el pasado (re)transmitido por esas imágenes, que llegan hasta el presente del *después de* en el que se reciben.

Flusser entiende por «aparato» tanto el funcionamiento ciego de una institución como el mecanismo de esa especie de «caja negra» que contiene cada uno de los medios. A partir de esta doble acepción, no resulta difícil proyectar este término al «aparato» de la propia Historia en su funcionamiento aniquilador. Pero incluso más allá de los casos de genocidios en los que piensa Aprea (2004) cuando realiza esta comparación, la Historia puede entenderse en términos más amplios, como lo hizo Benjamin, como un aparato de muerte. Imágenes y muerte son dos términos que a menudo han estado ligados, no sólo por un enfoque antropológico de las imágenes, que hunden sus raíces en los ritos funerarios, sino también en términos metafóricos. En la obra autobiográfica de Kantor, *Wielopole-Wielopole*, una antigua máquina de fotografiar se convierte en una enorme ametralladora que ejecuta a los presentes en esa tétrica foto de bodas, convertidos en soldados-muertos de la historia, resucitando una y otra vez, y el personaje del fotógrafo en personificación de la muerte. Los aparatos mediáticos empleados para hacer visibles unas cosas, y por ello ocultar otras, son también aparatos para dar vida a unas realidades y silenciar otras; un funcionamiento escénico, es decir, político, que comparte con la propia Historia.

Desde este enfoque materialista la política de un medio no habrá que buscarla en los contenidos que transmite, sino en primer lugar en su forma de utilización, en el modo de producir y transmitir las imágenes. Como afirma Deleuze en estos mismos años setenta, es en la pragmática donde radica la verdadera política: *«c'est la pragmatique qui est l'essentiel, parce qu'elle est la véritable politique, la micro-politique du langage»* (en Deleuze y Parnet, 1996, p. 138), entendiendo por lenguaje no sólo la dimensión verbal, sino la compleja situación comunicativa propuesta desde cada medio.

A pesar de la extrañeza que despierta cada uno de estos *aparatos* cuando irrumpen en sociedad, estos nacen, al igual que la historia, con un sorprendente poder de naturalización. Esos raros ingenios ópticos, de luces, rayas o puntos, se transforman pronto en algo natural, en una prolongación «lógica» del hombre, revestida por una suerte de relato mítico acerca de sus necesidades de conocimiento, información o comunicación. En tanto que mitos, van a situarse entre lo natural y lo mágico. Construyen su propio relato legitimador, al margen de la realidad inmediata de la historia, reinventando sus orígenes y su futuro. Rápidamente se integran en los ritos de la cotidianeidad, se convierten en objetos familiares que acompañan al hombre, que organizan su espacio y su mirada, que le cuentan la Historia, pero también su historia personal, sin dejar de estar atravesados por una cierta lejanía, no menos fantasmagórica, la de las realidades terribles, obscenas, o en todo caso ajenas, que llevan hasta la intimidad del hogar. A pesar de las amenazas apocalípticas con las que llega cada medio, amenazas de desaparición del medio anterior, como se dijo de los libros a medida que proliferaban las tecnologías de la imagen, o como del cine cuando llegó el vídeo, por no hablar del teatro, ese eterno aspirante a desaparecer en la era de los medios, tecnologías y modos de representación se acumulan, interfiriendo unos en otros, reformulándose continuamente, en función de un paisaje mediático en constante movimiento.

Cada uno de estos mitos (mediáticos) supone una reescritura de la Historia en función de sus necesidades, promesas o expectativas. Cada medio, al igual que cualquier otro mito, reconstruye un pasado, ocultando el pasado anterior, al tiempo que sueña su futuro —«Cada época sueña la siguiente» es la cita de Michélet recogida por Benjamin—, desplegando una historia en función de una manera de ver y organizar el mundo, es decir, de entender la Historia. Como ha analizado con acierto Dubois (2001), los discursos culturales que acompañan a cada medio no son resultado directo de sus posibilidades técnicas, sino de unas determinadas circunstancias culturales que utilizan estos dispositivos (mediáticos) para *poner en escena* los interrogantes, fobias y sueños que la sociedad tiene planteados en cada momento. Cada medio opera como un catalizador cultural. Los discursos ligados a cada uno no son discursos técnicos, sino estéticos, vinculados a los horizontes culturales de cada sociedad. A partir del análisis de tres ejes: humanismo frente a maquinismo, semejanza frente a desemejanza e inmaterialidad frente a materialidad, Dubois demuestra cómo la impresión de evolución teleológica, unitaria y casi *natural*, con la que se presenta la sucesión de un medio tras otro, como un continuo progreso hacia algún estadio de perfección que avanza en un sentido único, es construida por una sociedad, como un discurso legitimador que se proyecta sobre cada medio. Desde cada nueva tecnología de las imágenes, se replantean las relaciones entre máquina y sujeto, entre objetividad y desemejanza, entre

materialidad e inmaterialidad, y así podíamos seguir con los temas claves que articulan la Modernidad, cuerpo, sujeto, identidad y un largo etcétera.

Con cada medio comienza una historia, un nuevo mito que inaugura un principio y también un fin; es el comienzo de una *nueva* historia, que es siempre nueva y siempre la misma, la historia del progreso (tecnológico). Y lo que vuelve es siempre lo nuevo, dice la Modernidad. Como materialización extrema de este discurso fundador de la contemporaneidad, en cada aparato queda inscrito el mito por excelencia de nuestra época, el *siempre lo nuevo, siempre mejor*, el imperativo de su necesaria *actualidad*, a la que nace ligado el cinematógrafo, los programas de actualidades, luego sustituidos por los noticieros televisivos y más adelante por Internet. Desde entonces, la actualidad, incluida la actualidad de la Historia, su sentido presente, es decir, su verdad (pragmática) y su política, han sido impuestas cada vez más desde los medios.

Desnaturalizar los medios/desnaturalizar la historia: un enfoque escénico

El objetivo de la *historia material* de Benjamin consiste en despertar de este ensueño mítico propuesto desde dentro de la misma historia, en este caso, mediática. Se trata de sacar a la luz los discursos que como cantos de sirena encantan cada uno de estos escenarios con sus promesas de progreso (tecnológico), presentadas como justa recompensa a una recta actuación moral. Como muestra Benjamin, el éxito de un medio técnico, a diferencia de un medio artístico, está en dirección proporcional a la transparencia de su función social, lo cual es fácil de ver si pensamos en la televisión o las comunicaciones por ordenador, vinculados históricamente al sueño de la democratización, la autenticidad y la objetividad, es decir, la verdad. La función de la *imagen dialéctica*, como unidad básica de esta historia material, es llevar al extremo las tensiones que residen en este paisaje aparentemente natural, adormecido por los encantos de siempre lo nuevo, lo más actual, que es también lo más justo (moralmente), el progreso continuado, *siempre hacia delante*. La imagen dialéctica consigue sacar esta historia *de* la historia, situarla en otro plano (estético), para poner de manifiesto el entramado mítico, abrir un instante de suspensión, una fractura que deja ver la historia anterior, pero también la venidera, como construcciones de un mismo presente, desde ese instante de detención que es también el momento de la revelación.

Para realizar esta operación de develamiento, Benjamin insiste en la utilización del mismo escenario fantasmagórico del que se alimenta la sociedad capitalista; la utilización del mundo de los juegos, de lo onírico, de un imaginario estético con una fuerte impronta escénica que permite rescatar los objetos en

su máxima concreción material, como ya hizo por entonces el surrealismo, para devolverles su sentido oculto. Se trata en todo caso, siguiendo a Benjamin, de un juego de tensiones que nunca es grosero, ni salta a primera vista, sino que está lleno de matices, falsas apariencias y engaños ópticos; un paisaje de contradicciones que no se reduce a esa oposición directa de ricos y pobres a la entrada de un centro comercial, como en ocasiones hemos visto ilustrar el pensamiento de Benjamin en la actualidad.

El sentido último de la historia en su grado máximo de materialidad, en este caso, de la historia de los medios, no es un sentido definitivo o una verdad universal, sino que es el sentido que se despierta en un instante de revelación, en el que estética y mística –como dijimos antes– llegan a aproximarse. La verdad de la historia, pero también de los medios, queda ligada a este instante presente en el que la mirada frente a la imagen dialéctica descubre el sentido escondido detrás de lo aparente, de lo que parece natural, es decir, de la historia. Se trata, por tanto, de una verdad escénica, como escénica es la aproximación crítica que Benjamin utiliza para desvelar este sentido último: “Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total” (N 2, 6).

Las relaciones entre historia y naturaleza, como ya estudiara Adorno en su ensayo “La idea de historia natural”, quedan trastocadas. La apariencia natural, orgánicamente integrada y unitaria, que terminan adoptando los medios, como si todo en ellos respondiera a alguna razón lógica, queda cuestionada, al mismo tiempo que se afirma el carácter histórico de lo aparentemente natural. La revolución que lleva a cabo la mirada de Benjamin consiste en la conversión de lo vivo de la historia en lo detenido de una naturaleza muerta, del ajetreo urbano del París del siglo XIX en un paisaje de quietud estética, de los acontecimientos históricos en espectáculos dirigidos, de la gloria bien pensante del desarrollismo capitalista en ruinas de la historia, fragmentada en mil imágenes producidas por mil aparatos cuyas pantallas giran en torno a un sujeto que trata de encontrar un sentido.

Sólo cuando se consigue entender un período como algo ya acabado, atrapado fuera de la linealidad teleológica del tiempo, es posible conocer su verdad dialéctica, un conocimiento que inevitablemente ha de hacerse desde el presente inmediato. Del mismo modo que el sentido de un medio sólo se deja atrapar desde una imagen que nos habla de su acabamiento, una imagen que lo saque de la historia para insertarlo en una imagen detenida del pasado, que no deja de hablarnos, sin embargo, del presente desde el que se mira. Es este aquí y ahora del que interroga la imagen el punto desde el que se abre una fisura, el vacío de lo inmediato, desde la que se proyecta tanto la historia previa reconstruida por esa imagen como su historia futura: “Es el presente el que polariza el acontecer en historia previa y

posterior” (N 7 a, 8). ¿Cómo sacar la televisión del *continuum* de la Historia?, ¿cómo hablar del teatro fuera del tiempo de las representaciones sostenido por los medios audiovisuales en la II mitad del siglo XX? son algunas preguntas que esta mirada materialista deja planteadas de cara a nuestro estudio.

Benjamin saca a la luz la dimensión escénica sobre la que se estaba levantando la incipiente modernidad del siglo XIX. Los numerosos archivos que organizan el proyecto de los Pasajes se refieren a realidades sociales, técnicas o artísticas en las que destaca un significativo carácter teatral. Desde el comienzo del proyecto insiste en el principio del montaje como un procedimiento fundamental de su metodología de análisis. Detrás de esta idea del montaje, como de la imagen de la historia en tanto que construcción, late igualmente una mediación escénica, central en la teoría benjaminiana del conocimiento y su discurso crítico.

En el *Libro de los pasajes* se suceden las puestas en escena en las que se cifra la diferencia cultural del siglo XIX; para ello se fija, en primer lugar, en las galerías comerciales, en esos pasajes que dan nombre al proyecto y que estaban transformando la apariencia de París. Junto a los pasajes comerciales se analizan las exposiciones universales, la arquitectura emergente, los cambios en la moda o las tendencias en la decoración de interiores, índices de las estrategias a las que recurre una sociedad para ponerse en escena, para producir su historia. Para cada uno de estos espacios de exhibición Benjamin estudia sus formas de escenificación, montaje y representación. Las calles de la gran ciudad se revelan como el espacio por excelencia de la representación de la modernidad, y en ellas destaca a dos de sus personajes más fieles, el *flâneur* y la prostituta. En medio de este lugar fuertemente teatralizado la mirada del otro –el espectador– se revela como el elemento fundacional de nuestro tiempo.

La modernidad nace convertida en imagen, ordenada escénicamente por una mirada hecha ahora más visible que nunca. Esta mirada es también y sobre todo el ojo de la cámara de fotografiar, filmar o retransmitir. El pensamiento de Benjamin opera con imágenes –“Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado” (Benjamin 1971: 71)–, de ahí el interés en sus técnicas de su construcción, en sus modos escénicos y formas de reproducción.

Las brillantes vidrieras abarrotadas de objetos hacen visible la mirada ansiosa del paseante sobre la que se construye la realidad moderna, sostenida por la nueva clase media como maquinaria de consumo. Las mercancías de las vidrieras, como los objetos del coleccionista o los que decoran el interior de una casa, las formas, colores y motivos que marcan la moda o los estilos arquitectónicos, se encuentran

convocados por la mirada de un tercero para el que se muestran debidamente escenificados. La capacidad adquisitiva del comprador determina el brillo de la representación, la variedad de productos que se le *muestran* para su compra.

Imaginemos una fotografía en blanco y negro, con los bordes amarillentos, donde una multitud se agolpa frente al atractivo decorado de una vidriera, deseando poseer el objeto de su mirada. En ella se descubre una escena del pasado, pero también una *alegoría* del presente, de una modernidad directamente vinculada a una economía capitalista. En este caso, el pasado remoto ilumina el origen inmediato de nuestra época como un continuo repetirse, y la linealidad temporal que lleva de uno a otro, del pasado al presente, desaparece, interrumpida por un instante, la revelación de una verdad oscura que ensombrece la superficie brillante de la modernidad; el pasado soñando nuestro presente detenido.

En términos escénicos, la operación que lleva a cabo la mirada dialéctica consiste en la transformación de un escenario ilusionista en una suerte de naturaleza muerta o escena alegórica, un paisaje detenido que se repite una y otra vez, siempre nuevo y siempre igual a sí mismo; un paisaje que expresa en primer lugar su propia condición temporal, una historia ya acabada. El espacio de la representación ilusionista está ordenado por la perspectiva clásica, un punto de fuga único en torno al cual se disponen espacialmente el resto de los elementos. Se produce un efecto óptico que crea la ilusión de la tercera dimensión, presentándose como una prolongación de la realidad exterior objetiva del que lo mira, una prolongación de su mundo.

Desde un punto de vista escénico, la alegoría opera de manera distinta al ostentar abiertamente su artificio; ya no consiste en un espacio que busca la creación de una ilusión de realidad exterior. La ordenación no responde a un solo eje, sino que los objetos están yuxtapuestos; distintos planos de representación se muestran al mismo tiempo. Este deseo de simultaneidad introduce un efecto de fragmentación que rompe la armonía del conjunto; ya nada resulta natural, sino que todo es extraño. Los objetos parecen interrogar a quien los mira, retándole a adivinar su verdadero sentido, al tiempo que impiden la identificación del espectador con la escena que presencia. Sobre el contraste entre planos y objetos, entre pasado remoto y presente inmediato, entre lo que fue y lo que es, se construye la imagen dialéctica, que se revela como “una constelación saturada de tensiones” (N 10 a, 3).

De modo comparable Flusser propone el término *cinescencia* para la imagen cinematográfica que va a irrumpir a partir de los años setenta, bajo el modelo de la mirada televisiva y el *en directo*. *Cinescencia* es una imagen convertida en escenario. Frente a él el espectador se hace visible como aquel que trata de

buscar un sentido en una imagen que se le presenta en forma de interrogante, apelando a quien la mira, como si de una alegoría se tratara. La escena no remite en primera instancia a una realidad exterior, ni nos lleva a creer en la veracidad de esa historia que cuenta, sino que expresa una temporalidad convertida en un interrogante que se proyecta sobre la mirada del otro, para la que fue construida.

En la transformación del escenario ilusionista en imagen dialéctica, éste estalla desde dentro como resultado de un sistema de oposiciones que se lleva al extremo. De la misma manera se fractura el relato de la modernidad, el ensueño capitalista de un mundo expresado a través de sus medios, que progresa hacia una suerte de paraíso futuro, muestra su cara más terrible, un espacio de extremos y contrastes, el paraíso y el infierno al mismo tiempo, en perversa continuidad. La sonrisa helada del presentador de televisión congelada en un rictus de muerte, repitiéndose una y otra vez tras el paisaje de horrores de la historia del siglo XX, que vuelven a tomar vida (escénica) en el Teatro de la Muerte de Kantor.

Imaginemos ahora otra fotografía, con los bordes también amarillentos, se trata del salón de una casa presidido por un aparato de televisión que recién acaba de ingresar. Hay un mueble que todavía no alberga el hueco que luego van a tener en su centro para alojarlo, justo en ese punto de fuga desde el que se ordena el cubo espacial donde se encierra la representación. Esta imagen, como la de los paseantes agolpándose ante las vidrieras, puede ser vista como un documento social, en este caso del mundo de los años sesenta, pero igualmente la podríamos transformar en una nueva alegoría de la modernidad, detenida, sacada del tiempo para mostrarnos sus contradicciones internas, que son también contradicciones mediáticas.

Ensoñaciones de lo privado: la aparición de la televisión

“¡Ya es realidad la primera televisora del Nordeste! El maravilloso mundo de la televisión llevó a Corrientes, Resistencia, Barranqueras y a toda la pujante región del Nordeste los mejores espectáculos del país. Los famosos programas que todos anhelaban ver, cantantes, actores y todos los fascinantes talentos que triunfan en la televisión, *se convirtieron en alegres amigos de todos los días, para que miles de hogares conocieran el diario hechizo del milagro del siglo.*”¹

1. *Primera Plana*, año III, nº 141, 20-7-65. El destacado es nuestro.

Transcurre la década del '60. Argentina. El mito del progreso está en su esplendor. La ilusión televisiva se expande democráticamente por todo el territorio argentino: mientras que Canal 13 se adjudica el nordeste del país, Canal 9 se apropia del Sur².

Dos imágenes que recuperan el hechizo y que se presentan como imágenes originarias de nuestro presente: Canal 9, con representación de la familia tipo, a quien se suele dirigir el encargo de la reproducción del mito. Y, Canal 13, que colabora en potenciar la ilusión del borramiento de los límites con una imagen en la que lo natural se confunde con el progreso. La “nueva naturaleza” se impone en su reemplazo de “la antigua”. La naturaleza, en su belleza y expansión, se enmarca en la imagen y penetra en los hogares de toda la nación. Canal 13 ofrece el recorte que transportará al mundo. La televisión es el vidrio esmerilado por el que se potencia la fantasmagoría capitalista. Las vidrieras de los Pasajes de París están ahora al alcance de todos, difuminando los límites de clase, ocultando la hegemonía y potenciando el mito capitalista. El entretenimiento de masas originado en las Exposiciones Universales, que implicaba el peregrinaje del proletariado para la contemplación, está ahora en el *living*



2. *Primera Plana*, año III, n° 145, 17-8-65.

del hogar. Los espacios se alteran, los muros se difuminan y las costumbres sociales se modifican.

A medida que avanza la década del '60, la televisión va dejando de ser un objeto de lujo. El mito del sueño capitalista se vende por sí solo en las ideas de integración y democratización. Así, junto a la búsqueda de confort y pragmatismo, el aparato cobra status de fetiche, pero valor de uso y valor de cambio pierden centralidad frente a los valores representacionales que conllevan: la televisión encarna la ensoñación colectiva del capitalismo cristalizado. La tarea consiste –dirá Benjamin– en descomponer ese mundo en imágenes que, merced a su condición dialéctica, posibiliten el despertar resignificando el pasado e iluminando el presente.

En principio, para ello es necesario revisar las modificaciones en las dimensiones de lo público y lo privado ejercidas por el nuevo medio. Gonzalo Aguilar (2000: 268) afirma que la televisión refuerza, a la vez que desintegra los límites por los que la vida privada era definida hasta el siglo XIX. Estas dos operaciones se dan conjuntamente:

Por un lado, lo privado se refuerza en tanto ciertas intervenciones sociales se ven reemplazadas por un estatismo físico. La televisión proporciona información, diversión, formación, sin necesidad de salir de casa –es más, sin necesidad de levantarse del sillón del *living*–; y esto, por supuesto, modifica las relaciones humanas. En los '50 –y en algunos sectores sociales aún en los '60–, los vecinos se reunían en la casa de quien había podido adquirir el aparato: la televisión aparece, en un principio, como objeto de congregación comunitaria. Más adelante, desde la escalada en el consumo de electrodomésticos que se dio durante los primeros años de la década del '60, es la familia la que se reúne en torno al aparato. Y, como sabemos, con los años, cada miembro pasará a ver el canal que prefiera en su propio televisor. Sin embargo, en este trayecto, la televisión debió competir con el cine, el teatro, y demás espectáculos, cuyos cultores han encabezado debates en contra del aparato, que consideraban –y aún consideran– alienante. El rito del espectáculo, que implicaba el pasaje del espacio privado al público, con sus sistemas de reglas y representaciones, por primera vez se ve alterado, y se lo sustituye por el de la entrada del espectáculo al hogar.

Así, al tiempo que se refuerzan, esos muros de separación con el afuera son disueltos, en tanto el acontecer se reproduce en el interior del hogar. “En cuanto estamos inmóviles, –dirá Bachelard, 1991: 221– estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.” Es la imagen del hombre solo que ve pasar el mundo ante sí. Soledad que –como

veremos—instaura la ilusión de sueño individual, generando un colectivo de ensoñaciones. A la inversa de lo que ocurriera con el *flâneur*, que recorría las calles inmerso en un mar de gente, pero en la más profunda soledad; el televidente está solo, pero esa soledad es ilusoria. “Las calles —dirá Benjamin con respecto al hombre de la nueva metrópolis: M 3 a, 4)— son la vida del colectivo. El colectivo es un ente eternamente inquieto, eternamente en movimiento, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas [...] El pasaje fue para ellos su salón. Más que en cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el *interior* amueblado de las masas, habitado por ellas.” El sujeto atravesado por la televisión, por el contrario, experimenta el interior de la casa como el mundo que se da a conocer, que se abre infinito a través de la pantalla. Mientras que la ciudad rodeaba al paseante como su habitación (Benjamin: M 1, 4), para el televidente ésta es el paisaje en el que el mundo se abre.

Las esferas de lo privado y lo público, entonces, se redefinen. La televisión rompe con la noción de espacio. El televisor es la vidriera por la que pasan las intimidades ajenas. La televisión produce intimidades (el caso ficcional por excelencia es la telenovela, que para mediados de los '60 ya era un género consolidado; pero también se (re)producen intimidades “verdaderas”, impresas en los representantes del *star-system*). Se trata de la espectacularización de la vida privada, y el televidente —que se identifica simpatéticamente con lo que ve— pasa de ser testigo a ser sujeto en la reproducción del ensueño.

“Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, —conjetura Bachelard (1991: 36)— diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.” Esta, sin embargo, es la mayor ilusión generada por la televisión: la del ensueño individual. Hasta la intimidad del ensueño privado se difumina con el nuevo medio: el sueño que nos hace soñar la televisión es —aunque ella misma publicite lo contrario— el sueño colectivo. Y allí se esconde su carácter revolucionario. La ensoñación colectiva es en la teoría benjaminiana la fuente de la energía revolucionaria. “Los primeros estímulos para el despertar —dirá Benjamin (K 1 a, 9) con respecto al *kitsch* de fin de siglo XIX— tienen el efecto contrario de profundizar el sueño”. Ha sido el surrealismo quien logró desarticular las imágenes oníricas descartadas por la cultura de masas y transformarlas en un conocimiento políticamente revelador del presente y, con él, del pasado. “El despertar venidero —dirá (Benjamin, K 2, 4)— está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico”, y consiste en reactivar las imágenes míticas del pasado transformándolas en imágenes alegóricas. “El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere el sueño que llamamos pasado.” (Benjamin: K 1, 3)

Así, intentaremos recomponer el salón de los años '60, con la irrupción del aparato de televisión en el centro, como imagen paradigmática que haga saltar el continuo de la historia que se propone como natural.

Proponemos la imagen de una sala. Presentamos esta sala que podría ser cualquier otra; no se trata de un espacio privilegiado por alguna circunstancia, sino de uno que posee la particularidad de ser él mismo y cualquier otro a la vez.



Vemos aquí el comedor de una casa en el que la historia se condensa en muebles, adornos, recuerdos, estampas, fotografías, naturalezas muertas; un comedor en el que pasado y presente convergen en un perpetuo avance, con un televisor siempre prendido, que presenta cuerpos siempre en movimiento y voces incansablemente encendidas, reproduciendo la propia existencia una y otra vez. Un panel de invitados, intimidades puestas en superficie, escenas mil veces vistas y mil veces vueltas a ver.

Nos planteamos la consigna de desnaturalizar este espacio; de alterar la propia percepción que, por costumbre, lee esa serie como algo dado.

Es sencillo observar la yuxtaposición de elementos heterogéneos: entre los adornos que se ubican sobre el mueble, una colección de reproducciones en miniatura: una carreta de madera y una pava sobre brasas, junto a una bailaora de flamenco y el *botafumeiro* de Santiago de Compostela. La lógica que nos impone la habitación comienza a ceder. No hay un orden lógico en esta naturaleza muerta.

Además, una fotografía familiar ya amarilla; flores de plástico sobre la mesa y uvas –también de plástico– en una canasta de vidrio sobre el modular. La habitación despliega una sensación de estatismo, y el cuadro colgado sobre el mueble puede leerse como su metonimia: un lago, árboles, montañas, un venado, inmóviles. Como la naturaleza del cuadro, la sala está inmóvil. No pasa nada en ella más que el tiempo, envejeciéndolo todo y haciendo de la imagen una naturaleza muerta.

Entre todos estos objetos y en un lugar privilegiado, el televisor, cuya vivacidad choca con el estatismo de la sala. Es el contraste entre esos objetos del pasado con las imágenes siempre presentes de la televisión, lo que opera en el observador generando el *shock* que en los poetas modernos producía la nueva metrópolis y que permite descomponer la escena redefiniendo el pasado.



Achicamos el cuadro, y vemos la imagen en la que se centra la mirada del televidente. Desde cualquier punto de la sala, este es el núcleo en el que convergen las miradas. Todo está dispuesto para que desde cualquier ángulo del que

provenga la mirada, ésta se dirija al centro de la pantalla. El televisor se ubica en el punto de fuga al que se orienta la acción del sujeto, que es sujeto de espectación. Una reconocida figura (Pata Villanueva), presentada como “La mujer más polémica de la Argentina”. A pesar de que el programa se encarga de situar claramente en la pantalla la hora y la temperatura, signos de puro presente, la posibilidad de que esto mismo ocurriera en cualquier momento en años es indiscutible. La presentificación está dada, sin embargo, por el contraste entre esa imagen y “el afuera” del televisor: cualquier objeto del mundo, en este caso, la reproducción en miniatura de un caballo en movimiento; una bola que al darle vuelta produce la ilusión de nieve, recreando la imagen mítica de la Navidad y, en el fondo, casi imperceptibles, estampas religiosas. Mito, fantasía, sueño, juego. La experiencia onírica –dirá Benjamin– tiene una estrecha relación con la experiencia infantil. Allí cobran una nueva significación las reproducciones casi lúdicas de los objetos: las imágenes de la infancia se presentan como un mundo mágico y mítico en el que –en tanto se reconozca la mediación de la historia– es posible redescubrir lo viejo.

Por otro lado, aunque la luz de la sala está encendida, la iluminación está dada por los destellos de la pantalla; a medida que nos alejamos del centro neurálgico, el salón se oscurece. “La ilusión –podría decir Benjamin: Q 3, 1– es completa.”

Como en el panorama, el interés de la televisión “es ver la verdadera ciudad: la ciudad en la casa. Lo que está en la casa sin ventanas es lo verdadero” (Benjamin: Q 2 a, 7). El televisor es la ventana al mundo y crea la ilusión de espejo de la sala. El hechizo consiste en ver desdoblada la habitación en la pantalla del televisor. “Inexplicable el desdoblamiento de la habitación –dice Adorno en una cita tomada por Benjamin: S 2 a, 2, con respecto a un pasaje de Kierkegaard–, que parece reflejada sin serlo: igual que con esta habitación, quizá puede que ocurra con toda apariencia de la historia, en tanto que la historia, sierva de la naturaleza, se aferre a la apariencia.”

La primera transmisión televisiva que se vio en la Argentina fue el Acto del Día de la Lealtad, realizado en Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1951. Unos pocos afortunados pudieron ver el acto desde sus hogares, mientras el “pueblo peronista” oficiaba de actor –social, pero también ya casi diríamos teatral– para la oligarquía que cómodamente participaba de la historia desde el *living* de su hogar.

Como la vida privada, la historia también se espectaculariza en la televisión. El acontecer social es espectáculo, y los límites entre realidad y ficción son cada vez más difusos. Se pretende una naturalización de la historia, que es preciso deconstruir para desenmascarar las estrategias del poder.

Junto a las funciones de entretenimiento y educación adjudicadas en un primer momento a la televisión, encontramos la de (re)producir la historia. El asesinato de Lee Harvey Oswald, el presunto asesino de Kennedy, en 1963, es referido por *Primera Plana* (nº 97, 15-9-64) como “el paso de la adolescencia a la adultez de la televisión”. Los acontecimientos sociales ingresan a la vida privada y la información se convierte en espectáculo. Unos años después, hacia 1966, cuando el noticiero “Telenoche” se ubica en el lugar central del género, el *slogan* del programa es “Su ojo en la noticia”. Con esto, se invierte la figura de llevar la información al televidente, para generar la ilusión de trasladarlo al lugar de los hechos.

Así, a lo largo de la década del '60 el espectador aprendió a leer la historia construida por la televisión. Como broche final: la llegada del hombre a la luna y el “Cordobazo”. Dos mundos distintos, pero semejantes en su carácter utópico: utopía científica y utopía social, igualadas por la transmisión televisiva. La ruptura de esta fantasmagoría colectiva es lo que al comienzo definíamos en términos de Benjamin como “motor de la revolución”.

Nos permitimos, por último, trasladarnos al espacio privado por excelencia: el dormitorio. Doblemente onírico, en este espacio el sueño nocturno y el ensueño televisivo confluyen.



En esta imagen aparece el siempre verborrágico conductor televisivo, pero también allí es donde la historia muchas noches, antes de dormir, se proyecta orientando los sueños hacia el espacio no menos ilusorio de la realidad construida por la cámara.

No están ausentes las fotos familiares, ni las naturalezas muertas, ni los objetos religiosos, en este caso, en su mayor representación del hechizo: el *trompe d'oeil* (en el adorno que presenta la cara de Cristo). Como exponente máximo de la reproducción de lo privado: el espejo, que reduplica la realidad íntima. Doble desdoblamiento, entonces, en el espejo, la privacidad recortada, y en la pantalla, la realidad construida, que guían el ensueño colectivo y se presentan como escenarios velados. Cajas chinas de puestas en escena, uno dentro de otro los espacios de representación –calle, habitación, espejo, televisión, plató–, que esconden el artificio y reproducen el ensueño colectivo.

Ensoñaciones de la muerte: los escenarios de la memoria de Tadeusz Kantor

Pero sin duda uno de los espacios por excelencia para confrontar la dimensión escénica –y ahora debemos añadir que también performativa– del pensamiento crítico de Benjamin debe ser la propia escena teatral, reflexionando sobre sí misma como una maquinaria más de producción de imágenes. Posiblemente, entre todos los mundos escénicos que han marcado la originalidad teatral del siglo pasado, ninguno tan adecuado para discutir su concepto de imagen dialéctica como los construidos por Kantor. Su poética de madurez, a la que llega en 1975 con *La clase muerta* (de cuya representación se extraen las imágenes que siguen, en las que el propio director aparece convertido en un personaje más), y a la que se refiere como Teatro de la Muerte, puede entenderse como un modo, fundamentalmente escénico, de dialogar con el pasado, de enfrentarse a la historia, a su historia personal y colectiva desde su presente propio, el instante de la creación. A través de la escena se trata de establecer una vía de contacto –o más bien diríamos, en términos más cercanos a Benjamin, una suerte de *cortocircuito*– entre dos puntos temporales distantes, pongamos, por ejemplo, 1937, año en el que Kantor nace en una Polonia que pronto iba a ser arrasada por ejércitos de uno y otro signo, y 1975, momento de la rememoración (escénica), del instante de la iluminación del presente por medio de la (*re*)presentación del pasado.

Como en el caso de Benjamin, Kantor confiesa abiertamente en el programa de mano de *Wielopole-Wielopole*, obra autobiográfica que siguió a *La clase muerta*, su “fascinación por la REALIDAD”, por una realidad que trata de rescatar “de todas estas tendencias de INTERPRETACIÓN, ABSTRACCIÓN y CONSTRUCCIÓN”, para recuperarla en bruto, como quiso también el autor del *Libro de los pasajes*, en su condición material última, por medio de una experiencia interior que oscila entre la iluminación estética y la revelación mesiánica, a través de un acto de construcción que crece sobre desechos, objetos de la realidad tomados tal cual, insertados en un montaje que ya no quiere enseñar, sólo mostrar, o en palabras de Benjamin aludiendo a los Pasajes:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, éstos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos. (N 1 a, 8)

Las obras de Kantor dan la impresión de comenzar cuando la representación ya ha terminado. Pensemos en el final de una obra teatral, cae el telón y los objetos y personajes quedan muertos, convertidos en muñecos y máscaras, arrumbados entre bastidores; es entonces cuando se levanta el mundo mágico y terrible de Kantor, para tratar de dar una nueva vida a aquello que está muerto, tratar de recuperar para la representación lo que ya ha acabado; pero, como en las alegorías históricas de Benjamin, todo ha concluido ya; solo quedan fantasmas, ensueños.



Los personajes salen a escena una y otra vez para repetir las mismas acciones ridículas, regresan con sus gestos patéticos, con la misma indumentaria ajada y objetos inservibles, movidos como grotescas marionetas por la fuerza de un ritmo (escénico) que no comprenden. Intentan volver a la vida, ocupar nuevamente los escenarios que ocuparon entonces, levantar de nuevo los escenarios de su niñez, sentados en los pupitres de la escuela, o el paisaje histórico en el que sucedieron, tiempos de posguerra, pero todo es en vano; lo único que les queda es constatar

una y otra vez su fracaso, su mentira (que es siempre una mentira escénica); sus vidas ya están acabadas, todo ha terminado.

Repeticiones, simulacros, acciones estúpidas, materiales degradados constituyen las potencias de lo falso, la cara artificiosa –demoníaca y nocturna, como veía Benjamin el París de Baudelaire– que esconde la realidad, la otra vida terrible y fascinante de los objetos, a la que se refiere Kantor en *Wielopole-Wielopole*, pero también de las personas, que cargan con oscuras identidades pasadas aferradas a sus cuellos, como los muñecos que se agarran al cuello de los personajes de Kantor. “Lo falso no hace más que intrigar nuestro sentido de lo verdadero; lo más falso que lo falso nos conduce más allá, nos hechiza sin apelación posible”, afirma Baudrillard (1983: 54). En el mundo real, lo verdadero y lo falso conviven y se equilibran, pero en el terreno de la seducción sobre el que se construye el teatro, “es como si lo falso resplandeciera con toda la fuerza de lo verdadero. Es como si la ilusión resplandeciera con toda la fuerza de la verdad” (54), como sucede también en la sociedad capitalista, la sociedad del espectáculo. Estas potencias teatrales, las potencias del artificio y la actuación, huecas, como los objetos inútiles que habitan perversos el mundo de Kantor, pero verdaderos en su materialidad, subvierten la representación ilusionista hasta convertirla en una alegoría que nos habla, una vez más, del paso del tiempo, del sentido de la historia y la vida secreta de las cosas. Es otro modo de significación que exige otra forma de lectura, otra manera de situarnos frente a la escena teatral, pero también frente a la escena de la historia, que es también la historia (material) de los medios.

En el mundo de Kantor, el teatro se levanta convocado, como las vidrieras de la Modernidad, por la mirada del espectador, pero a diferencias de éstas, ya no resultan brillantes, sino al contrario. En el programa de mano de *La clase muerta* se insiste que en el teatro los únicos que están vivos son los espectadores, y es ante estos que sus personajes salen a mostrarse. La mirada del público, que da vida a todo esto, viene del otro lado, del mundo de los vivos, y forma una barrera ante la cual los personajes van a ver reflejados sus rostros muertos, el mundo acartonado del que forman parte.

Su obra gira de forma obsesiva en torno al motivo mítico del viaje de Ulises que regresa del mundo de los muertos a la escena de los vivos, de las ruinas de la historia al presente inmediato del espectador. Paradójicamente, es su confrontación con la mirada del espectador, vivo, lo que hace visible la condición muerta (falsa) de toda representación, que es también la representación de los medios, tras su brillante apariencia luminosa. En arte la vida solo se deja expresar a través de su ausencia, afirma Kantor, y esto es lo que ocurre también en las alegorías de Benjamin, como más tarde sucederá en sus imágenes dialécticas.

El tiempo de la obra no es lineal, sino que transcurre en un solo instante, siempre el mismo, que se repite una y otra vez, el instante de un pasado lejano puesto de nuevo en escena; pero la representación no funciona, se derrumba y hay que volver a empezar, con el mismo instante, que es también el instante de nuestro presente, el instante de una aparición, de la puesta en pie de un fantasma que regresa de su tiempo, el aparato de televisor o el propio actor, levantado una vez más sobre el milenar carro de Tespis. El tiempo de la escena, teatral o mediática, como el de las alegorías, es un tiempo suspendido. En oposición a él se acentúa la ilusoria linealidad de la historia (de los medios), una historia de progreso que avanza hacia delante, siempre la misma y siempre distinta, volviendo una y otra vez, en busca de un mito animado por el sueño de la perfección y el progreso técnico, moral o social.

Las representaciones de Kantor no avanzan, pero en su *eterno retorno* hablan de ese pasado que tratan de recrear y del futuro al que intenta llegar. Bajo la mirada del director que no deja de observar entre atento, distanciado e indiferente lo que ocurre en escena, los personajes insisten en resucitar(se), a la desesperada, porque han visto sus rostros muertos reflejados en las pupilas de los espectadores; miran hacia atrás porque han visto el fin que se les viene encima, el fin de la representación, el fin del teatro y de sus ilusiones de cartón piedra, bajo la continua amenaza de desaparición en la era de los medios y la perfecta irrealidad de sus imágenes.

Como el Ángel de la Historia que Benjamin descubre en el dibujo de Paul Klee, los personajes de Kantor saben que esa corriente que arrastra los acontecimientos hacia delante, y que se llama *progreso* –*Fort-schritt*, «paso hacia delante»– va dejando un reguero de muertos y ruinas tras de sí, y las últimas ruinas serán las del propio escenario como maquinaria de representación, y tratan de despertar a los muertos para que reaccionen y recompongan el macabro paisaje (mediático). La maquinaria teatral se revela como una materialización más de una Historia entendida como un constante estar acabándose, naturalización de un proceso de decadencia iniciado con la clausura del arte (clásico) decretada por Hegel en los comienzos de la modernidad; pero materialización también, en el plano mediático, del final tantas veces anunciado del medio teatral en la era de los medios. En un caso y en otro, asistimos a la puesta en escena, hecha visible, de una historia denunciada como una construcción en su continuo estar acabando.

Pero como anuncia Benjamin: «La superación del concepto de “progreso” y del concepto de “periodo de decadencia” son sólo dos caras de una y la misma cosa» (N 2, 5) en la historia materialista. De ahí que lo único que en el teatro de Kantor llegue finalmente a suceder sea el instante de la representación que trata una y otra vez de ponerse en marcha, la salida recurrente de los actores-personajes, que luego

se va deshilvanando en acciones periféricas, intrascendentes. Este instante sería comparable con aquel que el filósofo alemán llama de la iluminación, el momento revolucionario de la epifanía o la revelación, cuando los personajes descubren *algo*, una verdad profunda y oscura. En ese momento es cuando el público adivina una parte de su propia vida –escénica– reflejada en el escenario, detenida en ese paisaje de muerte, es decir, de representación, donde ya todo ha terminado antes de empezar; ahí se descubre volviendo el rostro hacia ese pasado de la escena de su propia vida, para interrogarse a sí mismo e interrogar a aquellos personajes muertos que habitan su memoria, la memoria personal o colectiva, privada o histórica, convertida en representación, y preguntarles sobre el sentido de todas esas imágenes y escenarios, que se repiten una y otra vez, escenarios del horror convertidos en imágenes, tan huecas como faltas de sentido, como esa misma escena que estamos presenciando, siempre la misma y diferente, vuelta a empezar.



Entonces es cuando se agrietan los mitos y se transforman los sueños, convertidos en imágenes dialécticas, entonces es cuando el pasado remoto irrumpe en nuestro mundo más inmediato, como los personajes de Kantor en la escena, trayendo instantáneas de un tiempo oscuro que nos revelan el sentido *material* de esta historia (de los medios). Estas imágenes son comparables, cuando las convertimos en alegorías, con aquellas otras traídas por la televisión, tan lejanas

y cercanas también, tan brillantes y tan falsas, siempre diferentes y siempre las mismas, igual que en el mundo de Kantor, aunque ahora se trate de un teatro electrónico. Por un instante, realidades remotas llegan hasta nuestra escena presente, hasta el corazón de nuestro ensueño de privacidad, con toda su carga material, dejando ver la cara siniestra oculta detrás de tanta amable *naturalidad*, en ese presente fugaz y escénico de la recepción, iluminando el paisaje de ruinas oculto tras la brillante pantalla de esta modernidad mediática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1972): “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 103-134.
- AGUILAR, Gonzalo (1999): “Televisión y vida privada”, en DEVOTO, Fernando, MADERO, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires, Taurus, pp. 255-283.
- APREA, Gustavo (2004): “La memoria visual del genocidio”, en YOEL, Gerardo (ed.): *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial, pp. 185-208.
- BACHELARD, Gastón (1957) [1991]: *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BAUDRILLARD, Jean (1983) [1984]: *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama.
- BENJAMIN, Walter (1963) [1990]: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- (1971): *Angelus Novas*. Barcelona, Edhasa.
- (1982) [2005]: “Libro de los pasajes”. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid, Akal.
- BUCK-MORSS, Susan (1989) [1995]: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- CORNAGO, Óscar (2005a): *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2005b): “Alegorías de la Modernidad: las ruinas de la Historia a finales del siglo XX”, en *Metamorfosis de la alegoría desde la Edad Media al siglo XX*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 242-258.
- DELEUZE, Gilles y Claire PARNET (1996) : *Dialogues*. Paris, Flammarion.
- DUBOIS, Philippe (2001): *Video, cine, Godard*. Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.
- FLUSSER, Vilém (1990): *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas.
- (1994): *Los gestos, fenomenología y comunicación*. Barcelona, Herder.
- KANTOR, Tadeusz (1977): *El teatro de la muerte*. Buenos Aires, Eds. de la Flor, 1984.
- (1981). *Wielopole Wielopole*, en *Pipirijaina*, 19-20, octubre.

- LYOTARD, Jean-François (1973) [1981]: *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos.
- RUSSO, Eduardo (2004): “Imágenes, aparatos y gestos: Flusser y el campo de lo audiovisual”, en YOEL, Gerardo (ed.): *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires, Manantial, pp. 127-148.
- VAN REIJEN, Willem (1994): *Die authentische Kritik der Moderne*. München, Fink.
- (Ed.), (1992): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- VV.AA. (1993): *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial/Goethe-Institut.