

THEATRUM MUNDI

Eduardo Subirats

Escritor, enseña actualmente en la New York University (EE. UU).

La construcción mediática del mundo adopta características del espectáculo, que abarca desde el auto sacramental a las actuales pantallas. Frente a ello el ciudadano-espectador pierde su autonomía y capacidad de acción. La privación mediática de los significados transforma el medio en un fenómeno puramente estético y desrealizado; un universo fantasmal, ilusorio y disuasorio.

La concepción de la historia universal como teatro se remonta a Plotino. «En los dramas humanos —escribió en la *Enéada III*— las palabras las distribuye el autor, mas los actores ponen cada uno de su parte y sacan de sí mismos la buena o mala actuación... Pero el drama más verdadero, que los hombres con talento poético imitan principalmente, la que representa es el alma, recibiendo del Autor los papeles que representa. Y así como los actores de aquí no reciben al azar las máscaras, los trajes, los mantos azafranados y los harapos, así tampoco el alma misma recibe al azar sus suertes, pues aun éstas se ajustan a la Razón»¹.

Plotino no solamente expuso, sin embargo, una concepción cerrada de la historia de acuerdo con un plan providencial. Esta concepción providencial condicionaba, además, la representación de la historia y de la existencia humana como espectáculo de la razón. El filósofo añá-

día una reflexión valiosa, por lo pronto para la comprensión de la representación barroca, debida a Shakespeare, Calderón o Boissard, del *Theatrum mundi*: la exigencia moral de participación individual y activa en el plan divino como escalafón final de la armonía de *logos* universal. «Porque los actores no han de ser meros actores, sino partes del Poeta, y de un Poeta que tiene previsto lo que han de decir...»². Semejante concepción de la existencia y la historia como espectáculo es moderna. Ha sido formulada por la filosofía hegeliana, y ampliamente difundida por sus herederos, a partir de la filosofía de la historia de Marx. Ha sido reiterada asimismo en una indefinida serie de metáforas del tribunal de la historia y del vuelo de la razón. Y en las postrimerías de la Edad Moderna, en las ya citadas tesis de la historia de Benjamin, también ponen de manifiesto la perspectiva negativa de un espectáculo de ruinas.

La construcción mediática del mundo como espectáculo adopta características en muchos aspectos semejantes a esta concepción estoico-cristiana del *Theatrum mundi*. También en las modernas pantallas la historia se despliega como un todo acabado, una realidad cerrada como el *script* de un guión, frente al cual el espectador carece de autonomía y de capacidad de acción. El carácter seductor del medio estimula la participación mágica del espectador en el espectáculo electrónico, como la forma adecuada de su realización personal en el devenir prefijado de la historia.

La representación sacramental del *Theatrum mundi*, tal como la configuró Calderón en el auto *El gran teatro del mundo*, esclarece algunos momentos relevantes en nuestra cultura espectacular. El auto sacramental comprendía múltiples significaciones. La primera de ellas fue la ficcionalización de lo real. El «teatro del mundo» planteaba, en segundo lugar, el problema de la escenificación de una realidad distorsionada. En tercer lugar el auto aparecía como un espacio de características especiales en el que se configuraba una masa pasiva de espectadores bajo el objetivo de su uniformización doctrinaria. Por último, los autos sacramentales se concebían como ritual redentor³.

Este ritual tenía por objetivo la transformación de la realidad social contingente en una realidad trascendente: las comunidades históricas reales (en la España de las tres religiones precisamente) se transformaban en el cuerpo de Cristo, a su vez identificado con el cuerpo institucional y político de la Iglesia romana⁴. Por otra parte, la presentación escénica de la vida y el mundo como espectáculo acabado reafir-

maba la concepción negativa de la existencia como contingencia y como lo negativo, que el nihilismo teológico cristiano elevaba a su vez a contenido temático del mismo auto sacramental. Semejante transformación de la sociedad en espectáculo y de sus miembros en la masa pasiva de espectadores de la historia providencial constituía su significado último.

Los autos sacramentales, las representaciones religiosas y religioso-políticas celebradas en España y en las colonias hispánicas en el período del Barroco, cumplían una finalidad socialmente integradora bajo dos paralelas funciones. Una de estas funciones tenía que ver con la construcción social de la realidad bajo los auspicios de la Corona y la Iglesia católicas. Se trataba de algo más que de una misión «ideológica». Los autos tenían que imponer más bien una verdadera transformación, una inversión de lo real. El palacio del rey se transformaba en Jerusalén, el propio rey era elevado a persona divina, incluso Madrid se convertía en ciudad celestial... Margaret R. Greer llama a esta función transformadora «política eucarística»⁵.

La estructura escénica del auto *El gran teatro del mundo* pone de manifiesto esta doble función. Los actores ascendían al escenario desde las gradas del público. Eran por tanto los representantes directos de este mismo público. Su papel, por otra parte, coincidía con el de personajes comunes y anónimos. Más exactamente: eran estereotipos, modelos generales en virtud de su rígida esquematización, de la prolongada reiteración ritual de sus gestos; eran representantes alegóricos de un principio general, doctrinariamente definido, y de sus

atributos morales positivos o negativos. El Rey, la Hermosura, el Rico, el Labrador, el Pobre no eran *personae* en el sentido moderno de la palabra. Carecían de aquella riqueza psicológica que pudiera conferirles una verdadera contextualización dramática.

La función sacramental de los autos barrocos confería a su audiencia características propias de la masa religiosa. Las mismas categorías de Canetti son válidas en su marco. «En determinados espacios y en determinados momentos los creyentes son reunidos y trasladados a un estado masivo mitigado a través de acciones siempre reiteradas; la masa se deja influenciar por ellas y se acostumbra a ellas, sin volverse por ello peligrosa»⁶. Reiteración de las situaciones, carácter doctrinario y didáctico, función catequética, supervisión ideológica de las autoridades eclesiásticas o incorporación de la escenografía dentro de los rituales de la masa cristiana tales como el Corpus Christi son otras tantas características de los autos que apuntan en esta misma dirección.

Pero el carácter sagrado o sacramental de la representación calderoniana no solamente se distingue por esta «domesticación» de la masa. Tiene que ver, sobre todo, con la transformación de la relación entre lo real y lo ilusorio, con la inversión de la realidad, con la producción escénica de una realidad ontológicamente superior, destinada a configurar una identidad individual y colectiva, una conciencia de sí y un sentido para la masa espectadora y creyente. El valor sacramental del auto está relacionado a su vez con el contenido doctrinario de la obra que soporta teológicamente este intercambio de signos entre lo real y lo ilusorio.

El auto sacramental sirve la desrealización de la experiencia individual y del reconocimiento intersubjetivo, y tiende a su sustitución por un universo fantasmal, ilusorio y disuasorio, de acuerdo con el cual lo real y lo imaginario, la experiencia inmediata el mundo virtual de un más allá invierten radicalmente sus signos. La realidad contingente de los humanos se transforma en un mundo trascendente, y se convierte en una virtual ciudad celeste definida por la gloria y la quimera.

Esta inversión no es distintiva, sin embargo, del auto sacramental. Más bien constituye un elemento básico de la concepción del mundo que envuelve el concepto del *Theatrum mundi*. Y un aspecto central en la concepción cristiano-barroca del mundo que expresa Calderón. La vida es un sueño. La irrealidad del más allá es la única auténtica realidad⁷. Espectáculo eucarístico, teatro sacramental, obra de arte sagrada y representación cósmica confluyen en el objetivo integrador del auto sacramental: su función ordenadora de la sociedad de acuerdo a un principio exterior, a un poder trascendente y, por tanto, incontrolable, y, por ende, el papel colonizador de la ciudad terrenal por los poderes de la ciudad celestial⁸.

Bajo dos aspectos fundamentales puede trazarse una analogía entre la presentación barroca del mundo como «teatro» y la estetización de la realidad cumplida en nuestras pantallas electrónicas. La primera aproximación es negativa. Reside en la función neutralizadora, en la designificación de lo real que el espectáculo barroco comparte con la comunicación electrónica. Tal es la interpretación que el posmodernismo ha señalado una

y otra vez como característica central de la sociedad integralmente mediatizada. «By such deprivation of meaning, the medium renders itself purely aesthetic», escribe Michael Sorkin en su ensayo sobre «simulaciones»: la privación mediática de significado transforma el medio en un fenómeno puramente estético⁹. Esta confiscación de la percepción cognitiva de las cosas no sólo afecta a la realidad social y a su experiencia individual y colectiva, sino también a la propia estructura de esta recepción, y a la constitución de un nuevo sujeto mediático. Como escribe el mismo Sorkin: «En este aspecto el medio converge plenamente con la ambición surrealista de una suspensión total del “intelecto crítico”. Los placeres narcóticos de la televisión saturan el cerebro, al que se deja sin otro recurso que oscilar al ritmo de su intoxicación... Juicio sin juicio, presencia sin presencia, existencia sin existencia... El cadáver se vuelve cada día más exquisito»¹⁰.

La segunda analogía que vincula la presentación sacramental con nuestro universo electrónico es positiva: afecta al significado retóricamente realzado del mundo virtual o irreal del espectáculo por encima de la comunidad real de los espectadores. A la vez que los *media* clausuran la posibilidad de construir un sentido alternativo. Se trata, sin embargo, de un sentido que la propia estructura del medio define por sí misma y de manera autónoma como valor socialmente consensuado, como el sentido verdadero. Los medios de comunicación de masas no constituyen en este sentido parte integrante de la realidad social, ha escrito Tony Bennett en este sentido; más

constituyen un mundo aparte que, sin embargo, define el desarrollo y configuración de esta realidad social: «The media are not *apart from* social reality, passively reflecting and giving back to the world its self-image; they are *a part of* social reality, contributing to its contours and to the logic and direction of its development...». La televisión es productora de sentido, es el «sistema dominante de significación»¹¹.

La actual situación de la comunicación electrónica puede calificarse en términos de saturación, como se ha dicho tantas veces. Sobredosis de imágenes, hiperproducción de interpretaciones de la realidad, superposición de informaciones, inflación de discursos narrativos y metanarrativos, caos informativo... Esta intensificación diferenciada de lenguajes, símbolos e informaciones está acompañada de un desarrollo cuantitativo de la difusión de los medios, y de las masas electrónicas construidas y contenidas en dichos medios. Pluralismo es la palabra: diversidad de emisores, de discursos, de opciones, de receptores. Fragmentación es también la orden del día. Imposibilidad de una experiencia reflexiva. Percepción automática, preconsciente. Desplazamiento de la posibilidad misma de enunciados y juicios cognitivos sobre la realidad. Eliminación de cualquier actuación reflexiva y global de la persona frente a una circunstancia determinada. Pasividad forzada. Condicionamiento de la opinión. Destrucción de la estructura de reconocimiento de la realidad humana y social. Pérdida de sentido. Confinamiento mediático del individuo. Esquizofrenia técnicamente per-

formatizada. Tales son las conclusiones al proceso mediático.

En 1924 Bela Balász desarrolló la utopía según la cual la generalización del cine permitirá la visualización integral del mundo humano, la creación de un mundo social transparente. «El cine se encuentra ante la oportunidad de transformar radicalmente la cultura –escribía en este sentido–. Muchos millones de hombres se sientan todas las tardes para experimentar por sus propios ojos dramas humanos, caracteres, sentimientos y emociones de todo tipo, y sin necesidad de palabras... El humano vuelve a ser visible»¹². Balász reiteraba así aquel mismo optimismo mediático que Condorcet había formulado en los días de la Gran Revolución a propósito de la imprenta como instrumento futuro de una verdad universal difundida. Pero la difusión cuantitativa y el perfeccionamiento tecnológico de la comunicación no ha contribuido a esta transparencia de lo humano, como tampoco lo fue la imprenta de un conocimiento más veraz. Más bien genera una atmósfera imprecisa en la que las cosas se diluyen en una gama confusa de ruidos y sombras.

Sabemos, sin embargo, que se trata de algo más todavía. Lo que está en cuestión es el intercambio de valores entre lo real y lo irreal, y las intensidades emocionales que lo atraviesan. «Las imágenes postmodernas –escribe a este propósito John Fiske– no solamente escapan a la referencialidad y a la ideología, sino que también escapan a la disciplina textual que ejercen conceptos organizativos tales como género, medio o perio-

do»¹³. A lo largo de la yuxtaposición de melodramas comerciales, fragmentos informativos, ficción y publicidad se produce una transferencia de contenidos, emociones y símbolos atravesando libremente las fronteras entre los diferentes géneros, significados o valores sociales. Las diferentes cualidades ontológicas y las intensidades emocionales que atraviesan estas secuencias heterogéneas no guardan ninguna relación de proporcionalidad con su cualidad objetiva, exactamente como sucedía en los *collages* de Georg Grosz o de Max Ernst.

No puede hablarse en este sentido de una manipulación de la pantalla. Ciertamente los controles políticos y económicos sobre los medios no han cesado de aumentar en proporción directa al desarrollo cuantitativo de la masa que produce, entretiene, contiene y volatiliza. Pero no hay manipulación ni hay ideología bajo la acepción tradicional de la palabra porque la representación del poder no atraviesa la construcción de sistemas legitimatorios globales y conceptualmente consistentes, ni tampoco la imposición de objetivos globales definidos. La función de la pantalla es más bien la inducción de una conciencia individual prerreflexiva, el mantenimiento de una masa pasiva y la performatización mediática de una realidad polivalente o delirante.

Lo de esta cuestión no es la manipulación de los significantes, sino la destrucción del sentido. Se trata de una destrucción que no alberga ninguna intención emancipadora, y mucho menos el carácter de una resistencia contra la segunda naturaleza mediática, en el

sentido en que la supuso Baudrillard. Esta destrucción del sentido significa más bien la liquidación del reconocimiento intersubjetivo, la liquidación de lo social.

Un ejemplo: los espectáculos mediáticos de los genocidios contemporáneos. La reproducción microrrealista cumple en ellos aquella misma función descontextualizadora que asumía el minimalismo de las imágenes de rayos láser en las guerras *high-tech*. «Masacre en Sarajevo», reza uno de los titulares. «5 de febrero de 1994.» El vídeo muestra el paisaje del mercado central de la ciudad. Un *collage*: rostros de pánico y dolor, habitantes transportando cadáveres, restos del derribo, cadáveres fragmentados por los morteros. Una voz anónima lee el teletipo: «El presidente de Bosnia, Alija Itzebegovic, afirma que el ataque es un intento de forzar a su gobierno a boicotear las conversaciones de Paz en Ginebra con serbios y croatas el día 10 de febrero».

La representación visual abstrae el contexto real del acontecimiento. Su tiempo y espacio reales adquieren una dimensión secundaria. La noticia transforma la masacre en una realidad mítica del horror. La información verbal añadida a la imagen construye un nexo gratuito. Exactamente igual que los comentarios casuales que acompañan las fotografías pornográficas en los magazines especializados. Son dos discursos fragmentarios e independientes entre sí. Ambos, la imagen y el relato, desplazan el nexo político internacional que ha provocado y mantenido esta guerra durante años, cortocircuitando, al mismo tiempo, la posibilidad de cualquier relato reflexivo. El motivo visual que concentra una mayor inten-

sidad emocional, las imágenes de cuerpos humanos descuartizados por los bombardeos, reitera pictóricamente el lugar común del *video-collage* en la publicidad, en la información o en el *video-art*. Estos cuadros pueden compararse positivamente con los experimentos de fragmentación del cuerpo de Koen Theys (*Couper deus têtes de chien*, 1986), o de Gary Hill (*Inasmuch As It Is Always Taking Place*, 1990), o con los regulares programas de sexualidad sadomasoquista en las televisiones de cable...

He aquí los dos momentos fundamentales del espectáculo mediático: primero destrucción, confiscación del sentido, neutralización de las imágenes, trivialización de lo real; segundo, suplantación de esta experiencia destruida y de la subsiguiente comunidad desintegrada por una nueva codificación ficcional. El círculo se cierra con esta recuperación virtual de un sentido, con el restablecimiento de un orden discursivo imaginario a través de las pantallas mediáticas, como si se tratase de un nuevo reino de la trascendencia.

Existe todavía una última característica que se debe considerar con respecto a la concepción de la vida y la sociedad que envuelve la representación antigua y barroca del *Theatrum mundi*. Es ésta la tercera analogía que vincula la representación sacramental barroca del *Theatrum mundi* con el espectáculo mediático contemporáneo: el *memento mori*. En la concepción cristiana, este énfasis en la muerte encuentra su primera expresión en la inversión de la vida en el orden de un más allá. Es la muerte como volatilización del tiempo y el espacio vividos, individualizados e irrepetibles,

y su transfiguración en un tiempo y espacio trascendentes. La muerte está siempre presente, en segundo lugar, como ritualizado espectáculo de destrucción y sadismo, como *memento mori*, tan insistentemente exaltado en la iconografía del Barroco como en los informativos electrónicos tardomodernos.

El principio constitutivo del espectáculo es asimismo la muerte entendida como la gran ausencia del significante: la desaparición de lo real en el marco de la pantalla y sus efectos ilusionísticos. La propia glorificación de la muerte y de lo sublime, y la propia concepción negativa de la existencia, de la historia y de la comunidad humana se desprende de esta inversión alucinatoria de lo real en la producción espectacular de las masas.

Este nihilismo de la cultura mediática, o lo que también puede llamarse su lógica autodestructiva, se pone de relieve en dos planos paralelos. Primero, el de un generalizado vaciamiento de sentido y de ser de la existencia humana electrónicamente sitiada. El segundo es el culto a la muerte y a la destrucción que se pone en escena en las pantallas. En otras palabras, la monotonía y el hastío, y la estimulación sadomasoquista de catástrofes y espectáculos de violencia no solamente constituyen una de las ofertas estadísticamente más frecuentes de los menús de entretenimiento mediático, sino que expresan también su fundamento ético y gnoseológico: un paradigma ejemplar de la relación ideal del sujeto tardo-moderno con el mundo.

Imágenes de guerra y destrucción, la sensualidad de desodorantes y perfumes, catástrofes

ecológicas, el cortocircuito dramático de la paz doméstica de una familia de clase media mágicamente salvaguardada del apocalipsis gracias a las delicias de un café instantáneo, héroes de ficcionales guerras contra cárteles de naco traficantes, las sonrisas artificiales de maquilladas campañas electorales intercambiando sus signos con la gesticulación retórica de una marca de cigarrillos... La indiferenciación de estas imágenes, su permanente permeación es la inevitable consecuencia del *continuum* temporal del montaje mediático que las transporta. La estética dadaística se cumple a escala masiva. Podrían parafrasearse las palabras de Duchamp a propósito de los *ready-made*. La secuencia mediática se basa también «en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia de buen o mal gusto..., de hecho una anestesia completa»¹⁴.

35

Eliminación y distorsión de lo real, destrucción de las posibilidades mismas de su experiencia, desarticulación del sujeto y de la comunidad, todos estos recursos formales del *container* mediático señalan hacia una liberación final, una purificación de emociones e instintos, una ataraxia universal. Diana Fuss recuerda a este respecto las metáforas agresivas, quirúrgicas y destructivas que invaden la jerga técnica de los *media*: «El film no es, a fin de cuentas, otra cosa que materia muerta, piezas y fragmentos de celuloide perforado, acuchillado, empalmado y ensamblado. El film es un sistema de “cortes” y “suturas” que toma prestado la mayor parte de su vocabulario de la cirugía y la patología: el *cut-in* y *cut-away*, el *splice*, el *disecting editing*...»¹⁵. Pero la vo-

luntad de muerte se expresa fundamentalmente a lo largo de una serie indefinida de poderosos símbolos que pueden comprender desde el heroísmo militar de los detergentes que declaran guerras totales contra la suciedad hasta las acciones higiénicas de limpiezas étnicas mediáticamente performatizadas.

El motivo de la nada y de la muerte fue asimismo central en la concepción del *Theatrum mundi* desde sus primeras formulaciones por la filosofía estoica hasta la patrística, y ciertamente en los tratados morales del período barroco. Bajo figuras ciertamente diferentes. Se trataba de la ataraxia, una pasividad y quietud purificadoras, de acuerdo con Epicuro y el estoicismo. En su redefinición cristiana, sus momentos polares fueron el sacrificio y la redención, la concepción negativa de la vida como reino miserable del dolor y la aflicción, y la purificación espiritual de sus valores en el reino del más allá. El tratado de Jean Jacques Boissard *Theatrum vitae humanae* rezaba: «La vida del hombre es como si tuviera lugar en un circo o gran teatro, en el que todas las cosas muestran su naturaleza angustiante y trágica. En este triste escenario la lasciva carne, el pecado, la muerte y Satán atormentan al hombre y le atacan de la manera que pueden»¹⁶.

En la composición de los autos sacramentales existía un momento conceptualmente dominante y teológicamente sobresaliente, que confería un sentido global al conjunto de la «representación en la representación»: el motivo de la danza macabra, la exaltación nihilista de la muerte, la exhibición de la proredumbre, la enfermedad, la miseria como el auténtico, como el radical sentido de la vida.

La muerte era elevada a principio de salvación. Como se dice en *El gran teatro del gran mundo*: «Ya acabado tu papel, en el vestuario ahora del sepulcro iguales somos...»¹⁷.

También las pantallas mediáticas son un indefinido *memento mori* y, con él, su necesario complemento: un reino de los redimidos. De un lado, la danza macabra de accidentes y catástrofes, ritos de putrefacción social de agresividad letal. De otro lado, estas pantallas brillan con los destellos de un mundo trascendente, como si, al igual que en las catedrales medievales, se hubiera alcanzado este espacio virtual. Entre el universo virtual y glorioso de la pantalla y el mundo contingente, conflictivo y amenazado, se establece aquella secreta complicidad que la *propaganda fide* del Barroco establecía entre el reino de los condenados y el de los redimidos. La relación metonímica entre las visiones de violencia y destrucción en la misma secuencia delirante que comprende a la vez el anuncio de un fresco, melodramas amorosos y una crema para maquillaje constituye su expresión secularizada. Estos elementos dispares configuran un orden interiormente consistente y atravesado por una lógica precisa. Es el discurso de los supervivientes, en el sentido en que Canetti ha definido el delirio moderno del poder: la lógica interior que define a cada uno de nosotros al mismo tiempo como una existencia volátil y sitiada, y la eleva al mundo alucinatorio de una redención, no obstante limitada al privilegio de los que pueden contemplar el espectáculo de la destrucción desde una distancia electrónicamente segura. Negación de lo real, transubstanciación de su sentido y redención de un mundo escindido en

el paraíso de los simulacros electrónicos resumen, por último, las claves estratégicas de la transformación humana. El hombre electrónico, lo mismo que el espectador de los autores sacramentales, es un nuevo converso. Es un alma desalojada de sí misma, en nombre, ayer, de la fe impuesta y, hoy, de una impuesta realidad. Es un exiliado de su propio mundo, cuyos signos, interpretaciones, valoraciones, y en ocasiones incluso los nombres de sus lugares y sus objetos más familiares, le son confiscados. Y es un apátrida de su propia comunidad. Apátrida en el sentido que encierra la palabra alemana *heimlos*: un existente humano privado de verdadero hogar.

La sociología moderna ha reiterado en numerosas ocasiones esta condición exiliada del humano moderno. Tönnies se refirió a la identidad urbana desligada de los vínculos de la tradición, de la eticidad y la naturaleza. Simmel analizó la personalidad metropolitana bajo el aspecto de su vacío interior. Spengler criticó las masas desarraigadas de las metrópolis industriales. Su caricatura futurista y tardomoderna es el cosmopolita desligado del mundo por medio del aeroplano el *lap-top* y el teléfono celular.

Bajo esta nueva condición existencial el converso mediático sólo puede realizarse a través de una única y radical experiencia: la fascinación, el entusiasmo, el éxtasis. Fascinación y éxtasis ante la fusión delirante del sujeto y el mundo, de la realidad y la fantasía, y de la multiplicación aleatoria de simulacros, mitos, rituales de identidad y participación, formas y color. Una experiencia radical de la nada y una unidad electrónica con el todo. Fue también ésta la condición a la vez vacía y absoluta del converso.

He aquí dos modelos históricos. Uno: las arquitecturas virtuales, las arquitecturas luminosas proyectándose hacia el infinito cielo nocturno bajo la que el nacionalsocialismo concentraba sus masas. Dos: los espectáculos multimediáticos de música *rock*, con sus arquitecturas hipermodernas, sobrehumanas en sus proporciones, y al mismo tiempo inmateriales, bajo cuyos símbolos de lo sublime y de la nada se celebran los rituales de éxtasis colectivos, atravesados por la exaltación de una sexualidad orgiástica, las drogas químicas y la ebriedad.

La transformación electrónica del espectador moderno es comparable a la transformación mística del converso. Exiliado de su auténtica comunidad, el converso sólo podía abrazar una identidad espiritual, la patria comunitaria o el deleite del ser en un absoluto más allá: la ciudad ideal de los redimidos. En este reino de la trascendencia se cumplía la unidad extática de la nada y el todo, del yo con lo absoluto, de la realidad miserable y la gloria de los exaltados. También las pantallas de televisión constituyen un universo virtual del más allá. Sus luces y su color nos confrontan con la realidad visible de una verdadera ciudad ideal. De la televisión acaso pueda decirse lo que el historiador Émile Male escribió sobre el arte religioso del medioevo europeo: «Monde transfiguré où la lumière est plus éclatante que celle de la réalité»¹⁸. Así también el espectador celebra su unión extática con la realidad transformada en luz, exalta sus paraísos perdidos y se eleva a las identidades colectivas prefabricadas en la representación de una masacre, un detergente o una campaña electoral. ©

NOTAS

¹ Plotino, *Enéada III*, págs. 17, 19 y ss. Jesús Igal (editor), Gredos, Madrid, 1985.

² *Ibid.*, págs. 18, 10 y ss.

³ El hispanista Domingo Ynduráin caracteriza el auto sacramental *El gran teatro del mundo* como una obra de carácter doctrinario y pragmático, destinada ante todo a la modificación de la conducta colectiva, y en la que «no hay la más mínima reflexión sobre las obligaciones o prohibiciones de la Ley». Este autor relaciona asimismo el significado de esta obra con un concepto totalitario de poder. Cf. D. Ynduráin (editor), *Pedro Calderón de la Barca, El gran teatro del mundo*, Alhambra, Madrid, 1973, «Estudio preliminar», págs. 75 y 85.

⁴ M. R. Greer, citando a M. James, subraya el proceso de transubstanciación misma de la ciudad de los humanos en el cuerpo divino de Cristo, y las jerarquías y poderes institucionales que en él se instauran, de acuerdo con el ritual procesionario del Corpus Christi. Éste es el papel socialmente integrador del *Theatrum Mundi* barroco. Margaret R. Greer, «Bodies of power in Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* and *El mayor encanto, amor*», en: Peter W. Evans (editor), *Conflicts of discourse: Spanish Literature in the Golden Age*, Manchester University Press, Manchester University Press, Manchester, Nueva York, 1990, págs. 154 y ss.

⁵ *Ibid.*

⁶ E. Canetti, *Mase und Macht*, *op. cit.*, pág. 23.

⁷ Como ha formulado Cascardi en su estudio sobre Calderón: «Su teatro es trascendente en cuanto a su intención en la medida en que se basa en el principio de que la clave de la salvación humana reside en una amplia asunción de la

ilusión». Anthony J. Cascardi, *The Limits of Illusion: a Critical Study of Calderón*, Cambridge University Press, Cambridge, Mass, 1984, pág. 23.

⁸ En el auto sacramental la audiencia celebra «la unión de la comunidad católica con su rey, el cual es un “Dios en la tierra”, así como su unión con Dios a través del sacramento de la eucaristía». *Ibid.*, pág. 156.

⁹ M. Sorkin, «Faking it», en: Todd Gitlin, *Watching Television*, *op. cit.*, pág. 182.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Tony Bennett, «Media, “reality”, signification», en: M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran y J. Woollacott, *Culture, Society and the Media*, *op. cit.*, págs. 288 y ss., y 307.

¹² B. Balász, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, *op. cit.*, pág. 25.

¹³ John Fiske, «Postmodernism and Television», en: James Curran y Michael Gurevitch, *Mass Media and Society*, E. Arnold, Londres, Nueva York, 1991, pág. 59.

¹⁴ M. Duchamp, *Duchamp du Signe, Écrits*, *op. cit.*, pág. 164.

¹⁵ Diana Fuss, «Monsters of Perversion: Jeffrey Dahmer and *The Silence of the Lambs*», en: M. Gabrer, J. Matlock y R. Walkowitz, *Media Spectacles*, Routledge, Nueva York 1993, pág. 189.

¹⁶ Citado en L. G. Christian, *Theatrum Mundi*, *op. cit.*, pág. 24.

¹⁷ P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, *op. cit.*, pág. 161, vv. 1.409 y ss.

¹⁸ Émile Male, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, A. Colin, Paris, 1922, pág. 144.

