PARQUE PÚBLICO, JARDÍN FICTICIO

ENRIQUE GIL CALVO

Cuando se me pidió que eligiese algún "mundo ficticio" para especular sobre su imaginaria consistencia en seguida me sentí tentado por algo tan poco original como es la propia realidad objetiva: ¿por qué no analizarla como si fuese un *mundo de ficción,* en lugar de su misma contrafigura?.

Inmediatamente me di cuenta que semejante objeto equivalía a descubrir el Mediterráneo. Una empresa tan manida desde Jasón y los Argonautas que exige tener más desfachatez que sentido del ridículo para poder abordarla.

Ahora bien, precisamente por eso mismo, su propia dificultad interna dotaba a la aventura de un plus de peligrosa imposibilidad, dado el riesgo evidente de caer en la redundancia. De ahí que sólo resultase conveniente optar por ella si se lograba revestirla con alguna nueva fórmula, más o menos inédita: no sólo una meras variaciones sobre un viejo tema sino algo que pudiese resultar innovador u original en alguna medida.

Y pronto advertí que sin quererlo estaba formalmente diseñando un mundo de ficción. Quiero decir que el intentar ofrecer una nueva forma de presentar un tema clásico me obligaba a transgredirlo y desnaturalizarlo para poder crear una ficticia apariencia de recién inventada originalidad. Y eso, como veremos después con la ayuda de Burke, se halla en el corazón mismo del problema.

Así que caí en la cuenta de que me encerraba en la típica paradoja de autorreferencia (como la clase que es miembro de sí misma o la pescadilla que se muerde la cola). Pero ¿por qué no?. ¿Quién ha dicho que la regla de Russell (que una clase no deba ser mienbro de sí misna) no pueda ser desobedecida?. La lógica (que se acoge al "principio de realidad") exige no contradecirse ni caer en las paradojas. Pero la retórica (que se acoge al "principio de placer") usa y abusa de las paradojas, que constituyen la materia misma de la que se hacen los sueños y las ficciones. Así que ya lo tenía: podía legítimamente partir con "impunidad del principio de contradicción, proponiendo el siguiente axioma.

Sólo la realidad es auténticamente ficticia pues sólo las ficciones son auténticamente reales (o realmente auténticas). Ahora ya sólo quedaba encontrar la mejor fórmula narrativa que

pudiese desarrolar ese argumento sin frívola afectación, rehuyendo tanto la rebuscada pedantería como el falaz sofisma.

1. La escisión entre realidad y ficción.

Nuestra época está inevitablemente acostumbrada a contraponer "realidad" "y ficción" como dos entidades antitéticas que se fundan cada una de ellas en la negación de la otra: la realidad es lo *"no ficticio"* y la ficcion es *"lo irreal"*.[1]

Además, esta dicotomía semántica, que está vigente en el intersubjetivo sentido común que rige la vida cotidiana, funda otras parejas más elaboradas de conceptos igualmente contrapuestos. Así sucede, por ejemplo, con las oposiciones entre acción e imaginación, entre ciencia y arte, entre ensayo y novela o (como ahora suele decirse) entre *"no ficción" y ficción.*

El mismo Freud fundó sus instituciones sobre la base de oponer el "principio de realidad" al "principio de placer" (que rige la persuasiva verosimilitud de los *"mundos de ficción"*). Y de forma análoga lo serio se opone a lo lúdico (al tomarse lo real con humor, festivamente o como un juego), tal como también se enfrenta el trabajo (la riqueza,el poder) al ocio (el amor, el deseo).

Incluso se llega a pensar, a la hegeliana, que sólo lo real es racional, relegando lo ficticio como subproducto irracional. Esta pareja de conceptos opuestos (racionalidad "versus" irracionalidad) tiene hoy amplio predicamento tras el imperialismo de las teorías neoclásicas de la "elección racional" (basadas en la calcubilidad del futuro), que yo mismo he criticado en diversos lugares.

Por eso parece mejor sustituirla por el modelo weberiano que distingue entre "racionalidad instrumental"(regulada por el principio de realidad: cálculo no contradictorio de las consecuencias) y "racionalidad expresiva" (regulada por el principio de placer: participación inmediata en la actualidad imprevisible de los acontecimientos), tal como propuse en mi libro *Estado de fiesta*. Así a partir de éstos y otros ejemplos, podemos reconocer que la vigente modernidad occidental propone dos modalidades contrapuestas de conocimiento: el objetivo (cuyo paradigma es el científico), que investiga experimentalmente la realidad física observable y el estético (creador de artefactos ficticios), que experimenta los efectos espontáneos de la exposición a lo imprevisible.

La clave de esa inédita contraposición occidental es que las dos modalidades del conocimiento, por distintas y aún opuestas que sean, resultan igualmente válidas. Hay, sí, tensión entre "las dos culturas" (como las llamó Snow), la científica (que inventa e investiga la realidad) la estética (que inventa investiga la ficción). Pero las dos son vías válidas de certidumbre y conocimiento.

---

1 En principio, lo real es todo lo existente de hecho (sea que suceda, haya sucedido o llegue a suceder), estando sometido por ello a la lógica de la no contradicción que rige la existencia del *mundo fáctico* (el único realmente existente), mientras que lo ficticio es todo lo imaginable que pueda ser pensado sin atenerse a las reglas fácticas de existencia real, por lo que incluye tanto lo que existe como lo que no existe; y tanto lo que puede suceder como lo que nunca podría haber sucedido ni llegar jamás a suceder. Por lo tanto,así como sólo hay un finito, mundo fáctico posible, existen sin embargo una infinidad de indefinidos mundos ficticios posibles, uno de los cuales es precisamente el mundo fáctico de existencia más probada o probable. Este punto es importante porque permite advertir que el mundo fáctico pertenece a la clase de los mundos ficticios en la que se incluye (mientras que sólo uno de los mundos ficticios puede clasificarse como perteneciente a la clase de los *mundos fácticos* en coincidencia con el único miembro autorreferente que esta clase contiene). Todo lo fáctico es también ficticio pero sólo un infinitésimo de lo ficticio es fáctico también.

2 El origen de la escisión.

Por lo tanto, si ambas, por contrapuestas que parezcan, son fuentes posibles de conocimento eso quiere decir que debe de haber alguna clase de continuidad entre ellas, por muy desconocida o ignorada que resulte. Y esa continuidad entre la realidad y la ficción, invisible para la modernidad, tiene que ser genealógicamente heredera o continuadora de la vieja continuidad establecida que se daba por supuesta en la premodernidad, cuando todavía no había aparecido su radical escisión.

En efecto, para los premodernos no había oposición entre realidad y ficción. Es más: como no existía el concepto de realidad unívoca exterior, tampoco podía existir su ausente contrafigura, concebida como ficción. Así, ambos conceptos brotan de un solo golpe, como hermanos gemelos que nacen al mismo tiempo como subproductos del parto histórico de la modernidad. Por eso, aunque se nieguen, también se implican uno a otro mutua y recíprocamente.

En la premodernidad sólo había diversos géneros narrativos que no poseían más referencia exterior que los modelos pautados recibidos como herencia de la tradición. Existían por ello descripciones de lo natural existente de lo sobrenatural inexistente: pero su grado de existencia (como realidad objetiva independiente del observador) era algo que no podía discutirse ni concebirse, dado que lo único que estaba en juego era su correspondencia con las expectativas despertadas por la narración, sólo inherentes a cada género instituído.

En suma: si la premodernidad no había institucionalizado el status de la realidad, tampoco podía haberlo hecho con el de la ficción. Por lo tanto, no se trataba de que todos sus relatos (o géneros narrativos) fuesen igualmente ficticios, y de que luego, con el advenimiento de la modernidad, emergiese de un solo gope el estatuto institucional de la mayúscula Realidad (como quiere la beata leyenda que mitifica el nacimiento del Realismo Moderno). Nada de eso. Lo que sucedía, antes al contario, era que todos los relatos premodernos (fueran del género que fuesen) eran tan realistas como ficticios, no pudiéndose distinguir en ellos su parte de realidad de su parte de ficción. Por lo tanto, no podía haber ficción alguna en ellos, al no haber ninguna realidad tampoco.

Pues bien, siendo esto así, cabe proponer la hipótesis de que esta situación continúa dándose hoy, en la modernidad, tanto como ya se daba antes, en la premodernidad. La diferencia reside en que los modernos clasificamos los relatos (o los géneros narrativos) con un cedazo dicotómico, que los rotula bien como realistas o bien como ficticios (distinción que no hacían los premodernos).

Pero semejante clasificación moderna, como muchas otras análogas (conciencia-existencia, sujeto-objeto, alma-cuerpo, Estado-sociedad, derecha-izquierda) es puramente ritual (ficticia, si se quiere decir así): exclusivamente nominalista, al no tener efectos prácticos. Pues en la práctica los relatos calificados de realistas son implícitamente tan ficticios como puedan serlo los explícitamente bautizados así. Y por eso los géneros ficticios transmiten también conociniento, al ser tan implícitamente realistas como explícitamente irreales.

Por lo tanto la solución de continuidad no se da entre lo real y lo ficticio (cuya contraposición es más retórica que práctica) sino entre la premodernidad, que no distinguía entre ambas modalidades de conocimiento, y la modernidad, que precisamente afirma fundarse (y aun originarse) sobre la base de su más clara y metódica distinción. ¿Cómo pudo darse esta transición?. Burke lo ha narrado recientemente. Durante la premodernidad se aceptaba la común vigencia de géneros cognoscitivos (orales, musicados o escritos) sólo basados en la autoridad canónica de la tradición. Pero al disolverse el orden feudal, esa común vigencia se rompe y desaparece. Entonces hacen acto de presencia los modelos conservados de la Antigüedad grecorromana, que

son rescatados para poder socavar la autoridad de los cánones medievales. Así es como comienza a imponerse la imitación explícita de los géneros clásicos. Aquí todavía no hay distinción entre realidad y ficción. Simplemente se ha sustituido un criterio de autoridad por otro, a la hora de juzgar la excelencia de los productos retóricos: si antes se calificaban de mejores los que más obedecían al "contemporáneo" canon escolástico (que era "interno" a la sociedad consumidora), ahora se preferían los que más y mejor imitaban a los "antiguos" cánones clásicos (necesariamente "externos" la sociedad imitadora).

Pero llegó un momento (que cabe situar como frontera entre el Renacimiento y la Modernidad) en que se advirtió que semejante imitación era imposible: mientras los productos renacentistas eran meras "imitaciones"de los modelos clásicos, estos últimos, en cambio, no eran a su vez imitaciones, sino que constituían en sí mismos ejemplares enteramente originales. Luego todas las imitaciones eran, en última instancia, falsas: fingidas (¡ficticias!), es decir, artificiales. Por fieles que fueran a sus modelos originales, estas imitaciones siempre fracasaban a la hora de imitar lo inimitable, dado que su carácter de copia las delataba, traicionando la naturaleza última incopiada del modelo a imitar.

¿Cómo poder imitar la naturaleza de lo inimitable?. Intentar hallar una solución satisfactoria a este enigma sin salida (a esta paradójica pregunta, que necesariamente carece de toda posible respuesta y esto es lo que, para Burke, puso en marcha la máquina imparable de la modernidad, crecientemente acelerada en su constante reconstrucción permanente. Y para salir del círculo vicioso sólo se encontraron dos extremas salidas por la tangente: el realismo (que investigaba la naturaleza externa de los objetos imitados o copiados, buscando reproducir su inimitada y oculta *naturalidad* espontánea) y la originalidad (que para imitar sólo lo inimitable rechazaba la imitacion de lo imitable, transgrediendo todos los cánones admitidos y rompiendo tanto con la tradición como con la antigüedad clásica).

La vía del realismo naturalista es la que postuló como hipóstasis la existencia de una presunta "realidad natural" (externa y objetiva), cuya búsqueda (tan utópica como la del Santo Grial) condujo tanto a la ciencia moderna como a la crítica de arte o literaria. Y la vía de la originalidad fue la que preconizó la creación de nuevas formas enteramente nuevas (las "ficciones" propiamente dichas), cada vez más imposibles de imitar. De ahí el ciclo de vida de las sucesivas vanguardias, que nacen para transgredir y negar a las anteriores, luego crecen y luchan por imponerse (madurando y decayendo en cuanto lo logran) y por último comienzan a su vez a ser primero imitadas y después transgredidas.

Pero algo hay de común en ambas vías, realista y creadora, y es la búsqueda de la "invención" como meta. Tanto el científico como el artista (que son los dos tipos de profesionales modernos que explícitamente se especializan a tiempo completo en una u otra vía, fingiendo que desprecian la otra) saben que sólo se les juzgará por su inventiva: por las invenciones que creen y los inventos que descubran. Ahora bien, hasta consagrarse como real, toda invención comienza por ser ficticia. De ahí que las invenciones posean la doble naturaleza de la modernidad: ficciones puras que aspiran a imponerse sobre la realidad. Y de ahí, también, la hipótesis de continuidad "moderna" entre ficción y realidad.

3. La ficción pública de la realidad.

¿Resulta verosímil esta hipótesis de continuidad?. Aquí interviene lo que pudiera llamarse mi deformación profesional. En efecto, para la sociología, tras un famoso y seminal texto de Peter Berger y Thomas Luckmann que ya es todo un clásico, la realidad siempre es una "cons-

trucción social". Y ello sucede de un extremo a otro del campo semántico cubierto por el concepto de realidad: tanto para la realidad de sentido común vigente en la vida cotidiana (que se construye como sedimento intersubjetivamente acumulado tras sucesivos intercambios verbales) como para la realidad objetiva investigada por la ciencia (resultado de la incierta lucha por el poder en el seno de las redes científicas instituídas).

De este modo, el concepto de realidad que llegue a imponerse a cada momento y en cada segmento cultural (concepto que va evolucionando al compás del cambio social e institucional) no es sino la resultante de una ardua negociación entre las distintas versiones, todas ellas más o menos ficticias, que aspiran a imponer colectivamente su propia definición particular de la realidad. Por lo tanto, el que la versión vencedora llegue a imponerse como "la más real de todas" no le quita por ello ni un ápice de su profunda naturaleza ficticia.

Así, la ritual dicotomía ficción/realidad se transforma en su auténtica cara oculta: versiones vencidas "versus"versión vencedora. El "mundo fáctico" no es sino la generalización social de una determinada versión de la realidad (¡la vencedora!) mientras que los "mundos ficticios" son el ejército de reserva donde se acumulan las demás versiones de la realidad descartadas como ficticias en tanto que parciales, irreales, desempleadas, inservibles o subversivas.

Ahora bien, no sin consecuencias. Quiero decir que reconocer la identidad oculta entre la naturaleza profunda de ficción y realidad no significa meterlas a todas en el mismo cajón de sastre, juntas y revueltas. De poco sirve generalizar y decir todas son igualmente ficticias pues semejante caída en el relativismo cultural ("todo vale", pues, como dice el refrán: "el que más sufre, capador" esconde una nostalgia oculta por la "verdadera" (y según se teme ya desgraciadamente perdida) realidad auténtica, en nombre de cuya supuesta existencia se juzgaría a todas las demás versiones convencionales y meramente ficticias.

No todo es igualmente ficticio o igualmente real. Por el contrario, la ritual distinción entre realidad y ficción sí revela una auténtica dicotomía, aunque no tenga demasiado que ver con la supuesta existencia de una realidad externa.

¿Cuál es el significado oculto al que alude el signo de distinción entre ficción y realidad?. Yo creo que en el fondo se refiere a la escisión entre lo público y la privado, cuya naturaleza constituye la partida de nacimiento de la modernidad.

4. La escisión entre lo público y lo privado.

Lo más característico del concepto de "realidad" no es que designe a una supuesta existencia objetiva externa (según reza su significado mítico) sino que sea compartido por todos en común: la realidad designada como "real" no es la verdadera realidad sino la realidad "pública", oficialmente aceptada como tal por una institución a la que denominamos *"opinión pública"*. De ahí que la realidad sea impersonal, anónima y colectiva: ¡pública es decir, irreductible a toda apropiación personal, particular, individual o privada!.

Simultáneamente, lo más característico del concepto de "ficción" no es que designe alguna irrealidad imaginaria pero más o menos verosímil, soprendente o fantástica sino el que pertenezca a alguien (aunque este alguien sea "el pueblo", es decir, la creativa espontaneidad popular): toda ficción posee un autor original cuya imaginación la ha creado "ex nihilo" (aunque parta sin duda de materiales previamente creados por otros, a los que ha de combinar con inventiva y feliz originalidad). Es decir, toda ficción es de propiedad privada, en el sentido de que brota de las posesiones particulares de su autor: su intransferible subjetividad, su memoria personal, su propia conciencia, su libre albedrío individual.

De ahí la metáfora con que he bautizado estas notas: si la realidad es como un parque público, las ficciones son como jardines ocultos de propiedad privada. Ambos, parques reales y jardines ficticios, se hacen con la misma materialidad vegetal o botánica, hecha de versiones posibles de conocimiento de lo que hay. Pero mientras unas versiones son de uso común y dominio público, estando abiertas de par en par para que pueda frecuentarlas cuando quiera toda la colectividad (y a estas las llamamos realidad), otras sin embargo son de uso restringido y dominio particular, permaneciendo secretas y ocultas tras cerrados umbrales de acceso privado, como si fuesen huertas clandestinas y furtivas.

Hay muchas reconstrucciones del modo en que nuestra modernidad europea instituyó la escisión entre lo público y lo privado. Pero sin duda la mejor, a los presentes efectos, es la que propuso Norbert Elias. Se recordará que, para éste, lo público (entendido como reglas institucionales de reciprocidad comúnmente compartidas por todos) emerge como un "proceso de civilización"que se instaura en un nuevo espacio: la "Corte"moderna, donde se concentra la aristocracia ya desarmada (a resultas de la monopolización estatal de la violencia) que se ve obligada a relacionarse cotidiana y estrechamente entre sí por la común vigilancia que sobre cada uno de ellos ejercen todos los demás, los nobles se ven obligados a generar continuamente nuevas reglas de etiqueta cada vez más refinadas, inaccesibles y sofísticas: ficticias, en suma.

En la Corte renacentista y barroca es donde surge la moderna "opinión pública": un dipositivo visual estratégico (un "panóptico", según el uso que Foucault hace del concepto de Bentham) por el cual todos y cada uno de sus miembros pueden recíprocamente observar y ser observados (vigilar y ser vigilados, castigar y ser castigados) por los demás. Por lo tanto, el miedo al qué dirán, y el temor al ostracismo (o a algo peor, como es hacer el ridículo en público), obliga a todos por igual a obedecer una férrea represión de las costumbres y los instintos que instaura la freudiana tiranía del principio de realidad.

Por lo tanto, como semejante tiranía de la opinión pública resulta psicológicamente tan insoportable (dado que para poder someterse con éxito a ella hay que estar permanentemente en guardia, siempre dispuesto a observar si estás siendo observado por los demás), pronto surgió como mecanismo de defensa, la paralela institucionalización de la "privacidad": el refugio en la vida privada y la reivindicación del derecho a la propia intimidad. Así, "opinión pública" y "privacidad" son dos instituciones que mutuamente se implican y que emergen históricamente como almas gemelas: contrapuestas pero complementarias.

5. Panópticos y modernidad.

Pues bien, desde el comienzo mismo de la modernidad, "la vida privada" es institucionalizada como el reverso contrapuesto a la "vida pública", a la que debe eludir para poderla desmentir y refutar. Pero el que se pretenda su reverso significa también que debe ser necesariamente su copia mimética, por íntima y privatizada que se quiera. Así es como los espacios donde se representan las vidas privadas (tanto como los artefactos que la construyen o amueblan) reproducen invertida la misma imagen "panóptica" que tienen los otros espacios donde se representa la vida pública.

El mejor ejemplo es el del "patio interior" de la casa señorial, que mimetiza exactamente la "plaza mayor" del burgo, que es trasunto a su vez del "patio" de la Corte real (estando estos dos vocablos, *patio* y *corte*, etimológicamente asociados). En efecto, en todos los casos estamos ante el mismo formato arquitectónico (espacio circular rodeado de galerías porticadas que posibilitan la múltiple visibilidad universal), imitado del claustro monástico medieval, que es el

modelo perfecto del *panóptico* de Bentham y Foucault.

Pero así como la plaza mayor y el patio de la Corte son escenarios públicos que se ofrecen abiertos hacia afuera para que todos los puedan frecuentar, el claustro monástico y el patio interior son escenarios privados que se cierran hacia adentro para que sus propietarios se recluyan y nadie procedente del exterior o ajeno a ellos pueda ingresar a su intimidad. Pues bien, lo mismo sucede con la imagen aquí propuesta: el parque público de la realidad colectiva es como la plaza mayor de la ciudad, mientras que los jardines privados de las ficciones imaginarias son como el claustro y el patio interior de la subjetividad.

Realidad pública "versus" ficciones privadas. Este es el ineluctable destino esquizoide instituído por la modernidad, que te obliga a poseer simultáneamente dos personalidades opuestas. Por una parte, tu "yo público": aquél que representas en público ante la atenta audiencia expectante de la Corte o la Plaza Mayor poblada de vigilantes espectadores.Y por la otra, tu "yo privado": aquél que defiendes, proteges y resguardas en el íntimo jardín de tu claustro interior, fuera del alcance de la curiosidad y la indiscreción ajenas.

El "yo público" es, por supuesto, puramente ficticio, ya que se basa precisamente en la representación escénica de papeles estereotipados que mimetizas escenográficamente ante los demás: es pura comedia y teatro puro, ya que sólo actuas en escena con la vana esperanza de engañar a los demás: fingiendo naturalidad. Pero los papeles que representas son comunes e intercambiables con todos los demás, ya que sólo hay un código exigible en común, al que todos tienen que plegarse según lo va imponiendo la tiranía de la opinión pública.

En cambio, en contraste, tu "yo privado" te parece mucho más auténtico, ya que no tienes que compartirlo con nadie (o sólo con los tuyos: tus íntimos, a los que sólo tú eliges y a los que puedes abrirte en privado con el corazón en la mano). Ahora bien, aunque nada más sea porque este yo privado sólo puede surgir como el revés o el negativo del yo público, también aquél habrá de resultar en buena medida ficticio, al serlo éste que le sirve de modelo a refutar.

Por lo demás, al carecer de pública vigilancia exterior, este "yo privado" que no se comparte con nadie resulta literalmente incontrolable, pudiendo caer tanto en el vacío (que exige ser llenado con míticas leyendas narcisistas) como en la extralimitación (capaz de transgredir hasta las normas tenidas por más sagradas, de acuerdo a la pueril perversidad polimorfa que lo quiere todo y ahora). El "yo privado", en suma, también es producto de la superchería, la inventiva y la ficción pues cuanto más original se quiera más ficticio resulta.

6. La transgresión privada de la publicidad.

Ahora bien, las ficciones autistas que (obedientes al narcisista o perverso, principio de placer) autoconstituyen al *"yo privado"* se construyen precisamente para refutar las ficciones reprimidas que (obedientes al represor principio de realidad que impone el control social) representa el *"yo público."* De ahí que las ficciones privadas deban ser secretas y clandestinas, en la medida en que vulneran y transgreden la definición de la realidad que dan las ficciones públicas.

Que las ficciones deban transgredir la realidad para autoconstituirse en su contra como imaginarias realidades autónomas es lo que también se desprende, por ejemplo, del descubrimiento de Bajtin, cuando propuso la cultura popular carnavalesca como el origen mismo de la cultura moderna, a partir de Rabelais, Cervantes o Shakespeare. Ya lo vimos antes con Burke, también: para superar la mera imitación de los cánones hay que transgredirlos; y la mejor forma de hacerlo es violarlos y violentarlos: mediante la parodia y la irrisión, por ejemplo, que paradójicamente imitan y transgreden al mismo tiempo. Y por eso en todo jardín privado se esconde la

burlesca parodia de un parque público.

Pero las ficciones también deben permanecer secretas y ocultas, para que su verdadera vida interior no resulte profanada por el publico. En efecto, la opinión pública (la plaza mayor, el parque público) es el escenario de la obscenidad: puro circo donde hasta lo más escandaloso debe ser mostrado, sin que quede nada oculto por revelar. En cambio, las ficciones se fundan en la elipsis y la elusión: lo verdaderamente importante queda oculto y sólo puede ser adivinado entre líneas, pues lo que finge mostrarse no es más que una parábola que sólo puede aludir indirectamente al misterioso secreto que late en su fondo.

Y así es como la ficción puede ser una fuente de conocimiento: porque su forma de aludir a la realidad no es señalarla con el dedo (como hacen obscenamente la ciencia o la opinión pública) sino eludirla para que su presencia sólo pueda brillar por su llamativa ausencia. Toda ficción es una parábola cuyo significado real siempre está oculto. Y así, sólo es irreal en tanto que misteriosa: es un enigma cuyo secreto (es decir, su verdadera realidad sólo por ella designada) siempre debe permanecer oculto para que no pueda hacerse público.

En suma, lo que la ficción designa es el hueco vacío de la realidad. Así, su forma de cuestionar la convencional realidad de la opinión pública no es sólo la de transgredirla sino además la de vaciarla de sentido, dejándola en hueco sin otro sentido que el de su misma carencia de sentido. Y como consecuencia de ello, la realidad pública deja de tener cualquier sentido reconocible, fuera del meramente convencional. Así es como la ficción se hace más real que la propia realidad, a costa de que lo real devenga ficticia convención social. *Quod erat demostrandum (Q.E.D.)*, tal como se formuló al comienzo de estas notas.

Es lo que siempre sospechó el romanticismo: hay más autenticidad y más conocimiento en el cultivo del secreto jardín interior (por ficticia que sea su aparente forma exterior) que en el mercadeo traficante con que se intercambian obscenidades en la vocinglera plaza mayor. Y algo parecido es lo que también denuncian los posmodernos: la omnivisibilidad que sólo hace posible el "panóptico" de la opinión pública (sobre todo si está audiovisualmente mediatizada) no genera ninguna posible transparencia, desactivando la vieja utopía ilustrada. En consecuencia solo quedaría el refugio en el jardín secreto de la intimidad transgresora, sin más esperanza de hallar sentido que la de renunciar a todo ficticio sentido común (que no es más que control social, necesariamente represor).

7. La realidad como ficción pública.

La realidad, así considerada como el constructo social de un "mundo ficticio", no es más que la referencia designada por un género específico de ficción pública, construido a partir de la permanente negociación conflictiva entre todas las presentes y actuales ficciones privadas. Y así, este "mundo ficticio público",socialmente construido, se contrapone a todos los demás "mundos ficticios privados" personalmente construídos.

Ahora bien, en tanto que "mundo ficticio", su naturaleza debe obedecer, por pública que sea, a las mismas leyes de la ficción que caracterizan a los demás mundos ficticios privados. Pero ¿cómo caracterizar la ficticia especificidad de su pública ficción?. ¿Qué clase de "mundo ficticio" es esta ficción pública a la que llamamos "realidad".

Como ejercicio puede proponerse la hipótesis (permitida por la autoridad moral del calderoniano "gran teatro del mundo") de clasificar a la realidad dentro del género dramático. La realidad es una obra de teatro que obedece las unidades de espacio y de tiempo dictadas por la preceptiva clásica y que se representa espectacularmente en escenarios colectivos ante la expecta-

ción del público espectador que interviene activamente en su desarrollo.

En este sentido, bien puede hacerse la prueba de si se cumplen las exigencias convencionalmente atribuíbles al arte dramático. Y en efecto, se cumplen. Hay escenario, actores o intérpretes, obra representada y coro público de espectadores. Y hay múltiples personajes que interpretan papeles contrapuestos, hay conflicto dramático de abierto antagonismo entre las partes y hay catarsis que sacude la conciencia moral del público.

Luego todo coincide. Pero claro, "el gran teatro de la realidad"no es una pieza teatral cualquiera, por barroca que sea su factura. Existen sensibles diferencias entre este "teatro público" y todos los demás "teatros privados" Y las principales diferencias específicas, que caracterizarían al mundo ficticio que llamamos "realidad" dentro del género dramático, serían las siguientes.

Ante todo se trata de un "mundo compartido", y no particular. A diferencia de otras obras de teatro que tienen un autor personal reconocido, ésta es de *coautoría pública,* dado que todos contribuímos a reescribir permanentemente no sólo nuestros propios papeles sino también los de los demás personajes que pueblan la obra en común.

Además se trata de un *mundo abierto*. La lista de personajes y de espectadores no está cerrada, pues todos podemos intervenir a voluntad en tanto que autores y en tanto que actores, contribuyendo a modificar sobre la marcha el desenlace que la obra va adoptando a cada momento.

Después se trata de un mundo inacabado. Si bien lo que se representa en escena es la pura actualidad del instante presente, sin embargo se trata de una actualidad interminable que, como si obedeciese al principio de Heráclito (nadie puede bañarse dos veces en el mismo río), se está reactualizando permanentemente, aplazándose siempre su desenlace hasta el infinito.

Por eso se trata de un *mundo inédito*. Es una obra todavía no escrita, por lo que cada vez que se representa (pues siempre se está representando de nuevo) resulta como si fuese la primera vez que se estrenase. De ahí la original inventiva con la que todos (el público de autores, actores y espectadores simultáneamente) representan con naturalidad sus espontáneos papeles.

Luego se trata de un *mundo incierto*. El final de la obra no puede conocerse. De ahí su carácter trágico, lo que implica un desenlace fatal: pero no en el sentido de destructor o patológico sino en el de indeterminado de antemano. Como los hados juegan a los dados, el destino final siempre es imprevisible, pues la *"heterogonía"* de la obra hace que las consecuencias futuras de los actos de los actores siempre hayan de ser necesariamente imprevistas y no queridas.

De ahí que se trate de un *mundo disputado*. Dado el dilema que plantea su incierto final trágico, siempre hay que elegir, tomando partido por doloroso que resulte. Y los dilemas de elección trágica que se presentan y representan hacen que la obra se halle siempre en estado de permanente litigio, exigiéndose la constante presentación de querellas y recursos de réplica con turnos de prueba a favor y en contra que se someten al escrutinio del juicio público.

Por eso se trata, en fin, de un "mundo hipertransparente". La permanente investigación judicial a la que los hechos son sometidos en tiempo real por parte el público-juez en presencia de luces y taquígrafos, hace que toda la obra de la realidad representada sea perfectamente visible en todas las direcciones del panóptico escenario colectivo. Y eso le garantiza una transparencia potencialmente infinita pero por ello mismo necesariamente opaca, dado que las multiples apariencias teatrales y ficticias se solapan y sobreponen las unas sobre las otras hasta contradecirse a sí mismas. De ahí que la verdadera realidad que subyace a las apariencias que se transparentan en escena siempre quede oculta y por lo tanto secreta e invisible: la obra entera aspira a representarla y cada vez se halla más cerca de lograrlo pero jamás lo consigue por mucho que su reactualización se renueve y eternice.

8. Moraleja conclusiva.

¿Quiere esto decir que hay que abandonar toda esperanza de posible realidad pública, para correr a refugiarse en el discreto encanto privado de la ficción?. Quizá. Pero si se adopta esa salida conviene advertir que los materiales con que se construyen los ficticios jardines privados están necesariamente extraidos de los boscosos vegetales que pueblan el parque público.

He aquí un ejemplo que lo podrá ilustrar. La realidad coincide con la actualidad de la opinión pública, mientras que sólo las ficciones permiten la nietzscheana intemporalidad intempestiva. Las ficciones en efecto, comunican la memoria subjetiva y lo hacen a los cuatro vientos, llegando potencialmente hasta las generaciones más postreras. En cambio la realidad, tal como la comunica la opinión pública (vulgar o científica), exige unidad de espacio y tiempo, para que puedan coincidir todos los presentes en el mismo escenario panóptico.

Pues bien, el instrumento más adecuado para debatir en el panóptico escenario público, que exige unidad de espacio y tiempo, es la palabra hablada: la voz que se eleva en la escena, en el foro y en la arena, a fin de cruzarla con las demás voces que se elevan. Tomar la palabra es comprometerse con la realidad actual. En cambio, el mejor instumento para expresar las ficciones imaginarias que pueda comunicar una memoria a la distancia es la escritura: los escritos son intemporales y ubicuos, pues pueden surtir efectos en la posteridad o a larga distancia (lo que no puede hacer el habla, escénica por necesidad).

¿Qué duda cabe que habla pública y escritura privada poseen la misma dignidad moral: ética y estética?. Pero sin embargo, para poder aprender a escribir (cosa que se puede hacer a solas, oculto en el fondo más privado de tu secreta intimidad), antes hay que empezar por aprender a hablar: y sólo en público se puede aprender a hablar, tomando la palabra y levantando la voz ante los presentes para poder debatir con ellos tu propia versión de la realidad.

Si el principio de placer reside en la instransferible memoria personal, el principio de realidad sólo puede residir en el habla compartida. Por eso el drama es la ficción más real (en tanto que pública y actual), dado que su acción se representa en escena tomando en público la palabra y jugándosela ante los demás. De ahí que sólo en el drama coincidan ficción y realidad.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais.* Alianza editorial, Madrid, 1987.

BENTHAM, Jeremy: *El panóptico.* Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1979.

BERGER, Peter: y LUCKMANN, Thomas: *La construcción social de la realidad.* Editorial Amorrortu, CP Buenos Aires, 1976.

BURKE, Peter: *El renacimiento.* Editorial Crítica (grijalbo), Barcelona, 1993.

ELIAS. Norbert: *La sociedad cortesana.* Fondo Cultura Económica, Madrid, 1993.

FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar.* Siglo XXI Editores, Madrid, 1984.

GIL CALVO, Enrique: *Estado de fiesta.* Editorial Espasa-Calpe, Madrid,1991.

GIL CALVO, Enrique: *La corte de los villanos.* En VARIOS AUTORES: *El espacio renovado: plazas, calles y espacios públicos.* Comunidad de Madrid, Madrid, 1991.

GIL CALVO, Enrique: *La corte global.* Revista: Claves de razón práctica nº 46, Madrid, 1994.

HABERMAS, Jüggen: *Historia y crítica de la opinión pública.* Ediciones Gustavo Gili, Barcelona,1994.