

Tema 3 Parte A

Teoría transversal de la ficción

Si nuestro propósito fuera partir de una teoría convencional de la ficción, lo primero que tendríamos que hacer, casi con total seguridad, sería recordar la etimología de la propia palabra «ficción». Deriva esta del latín *fictio*, que significa ‘acción y efecto de pretender que algo es cierto, cuando en realidad no lo es’. Si nos fijamos, la palabra está relacionada con el verbo «fingir», con la que comparte raíz léxica. De este modo, podría establecerse que lo ficticio es aquello que «simulan», «fingen» o «imaginan» las artes narrativas cuando despliegan su repertorio de mundos posibles o –valgan aquí todas las redundancias– simulados, fingidos o imaginados. En ese sentido lo que se considera ficticio puede verse de dos maneras: como algo opuesto a lo real o, de un modo algo más matizado, como una recreación libre de lo real. En una y otra queda implícita, de algún modo, la idea aristotélica de mimesis, es decir, de imitación de la naturaleza a través de los medios expresivos a los que recurren las diferentes artes. La ficción, en concreto, se relaciona con las llamadas artes narrativas. Con todo, esta última asociación, aunque está muy aceptada, es más conflictiva de lo que pudiera pensarse. En su *Poética*, Aristóteles establece una dialéctica entre poesía e historia en la que nos recuerda que las artes narrativas no siempre se desarrollan formalmente en el vehículo de la prosa frente al verso, lo que no ha impedido que, en el imaginario contemporáneo, la distinción entre un género, la poesía, que se supone tanto expresión singular de la individualidad y de lo interno como revelación de la naturaleza más íntima y verdadera del sujeto que escribe, y la prosa, a la que se atribuye la capacidad para recrear mundos externos al propio sujeto, parezca estar clara. Pero siempre hay que volver a Aristóteles.

¿Y qué nos dice Aristóteles, en concreto? Veamos. En el Libro I, 9, de la *Poética* se encuentra un pasaje, conocidísimo, que pese a su brevedad ha tenido una muy extensa proyección en la cultura occidental. En concreto, este:

no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más

1.

INTRODUCCIÓN

filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga nombres a los personajes; y particular, qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades. (Aristóteles, 1999, pp. 157-158)

A partir de aquí, merece la pena hacer el esfuerzo de olvidarnos, siquiera de manera momentánea, de esa equivalencia que establecemos entre la poesía y el verso y la narrativa y la prosa. Simplemente, a partir de ahora no va a ser relevante para nosotros. Siguiendo a Aristóteles, nuestro concepto de ficción va a estar cercano al concepto de poesía tal como él lo establece. Podríamos ampliar un poco la definición aristotélica de poesía a partir de sus propios términos. De este modo, la poesía o ficción tendría las siguientes características:

- a. No habla de lo que sucedió, sino de lo que podría haber sucedido o lo que podría suceder. Es una distinción importante, porque desde esta perspectiva, y sin perder de vista la noción de Aristóteles, la historia describiría un movimiento *en acto*, es decir, describiría los hechos como lo que son: hechos. Pero la poesía o ficción se construiría más bien a partir de un movimiento *en potencia*, esto es, hablando no de los hechos que son, sino de los hechos que podrían llegar a ser. Por eso podríamos decir, en definitiva, que la imaginación literaria se ocupa de lo potencial, y que en ese sentido su vocación no es otra que la de dar cuenta de la pluralidad y la heterogeneidad de la realidad, en la medida al menos en que no busca establecer un sentido o una explicación unívoca para los hechos, sino explorar los diversos sentidos posibles que podrían establecerse a partir de ellos. Sentidos con los que no teme establecer un juego.
- b. No se ocupa de lo verdadero, sino de lo verosímil. Lo verdadero nuevamente nos remite al ser *en acto*, puesto que, una vez algo ya se ha actualizado, se considera verdadero para el pensamiento histórico (en el sentido de opuesto al poético). Quizá merezca la pena explicarlo con un ejemplo. El 22 de febrero de 2022, las tropas del ejército ruso comenzaron la invasión de Ucrania. Antes de esa fecha, las maniobras rusas en la frontera ucraniana indicaban una invasión potencial, pero esta pasa a ser una invasión *en acto* en el momento mismo en que el ejército ruso cruza la frontera. La invasión rusa, en ese mismo momento en que pasa a ser algo *en acto*, se convierte para nosotros en un hecho, en algo a lo que le otorgamos rango de verdadero. Lo verosímil, sin embargo, nos remite de nuevo al conocimiento *en potencia*, porque cualquier hecho, antes de ser *en acto* es susceptible de tener varias actualizaciones potenciales. Si retomamos el ejemplo anterior, podríamos especular con lo que hubiera pasado si el 22 de febrero de 2022, en lugar de cruzar la frontera ucraniana, las tropas rusas se hubieran retirado hasta sus cuarteles de origen, evitándonos la invasión de Ucrania. O incluso podríamos especular con que fuera el ejército ucraniano el que hubiera optado asestar el primer golpe, iniciando por sorpresa la invasión del territorio ruso. Aun cuando esta segunda opción resulte especialmente improbable, tanto esta como la penúltima podrían reconstruirse a partir de la imaginación

literaria. Se trataría tan solo de hacerlo con la habilidad suficiente para que el relato pareciera verosímil mientras lo contamos.

- c. Es más filosófica y elevada que la historia. A su manera, el pensamiento poético (o de la ficción), al recurrir a la imaginación literaria establece un juego muy interesante que no debería reducirse sin más a una oposición entre verdad y mentira. Lo ficticio no tiene el mismo rango de verdadero que lo histórico, como ya hemos visto, pero funciona según otro criterio de verdad al que la filósofa norteamericana Martha C. Nussbaum le atribuye una valiosa utilidad pública (Nussbaum, 1995). ¿En qué sentido? Es un modo de conocimiento que surge de la empatía, esto es, de la capacidad de ponernos en el lugar del otro que imaginamos; al mismo tiempo, es un modo de conocimiento plural que, gracias a su naturaleza desacomplejadamente especulativa nos evita limitarnos a un solo punto de vista; y además es un modo de conocimiento que tiende a poner de manifiesto la contradicción, lo que a su vez implica que su función, la función de la ficción, no es la de ofrecernos respuestas o soluciones para resolver problemas, sino la de ayudar a reconocer la complejidad de las propias preguntas o las propias cuestiones que se nos plantean. Dicho de otro modo, la ficción se caracteriza por su actitud de cuestionamiento permanente. Mientras la historia se preocupa por reconstruir la lógica de la realidad, la poesía o ficción sirve para mostrarnos sus grietas.
- d. Declara lo general. A diferencia de la historia, la poesía o ficción no se centra en casos particulares, sino que procu-

ra que todo lo que pase por el tamiz del pensamiento poético o ficticio se universalice. Esa doble condición está presente en todas las acciones humanas, en realidad. Por ejemplo, si cada uno o cada una de ustedes, con su nombre y apellido, está leyendo esto en este momento, ello se debe a que un profesor de nombre Juan García Única lo ha escrito para este Máster. Hasta ahí, digamos, la historia. Pero la poesía o ficción nos recuerda que ninguna situación humana se agota ahí: si cada uno o cada una de ustedes, al margen de su nombre y apellido, está leyendo esto en este momento, tal cosa sucede también porque un profesor, al margen de su nombre y apellido, lo ha escrito a sabiendas de que es un hecho universalmente reconocible que lo propio de los seres humanos es querer aprender y enseñar. Esa parte de universalidad que tiene todo acto es la que gusta de poner en juego el pensamiento poético o ficticio.

Establecido, pues, que no debemos identificar la ficción con la prosa y esta con las artes narrativas, sin más, y que en realidad hablamos de algo más complejo, estamos ya en disposición de proponer una teoría de la ficción que escape de lo convencional.

Queda por delimitar, entonces, de qué hablamos nosotros cuando hablamos de ficción. Nuestra teoría, empecemos por reconocer esto, surge de la observación. Algunas cuestiones preliminares deben ser aclaradas a este respecto. En primer lugar, insistamos en que cuando hablamos de ficción en este tema no hablamos de algo restringido, sin más, a los géneros narrativos. El hacer de base de la literatura es ese «fingir», si nos atenemos a lo etimológico, que siempre es inevitable incluso cuando lo que se escribe es poesía –y,

por supuesto, teatro— desde el punto de vista más ingenuo, aquel que da por hecho que la poesía no es sino un desahogo emocional del propio sujeto. De hecho, el poeta portugués Fernando Pessoa tiene un célebre poema sobre su oficio, «Autopsicografía», que juega precisamente con la idea de la figura del poeta como fingidor. Les invito a que lo busquen por ahí.¹ En segundo lugar, la ficción no es para nosotros algo opuesto a la realidad, sino que algo que, en todo caso, y de acuerdo con las categorías de Aristóteles que hemos empezado por recordar, selecciona componentes de la realidad para amplificarlos y universalizarlos. En ese sentido, la ficción es un trabajo poético en el sentido Aristotélico. Un trabajo que, por lo demás, se canaliza a través de la imaginación literaria, que es la que hace que sea posible la ficción. Podríamos decir que la ficción es un «hacer» y las ficciones los productos o resultados de ese hacer, ya adopten estos productos los códigos de la prosa, el verso o, como veremos en este tema, los de la oralidad o los de la imagen. En nuestra teoría de la ficción habrá, pues, tres componentes básicos que se interrelacionarán de un modo muy concreto. Pasamos a describir todo ello.

2. LOS TRES ELEMENTOS DE LA FICCIÓN

Para desarrollar nuestra teoría de la ficción, vamos a considerar que se interrelacionan tres elementos: un sentido particular del tiempo que vamos a llamar *tiempo pleno o significativo*; un espacio concreto, que denominaremos *espacio significante*; y, por último, la acción de sujeto que interprete y dote de sentido la relación entre esos dos primeros elementos, es decir, un sujeto que ejerza lo que aludiremos como *mirada exegética*. Expongamos cada uno de esos elementos.

2.1. Tiempo pleno o significativo

Ya nos hemos ocupado de definir este concepto de manera un poco más exhaustiva en algún trabajo previo (García Única, 2019). Con todo, lo volvemos a traer aquí, empezando por recordar que cuando hablamos de *tiempo pleno o significativo*, en definitiva, hablamos de una experiencia particular del tiempo que tenemos los seres humanos y que se caracteriza por los siguientes rasgos:

- a. *Olvido del tiempo*. La vivencia del tiempo pleno o significativo es paradójica, porque cuando nos sentimos inmersos e inmersas en acciones o tareas que nos resultan significativas, paradójicamente, lo primero que tendemos a perder es la noción del tiempo. Si asistimos, por ejemplo, a una clase que nos apasiona, que nos interesa sobremedida, no miraremos la hora. Cuando nos sentimos a gusto en algún sitio, el tiempo se nos pasa volando y sin que nos demos cuenta.
- b. *Carácter no mensurable*. En la percepción que tenemos de él, el tiempo significativo no se parcela ni se mide, y por lo tanto no tenemos necesidad alguna de atribuirle una equivalencia en bienes externos a él. Es un tiempo, digamos, que nos resulta valioso por sí mismo. De ahí que Calinescu, cuando describe la modernidad estética en contraposición con la modernidad burguesa, ponga el acento en el «rotundo rechazo de la modernidad burguesa, su negativa pasión consumista» (2003, p. 56) que caracteriza a la primera. Retomando el ejemplo anterior, en el largo plazo es más probable que un estudiante que obtenga un título universitario lo valore en función de lo significativos que le

¹ O no, qué demonios. Ya se lo reproduzco yo aquí:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que de veras siente.
Y quienes leen lo que escribe,
en el dolor leído sienten.
no los dos que el poeta vive
sino sólo aquél que no tienen.
Y así por las vías rueda
entreteniéndolo a la razón,
el tren de juguete con cuerda
al que llamamos corazón.

Fernando Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*.
Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2001, p. 545. Traducción
de Ángel Campos Pámpano

resulten los conocimientos adquiridos, si es que estos le resultan relevantes para realizarse, en lugar de por la acumulación de tiempo que le ha marcado la estructura del grado que ha cursado.

- c. *Intensidad*. En el transcurso de aquello con lo que experimentamos un vínculo fuerte se produce una relación significativa. En este caso, hablamos de lo que no está ligado a la necesidad. Esos momentos de brillo, con frecuencia imprevisibles, son lo que llamamos intensidad. No se experimenta lo mismo, digamos, en una buena tertulia de sobremesa que recogiendo y fregando los platos. Debemos no perder de vista esto porque, como veremos enseguida, la literatura, como las ficciones en general, constituye aquello que se hace con esos picos de intensidad, el espacio donde los tiempos muertos o irrelevantes quedan excluidos.

Quizá nos quede más claro en qué consiste este *tiempo pleno o significativo* si consideramos que este coexiste, en relación de contraposición radical, con lo que podríamos denominar *tiempo vacío o no significativo*, al que vamos a atribuirle los siguientes rasgos:

- a. *Presencia absoluta de la conciencia sobre el tiempo*. También en este caso hablamos de una vivencia paradójica del tiempo, porque cuando este transcurre entre acciones que no nos resultan particularmente significativas o relevantes, en tareas intrascendentes para nosotros por más necesarias que sean, tendemos a poner el foco de atención justamente en el tiempo. En concreto, en que no pasa. Pensemos ahora, por ejemplo, en un estudiante que se aburre en clase: nadie dude de que lo veremos con frecuencia mirar la hora.

- b. *Carácter mensurable*. Y ya que hablamos de la hora y del reloj, convengamos en que se ha convertido en sentido común la creencia, metafísicamente cuestionable, de que el tiempo es algo que se puede parcelar y medir. Algo que, además, tiene una equivalencia en un valor externo a él. Esta idea del tiempo como algo medible se asocia a la idea burguesa de modernidad, la cual, tal como indica Calinescu, da por hecho que existe «un tiempo que puede comprarse y venderse y tiene por lo tanto, como cualquier otra mercancía, un equivalente calculable en dinero» (2003, p. 56). Un título universitario hoy, volviendo siempre a los ejemplos anteriores, no se expide tanto por los conocimientos demostrados por quien lo obtiene cuanto por las horas (los créditos) que supuestamente le ha llevado adquirirlos.

- c. *Carencia de intensidad*. Este es el tiempo del transcurso de la mayor parte de la vida cotidiana, el tiempo que ocupamos en acciones que suelen estar ligadas a la necesidad. Y la necesidad, aunque imprescindible para la subsistencia, es también lo inevitable, lo olvidable, lo gris y lo que no deja huella. Considerémoslo de esta manera: dentro de una semana, nadie recordará la ropa que lleva puesta en el momento de leer estas palabras, o los alimentos que ha tomado este día, pero eso no significa que procurarse vestido o alimentarse dejen de ser necesidades básicas que nos demandan esfuerzo, y por lo tanto tiempo, para ser satisfechas. De hecho, la mayor parte de nuestro esfuerzo y nuestro tiempo, quizá.

Las cosas de las que hablamos en este tema se construyen a partir del primer sentido del

tiempo, el *tiempo pleno* o *significativo*, pero lo hacen en un espacio concreto del que hablamos a continuación.

2.2. Espacio significante

En la teoría de la ficción que aquí proponemos, lo que llamamos *espacio significativo* no es sino la extensión material sobre la que se proyectan los momentos de intensidad que extraemos del *tiempo pleno* o *significativo* para construir la ficción. El recuadro de la página de un libro o de una fotografía (o incluso de un campo de fútbol), la pantalla sobre la que vemos una película, el formato con el que juegan algunos álbumes o disponen sus viñetas los cómics son, todos ellos, exponentes de esta idea de espacio significativo, a la que le atribuimos las siguientes características:

- a. *Es finito y delimitante*. Ambas cosas resultan del todo lógicas, porque de otro modo, si no se acotan a un espacio concreto, los momentos de intensidad que se proyectan sobre el espacio significativo no podrían delimitarse, lo que traería como consecuencia la disolución y dispersión de tal intensidad.
- b. *Es material y concreto*. Tiene que serlo, en el sentido de que lo que en él se desarrolla es producto de la acción humana. Otra cosa bien distinta es que pueda ser un soporte físico (como, por ejemplo, la página sobre la que se escribe o sobre la que se lee) o un espacio relacional (el contexto grupal en el que se desarrolla una narración oral, por ejemplo).
- c. *Es el sitio donde se hace visible la acción humana de la ficción*. Esto es, el sitio donde esta se materializa y donde se plasma de manera plástica el efecto

de ese momento de intensidad que se extrae del *tiempo pleno* o *significativo*.

Y, para hacer todo eso, se necesita de la acción del tercer componente, de una mirada que dote de sentido y ponga en relación todas esas cosas.

Para entender de qué hablamos cuando nos referimos a la *mirada exegética* hemos de distinguir entre los conceptos de *mundo*

2.3. Mirada exegética

posible y *mundo actualizado* o *ya dado*. El *mundo actualizado* es, siguiendo una vez más los conceptos de Aristóteles, el mundo tal como es sin la intervención de la ficción. Se trata de un mundo que permanece, de algún modo, ajeno a ella. Y hasta podría decirse que es mundo cerrado, en el sentido de que no deja de ser, *de facto*, sino la culminación de alguna posibilidad previa. Retomemos de nuevo uno de los ejemplos que antes pusimos: los movimientos de las tropas rusas sobre la frontera de Ucrania previos al 22 de febrero de 2022 podrían haber desembocado en varias alternativas, pero dado que la que finalmente se impuso no fue otra que la de la invasión, la guerra de Ucrania pasaría a formar parte del *mundo actualizado* o *ya dado* que conocemos hoy. La ficción, no obstante, no solo no se conforma con este *mundo actualizado*, sino que lo rebasa y lo supera para adentrarse en los dominios de lo que llamamos *mundo posible*. A diferencia del anterior, el *mundo posible* es un mundo que está en potencia, esto es, un mundo que puede llegar a concretarse en distintas posibilidades en función, esta vez sí, de la acción que ejerce sobre él el filtro de la ficción. En ese sentido, se entiende como un mundo abierto a diversas posibilidades de realización, que por lo tanto son siempre plurales. Si contá-

semos la historia de cómo las tropas rusas deciden no invadir Ucrania o de cómo Ucrania opta por invadir Rusia, como decíamos antes, sería viable solo hacerlo a través de la especulación con un mundo posible, de un mundo potencial. Y para construir ese mundo posible necesitamos de la intervención de la *mirada exegética*.

De este modo, podemos concluir que la mirada exegética es posterior al mundo actualizado o mundo ya dado, pero que actúa sobre él para convertirlo en mundo posible. Para ello, la mirada exegética extrae los momentos de intensidad relevantes del tiempo pleno o significativo y los relaciona y proyecta, mediante una concatenación lógica de causas y efectos, sobre el espacio signifiante. En suma, podría decirse que la mirada exegética no es sino el elemento que otorga agencia (en el sentido de ‘capacidad de actuar’) a los sujetos para poder producir la ficción. Y se da en un doble dirección: primero se da como productora de la ficción, codificando esa concatenación lógica de causas y efectos; pero también, en segundo y decisivo lugar, como receptora de la ficción, descodificando esa misma concatenación lógica de causas y efectos.

Como somos conscientes de que todo esto puede resultar un tanto chocante y hasta farragoso en una primera lectura, pasemos a exponer, de un modo sencillo, cómo se interrelacionan estos tres elementos –tiempo pleno o significativo, espacio signifiante y mirada exegética– proponiendo de paso un par de ejemplos concretos.

Establezcamos, en primer lugar, un hecho no del todo cómodo, pero innegable: la mayor parte de nuestra vida transcurre en los dominios de los que llamamos periodos grises, esto es,

esos periodos de tiempo, propios de lo que arriba hemos denominado *tiempo vacío o no significativo*, que transcurren demandándonos aquellas tareas necesarias para la subsistencia (procurarse alimento, vestimenta y techo, por ejemplo) sin, pese a ser fundamentales, dejar gran impacto emocional en nuestra memoria o en nuestra concepción del mundo. Pero estos periodos grises no son sino los lapsos de tiempo que separan un momento de intensidad de otro. Los momentos de intensidad, que ponemos en relación con el *tiempo pleno o significativo*, son minoritarios en el transcurso de una existencia humana y no suelen estar ligados a la necesidad. No nos enamoramos, por ejemplo, por razones del todo necesarias de una persona o de otra, sino por componentes más bien azarosos. Necesitamos procurarnos alimento a diario o trabajar para generar ingresos de cara a nuestra subsistencia, pero no hay ninguna razón necesaria para que nos gusten más unos platos que otros o para que elijamos una determinada profesión frente a otras. Sin embargo, y precisamente porque no están ligados a la necesidad, los momentos de intensidad dejan huella e impacto en nuestra memoria a largo plazo. Los momentos de intensidad, en definitiva, nos marcan.

El trabajo de la ficción lo que hace es seleccionar esos picos de intensidad del *tiempo pleno o significativo*, proscribiendo los tiempos muertos de los periodos grises que caracterizan al *tiempo vacío o no significativo*, para producir a partir de ellos un *mundo posible* dentro de la gama que propone la imaginación literaria. Al hacer esto, se supera lo que hemos llamado *mundo actualizado*, ampliando las fronteras de este y abriendo la puerta a su potenciales. La agencia o capacidad para poder hacer esto se canaliza a través de *mirada exegética*, que lleva a cabo un doble proceso: por una parte, selecciona

3. INTERRELACIÓN ENTRE LOS TRES ELEMENTOS DE LA FICCIÓN

esos picos de intensidad del *tiempo pleno o significativo* y los circunscribe y concentra en la superficie, limitada y concreta, del *espacio significante*. Y al hacer da lugar, como decimos, a un *mundo posible* que rebasa las posibilidades del mundo tal como es antes de la intervención de la ficción, esto es, las posibilidades del *mundo actualizado*.

Sabemos que suena complicado, pero pensemos en la siguiente pregunta: ¿qué tienen en común una novela como el *Quijote*, nuestra película favorita y un partido de fútbol? Sin duda, muchas cosas, pero, de cara a lo que aquí nos interesa, destacaremos tres elementos:

- a. La intensidad. De la primera parte del *Quijote*, la de 1605, se ha dicho a veces que Cervantes se despeña en Despeñaperros. Ello se debe a que, durante la secuencia de capítulos en los que Don Quijote permanece en Sierra Morena penando por Dulcinea, en los que Cervantes aprovecha para intercalar pequeñas historias semejantes a las de sus *Novelas ejemplares*, la historia principal parece quedar detenida y el libro se alarga considerablemente (lo que, dicho sea de paso, es del todo comprensible si tenemos en cuenta que Cervantes no era precisamente rico y que un manuscrito más voluminoso simplemente le reportaba un precio de venta algo mayor de cara al editor Juan de la Cuesta, quien de todas formas no dudó en hacer un trato en nada ventajoso para el pobre Cervantes). Pero, al alargarse, y aunque por sí solas esas novelas intercaladas resulten deliciosas, lo cierto es que la historia principal pierde ritmo y la intensidad con la que la leemos se disipa un poco. Ese es uno de los fallos narrativos más evidentes que podrían achacársele a Cervantes, un escritor que

tiene todos los defectos imaginables de su oficio y que, aun así, sigue siendo probablemente el más leído y apreciado del mundo junto a Shakespeare. En el momento en el que la intensidad desaparece del *Quijote* o de cualquier novela, nuestro interés decae. Simplemente no podemos mantener nuestra atención activa a lo largo de cientos de páginas llenas de detalles irrelevantes o en nada significativos para la historia. Por eso la segunda parte del *Quijote*, la de 1615, es en términos generales más vibrante que la primera: Cervantes rara vez se duerme en ella y va hilando un capítulo memorable detrás de otro hasta concluir de un modo magistral la historia (lo que, para no ser injustos, también hay que decir que sucede en la primera parte la mayor parte del tiempo, excepción hecha del episodio de Sierra Morena). Del mismo modo, nuestra película favorita lo es porque nos propone una secuencia de momentos especialmente intensos y relevantes que dejan impacto emocional en nosotros, no porque nos pasemos una serie de horas de nuestra vida mirando cómo los personajes que amamos se dedican a fregar los platos, hacer la lista de la compra o barrer la casa. Lo mismo sucede con un partido de fútbol. Si el juego es especulativo y temeroso, o los dos equipos salen a empatar, o los jugadores se dedican a simular faltas y detienen el juego cada dos por tres, el partido resultará aburrido. Si el juego es intenso y competitivo con honestidad, si los jugadores son capaces de conectar una larga serie de pases seguidos con sentido, el partido resultará mucho más interesante. Se dice que, en el deporte, y particularmente en el fútbol, solo nos acordamos

de los vencedores, pero dicho tópico no es cierto. Quien esto escribe todavía recuerda el partido de vuelta de una eliminatoria de cuartos de final de la UEFA Champions League jugada en Old Trafford entre el Manchester United y el Real Madrid. Ganó el primero con goles de Van Nistelrooy, Iván Helguera en propia puerta y Beckham por partida doble. El resultado fue de 4-3, con *hattrick* de Ronaldo Nazario por parte del Real Madrid, equipo que no obstante pasó la eliminatoria por el resultado global (había vencido el partido de ida en el estadio Santiago Bernabéu por 3 goles a 1). Ironías de la vida: era el 23 de abril de 2003, Día del Libro y aniversario de la muerte de Cervantes, y de aquella temporada solo recuerdo que finalmente el Real Madrid no ganó la Champions. He tenido que recurrir a Google para comprobar que el equipo vencedor de la competición aquella temporada fue el Milan, que se impuso por un solo gol al Lazio en una final muy italiana y completamente olvidable (o lo que es peor: recordada por haber sido especialmente aburrida y especulativa, pese a que aquel Milan era un equipo maravilloso). Lo que recuerdo es el partido de vuelta de Old Trafford, sin duda uno de los mejores que he visto nunca. Sin duda, también, uno de los más intensos. Así pues, las páginas brillantes y llenas de humanidad y verdad del *Quijote*, las escenas de nuestra película favorita (cómo olvidar, en el caso de quien esto escribe, las botas de Peter O'Toole danzando sobre el techo de un vagón de tren abatido en mitad del desierto al grito victorioso de los árabes en *Lawrence de Arabia*, la grandiosa, pero delicada, película de David

Lean) o un partido de fútbol especialmente bueno tienen en común eso: están hechos de intensidad, de *tiempo pleno o significativo*.

- b. Un rectángulo. Cuando leemos las aventuras y desventuras de Don Quijote y Sancho, y por más que Cervantes desciende a un nivel de detalle que a veces roza lo escatológico con respecto a sus comportamientos del día a día, no vemos las pequeñas acciones que resultan irrelevantes para la trama de la novela. Simplemente vemos a Don Quijote y Sancho en los momentos clave que los definen como los personajes entrañables que son. Cuando vemos nuestra película favorita, si uno de los personajes entra en su casa, no vemos el momento en que busca las llaves, selecciona cuidadosamente la que necesita y después nos guía mediante un zoom hacia un primer plano del movimiento exacto que describe la rotación de ese objeto sobre la cerradura. Simplemente vemos al personaje entrar para ocuparse de lo que tenga que ocuparse. Cuando vemos un partido de fútbol especialmente hermoso, no vemos el entrenamiento durante el resto de la semana de los jugadores, ni las rutinas de alimentación y sueño que siguen para mantenerse en forma, ni esperamos que el foco se centre solo en las instrucciones que el entrenador da desde el banquillo. Simplemente vemos las acciones relevantes que ocurren sobre el campo. Todas esas cosas secundarias suceden, por supuesto, pero fuera del espacio rectangular y bien delimitado de la página, la pantalla y el césped. A ese rectángulo se lleva ese pico de intensidad extraído del *tiempo pleno o significativo* que hace que una novela sea

una novela, una película una película y un espectáculo deportivo un espectáculo deportivo, es decir, que hace que todas esas cosas sean ficción. Si podemos identificarlas como tal, es justamente en virtud de la acotación que establece ese espacio, que limita lo que es intenso, lo concentra y lo separa del resto. De no ser por esos límites, la intensidad, que también puede entenderse como una ilusión sostenida durante un tiempo y un espacio determinados, se desvanecería y se diluiría. Dejaríamos entonces de distinguir con nitidez lo que es ficción frente a lo que no lo es. Así pues, el *Quijote*, nuestra película favorita y un buen partido de fútbol tienen en común eso: se producen a partir de una intensidad cuidadosamente seleccionada y proyectada sobre la superficie de un *espacio significativa*.

- c. Una mirada que se proyecta sobre ellos. Durante mucho tiempo, el *Quijote* casi no existió para España. Solo a partir de la reivindicación de la obra de Cervantes que hicieron los novelistas ingleses del siglo XVIII y, posteriormente, los románticos alemanes, la historia de Don Quijote se convirtió en el clásico de la literatura universal que hoy es. Y si lo es, tal cosa se debe solo a que la seguimos leyendo, a que sigue habiendo muchos pares de ojos que recorren expectantes sus páginas a lo largo y ancho del mundo. El día que no los haya, que esperemos no llegue nunca, dejará de ser un clásico. Un clásico que necesitó antes que nada de la mirada perspicaz y delicada de Cervantes sobre sus contemporáneos para poder existir siquiera. Cuando vemos nuestra película favorita, también propiciamos que siga existiendo, porque es nuestra

mirada la que desencadena ese juego de repetición y re-descubrimiento que nos aportan las buenas historias cada vez que volvemos a ellas. Para que llegase a ser posible, necesitó antes que la mirada de la persona que la dirige supiese hacer funcionar con acierto todos los elementos que componen una producción cinematográfica. Cuando somos espectadores de un partido de fútbol hermoso, contribuimos a que algo tan poco necesario para cubrir las necesidades de nuestro día a día, como en el fondo lo es un espectáculo deportivo de masas, se eleve sobre esa condición y se convierta en ese producto de la cultura humana capaz de movilizar profundas identificaciones entre comunidades amplias en torno a unos símbolos comunes que es el fútbol también. Para que tal partido pueda darse, los entrenadores habrán tenido antes que diseñar una táctica sobre el campo y un estilo singular para el equipo. Dicho de otra manera, todas esas cosas, en tanto que nos llegan tamizadas por el filtro de la ficción, surgen de una manera de entender y relacionarse con el mundo y propician a su vez, que nosotros mismos podamos articular y enriquecer nuestra manera particular de entender y relacionarnos con el mundo. Así, pues, todas esas cosas tienen en común eso: surgen de, y a su vez propician, una *mirada exegética*.

Con esto damos por establecidas las bases de nuestra teoría de la ficción, que nos parece afectan por igual a cada uno de los elementos que conciernen a este tema: la literatura, por supuesto, pero también la fotografía, el cine y las literaturas gráficas. Al final de este documento proponemos un sencillo ejercicio, al que hemos puesto el título de «Justicia poé-

tica», que puede ayudarnos a asimilar mejor los conceptos aquí tratados mediante el uso de la imaginación literaria a partir de la distinción entre poesía e historia de Aristóteles.

En la próxima lección nos ocuparemos de examinar algunos conceptos fundamentales relacionados con lo que se ha llamado –a nuestro juicio, de un modo algo impreciso– «alfabetización visual».

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1999). *Poética* (V. García Yebra, Ed.). Gredos.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (2ª). Tecnos-Alianza.
- García Única, J. (2019). El mal de la clepsidra. Una nota extemporánea sobre educación literaria. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 17, 197-218. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2019.295>
- Nussbaum, M. C. (1995). *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Beacon Press.



JUSTICIA POÉTICA

HISTORIA

Estamos en el 24 de mayo de 2014. La acción que describe la imagen tiene lugar en Lisboa, en el Estadio da Luz. Son las 22:51 horas en España (las 21:51 en Portugal). El Real Madrid y el Atlético de Madrid se disputan la final de la UEFA Champions League. Es el minuto 93 del partido (es decir, tiempo de descuento). En ese momento, el Atlético de Madrid gana por 0-1 el encuentro. De acabar con ese resultado, conseguiría su primer título de Champions (ya había perdido una final en los años 70 contra el Bayern de Múnich). Luka Modrić acaba de sacar un córner y el balón va directo a la cabeza de Sergio Ramos, el número 4 del Real Madrid, que se dispone a cabecear zafándose de la marca de Tiago Mendes, el número 5 del Atlético de Madrid. El balón acabará entrando. El gol subirá al marcador. El Real Madrid empatará. El partido se irá a la prórroga. Y, finalmente, el equipo blanco terminará ganando por goleada, sumando su décimo trofeo de Champions. Al Atlético de Madrid solo le quedará el recuerdo traumático de la segunda final perdida de su historia en la máxima competición europea.

¿Y si ahora imaginamos, no lo que sucedió, sino lo que podría haber sucedido? De izquierda a derecha, estos son los personajes que aparecen en la fotografía: Diego Godín, central uruguayo del Atlético de Madrid; el ya mencionado Tiago Mendes, jugador portugués que por aquel entonces jugaba también en el Atleti; detrás de él vemos las piernas (y solo las piernas) de Koke, que sigue jugando en el Atleti; ya sabemos que quien salta y se dispone a cabecear es Sergio Ramos; en el pequeño grupo de la derecha vemos de espaldas a Gareth Bale, la estrella galesa del Real Madrid; con él forceja Juanfran, antiguo lateral formado en la cantera del Madrid y a la sazón jugador del Atleti; en el extremo derecho, observa lo que está a punto de ocurrir Gabi, que vemos porta el brazalete de capitán del Atlético de Madrid.

POESÍA

¿Y si reconstruimos, o incluso modificamos, ese instante a través de la imaginación literaria? Para empezar, podemos especular con lo que le está pasando por la cabeza a cada uno de esos jugadores en los microsegundos previos al remate de Sergio Ramos. Después podemos imaginar un final alternativo al de la historia: ¿qué pasaría si Sergio Ramos fallase o no lograse conectar el remate? En acto, este es el instante previo a un remate de cabeza; en potencia, todas las historias que se nos ocurran.