



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

Problemática entre Ficción y Literatura

Presentado por:

Felipe Casado Gay

Tutelado por:

Sara Molpeceres Arnáiz

**Año
2018**

Índice

- Introducción..... p.1
- 1. Marco Teórico: el problema de lo ficcional.....p.2
- 2. Apartado práctico: *Vies imaginaires* de Marcel Schwob.....p.21
- 3. Apartado práctico: *Nouvelles en trois lignes* de Félix Féneon.....p.27
- Conclusiones.....p.29
- Bibliografía.....p.30

Introducción

Este trabajo, que se enmarca en el ámbito de la teoría de la literatura, nace con el objetivo de demostrar que es imposible decir a qué género textual pertenecen exactamente *Vies imaginaires* de Marcel Schwob y *Nouvelles en trois lignes* de Félix Féneon, ni como textos biográficos o periodísticos, respectivamente, ni dentro de los géneros literarios de nuestra tradición literaria occidental, puesto que mezclan elementos propios de unos y otros. El punto problemático es el uso que hacen de lo ficcional, pues la mezcla de hechos históricos y acontecimientos reales con otros presuntamente ficcionales es tan coherente y verosímil que se mueven entre lo real, lo posible, lo verosímil, lo indemostrable y lo inventado. Puesto que en el contexto de las literaturas occidentales lo ficcional ha sido tradicionalmente considerado como la materia de lo literario, creemos que los casos problemáticos de uso de lo ficcional son relevantes para la teoría de la literatura.

Para intentar probar nuestra tesis, vamos a construir un marco teórico previo. Por un lado, este se ocupará del papel tradicional de la ficción de la literatura, acotando las limitaciones de algunas teorías para definir lo literario a través de lo ficticio y proponiendo una visión alternativa. Además, haremos un examen de las narraciones de no-ficción en cuanto a sus propiedades compartidas con la narración poética, ejemplificado con el texto histórico, pero ampliable también a otro tipo de textos no-ficcionales. Por último abordaremos el problema del texto ficcional desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje. La necesidad de un enfoque multidisciplinar responde a la circunstancia de que nuestro caso de estudio participa de las características de otro tipo de textos tradicionalmente separados fuera de lo literario.

Lo expuesto en el marco teórico se pondrá en relación con los dos casos de estudio en la parte práctica del trabajo, donde trataremos de esclarecer el carácter problemático del uso de lo ficcional en ambas obras.

1. Marco teórico: el problema de lo ficcional

Tanto *Vies imaginaires* como *Nouvelles en trois lignes* presentan grandes dificultades para encajar completamente dentro de un género determinado. Si bien los relatos de Schwob tienen poco que ver con lo que cabría esperar del género biográfico, tampoco se alejan lo suficiente como para que podamos clasificarlos con lo que habitualmente encontramos en los cuentos literarios. Lo mismo sucede con el trabajo de Féneon, que si bien no deja de pertenecer al ámbito periodístico, es difícil de igualar a lo que normalmente encontraríamos en la prensa escrita. Esto ocurre porque en ambos casos lo ficcional se mueve en un terreno ambiguo y se entremezcla con lo no-ficcional, de ahí que ambas obras confronten respectivamente el género biográfico y el periodístico, que se ocupan de hechos que no han sido inventados por la imaginación de ningún autor, como sí sucede en los cuentos o las novelas. Es por esto que resultan interesantes como casos problemáticos para la teoría de la literatura. Antes de explorar este comportamiento peculiar de lo ficcional en estas dos obras, vamos a dedicar este primer capítulo a exponer un planteamiento concreto sobre la ficcionalidad en sí, y no nos limitaremos sencillamente a su importancia para la teoría de la literatura, sino también para el texto histórico y asimismo como objeto problemático para la filosofía del lenguaje. Puesto que nuestras dos obras a examinar no se limitan a moverse dentro de un único género, limitar nuestro enfoque de lo ficcional al ámbito de la teoría de la literatura sería insuficiente si queremos entender qué es lo que hace de ellas casos especiales. Un prisma multidisciplinar resulta en nuestra opinión mucho más adecuado.

En la antigua Grecia, la mayor o menor creencia en que los mitos trataban acontecimientos reales que habían tenido lugar, el que fuesen o no hechos ciertos, no era tan importante como la creencia común de toda la sociedad griega en lo que simbolizaban, lo cual estructuraba la manera de comunicarse y todos los aspectos de la vida social (Molpeceres, 2013: 23). A partir del siglo VI este paradigma empieza a cambiar y crece la idea de que los mitos son en realidad falsos (Molpeceres, 2013: 22), y con Platón lo ficcional es asociado como inherente para lo literario, y se destierra también la creencia en su utilidad, y así nace el planteamiento de la literatura como mimesis, tal y como se explica en Molpeceres, 2014, 55-56:

En su *República*, Platón expone que, frente al conocimiento filosófico, que implica trascender más allá de lo visible para llegar al mundo de las Ideas, el arte y la literatura no pueden

proporcionar ningún tipo de saber válido, ya que son mimesis, copia de una realidad que, a su vez, es copia del mundo de las ideas [...] (X, 605a).

Para Platón la literatura se opone doblemente a lo verdadero, pues se define como una mimesis, una copia de la realidad sensorial, que de por sí se opone a la realidad trascendente, a la cual está copiando. Aristóteles recoge en su *Poética* la concepción de literatura como mimesis, pero expresa una visión muy distinta de la platónica. Aristóteles identifica a todas las formas de poesía, independientemente de su forma o de los medios que empleen, como imitaciones de la realidad (1447a), y más concretamente lo que los poetas imitan empleando unos medios u otros, son las acciones humanas (1448a). Ahora bien, Aristóteles establece una división entre la historia y la poesía, que se opondrían inmediatamente entre sí porque el historiador narra única y exclusivamente aquello que ha ocurrido, mientras que lo que el poeta cuenta no ha tenido lugar, pero al mismo tiempo podría suceder (1451b). En esta división, Aristóteles prosigue:

[...] la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres a sus personajes; y por particular, qué hizo o qué le pasó a Alcibíades. (1451b)

Es decir, Aristóteles identifica la historia con lo particular porque se ocupa de relatar exclusivamente una serie de hechos concretos del pasado en los que intervienen individuos concretos, y la poesía por su parte se relaciona con lo general porque persigue imitar de manera fidedigna las acciones de los seres humanos, ya sean virtuosas y heroicas, viles e inferiores, o situarse en un punto medio entre estos dos extremos (1448a), aunque para tratar de ellas en general precise emplear en última instancia personajes y acciones en particular. Para Aristóteles el poeta por tanto imitaría, por ejemplo, las acciones nobles a través de una epopeya, en la que un héroe actúa, y se comporta como habitualmente cabría esperar de un hombre elevadamente virtuoso ante una serie de situaciones determinadas.

Aristóteles va incluso un poco más allá y expone que la poesía puede albergar, aunque no necesariamente, hechos que han tenido lugar y personajes y elementos reales (1451b). Esto tiene su lógica en el hecho de que el concepto de verosimilitud es capital en la concepción aristotélica de la literatura como imitación, y la materia de la poesía se encuadraría entonces dentro de “lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y necesario” (1451a-b), es decir, que lo que tiene lugar en una obra poética es creíble porque se corresponde con lo que habitualmente ocurre en la realidad, y por lo tanto también con lo que es probable que ocurra, pero tampoco se excluye algo relativamente improbable mientras siga

dentro del marco de lo posible; y por el otro extremo, dentro de lo posible se incluye de por sí lo que pertenece a la realidad misma, puesto que “(...) lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible, mientras que lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible” (1451b).

En suma, Aristóteles entiende la literatura como una ficción verosímil, con lo que no contempla por un lado ni una literatura no-mimética, en la que aparezcan elementos que nada tienen que ver con los de la realidad, ni por el otro que el discurso histórico incluya elementos ficcionales, al ser por definición lo que se opone a la ficción. Las ideas de mimesis y de verosimilitud aristotélicas siguen recibiendo diferentes interpretaciones por parte de algunos de los teóricos literarios del panorama más reciente y ocupando un importante lugar en el cuerpo de sus postulados.

Tomás Albaladejo, por ejemplo, entiende la mimesis no como imitación de la realidad sino como reproducción de las leyes a través de las cuales funciona (Rodríguez Pequeño, 2008: 114), de aquí se desprende una concepción de la verosimilitud de tipo semántico entendida como la correspondencia de las reglas que rigen lo que ocurre en el texto con las leyes naturales que gobiernan el nuestro, de tal manera que una obra literaria deja de ser verosímil en cuanto no se respetan las leyes de la realidad empírica, cuando se ha producido una ruptura con el funcionamiento de lo real. Para concretizar, siguiendo este planteamiento propuesto por Albaladejo, en cuanto se produce una ruptura con las leyes de la realidad empírica dentro de lo que se cuenta en la obra literaria, como por ejemplo que un personaje se transforme de repente en un banco de niebla, la presencia de seres sobrenaturales, un viaje en el tiempo... los hechos dejarían de ser verosímiles y la obra dejaría por tanto de ser mimética.

Esta concepción de la mimesis y de la verosimilitud es la piedra angular sobre la que se establece la teoría de los mundos posibles según Albaladejo. El concepto de los mundos posibles se remonta a Leibniz (Pozuelo, 1994: 23) y en la teoría de la literatura se habla de los mundos posibles como las estructuras semánticas cuya organización sirve para configurar las reglas del referente literario (Rodríguez Pequeño, 2008: 126), de tal manera que el autor parte de la elección de un modelo de mundo en el proceso de producción para construir el referente del texto (Rodríguez Pequeño, 2008: 69). Si como hemos visto, la concepción de verosimilitud en Albaladejo se basa en hasta qué punto lo que sucede en la obra sigue las reglas que construyen nuestra realidad, los mundos posibles aportan las diferentes maneras en que pueden organizarse las reglas del referente en el que transcurre lo contado en el texto.

Javier Rodríguez Pequeño recoge y comparte los tres modelos de mundos posibles de la teoría de Albaladejo con los que se identifican los mundos ficcionales de las obras literarias (Rodríguez Pequeño, 2008: 127), que se definen y diferencian entre sí según su mayor o menor concordancia con nuestro mundo y sus reglas, esto sería, según si son más o menos verosímiles (Rodríguez Pequeño, 2008: 126).

De entre los modelos que se propondrían, podemos distinguir en primer lugar el modelo de mundo tipo I, que funciona en completa concordancia con las reglas y elementos del nuestro (Rodríguez Pequeño, 2008: 126) y que habría de identificarse por tanto con construcciones textuales "[...] cuya estructura de conjunto referencial está totalmente formada por seres, estados y procesos, acciones e ideas pertenecientes al mundo real objetivo, que son construcciones no-ficcionales, pues no hay diferencia entre el mundo empírico y el mundo textual (Rodríguez Pequeño, 2008, 118). El tipo de discursos que podríamos encuadrar en este modelo de mundo son por tanto el texto histórico, el texto biográfico o el periodístico. Como vemos, este tipo de textos, al igual que en Aristóteles, siguen contraponiéndose a lo ficcional y a la literatura.

El modelo de mundo tipo II por su parte "[...] es el de lo ficcional verosímil, cuyas reglas no son las mismas que las de la realidad objetiva pero se asemejan a éstas [...]" (Rodríguez Pequeño, 2008: 126) y que identificamos por tanto con la literatura entendida a la manera de Aristóteles como ficción verosímil, donde los elementos creados por el autor son verosímiles y podrían insertarse en nuestro mundo; no se produce un desprendimiento total con nuestro mundo, porque el mundo ficcional se aproxima en mayor o menor grado al nuestro. Una novela picaresca o de una novela realista encajarían dentro de este modelo.

Por último está el modelo de mundo posible tipo III "[...] el de lo ficcional inverosímil, cuyas reglas no son las del mundo real ni se asemejan a éstas, implicando una transgresión de las mismas [...]" (Rodríguez Pequeño, 2008: 126), y al que se adscribe toda literatura que incluya elementos sobrenaturales, mágicos, imposibles... como los cuentos de fantasía. Aceptar estos modelos de mundo supone admitir que hay tan sólo dos formas determinadas de hacer ficción, que lo ficcional se comporta bien siguiendo un modelo o bien el otro. Las obras que analizaremos más tarde en los ejemplos prácticos sirven precisamente como excepciones que desmontan este planteamiento al no adscribirse exactamente ni a los hechos reales ni a lo puramente ficcional.

Rodríguez Pequeño ve necesario reformar la teoría de Albaladejo, y añade un modelo de mundo que abarca "lo ficcional no mimético verosímil, que en otro lugar llamo de lo fantástico verosímil" (Rodríguez Pequeño, 2008: 127), al que da el nombre de modelo de mundo tipo III, renombrando consecuentemente el modelo tipo III ya comentado (el ficcional no mimético no verosímil) como tipo IV (Rodríguez Pequeño, 2008: 127). Esto se justifica debido a que Rodríguez Pequeño no considera el concepto de verosimilitud tal y como lo hace Albaladejo, sino que identifica la verosimilitud no como la correspondencia entre las leyes del mundo textual con las del nuestro, sino como la mera apariencia de esta correspondencia: "En cualquier caso, la verosimilitud a la que me refiero no depende de su posibilidad de realización sino de la apariencia de verdad que el autor pretende y consigue" (Rodríguez Pequeño, 2008: 124). Se abandona por tanto una verosimilitud vista desde el punto de vista semántico, pues para Rodríguez Pequeño, independientemente de lo imposibles y discordantes que puedan ser los elementos, hechos y personajes creados por el autor, su grado de verosimilitud sólo depende de la capacidad de éste para presentarlos como supuestamente creíbles a través del texto.

Rodríguez Pequeño identifica este modelo de mundo de lo ficcional no mimético verosímil con los mundos ficcionales de la literatura gótica, de terror o de ciencia ficción, por ejemplo (Rodríguez Pequeño, 2008: 121). Para poner un ejemplo, Rodríguez Pequeño comenta que el hecho de que un hombre se vuelva invisible en la novela *The Invisible Man* de H.G. Wells resultaría verosímil porque se le atribuye una explicación de tipo científico muy elaborada, pero sería inverosímil si su invisibilidad fuese producto de un hechizo o cualquier otro tipo de explicación sobrenatural (Rodríguez Pequeño, 2008: 122). Como vemos, se sigue identificando lo real con lo científico, atribuyéndole un valor de objetividad; así pues, lo que es científico, es de por sí verosímil, y lo que parece científico, independientemente de ser ficticio e imposible, también sería verosímil según Rodríguez Pequeño.¹

1 No estamos de acuerdo en lo que se refiere a asociar la ciencia al conocimiento objetivo puesto que concordamos más con una visión crítica del funcionamiento de las ciencias naturales. No toda la ciencia expresa la misma visión y postulados, sino que existen diferentes facciones en pugna por imponer una visión de la naturaleza y unos métodos para estudiarla al resto de científicos (Molpeceres, 2014: 195). En ciencia se establecen ciertos paradigmas teóricos a modo de *status quo* que orientan la investigación científica en detrimento de otros, y los científicos no los abordan críticamente sino que tienden a aceptarlos directamente por convención (Molpeceres, 2014: 198). Por último, hay que tener en cuenta que los científicos emplean también recursos retóricos para convencer al resto de la veracidad y validez de sus resultados (Molpeceres, 2014: 200). Por todo esto, consideramos erróneo creer que la ciencia es la única y mejor vía de conocimiento y que en ella la verdad objetiva y la naturaleza se revelan tal cual son sin ser afectada por el factor humano. Si tenemos en cuenta lo que acabamos de esponder, la ciencia no es unánime, precisa de suposiciones, acuerdos por convención y necesita persuadir de que lo que trata de demostrar es cierto, pues no es

Además, Rodríguez Pequeño le atribuye una importancia fundamental a los modelos de mundo posible en su relación con el género, pues cree “que hay una relación de conveniencia entre la estructura de conjunto referencial y su modo de representación” (2008: 76), y aporta más tarde como ejemplo que lo fantástico encuentra en el género narrativo un cauce ideal de representación, porque un acontecimiento de tipo sobrenatural o maravilloso puede representarse fácilmente en la imaginación del lector, pero presenta dificultades para ser representado en escena dentro de una obra de teatro, que tenderá por tanto a representar hechos más verosímiles (2008: 84). Rodríguez Pequeño sigue desarrollando esta idea con los subgéneros literarios y le atribuye a la novela picaresca un único cauce de representación el modelo de mundo II (ficcional, mimético y verosímil) (2008: 154), a la ciencia ficción el tipo III (ficcional, no-mimético y verosímil) (2008: 175) o dirá también que el cauce no único pero sí más adecuado para la utopía y la distopía están en el tipo IV (ficcional, no-mimético e inverosímil) (2008: 178).

Esta teoría de los mundos posibles, que propone una determinada visión de lo literario vinculado a lo ficcional y define los géneros en los que se engloba un texto en función de su grado de verosimilitud, tiene a nuestro entender un talón de Aquiles importante: para que la teoría funcione, necesita que asumamos que existe una realidad objetiva que es siempre la misma para todos los individuos. Los conceptos fundamentales de la teoría de los mundos posibles en Albaladejo y Rodríguez Pequeño necesitan adoptar este postulado a pies juntillas; lo fantástico aparece definido como aquello que transgrede las reglas del mundo real objetivo (Rodríguez Pequeño, 2008: 129), y a la hora de hablar del modelo de mundo de tipo I, al que se adscribe lo nuestro, se dice que se corresponde con lo "real objetivo" (Rodríguez Pequeño, 2008: 118). Como ya hemos mencionado, para esta teoría, los modelos de mundos posibles ocupan un lugar crucial en el proceso de producción literaria, pues

[...] el productor construye, de acuerdo con un modelo de mundo previamente elaborado, una estructura de conjunto referencial a partir de la cual se logra una base textual, una macroestructura -desde el punto de vista teórico, primero la fábula y luego el sujeto-, de la que resulta una manifestación textual, partiendo de la manifestación textual lineal o microestructura (aunque no sean exactamente equivalentes) el receptor ha de llegar al modelo de mundo elaborado por el productor (Rodríguez Pequeño, 2008: 69-70)

Es decir, que la acción que tiene lugar en la obra sucede precisamente bajo las reglas de un modelo de mundo posible determinado que queda codificado en el texto, de tal manera que cuando el lector lo lee, reconoce a través de la estructura textual el modelo de mundo al que pertenece, en el que el autor se está basando. La recepción del texto consistiría, según objetivo y evidente.

esta explicación, en que el lector identifica a través del texto el modelo de mundo que el autor ha empleado para construir lo que se cuenta: autor y lector tienen la misma apreciación del grado de verosimilitud del texto.

Si autor y lector tienen que compartir el mismo modelo de mundo posible en relación con la obra que uno produce y el otro recibe, y los modelos de mundos posibles se definen por su relación de verosimilitud con algo común, tendría que existir necesariamente con una realidad objetiva que pueda funcionar como referencia y árbitro de qué es verosímil y qué no lo es. Esto implica que para que el proceso de comunicación literaria entre ambos tenga lugar según la teoría de mundos posibles, se precisa que ambos compartan la misma visión sobre la realidad. De lo contrario, independientemente de que el autor construya según un modelo de mundo posible, el lector que no comparte su visión de lo real podría identificarlo con otro distinto. Dicho de otra manera, para que la comunicación literaria funcione según la teoría de los mundos posibles, es necesario que todos los autores y todos los lectores compartan siempre la misma visión de la realidad, que todos identifiquen siempre las mismas cosas como reales o como ficcionales con unanimidad.

No obstante, pueden existir casos en los que una obra resulte lo suficientemente ambigua en lo que cuenta como para que se de lugar a diversas interpretaciones sobre su grado de verosimilitud. Tomemos como ejemplo el cuento *The Tell-Tale Heart* de Edgar Allan Poe. El protagonista narra en primera persona como asesina al anciano con el que convive y acto seguido asegura escuchar con espanto el latido de su corazón aún acelerándose (Poe, 1986: 278), por tanto tiene lugar un acontecimiento insólito que le resulta tan sorprendente y antinatural al protagonista que reacciona con miedo. Cuando deja de percibir el sonido del corazón, da al anciano por muerto y procede a descuartizar el cadáver y esconderlo meticulosamente por la casa, a la que llegan los oficiales de la policía para investigar qué ha sido del anciano (Poe, 1986: 280). La policía no consigue encontrar el cadáver y las respuestas del protagonista al interrogatorio no dejan entrever ningún indicio sobre lo que ha sucedido, pero justo cuando parece que va a salir impune, comienza a escuchar de nuevo el sonido del corazón del asesinado retumbando cada vez más fuerte ante la atónita mirada de los agentes, que aparentemente no pueden percibirlo (Poe, 1986: 281). El relato concluye cuando el protagonista, aterrorizado y desquiciado por el latido que escucha, termina confesando y mostrando dónde está el cadáver (Poe, 1986: 282). Ante la ambigüedad sobre lo que ha ocurrido realmente, un lector podría explicar que el personaje cree escuchar el latir del corazón como fruto de su imaginación paranoica o de una enfermedad de tipo psiquiátrico, de

ahí que sólo él lo escuche: no es un sonido real, sólo existe en su mente. Otro lector en cambio podría interpretar que el latido del corazón nace del influjo del fantasma del anciano asesinado que aún atormenta al protagonista. Es decir, existe tanto una interpretación racional y científica para el acontecimiento extraordinario, correspondiente con un tipo de mundo, y otra sobrenatural que se relaciona con un tipo de mundo distinto.

Pero la barrera que Albaladejo o Rodríguez Pequeño establecen para delimitar lo fantástico de lo real en la literatura no sólo flaquea ante una obra que presenta ambigüedad. En otras culturas, la cosmovisión científica que para un Europeo podría identificarse como la única verdadera y objetiva, no se contempla, pues se tiene otro concepto de lo real. Es lo que sucede con diversas obras de la literatura japonesa, que nacen en una cultura donde, como se explica en Molpeceres, 2014: 59

[...] lo que en Occidente concebimos como sobrenatural es algo que forma parte de la cultura japonesa desde sus orígenes y que, por así decirlo, es un fenómeno normalizado (Foster, 2009: 2). Cora Requena apunta a una serie de razones que explican esta situación; por ejemplo, que en la cultura japonesa no hay una ruptura tajante entre el mundo de la materia y el mundo psíquico, ya que hay una concepción vitalista, animista, de la naturaleza (en ella se funden espíritu y materia), y el entorno que rodea al individuo es un entorno vivo sujeto a múltiples cambios (2009: 48).

Debido a esta concepción de lo real, elementos que se relacionan con lo sobrenatural están normalizados, y los personajes de los cuentos folclóricos japoneses no reaccionan ante ellos con terror, como sí le sucede al personaje de *The Tell-Tale Heart*, porque no se entienden como una ruptura en la realidad, como cabría esperar en el caso análogo de la literatura fantástica entendida a la europea (Molpeceres, 2014: 60). Teniendo esto en cuenta, el lector o el autor japonés que parte de un enfoque del mundo y de la naturaleza muy distinto, verá lo presentado en estos cuentos folclóricos con un grado de verosimilitud muy distinto que el lector europeo, que los encontrará como una confrontación a su realidad. Lo que para un japonés existe o podría existir de manera verosímil en su mundo, resulta imposible en el mundo de un europeo, y por tanto cada uno interpretaría un tipo de modelo de mundo distinto partiendo del mismo texto, y consecuentemente tampoco queda claro el género de la obra.

Por ello en vez de tener en cuenta la realidad como objetiva e independiente del sujeto, creemos que hay que abordar el problema de la ficcionalidad con un enfoque de la realidad de tipo constructivista. La retórica constructivista gira en torno a la idea de que “el discurso hace la realidad social. Dicha construcción tiene su base en las experiencias cognitivas del ser humano, que se hacen conscientes a través de la configuración lingüística de dicha

experiencia (Pujante, 2014: 16). Si la realidad es algo que se construye a partir del punto de vista subjetivo del individuo, lo que es verosímil y lo que es ficcional también son subjetivos, pues dependen del punto de vista del individuo.

Si tenemos en cuenta que lo real es subjetivo, es decir, que no existe una visión unánime para todos los individuos de qué es real y qué no, los conceptos de verosimilitud, ya sea como correspondencia con la realidad o apariencia de realidad, y la literatura vista como imitación de lo real, también se relativizan. Lo que es verosímil para el autor no tiene por qué serlo necesariamente para todos sus lectores, como ya hemos visto, por lo tanto para algunos lo que sucede imitaría a la realidad y para otros no. Por este motivo falla la teoría de los mundos posibles, pues explica que los elementos y hechos del texto se crean partiendo de unos moldes preestablecidos comunes a todos los individuos con las únicas combinaciones posibles de reglas para organizar la ficción (Rodríguez Pequeño, 2008: 69), pero si no hay una realidad objetiva a la que imitar o de la que desviarse sino una realidad subjetiva de cada individuo, tenemos que renunciar a los mundos posibles y las etiquetas, pues siempre cabrá la posibilidad de desarrollar una visión de lo real o de lo ficcional que abandone las etiquetas preestablecidas, y seguir formulando etiquetas no resuelve el problema. En vez de esto proponemos el concepto de mundo ficcional, entendido como una estructura semántica que denota un posible estado de cosas (Pozuelo, 1994: 26), pero que no es un modelo sobre el que se parte en la producción literaria, sino que surge como un código de tipo semántico a partir del código lingüístico de la estructura textual (Zgorzelski, 1984: 300). El mundo ficcional no es un modelo del que el autor parte para crear, sino que lo que el autor crea un mundo ficcional a través de la estructura textual de la obra, y no es por lo tanto un modelo sino "an individual paradigm" (Zgorzelski, 1984: 300), con cada obra se crea un mundo ficcional único e individual: el mundo ficcional es una creación del autor a través del texto. Estamos considerando la literatura ya no como *mímesis* o un acto imitativo, sino como *poiesis*, como un acto creativo (Pozuelo, 1994: 18).

Ahora bien, si lo que tiene lugar en la producción literaria es la creación de un mundo ficcional único e individual, el papel del lector no puede ser el de reconocer de qué modelo de mundo posible se parte: el lector no puede ser un mero reconocedor de lo imitado puesto que no estamos ante una imitación a partir de la cual podamos deducir el referente real, ni tampoco advertir la ausencia de imitación. Lo que sucede al leer literatura tiene que ver entonces con una tarea no ya de reconocimiento sino de reconstrucción (Zgorzelski, 1984: 300), el lector no accede al referente del autor, sino que obtiene como resultado de su

reconstrucción el mundo ficcional (Zgorzelski, 1984: 301). Si admitimos esto, estamos en cierto modo diferenciando el proceso de comunicación literaria de otros procesos comunicativos donde lo que tiene lugar es, en principio, que el receptor y el lector comparten una idea (en caso de que la comunicación se haya dado con éxito).

Para entender esta diferenciación necesitamos el enfoque de Paul Ricoeur, quien reformula el concepto aristotélico de mimesis identificando tres momentos a los que denomina mimesis I, II y III (Ricoeur, 1995: 114). La mimesis II se identifica con el punto intermedio entre un “antes” en el que se prefigura el texto y un “después” en el que se reconfigura, actuando por tanto de mediador entre autor y lector, desplegando el mundo ficcional (Ricoeur, 1995: 114). La mimesis III en cambio se identifica con el “después”, con la reconfiguración que hace el lector de la configuración del texto, y es por tanto el campo de trabajo de la hermenéutica (Ricoeur, 1995: 114).

Autor y lector no comparten directamente una misma idea sino que interaccionan de manera diferente con un mismo texto: el lector no accede a lo prefigurado por el autor, sino que está participando de manera activa en la construcción del significado que él mismo obtiene, y el punto mediador entre ambos es el texto que ambos comparten. Esto explica las aparentes interrupciones al examinar las excepciones al funcionamiento de los mundos posibles: el autor y el lector identificarían supuestamente modelos de mundo distintos, consideraban unas cosas verosímiles y otras inverosímiles con independencia del otro, parecían entender cosas distintas porque de hecho, siempre entienden el texto de forma diferente y nunca comparten la misma visión.

Hasta ahora nos hemos ocupado de examinar por qué una barrera clara, universal y objetiva de lo fantástico con lo verosímil resulta imposible de trazar. En adelante, nos ocuparemos de la barrera entre lo ficticio y lo real, los límites del modelo de mundo tipo I, el no-ficcional. A lo largo de *Géneros y mundos posibles* de Rodríguez Pequeño, no obstante, sólo se adscriben géneros y ejemplos de obras narrativas pertenecientes a los mismos dentro de los tipos II, III y IV, pero ninguno dentro del tipo I, es decir, que el componente poético de una obra seguiría estando indivisiblemente ligado a un requisito de ficcionalidad. La narración no ficcional, la crónica, lo histórico, no sería poético.

Estamos en contra, en primer lugar, de tener en cuenta la historia como un cuerpo de conocimiento objetivo sobre lo real que traza la barrera de lo real y lo ficcional, porque de manera análoga al caso de los cuentos folclóricos japoneses, al igual que lo fantástico y lo

verosímil no suponen lo mismo para todos los lectores y autores, lo que es ficticio y lo que es factual tampoco es unánime. Un ejemplo muy claro es lo que sucede cuando se observa cómo en la *Weltchronik*, poema histórico de 1280 perteneciente al ámbito germanoparlante y compuesto por Jans Enikels, se cuentan episodios en los que Julio César guerrea contra los cíclopes y a otros pueblos orientales de carácter fantástico pero documentados como reales dentro del enciclopedismo medieval (Herweg, 2008: 309). Desde el punto de vista de un medieval, esto que hoy en día identificaríamos propio de una leyenda mitológica y que sería directamente etiquetado como ficticio, fue en cambio completamente real y forma parte del pasado. Los cíclopes que para nosotros son criaturas ficticias, eran para el medieval tan reales como el resto de especies animales. Que Julio César combatiese contra ellos es para nosotros un disparate, pero era considerado un hecho histórico en la época. Queda patente que nuestra visión del pasado está determinada en lo más elemental por nuestro contexto cultural, social y temporal. Así pues, no puede trazarse una barrera clara, universal y objetiva entre lo real y lo ficcional si el juicio de qué pertenece a qué categoría depende de la perspectiva subjetiva del individuo en su contexto.

Consideramos que si la relación del texto histórico con lo ficcional es tan problemática como puede serlo en cuentos o novelas, habrá que tener en cuenta el texto histórico no como una representación objetiva del pasado sino como un texto también poético, puesto que aunque los hechos de los que se ocupa se consideren acontecimientos reales que han tenido lugar en el mundo, su producción entraña un componente ineludible de creatividad. Esta idea no resulta en absoluto novedosa puesto que es habitual que los cánones literarios incluyan en múltiples ocasiones textos históricos, crónicas o tratados filosóficos (Eagleton, 2012: 1).

Como ya hemos ilustrado con el ejemplo de los cuentos japoneses, la construcción de la realidad está fuertemente marcada por el contexto cultural del individuo. No menos decisivo es para nosotros en el caso de cómo pensamos y reflexionamos sobre lo histórico. Partimos de la base de que si la historia está presente en nuestro entorno en forma de texto narrativo es porque adoptamos un enfoque por convención según el cual identificamos el pasado con una narrativa. Para entender mejor qué queremos decir cuando hablamos de una asociación del pasado con lo narrativo, revisemos primero el concepto de narración:

La *narratio* o exposición, en sus orígenes, es la segunda parte del discurso retórico (*diégesis* para los griegos, una especie de la genérica *próthesis*), y sigue al exordio y precede a la argumentación. En general, en todo discurso, la narración es la exposición de los hechos en

coherencia interpretativa. Cómo vemos lo que vemos desde el lugar que lo vemos. Visión personal, perspectiva e interpretación son elementos básicos de toda *narratio* sobre aspectos del vivir que intentamos comprender (Pujante, 2014: 17)

Si hacemos un tratamiento de la historia como narrativa es porque se considera que los acontecimientos del pasado no se sucedieron en un orden determinado por azar y de manera arbitraria, sino que tienen una coherencia narrativa, porque consideramos que unos son la causa que provoca los siguientes. Los hechos del pasado los contará consecuentemente un narrador desde una determinada perspectiva e interpreta lo que sucede, de tal manera que unos hechos pueden ser narrados de múltiples maneras, desde múltiples perspectivas y con interpretaciones distintas.

Esta concepción narrativa del pasado es una visión que nuestra sociedad ha adoptado por convención, o en concreto con la metáfora convencional que Lakoff y Johnson formulan como “La vida es una historia” (1980: 172). Es importante exponer antes de nada que Lakoff y Johnson hablan de las metáforas como esquemas cognitivos con los que conceptualizamos entidades concretas identificándolas con otras (1980: 5). Dicho de otra manera, nuestro pensamiento emplea metáforas para entender las cosas identificándolas con otras, de tal manera que a la hora de comprender algo, lo hacemos pensando y hablando en los términos de otra cosa diferente.

Un ejemplo sería el esquema de pensamiento basado en la metáfora “Una discusión es una guerra” que se revela en la relación entre los campos semánticos de los dos conceptos, por ejemplo cuando decimos que alguien “ganó un debate”, “destruyó los argumentos de su oponente” o que “sus argumentos tenían un punto débil” (Lakoff y Johnson, 1980: 4). En el ejemplo vemos como un cierto ámbito de cosas que tienen que ver con lo bélico se proyectan sobre una discusión verbal, de tal manera que una discusión pasa a ser conceptualizada como una batalla entre oponentes que tratan de vencer al contrario con una serie de recursos y estrategias, y por tanto hablamos de ella como si realmente se tratase de una guerra. La visión del mundo se ve fuertemente condicionada por qué metáfora emplee una cultura o una sociedad para referirse a algo. Recogiendo el ejemplo anterior, si encontrásemos una tradición cultural donde funciona de manera efectiva la metáfora “Una discusión es una danza”, se hablaría y se pensaría sobre el mismo concepto con una estructura distinta, una valoración distinta y un uso del lenguaje distinto para referirse a lo mismo (Lakoff y Johnson, 1980; 5).

Así pues en el caso de la metáfora “La vida es una historia” hablamos del pasado de una persona en los términos y la estructura de un relato, donde hay un comienzo, un nudo, un

desenlace, personas que tienen roles principales o secundarios en la vida de la persona, una división de lo vivido en episodios más o menos importantes, una coherencia de lo que se cuenta, una causalidad que relaciona unos hechos con otros... (Lakoff y Johnson, 1980: 173). Si según este enfoque vemos el pasado como si fuese una narrativa y hablamos de él en los términos de una narrativa, resulta muy coherente que lo representemos en textos narrativos, ya sean históricos, crónicas o noticias.

No nos detenemos aquí, pues defendemos que los textos que se ocupan de contar el pasado son en concreto textos narrativos poéticos, pues implican el mismo componente creativo que otros textos narrativos basados en hechos y personajes ficticios como los cuentos o las novelas, tal y como se argumenta en la obra de Hayden White con el texto histórico, cuyas ideas vamos a exponer y tomar como base. White rechaza la idea de que lo histórico se opone a lo ficcional y a lo poético:

[...] la historia es siempre escrita como parte de una contienda entre figuraciones poéticas rivales acerca de en qué *puede* consistir el pasado. La antigua distinción entre ficción e historia, en la que la ficción se considera como la representación de lo imaginable y la historia como representación de lo real, debe dejar lugar al reconocimiento de que sólo podemos conocer lo *real* contrastándolo o asemejándolo a lo *imaginable*. (White, 2003: 137)

Por tanto, para White la historia no se ve como una transposición directa de lo real, sino que para empezar, el relato histórico precisa de un acto prefigurativo por parte del historiador en el cual imagine cómo sucedió lo que va a representar, lo cual no deja de ser un punto común con lo que el autor de un cuento fantástico o una novela lleva a cabo para con su obra. Hay que considerar que en ambos casos, la materia de la que se ocupa el autor pertenece no a lo real en sí sino a lo imaginario, pues White diferencia los hechos de los acontecimientos: los hechos son una abstracción y representación de los acontecimientos, que fueron fenómenos físicos que tuvieron lugar en el mundo (White, 2003: 172). No obstante, el historiador no puede inventar de la nada el material de su narración, sino que los hechos que cuenta le son dados, pero asimismo ya desde la *Poética* de Aristóteles se habla de cómo habitualmente los dramaturgos escriben tragedias basándose en un mismo argumento que no inventan ellos mismos (1451b).

Aunque el autor de un texto histórico no pueda crear de la nada los hechos que cuenta, al igual que un autor que reescribe un argumento ya dado, su obra tiene un componente creativo y por lo tanto ligado a lo poético. White considera que los hechos históricos tienen un valor neutral, esto es, son meros datos que carecen de un significado que sólo es aportado por el historiador cuando los dispone en forma de narración y pone en

marcha toda una serie recursos donde se suprimen algunos elementos, se enfatizan otros, se adoptan uno o varios puntos de vista, se emplean estrategias descriptivas... (White, 2003: 113). Es decir, que el aspecto poético en la tarea del historiador no consiste en la invención de lo que cuenta, sino en la manera en qué lo cuenta, pues la construcción de una narrativa implica una selección, una disposición y una presentación de los hechos que nace de la propia creatividad del autor, que depende de él. Un carácter de neutralidad a priori es lo que ha de atribuirse también según Herweg a los personajes históricos, que no son para él meros elementos de un paisaje histórico, sino que tienen una fuerte carga simbólica y significativa que depende de las asociaciones, valores y proyecciones que les atribuya una cultura (2008: 306) y ejemplifica esto con la figura de Julio César, quien en el contexto de la edad media germanoparlante no sólo era considerado un destacado personaje de la historia política y militar de Roma, sino que era considerado como la encarnación de un ideal de valores y virtudes importantes en la sociedad de aquel tiempo, lo que hace que aparezca representado casi como un héroe legendario (2008: 307-308). Esto supone que la percepción que se tenga de los mismos hechos y personajes está condicionado por los valores de la sociedad que los contempla, y que unas visiones no son necesariamente mejores o peores que otras, y que estas evolucionan en el tiempo.

Como ya hemos visto, otro de los aspectos fundamentales que caracterizaban una narración es que los hechos narrados guardan una relación de coherencia entre sí: su orden y disposición en el relato no es arbitrario sino que están vertebradas por un hilo conductor argumentativo. Para White la coherencia de la narración histórica se traduce en las leyes causales que relacionan los diferentes hechos históricos, las cuales son interpretadas o deducidas por el autor partiendo de su visión personal para explicar los fenómenos del mundo y sirviéndose de una manera tropológica específica de presentarlos (White, 1992: 36) pero sin embargo, estas supuestas leyes universales están para White lejos de ser llamadas tales, pues en la mayoría de los casos el historiador interpretaría o explicaría lo ocurrido con generalizaciones o presuposiciones, y no con leyes extraídas con un método científico basado en la observación de los fenómenos, la formulación de hipótesis para explicarlos y su comprobación o refutación experimental (White, 1992: 22-23). ²Esto quiere decir que el historiador no sólo se limita a presentar una sucesión de hechos sin más, sino que en la narrativización les da una coherencia, y explica por tanto por qué y cómo sucedieron así y en ese orden mediante leyes de causa y efecto. Al hecho histórico se le atribuirán unas causas que

2 Ver la nota número uno en la página 6.

le dieron origen, y al mismo tiempo un hecho histórico se identificará como causa de determinados cambios en la sociedad en la que tiene lugar, que a su vez serán vistos como el origen de otros hechos históricos. Si los hechos históricos de por sí tienen un valor neutral, su relación causal con otros hechos históricos no existe de por sí, sino que es el historiador quien los conecta según su interpretación de lo ocurrido. Unos historiadores identificarán unas causas determinadas para un acontecimiento que no serán compartidas por otros.

Otro argumento que White expone para oponer el conocimiento histórico al de tipo científico supuestamente objetivo³ es que el texto histórico es también necesariamente subjetivo debido a que las explicaciones históricas están motivadas por la ideología del autor, que interpreta también la dimensión moral de los hechos históricos y las consecuencias que les atribuye (White, 1992: 31). Es decir, que según White el historiador también interpreta los hechos moral y políticamente con una ideología subyacente, que no ha de entenderse en sentido peyorativo sino simplemente como el conjunto organizado de valores y principios éticos que una persona considera como válidos. El tratamiento que haga de los hechos históricos el autor también ocasiona según White, en una nueva conexión con lo literario, que la historia adquiera un tono cómico, trágico, romántico o irónico (White, 1992: 36). Al depender todos estos factores del autor (la visión del mundo, la interpretación de lo ocurrido, el uso de los recursos retóricos, la ideología subyacente...), lo que tiene lugar según White es que existen infinitas formas de narrar el mismo relato histórico con los mismos hechos pero dispuestos y relacionados de una forma distinta, según leyes causales distintas y con un significado distinto (White, 1992: 49). Esto no deja de ser otra de las características de la narrativa, en la que lo mismo tendría infinitas formas de ser representado porque depende necesariamente de la perspectiva y la visión personal que adopte narrador.

Para recapitular y sintetizar, el pasado se presenta en el pensamiento en forma de narración, y pensamos e interactuamos con él en los términos de un relato. La historia se convierte en una narrativización del pasado de un pueblo, nación, estado, cultura, conjunto de estados... y aunque los acontecimientos, lugares y personajes sobre los que versa se perciben como reales, lo que entra en juego a la hora de producir un texto historiográfico es, en su estructura formal, lo mismo que entraría en juego en la creación de una narración literaria incluso cuando sus elementos hubiesen nacido de manera completamente original de la fantasía de su autor. El redactor del texto histórico toma los hechos y personajes históricos, cuyo valor denotativo es en origen siempre neutral, imagina cómo tuvieron lugar, los conecta

3 Ver la nota número 1 en la página 6.

con una configuración determinada, los representa con las mismas herramientas que el poeta a través del lenguaje, puede abstraer leyes causales e ideas políticas y éticas acerca del desarrollo del conjunto y el papel que tiene cada elemento en él. El resultado no es sólo un texto que comparte la misma estructura formal con una narración poética, sino que aún refiriéndose y limitándose únicamente al terreno de lo real, no dejan de estar compuestas con elementos que adquieren una forma determinada en la mente del autor y otros que el propio autor aporta, que no estaban ahí en un principio. Unos hechos históricos no están impregnados de manera intrínseca con un determinado tono trágico o irónico, sino que el autor los entiende así y les aporta ese valor. El énfasis y la extensión que se le dedique a un hecho histórico y no a otro depende completamente del autor, quien interpreta y valora su importancia, el lugar que ocupa y su función en la cadena de acontecimientos que va forjando. La postura ética, política e ideológica que se defiende a lo largo del texto histórico en relación con la interpretación de la realidad del autor. El significado simbólico de un personaje o un lugar no reside en los mismos como una característica propia, pues depende de la percepción, interpretación y valoración que hace de él una cultura determinada en una época determinada.

La narrativa histórica y la ficcional comparten un armazón formal común que es fruto del autor; la historia posee poeticidad, pues el autor construye y articula el significado y los matices de lo narrado. Justificamos en esto que podamos ocuparnos en la teoría literaria de textos como los de este trabajo, que se relacionan con la biografía y con la noticia, con el ámbito histórico y con el periodístico. Siguiendo el enfoque constructivista que ya hemos expuesto al desmontar la teoría de los mundos posibles, el autor de este tipo de narraciones basadas en acontecimientos del pasado no refleja los hechos, sino que construye una visión de cómo tuvieron lugar.

Nuestro trabajo no puede terminar aquí porque *Vies imaginaires* y *Nouvelles en trois lignes* tampoco presentan textos biográficos o periodísticos al uso, sino que mezclan lo factual con elementos de lo ficcional de una forma en la que los textos históricos, las crónicas, las noticias o las biografías normales no hacen. Si ya nos hemos ocupado de la ficcionalidad para la teoría de la literatura y hemos visto la conexión entre lo poético y lo no-ficcional, vamos por último a ver cómo podemos identificar lo ficcional en el lenguaje con herramientas proporcionadas por la filosofía del lenguaje.

Vamos a tomar como herramienta para la identificación del texto ficcional el criterio que John Searle desarrolla en *The Logical Status of Fictional Discourse*. Searle explica que lo que identificaría a un texto como ficcional no residiría en su esfera semántica, sintáctica o textual, sino a lo que concierne al texto en sí como acto ilocutivo siguiendo las nociones sobre la teoría de los actos de habla (Searle, 1975: 319). Según la teoría de los actos de habla, Austin enfoca el lenguaje no desde el punto de vista de que comunica algo, sino desde la perspectiva de las acciones que el lenguaje lleva a cabo (Molpeceres, 2013: 279), lo que para Wittgenstein es en realidad la verdadera esencia del lenguaje: que siempre y en todo caso está realizando una actividad (Molpeceres, 2013: 280). Cuando Searle afirma que el texto, inclusive el texto ficcional, es un acto ilocutivo, está diciendo básicamente que el texto es una forma de lenguaje que lleva a cabo una acción, como por ejemplo “afirmar, negar, ordenar, rogar” (Pozuelo, 1994: 17). Es decir, que para Searle lo que caracterizará al texto ficcional como tal no se encuentra en la esfera semántica: no se trata de que un texto sea ficcional porque significa o hace referencia a cosas que no existen, sino en cambio será ficcional por la acción que lleve a cabo.

Searle explica que en el discurso ficcional las palabras, expresiones y sentencias no cambian su significado, lo modifican o adquieren otro distinto, y funcionarían por tanto dentro del plano de lo literal de la misma manera que lo hacen en el discurso no-ficcional, pero la diferencia estriba en que no posee ni pretende entrañar veracidad en lo que expresa (Searle, 1975: 321). En una narración no-ficcional, el texto llevaría a cabo el acto ilocutivo de aseverar, lo cual implica el compromiso con una serie de reglas que deben seguirse para su correcta ejecución: lo que se asevera debe de poder probarse como cierto, no debe ser manifiestamente obvio dentro del contexto en el que se enuncie, debe de ser enunciado con intención de decir la verdad y ser tomado como tal... (Searle, 1975: 323).

En el discurso ficcional, al no existir ningún tipo de compromiso por parte del autor o emisor por enunciar algo veraz, el cumplimiento del resto de reglas es trivial, y no porque el acto ilocutivo sea deficiente, sino porque el lenguaje ficcional tan sólo finge llevar a cabo un acto ilocutivo completo, sería tan sólo el simulacro de uno (Searle, 1975: 324). Esta idea aparece mucho más clara cuando Searle ilustra que el texto de una obra de teatro sería un conjunto de instrucciones para que los actores finjan ser personas distintas llevando a cabo acciones ficticias (Searle, 1975: 328), y lo que hace posible la correcta recepción y comprensión de lo que se pretende, el reconocimiento del discurso ficcional como fingimiento de un acto ilocutivo, es la supresión por convención de las reglas bajo las que funciona y su sustitución por otras (Searle, 1975, p.327).

No obstante, Searle advierte que un texto ficcional puede contener también actos ilocutivos que no son fingidos y realizan una acción, como por ejemplo la enunciación de una máxima o reflexión (Searle, 1975: 330). Esta posibilidad no es nada descabellada y no es complicado encontrar ejemplos de esto. Por ejemplo, la primera frase de la novela *Pride and Prejudice* es un acto ilocutivo real, no fingido: “It is a truth universally acknowledged, that a man in possession of a good fortune, must be in want of a wife” (Austen, 1995: 1), y no obstante la obra de Jane Austen está narrando episodios inventados que le suceden a personajes ficticios. Ambos tipos de actos ilocutivos conviven armónicamente en el conjunto de la novela. Una novela es una especie de retal donde se combinan diferentes tipos de actos ilocutivos, donde una parte sería discurso ficcional, pero al mismo tiempo pueden existir muchas partes intercaladas donde se expresan ideas de algún tipo, o incluso puede existir discurso no-ficcional, puede de cosas que ocurrían o han ocurrido realmente. Una novela histórica, o una novela con la estructura de modelo de mundo tipo II, ficcional verosímil, mezcla perfectamente un discurso ficcional y uno no-ficcional y puede detenerse en mencionar hechos históricos de la época en la que está ambientada, lo que supone un tipo de discurso donde sí se pretende decir la verdad, pero que se intercala y se relaciona con oraciones y actos ilocutivos que tienen otra intención.

Recapitulando, para Searle lo que convierte a un texto ficcional en ficcional no reside en que haga referencia a algo real o no, sino a que las palabras llevan a cabo un tipo de acción distinta de la que puede ponerse en marcha con el discurso no-ficcional. Apoyándose en la teoría de los actos de habla, Searle dirá que el discurso no-ficcional lleva a cabo actos ilocutivos completos, sino que el discurso ficcional finge que los lleva a cabo. Es decir, que el emisor no estaría en ningún caso aseverando, afirmando, desmintiendo o declarando nada, sino que fingiría que asevera, afirma, desmiente o declara; lleva a cabo estas acciones en apariencia, pero esto no produce el efecto de un acto de habla real en sus interlocutores. En un caso normal, apuntaba Searle, puesto que el acto de habla se da entre varios interlocutores, existen una serie de condiciones que se pactan entre todos para usar el lenguaje, cosa que un acto ilocutivo normal siempre ha de respetar, como para el caso de una aseveración, decir la verdad. Searle explica por tanto que un texto sería ficcional no por torpeza o inhabilidad para decir la verdad, sino porque está violando las reglas conscientemente y jugando según otras, cosa que los receptores aceptan y comparten: si el emisor está fingiendo, los receptores reconocen esto y no toman lo que dice como una acción real, de la misma manera que cuando un actor de teatro en escena anuncia que va a asesinar a su padre, el público no se alarma;

todo es pura apariencia. Si tenemos esto en cuenta, un texto ficcional y uno no-ficcional no pueden ser identificados por su forma o por su significado, sino por el reconocimiento de la acción que el autor está llevando a cabo con ellos, o dicho con otras palabras, saber si el autor está fingiendo cuando escribe o no. Aquí es donde se situaría pues la barrera entre lo ficcional y lo real, entre el modelo de mundo tipo I y el tipo II, que se difuminará cuando el autor consiga ocultar si con su texto realiza un acto de habla real o está fingiendo. Esto es precisamente lo que consiguen Schwob y Féneon, y que no demoramos más en exponer en la parte práctica de nuestro trabajo.

2. Apartado práctico: *Vies imaginaires* de Marcel Schwob

Marcel Schwob fue un autor de cuentos, poeta, traductor y erudito francés que vivió entre 1867 y 1905 (Schwob, 2015). *Vies imaginaires*, publicado originalmente en 1896, se compone de relatos que tratan las biografías de algunos personajes históricos de manera muy breve. Cada uno cuenta a penas con unas pocas páginas de extensión. Intercalados entre el resto, encontramos también que el autor se ocupa de dos personajes ficticios que además no fueron creados por él, a saber, “Septima: Incantatrice” y “Sufrah: Gréomencien”. No obstante, aunque los personajes son completamente ficticios, tampoco son inventados por Schwob, y el narrador no abandona en ningún momento la actitud de un biógrafo, jugando a instalar historias de carácter fantástico en el paisaje histórico. Por ejemplo, las últimas líneas de “Septima: Incantatrice” afirman:

Sextilius est couché dans la nécropole d’Hadrumète, entre l’incantatrice Septima et sa soeur vierge Phoinissa. Le texte de l’incantation est inscrit sur la plaque de plomb, roulée et percée d’un clou que l’enchenteuse a glissée dans le conduit des libations de la tombe de sa soeur” (Schwob, 2015: 36).

A pesar de que lo que ha tenido lugar con anterioridad ha sido la narración de hechos fantásticos, de alguna manera el narrador instala un vínculo con nuestra realidad y detalla, empleando el presente simple, dónde se encuentran enterrados los personajes de la historia en una localización real de nuestro mundo, como si el lector pudiese sencillamente viajar allí y visitarlas. No obstante todo forma parte de un juego narrativo. En el caso de “Sufrah: Géomancien”, personaje que el autor toma prestado de las *Mil y una noches*, al comienzo del relato el narrador juega a corregir la versión de los hechos del cuento original como si éste hubiese tratado un material histórico y no una historia imaginaria, y así el relato arranca “L’histoire d’Aladdin conte par erreur que (...) il est vrai que (...) mais il est certain néanmois que (...)” (Schwob, 2015: 55). Más adelante, el relato llega a entrar incluso en el terreno de lo intertextual explicando que la lámpara maravillosa del cuento de Aladín pertenecía al tesoro del rey Salomón (Schwob, 2015: 57), que aparece unos párrafos más adelante (Schwob, 2015: 58-59), y así Schwob conecta su relato con el cuento de Aladín y con el Antiguo Testamento mezclando y jugando con los elementos de estos textos.

Aplicando el planteamiento de Searle que ya hemos comentado en el apartado previo, hasta ahora, los relatos que acabamos de comentar en *Vies imaginaires* encajan con la idea de un acto de habla ilocutivo fingido o simulado, y podríamos decir así que se trata de una falsa o

pretendida biografía. El narrador juega a ser un biógrafo. Aunque los personajes no son reales y por consiguiente el relato de sus vidas tampoco, la voz narrativa y el lenguaje que emplea se comportan como si de verdad lo fueran.

No obstante, como ya hemos mencionado, el resto de protagonistas de los relatos de Schwob son personajes históricos, además pertenecientes a una selección variada en cuanto a épocas y países; pero siguiendo el patrón común de ser figuras no del todo conocidas, sea porque desempeñan papeles más bien secundarios en comparación con otras más populares que sí atraen o atraían la atención de la reflexión histórica, sea porque precisamente los datos con los que contamos sobre ellos son en mayor o menor medida escasos. Esto da pie a los múltiples juegos que el autor pone en marcha en los relatos, en los que se funden lo ficcional, lo verosímil, lo posible y lo histórico y las líneas divisorias entre los diferentes modelos de mundos posibles se difuminan.

Puesto que los relatos se ocupan de personajes históricos, el argumento de los mismos no deja de ser una biografía, una forma de narración de lo ya sucedido. La materia de la narración se compone de hechos históricos, personajes que existieron realmente y localizaciones reales; todos los ingredientes de lo que se corresponde con el modelo de mundo posible número I, el no-ficcional. Incluso, al margen de la veracidad de lo narrado, podemos encontrar fragmentos que mencionan o incluso detallan brevemente acontecimientos históricos que no se alejan demasiado de lo que podríamos ver en una enciclopedia, libro de texto u otra obra historiográfica, como el siguiente ejemplo de “Pocahontas: Princesse”:

L’an 1607, le pays de Pocahontas fut troublé par les Européens. Des gentilshommes décaqués, des escrocs et des chercheurs d’or, vinrent aborder dans la rivière de Potomac, et bâtirent des cahutes en planches. Ils donnèrent aux cahutes le nom de Jamestown, et ils appelèrent leur colonie la Virginie. La Virginie ne fut, en ces années, qu’un misérable petit fort construit dans la baie de Chesapeake, au milieu des domaines du grand roi Powhatan (Schwob, 2015: 107)

El narrador no deja, en resumidas cuentas, de exponer un episodio concreto de la colonización del continente americano. Como podemos apreciar, la forma en la que esto queda expresado no cesa por ello de juzgar lo que ocurre y presentarlo bajo un prisma determinado, y Schwob habla de los colonialistas europeos como “gentilshommes décaqués” o “escrocs”, y formula su llegada a América diciendo que la misma “fut troublé par les Européens”. No existe interés en esconder un juicio de valor en lo narrado, pero como ya examinamos en el marco teórico a través del trabajo de White, el armazón estructural del texto histórico comparte la ideología subyacente, los tropos, la retórica y el tono de la misma forma que lo haría cualquier narración de lo que tradicionalmente entendemos por literatura. Señalar la presencia de la

poeticidad, el hecho de que el autor manipula de manera creativa los elementos de la narración desde su visión personal, de la manera de escribir biografías de Schwob significa poner de relieve elementos que existen en cualquier obra historiográfica. No obstante, el autor francés puede asimismo ser mucho menos preciso a la hora de mencionar un hecho histórico, como el inicio del relato “Pétrone: Romancier”:

Il naquit en des jours où des baladins vêtus de robes vertes faisaient passer de jeunes porcs dressés à travers des cercles de feu, où des portiers barbus, à tunique cerise, écosaient des pois dans un plat des villas, où les affranchis, pleins de sesterces, briguaient dans les villes de province les fonctions municipales, où des récitateurs chantaient au dessert des poèmes épiques, où le langage était tout farci de mots d’ergastule et de redondances enflées venues d’Asie. (Schwob, 2015: 49)

En lugar de limitarse a decir dónde y cuándo nació Petronio, Schwob lanza toda una serie de imágenes definitorias de la época y el ambiente en el que nació, pero no concretiza la información. Lo que en principio sería una negligencia absurda que no se toleraría según el rigor que debería tener un texto biográfico, que precisamente es escrito para condensar con mayor o menor extensión y detalles la vida del personaje histórico, no es una negligencia en la práctica de lo que son las biografías de Schwob, que de alguna manera no se focalizan en la tarea informativa, y por ello juegan con el referente y con el conocimiento compartido entre el lector y el autor: en este caso el autor presupone que el lector ya conoce al menos las líneas generales de la identidad y la historia de Petronio y puede aportar como referencia algo tan sutil como que en su época el sestercio era una moneda de curso legal. No obstante este patrón no funciona para todos los cuentos en el mismo grado, y Schwob elige dar explicaciones o ahorrárselas a placer. Así puede elegir fijar su interés o explotar con fines estéticos cuestiones relacionadas con los personajes que cualquier otro biógrafo hubiese suprimido por juzgarlas como inocuas.

Esto provoca que los relatos de Schwob no tengan interés por el argumento en sí, que en la mayoría de casos se presupone que el lector conoce a grandes rasgos, sino en la manera en que reescribe el relato. El relato “Nicolas Loyseleur: Juge” es una transposición de la historia del juicio de Juana de Arco, la cual aparece nombrada en el relato como ‘Jeanne la Lorraine’ (Schwob, 2015: 81). De hecho, el argumento especifica el proceso con algunas fechas exactas punto por punto: “Le 9 Mai, il opina dans la grosse tour du château que les tourmentements étaient instants” (Schwob, 2015: 82), “Le 12 Mai, les juges s’assemblerent dans la maison de l’évêque de Bauvais, afin de délibérer s’il était utile de mettre Jeanne à la torture” (Schwob, 2015: 83). Pero al mismo tiempo, en el relato se narran conversaciones entre los dos personajes donde las intervenciones de cada uno aparecen en estilo directo, tal y como

sucedería en un cuento o una novela, pero además con la cualidad de ser asimismo inventadas por el autor: “-Jeannette, dit-il, se tenant dans l’ombre , il me semble que c’est sainte Katherine qui m’envoie vers vous. Et au nom de Dieu qui êtes-vous donc? Dit Jeanne” (Schwob, 2015: 81). El relato también se toma la licencia de explicar, por ejemplo, que Loyseleur manipuló a Juana de Arco, pues le prometió que sería perdonada (Schwob, 2015: 85), le robó su ropa de mujer en la celda mientras dormía, le dejó ropa de hombre en su lugar y después subrayó ante el resto de eclesiásticos la vileza y el grado de corrupción de su espíritu por su comportamiento (Schwob, 2015: 84), de tal manera que propició que en última instancia se optara por quemarla viva, pero al mismo tiempo Schwob cuenta que lo hizo como acto de devoción a la virgen, pues pensaba que de esta manera podría de verdad purificar el alma de la joven, de ahí que llorase de emoción el día en que la ejecutaron, y no sintiendo pena por ella (Schwob, 2015: 85). Es decir, Schwob relata la historia ciñéndose a los hechos más significativos, pero juega con la forma en la que los presenta y se permite cambiar su significado introduciendo otros hechos de carácter más secundario que no afectan ni modifican la estructura principal de la historia en sí, y al mismo tiempo, a pesar de ser cosecha del autor, son sutilmente verosímiles y tampoco se podría demostrar *a priori* su falsedad. White explicaba cómo los hechos históricos, completamente neutrales, son configurados, distribuidos e interpretados por el autor (White, 2003: 113), pero todo este proceso que en la tarea de la escritura de la historia se realiza inconscientemente (es decir, el historiógrafo representa la historia como él cree que de verdad ocurrió), es algo que Schwob tiene en mente y lleva a cabo intencionalmente. Schwob no tiene por qué creer en la veracidad de lo que narra, pero proporciona una versión y explicación de los hechos que a pesar de todo sería verosímil, coherente y no rebatible, pues no se podrían hallar pruebas a favor o en contra. Si aplicamos la solución de Searle, un texto historiográfico no sería ficcional porque tendríamos la realización de un acto ilocutivo real, la enunciación de una serie de hechos del pasado, donde también existen otro tipo de discursos no ficcionales, pero ¿qué ocurre entonces en un cuento de Schwob donde la identidad de los personajes y los principales momentos de sus biografías no se alteran, y por tanto estamos enunciando de la misma forma hechos que ocurrieron realmente, pero al mismo tiempo el autor aporta intercalados discurso en forma de actos ilocutivos fingidos pero que no contradicen la lógica del conjunto? ¿Clasificamos la obra como biografía o ficción literaria?

Tomando otro ejemplo, en el relato “Érostrate: Incendiaire”, existe una gran distancia en el tiempo, lo cual contribuye a que la información con la que se cuenta sobre el personaje sea

muy poca pero que a la manera en que explica Herweg, el personaje luzca en el imaginario colectivo con una serie de atribuciones que le son aportadas por la cultura que los contempla (Herweg, 2008: 306). En esta región difusa, Schwob encuentra de nuevo un caldo de cultivo para su labor de escritura y reescritura, y sigue elaborando un relato sin entrar en conflicto con cómo se percibe al personaje y con qué se le vincula en el imaginario colectivo:

Le nom d’Herostratos lui semblait à nul autre comparable ainsi que sa propre personne lui apparaissait supérieure a toute l’humanité. Il désirait la gloire” (Schwob, 1896; p.21) [...] “Artaxerxes, sur l’heure, envoya l’ordre de le torturer. Il ne voulut avouer que ce qui a été dit. Les douze cités d’Ione défendirent, sous peine de mort, de livrer le nom d’Herostratos aux âges futurs. Mais le murmure l’a fait venir jusqu’a nous. La nuit où Herostratos embrasa le temple d’Éphèse, vint au monde Alexandre, roi de Macédoine. (Schwob, 2015: 24)

Y sin embargo por el otro lado cuenta que prendió fuego al templo de Artemisa por error y no a propósito (Schwob, 2015: 24), es decir, juega con las posibles motivaciones que pudo tener el personaje, y con hechos de los que no hay constancia, pero que al ser verosímiles, en ausencia de otras fuentes, tampoco se pueden demostrar como falsos. El ejemplo de “Empédocle: Dieu Supposé”, aprovecha la misma circunstancia de la lejanía en el tiempo, pero simultáneamente no se ciñe a lo verosímil, y dibuja un retrato de Empédocles caracterizado como un mesías que curaba milagrosamente a los enfermos y resucitaba a los muertos (Schwob, 2015: 16-17). No obstante, al mismo tiempo Schwob conserva lo que permanece en el imaginario colectivo, como que se halló su sandalia al borde del cráter del Etna y se dio por hecho que había caído dentro (Schwob, 2015: 18). Aunque se contradiga la lógica o la ciencia, la identidad que se le podría haber atribuido al personaje queda en cierto modo intacta; a pesar de ser un relato con una gran carga ficcional, esto no entra en conflicto con el que no posea en cierto modo historicidad, y como ya vimos en el ejemplo de Herweg sobre Julio César, en los textos históricos del pasado pueden mezclarse lo divino o lo mitológico con la realidad histórica (Herweg, 2008: 309).

En otro ejemplo mucho menos alejado, el relato “MM. Burke et Hare: Assassins”, Schwob puede entretenerse contando que tipo de muebles tenían en su apartamento (Schwob, 2015: 148), acaba la narración sin contar más acerca de la vida de los personajes que algunos episodios y no presenta cómo fallecieron, en contraste como en el resto de relatos (Schwob, 2015: 151), lo cual es de por sí heterodoxo en una biografía, que suele dar una visión panorámica de principio a fin de la vida del personaje. Además de esto, los dos asesinos aparecen caracterizados como artistas:

M. Burke paraît avoir apporté dans son oeuvre la fantaisie féerique de l’île verte ou il était né” (Schwob, 2015: 147) [...]Car le génie tout-puissant de M. Burke l’entraîna bientôt hors des normes

et règles d'une tragédie où il y avait toujours un récit en un confident. M. Burke évolua tout seul (il serait puéril d'invoquer l'influence de M. Hare) vers une espèce de romantisme. (Schwob, 2015: 150)

Y además resalta su contribución a los avances de la ciencia de la época, puesto que donaban los cuerpos de los asesinados a un médico para su disección y estudio (Schwob, 1896, p.149). Siempre desde un tono irónico y humorístico, Schwob consigue presentar a dos asesinos en serie, que por sus características serían fácilmente retratados como individuos viles y sin escrúpulos, como una pareja de hombres de genio fascinantes y dignos de admiración. Este juego, que resulta aún más llamativo y estético si cabe al tratarse de dos personajes reales, concuerda con lo teorizado por White acerca del valor neutral de los hechos históricos, y de cómo es el autor el que les atribuye un significado y tono específicos (White, 2003: 113)

Tan variopintos y variados como los personajes que escoge, así también es el tratamiento que hace Schwob de lo histórico, lo real, lo ficcional, lo imaginario, lo posible y lo verosímil en sus relatos, y así puede hablar de personajes ficticios como si hubiesen sido personajes reales, pintar a personajes reales como si fuesen creaciones de la literatura de humor negro, reelaborar la biografía de otros añadiendo otros matices... Casi todos los relatos son biografías manejan personajes históricos con una localización en nuestro mundo muchas veces incluye hechos de los que no se tiene ninguna constancia porque de hecho son invenciones del autor que aún así no rompen las reglas de lo verosímil, y esto provoca que el lector que cuenta con poca o ninguna información acerca de los personajes tratados pueda tomarlos como hechos históricos veraces. Después de todo, el juego de Schwob consiste en disfrazar lo irreal como una parte más de la realidad y camuflarla en el conjunto. Los relatos de *Vies imaginaires* transgreden la barrera que separa el modelo de mundo tipo I, el de lo real, con el del tipo II, el de lo ficcional verosímil, y unos lectores los percibirán como biografías a secas, y otros que cuenten con más información sobre los personajes podrán identificar cuando Schwob mezcla algo inventado y no verán las biografías como totalmente ciertas sino como parcialmente ficcionales.

3. Apartado práctico: *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fééon

Félix Fééon (1861-1944) fue, según cuenta Régine Detambel en su prólogo a *Nouvelles en trois lignes*, por un lado periodista en revistas como *Vogue*, *Revue indépendante* y *Revue blanche*, y por el otro crítico de arte (Fééon, 2015: 10). Las *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fééon son una recopilación de 1906 de noticias que irían ordenadas en la sección de sucesos y que fueron publicadas en la prensa francesa (Fééon, 2015). A pesar de emplear el término *nouvelle*, se narran sucesos reales, que engloban asesinatos, robos, accidentes, desapariciones... pero con la peculiaridad de que, como ya expone el título, están resumidas de tal manera que abarcan unas tres líneas, y al mismo tiempo contienen todos los datos esenciales que interesarían a un lector con deseos de informarse sobre lo ocurrido: qué ha sucedido, dónde ha sucedido, quién está implicado, cómo ha tenido lugar y con qué finalidad. Nos encontramos por lo tanto en el ámbito del discurso periodístico, es decir, la narración de hechos del pasado, pero que han tenido lugar en la esfera de la actualidad y lo inmediato.

Las *Nouvelles en trois lignes* no resultan interesantes solamente por su brevedad, sino también por la manera en la que están escritas; veamos algunos ejemplos: “Un cadavre descendait au fil de l’eau. Un marinier le repêcha à Boulogne. Nuls papier; costume gris perle; quelque 65 ans.” (Fééon, 2015: 22), “C’est au cochonnet que l’aploplexie a terrassé M. André, 75 ans, de Levallois. Sa boule roulait encore qu’il n’était déjà plus.” (Fééon, 2015: 39), “Plus rien dans les troncs, plus rien sur l’autel aux églises de Bezancourt et de Boult (Marne): des cambrioleurs ont passé là.” (Fééon, 2015: 43), “Avec un couteau à fromage, le banlieusard marseillais Coste a tué sa soeur, qui, comme lui épicière, lui faisait concurrence.” (Fééon, 2015: 51).

Como se aprecia, Fééon no se limitaba simplemente a disponer la información sobre lo ocurrido, sino que adornaba pretendidamente el relato. De hecho, puede llevarse fácilmente a cabo el ejercicio de reescribir cada una de las noticias con un estilo más típicamente periodístico, esto es, más sobrio, y decir por ejemplo: “Hallado el cadáver de un hombre de 65 años sin identificar en Boulogne”. No obstante, en el primer ejemplo Fééon decide arrojar al lector la imagen del cadáver bajando desde la lejanía con la corriente para luego concretizar lo que había pasado. En la segunda, contar que la pelota (un objeto inanimado) seguía rodando por el campo de juego mientras que el jugador yacía muerto y por lo tanto inmóvil, es irrelevante como información sobre lo ocurrido y completamente efectista. En el tercer

ejemplo vemos como redacta la noticia de manera que tenga lugar un efecto de suspense y que el lector no tenga claro del todo que se trata de un robo hasta el final. La última cuenta un asesinato como si de una broma de humor negro se tratase, en donde la gracia reside en que precisamente el dueño de una tienda de ultramarinos asesine a otra propietaria de este tipo de establecimientos ni más ni menos que con un cuchillo para cortar queso.

Aunque una noticia se ocupe en cuanto a su contenido de una materia distinta, y en lo formal esté redactada siguiendo una serie de directrices también diferentes con respecto al texto histórico, como presenta hechos ya ocurridos en forma de narración, mantendremos y aplicaremos que existe también un mismo núcleo común: apoyándonos en White, y considerando que la lejanía temporal con los hechos es irrelevante (también lo es cuando se escribe la historia del siglo pasado y la de hace más de mil años), el manejo de hechos del pasado por parte del autor y su transformación en una narrativa tiene lugar de la misma forma y con las mismas características formales que también se dan en la narrativa poética. De ahí que Féneon pueda, como ya hemos visto, tramar con un tono irónico una muerte o un asesinato. Aplicando la propuesta de Searle para el examen de lo ficcional, las *Nouvelles en trois lignes* son en sí actos ilocutivos, y no simulacros o fingimientos; se trata de enunciaciones con una intención comunicativa real, que pretenden transmitir una información de carácter veraz y no falsa, es decir, que no son discurso ficcional *a priori*. No obstante, en algunos casos como “(...) Sa boule roulait encore qu’il n’était déjà plus” (Féneon, 1907; p.39), el que ciertos detalles de las historias sean siempre tan curiosamente llamativos y difíciles de atestiguar y de demostrar, daría pie fácilmente a pensar que su redactor podría haberlos añadido de su propia cosecha precisamente con fines estéticos y efectistas, y de nuevo nos estaríamos moviendo en un terreno donde podríamos hallar un sentido, pero no una certitud en el valor de veracidad de la frase, que si bien no es imposible, tampoco hubiese podido comprobarse.

Si en el discurso periodístico, fundado sobre la premisa de que se pretende proporcionar al lector una información clara, concreta y fidedigna, se abandonan estas premisas, y se maquilla cómo es percibida la realidad, incluso con detalles y hechos irrelevantes, posiblemente inventados y por tanto falsos, pero tan bien insertados que el lector podría tomarlos como veraces, ¿hasta qué punto entonces podemos asegurar que las *nouvelles* de Féneon son también en cierto modo obras con un fuerte componente ficcional? ¿Dejan por ello de ser relatos de hechos que realmente han tenido lugar?

Conclusiones

Tras nuestro examen, creemos haber demostrado por qué *Vies imaginaires* y *Nouvelles en trois lignes* no pueden ser identificadas en su totalidad con el género biográfico ni con el periodístico, respectivamente. Estos géneros se definen a través de la característica fundamental de que narran hechos reales y no ficcionales, pero nuestras dos obras de estudio presentan hechos ficcionales inventados por los autores insertados dentro de la narración no-ficcional. Para más inri, los elementos inventados por los autores están presentados de tal manera que resultan verosímiles, encajan armónicamente con la coherencia de la narración y no es posible probar su falsedad a priori.

Ante esta circunstancia, la teoría de los mundos posibles es incapaz de englobarlos dentro de un tipo de mundo posible determinado, puesto que si fuesen totalmente reales estarían en el tipo I. En cuanto mezclan elementos ficcionales, podría encuadrarlos en el tipo II si lo inventado es suficientemente verosímil, pero al mismo tiempo, al ser tan verosímil, el lector que no cuenta con la información y el contexto pertinentes al enfrentarse a estas obras las interpreta como veraces, del tipo I. Están moviéndose siempre entre los límites de lo real y lo verosímil, entre los tipos de mundo I y II. Si bien el texto histórico tiene un componente fundamental de poeticidad, este se limita en principio a la tarea del historiador para organizar los hechos en una narración, explicar sus causas y consecuencias, e interpretar su significado. Lo que sucede en *Vies imaginaires* y *Nouvelles en trois lignes* es que los autores inventan hechos nuevos que se insertan entre los hechos biográficos reales y la información real del suceso de manera coherente con estos. Por lo tanto, están transgrediendo las reglas de los textos no-ficcionales. Con el planteamiento desarrollado por Searle desde la filosofía del lenguaje y los actos de habla, deberíamos de ser capaces de identificar un texto como ficcional al ver que no está llevando a cabo un acto de habla ilocutivo efectivo, sino que finge realizar uno. Sin embargo, nuestras dos obras de estudio presentan algunos hechos que, por estar contruidos de manera tan verosímil, por guardar tanta coherencia con el resto y por ser posibles a la par que indemostrables, tengan tanta apariencia de realizar un acto de habla real que el receptor los perciba como no-ficcionales.

Por todo esto creemos que *Vies imaginaires* y *Nouvelles en trois lignes* presentan una problemática de la ficcionalidad para la cual la teoría literaria actual, ni siquiera ayudada por otras disciplinas, tiene respuesta aún.

Bibliografía

- Aristóteles. (2004). *Poética*. (Alicia Villar Lecumberri trad.) Madrid: Alianza Editorial
- Austen J., (1995). *Pride and Prejudice*. Mineola: Dover
- Eagleton T., (2012). Was ist Literatur? En *Einführung in die Literaturtheorie [Literary Theory: An Introduction]*. (pp.1-16) (Elfi Bettinger y Elke Hentschel trad.) Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler (Publicado Originalmente en 1983)
- Féneon F., (2015). *Nouvelles en trois lignes*. París: Mercure de France (Publicado Originalmente en 1907)
- Foster M.D., (2009). *Pandemonium and Parade, Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*. Berkeley: University of California Press.
- Herweg, M. (2008). “Er kam, sah – und fand Verwandte: Julius Caesar, die trojanischen Franken und die >römischen Deutschen<“. En *Das Dirskursive Erbe Europas*. (pp.306-326) (Dorothe Klein y Lutz Käppel ed.) Fráncfort del Meno: Peterlag
- Lakoff G., Johnson M., (1980). *Metaphors we live by*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press
- Molpeceres, S., (2014). *Mito persuasivo y mito literario: Bases para un análisis retórico-mitológico del discurso*. Valladolid: Universidad de Valladolid
- Molpeceres, S., (2014). “Los conceptos occidentales de mimesis, ficcionalidad y fantástico, y su aplicación a la literatura japonesa”. En *Presencias japonesas: La interacción con occidente en la literatura y en las otras artes* (pp.55-61) Salamanca: Universidad de Salamanca
- Molpeceres, S., (2013). *Pensar en imágenes: los conceptos de mito, razón y símbolo a lo largo de la cultura occidental*. Murcia: Universidad de Murcia
- Poe E.A., (1986). *The Fall of the House of Usher and other writings*. (David Galloway ed.) Londres: Penguin
- Platón (2000). *República. Diálogos IV*. (Conrado Eggers Lan trad.) Madrid: Gredos (Colección Biblioteca Básica)

- Pozuelo, J.M., (1994). "La ficcionalidad en la poética contemporánea". En *Ficcionalidad y escritura*. (pp.11-27) (Vicente J. Benet y María Luisa Burguera ed.) Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I
- Pujante D., (2014). "Core: Sobre enfermos, enfermedades y la búsqueda del alma de la medicina de Andrej Szczeklik. Un caso de hibridación de géneros". En *Cultura, lenguaje y representación*, Vol.13 (pp.11-28) Castellón de la Plana: la Universitat Jaume I
- Pujante D., (2018) "Sobre la construcción discursiva de la realidad en el marco de la retórica. La retórica constructivista". En *Tonos Digital*, Nº34
- Ricoeur, P., (1995). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D.F./Buenos Aires: Siglo XXI editores
- Rodríguez Pequeño F.J., (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Editorial Eneida
- Schwob M., (2015). *Vies Imaginaires*. Bruselas: Ultraletters (Publicado Originalmente en 1896)
- Searle J., (1975). "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, Vol.6, No.2, *On Narrative and Narratives* (pp.319-332) Baltimore: The Johns Hopkins University Press
- White H., (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós
- White H., (1992). *Metahistoria: La Imaginación histórica en la Europa del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica (Publicado Originalmente en 1973)
- Zgorzelski, A., (1984). "On Differentiating Fantastic Fiction: Some Suprageneological Distinctions in Literature". *Poetics Today*, Vol.5:2 (pp.299-307) Tel Aviv: The Porter Institute for poetics and semiotics