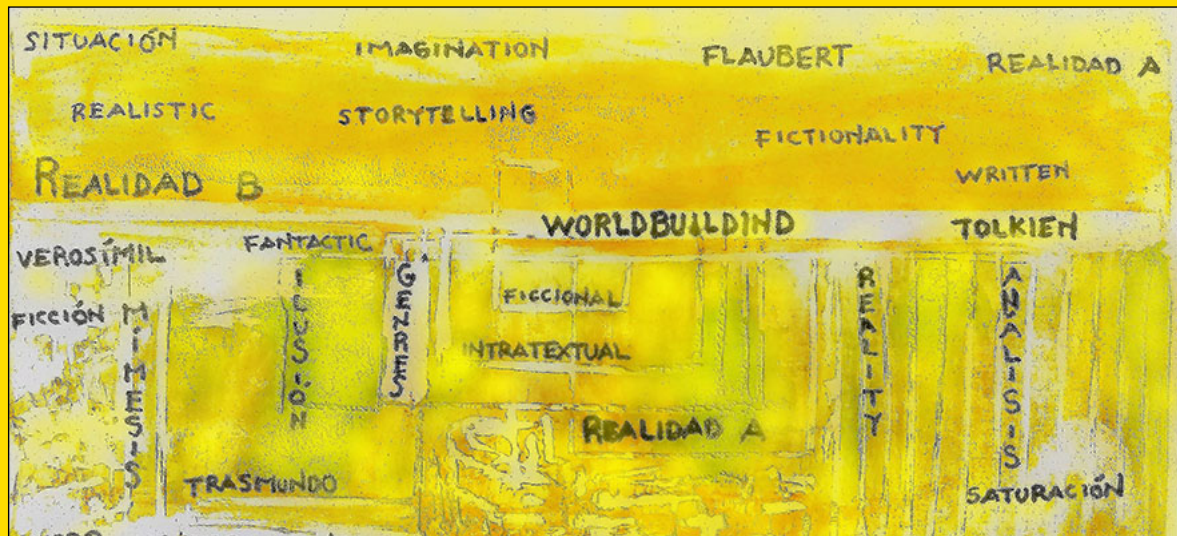


#20

LA REALIDAD EXTRATEXTUAL COMO MODELO DE REFERENCIA PARA LA CREACIÓN DE MUNDOS FICCIONALES. *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS Y MADAME BOVARY*

Antonio Castro Balbuena

Universidad de Almería



Resumen || El acto de contar historias forma parte inherente de nuestro comportamiento como seres humanos. Desde tiempos arcaicos hemos sentido la necesidad de transmitir un relato, que, en definitiva, significa transportar a nuestro receptor a una nueva realidad. El objetivo de este ensayo es vislumbrar el modo en que la realidad en que vivimos influye en esa nueva realidad literaria. Para ello propondremos un análisis para obras literarias que pondremos en práctica mediante dos muestras escogidas del género fantástico (*El Señor de los Anillos*) y del género realista (*Madame Bovary*).

Palabras clave || Fantasía | *Worldbuilding* | Nueva realidad | Lector | Análisis

Abstract || Storytelling is an inherent aspect of human behavior. Since ancient times, humans have felt the need to transmit stories, which ultimately implies transporting the recipient to a new reality. The objective of this paper is to examine the way in which reality influences the new literary reality. To this purpose, the paper puts forward a method of analysis for literary works, and puts it to work by examining two texts of different genres (fantastic and realistic): *The Lord of the Rings* and *Madame Bovary*.

Keywords || Fantasy | *Worldbuilding* | New reality | Reader | Analysis

Resum || L'acte de narrar històries forma part inherent del nostre comportament com a éssers humans. Des de temps arcaics hem sentit la necessitat de transmetre un relat, que en definitiva significa transportar al nostre receptor a una nova realitat. L'objectiu d'aquest assaig és albirar la manera en què la realitat en què vivim influeix en aquesta nova realitat literària. Per aconseguir-ho, proposarem una anàlisi per a obres literàries, que posarem en pràctica mitjançant dues mostres escollides del gènere fantàstic (*El senyor dels anells*) i del gènere realista (*Madame Bovary*).

Paraules clau || Fantasía | *Worldbuilding* | Nova realitat | Lector | Anàlisi

1. Introducción

Tras la caída del sol, dos hombres y dos mujeres se reúnen alrededor de la hoguera, junto a la cueva. Uno de ellos expone a sus compañeros el enorme ejemplar que cazó con la tosca lanza. Los otros, maravillados, palpan las carnes de la presa y se imaginan el sabroso gusto que tendrán una vez las llamas besen la piel y encojan las fibras. Tan sorprendidos están por la hazaña que quieren saber más. Quieren que el afortunado cazador les cuente cómo lo consiguió: que les diga a qué altura estaba el sol en ese instante, si hacía calor o en cambio el frío erizaba el vello; a qué lado del valle sorprendió a la víctima, si trató de huir o logró abatirla antes de que le descubriera; en definitiva, quieren saberlo todo. Y el hombre, sonriente, da comienzo a su relato.

*

Cuando el cazador narra sus peripecias en el arte de la caza hace más de dos mil años, ponía en práctica lo que hoy conocemos como «arte de contar historias» o *storytelling*. Sin duda, en aquel tiempo no era más que un relato breve y tosco que poco a poco fue evolucionando, pero no cabe duda de que ya entonces el narrador se esforzaba por presentar otra realidad (ficticia) para su receptor. Para ello podía emplear sus propias sensaciones; «lo que los ojos ven», literalmente. ¿Y qué ven los ojos, sino la realidad que los rodea? Una realidad con su aire, sus normas y leyes físicas, sus sociedades, sus razas animales y humanas... Es la realidad en que estamos anclados, la única que nuestros ojos han visto y conocen..., aunque cada uno de nosotros vea a través de unos ojos distintos. Por tanto, a la hora de crear una realidad ficticia parece lógico querer emular (o alterar, según el propósito del autor) sus leyes y características: si la realidad extratextual tiene X características, la realidad intratextual habrá de tener también una serie de características semejantes o distintas. Pero ¿de dónde surgen esas características? ¿De la nada? ¿Solo de las musas que visitan al autor? ¿O participa algo más?

Nuestro objetivo principal es el de vislumbrar el modo en que influye la realidad que conocemos (extratextual) en la realidad que creamos (intratextual). Para ello elaboraremos una propuesta de análisis a partir de los conceptos teóricos que se han planteado sobre este campo. En el foco de ese análisis situaremos al género fantástico y al género realista, los cuales, como veremos más adelante, suelen ser conocidos por su fidelidad a la realidad más ficticia y a la realidad menos ficticia respectivamente. Por último, reuniremos las conclusiones extraídas a lo largo de todo este estudio con el propósito de optimizar nuestra propuesta inicial.

2. Realidad y ficción. Relaciones entre la realidad extratextual y la realidad intratextual

Cabe aclarar que, pertenezca a un género u otro, la Realidad B —aquella en la que se adentra el lector— siempre será de carácter ficcional; un artefacto¹, si se quiere. El concepto de Realidad B se ha estudiado de manera amplia, en especial mediante la *teoría de los mundos posibles* de Doležel (1988), quien ya entonces clarificó las diferencias entre mundos ficcionales realistas y mundos ficcionales fantásticos:

[...] possible-worlds semantics does not exclude from its scope fictional worlds similar or analogous to the actual world; at the same time, it has no trouble including the most fantastic worlds, far removed from, or contradictory to, "reality". The whole gamut of possible fictions is covered by one and the same semantics. [...] The worlds of realistic literature are no less fictional than the worlds of fairy-tale or science fiction (Doležel, 1988: 483).

Doležel sostiene que la Realidad B está estrechamente ligada a la Realidad A —la del lector— en cuanto que se refiere o se construye a partir de ella². Y la manera en que esa Realidad A aparece en la Realidad B, según Kurt Spang (1984), es mediante procesos como la *mímesis* y la *ficcionalidad*. Para Spang la Realidad A se sitúa siempre como origen de cualquier ficción literaria, puesto que «siempre será la realidad, la naturaleza, que los suministra [los materiales para la elaboración literaria], aunque existan luego opiniones encontradas acerca de la naturaleza de esta naturaleza» (Spang, 1984: 154). Por otra parte, aunque durante mucho tiempo se tuvo la «ficcionalidad» como un ente difuso entre la literatura y la filosofía, durante los últimos años parece que el concepto toma una única forma. Una de las definiciones más universales, desde un punto de vista pragmático, es la que ofrece Ronen (1994): «The fictionality of a text is a type of relationship between writer and reader reflected in the world the text projects».

Por tanto, la semejanza entre realidad extratextual e intratextual alcanza como receptor de ese mundo ficticio al lector, desde cuyo punto de vista

it is no easier to create and believe in the well-documented world of Zola than it is for him to imagine hobbits or elves: the imaginative leap into the novel's world of time and space must be made in both cases. Any literary landscapes, inhabitants or events can be made credible (Hutcheon, 1980: 78).

Realistas o fantásticos, los mundos ficcionales son, en definitiva, el mismo tipo de realidad (una Realidad B, una realidad ficticia), la cual se sirve de la Realidad A, la original. Siguiendo la idea de

NOTAS

1 | Así se refirió a los mundos ficcionales literarios Doležel, para quien dichas entidades no eran más que «artifacts produced by textual poesis and preserved and circulating in the medium of fictional texts» (Doležel, 1998).

2 | «All fictions, including the most fantastic ones, are interpreted as referring to one and only one "universe of discourse", the actual world» (Doležel, 1988: 481).

Spang, a quien citábamos unas líneas más arriba, la Realidad B se construye en busca de la semejanza con la Realidad A mediante la *mímesis*. El concepto de *mímesis* lo trató ampliamente Aristóteles, cuya definición nos trae Rodríguez:

una actividad artística gracias a la cual el poeta, que lo es porque imita, no solo copia —como entendía Platón— sino que crea otra realidad artística distinta de la realidad objetiva aunque esté asentada sobre esta última. Es decir, para Aristóteles, la actividad mimética implica creación de realidad no existente pero semejante a ella (1993: 140).

Según Guadalupe Campos (2011), podemos distinguir dos tipos de *mímesis*: la *mímesis* referencial, «que equipara un elemento del relato ficcional con otro elemento X del bagaje cultural del lector», y la *mímesis* por defecto u omisión, mediante la que si en el texto se habla de campos de trigo los imaginemos de color dorado y no turquesa porque en la Realidad A tienen ese color. La *mímesis* requiere del lector que lee la obra determinados conocimientos, que Campos define como «lengua cultural»:

Esta «lengua cultural» es la enciclopedia del lector implícito, una extensión de conocimiento socialmente establecido sobre el mundo real en un contexto determinado que establece el funcionamiento material, social y lógico de la realidad: si en el Nuevo Testamento alguien comenzaba a retorcerse y echar espumarajos por la boca, lo lógico, lo no marcado, lo que corresponde a la *mímesis* por defecto para el lector implícito es pensar que había sido poseído por un demonio. Si lo mismo ocurre en un texto del siglo XXI, la *mímesis* por defecto implica que tiene un ataque de epilepsia o algún síntoma neurológico semejante (Campos, 2011).

Si bien Doležel se muestra reacio a mantener la «antigua y obcecada doctrina de la *mímesis*» (1998), creemos que el concepto aún tiene vigencia, si bien no en su totalidad (puesto que resultaría absurdo creer que, por ejemplo, la Tierra Media de Tolkien es un modelo de la realidad extratextual), pero sí hasta un punto limitado, en que el mundo ficcional se sirve de determinados modelos y estructuras de la realidad extratextual para transmitir una pátina de posibilidad.

Esa «pátina de posibilidad» no es otra que la *verosimilitud*. El término aparece con Aristóteles, quien en su *Poética* contrapone las facetas de «poeta» y de «historiador», cuya diferencia radica en que «el historiador relata lo que ha sucedido “mientras que el poeta lo que podría suceder conforme a verosimilitud y necesidad”» (Spang, 1984: 158). El propio Spang aclara que la verosimilitud actúa como un «regulador», en tanto que sirve para controlar los elementos que toma la Realidad B de la Realidad A (*ibíd.*). Dichos elementos aparecen de diverso modo. Algunos aparecen en forma de descripciones o «notaciones», las cuales Barthes (1982) cree que «en apariencia» no aportan nada a la evolución del texto narrativo,

puesto que no incorporan posibilidades narrativas, pero sostiene que en realidad se trata de una «ilusión»: un objeto —que en apariencia surge como parte de una descripción sin intencionalidad alguna— sirve para referir a la realidad extratextual, para que la escena tenga un «efecto de realidad» o *effet de réel*³.

En definitiva, nuestro punto de partida para la elaboración de un análisis entre realidad extratextual y realidad intratextual será el siguiente: a) desde un punto de vista referencial, la Realidad B (intratextual) se construye a partir de distintas relaciones con la Realidad A (extratextual); b) dichas relaciones buscan la semejanza —en distinto grado, según el mundo ficcional sea más realista o más fantástico— entre la Realidad B y la Realidad A mediante operaciones de mimesis y verosimilitud; y c) la Realidad B estará constituida además por las características específicas que quiera imbricarle su creador mediante distintos procesos⁴. De estas características, algunas vendrán marcadas, como veremos a continuación, por el género literario en que se enmarque la obra ficcional.

3. Análisis. *El Señor de los Anillos y Madame Bovary*

a. La fantasía épica y el realismo. Tolkien y Flaubert

A la hora de analizar la realidad intratextual y la realidad extratextual, hemos de tener en cuenta la variedad de realidades ficticias que pueden crearse. Unas pueden guardar una semejanza mayor con «nuestra realidad», mientras que otras serán muy diferentes. En este sentido, buscamos —por sus características— dos ejemplos ficcionales que puedan contraponerse uno al otro y que representen polos opuestos en ese nivel de semejanza. Buscamos, entonces, en el género de la fantasía épica como una de las «ficciones menos realistas», y en el realismo como una de las «ficciones más realistas». Y en este campo, ¿qué obras escoger?

Parece haber un claro consenso entre la comunidad académica acerca del perfil de Tolkien como padre de la fantasía épica actual y maestro del *worldbuilding* (Butler, 2013; Shippey, 2005; Donaldson, 1986; Castro, 2016; por citar solo unos pocos), por lo que resulta lógica la elección de su obra más conocida para nuestro análisis: *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, 1954). Si bien hay quienes apuntan a que la intención del autor británico era la de proveer a su país natal de una nueva mitología (Shippey, 2005), *El Señor de los Anillos* marcó una diferencia fundamental: los mitos ya no formaban parte del credo del pueblo, sino que conformaban las creencias de los habitantes de un mundo imaginario, la Tierra Media. Ese mundo imaginario (sobre todo por la riqueza con que Tolkien lo presentó en *El Señor de los Anillos* y en otros relatos)

NOTAS

3 | «The truth behind this illusion is this: eliminated from the realist utterance as a signified of denotation, the 'real' slips back in as a signified of connotation; for at the very moment when these details are supposed to denote reality directly, all that they do, tacitly, is signify it. [...] in other words, the very absence of the signified, to the advantage of the referent, standing alone, becomes the true signifier of realism. An 'effet de réel' (a reality effect) is produced» (Barthes, 1982: 16).

4 | «They [literary fictional worlds] constitute a subset in a broader class of fictional worlds constructed by various kinds of creative activities — mythology and storytelling, painting and sculpting, dance and opera, theater, cinema and television» (Doležel, 1998).

supuso una vuelta al interés por la creación de mundos ficticios, que desembocó incluso en su estudio teórico. Actualmente, podemos entender el *worldbuilding* como

a wealth of details and events (or mere mentions of them) which do not advance the story but which provide background richness and verisimilitude to the imaginary world. Sometimes this material even appears outside of the story itself, in the form of appendices, maps, timelines, glossaries of invented languages, and so forth. Such additional information can change the audience's experience, understanding, and immersion in a story, giving a deeper significance to characters, events, and details (Wolf, 2012: 2).

Por su parte, *Madame Bovary* (1856) ejerció una influencia notable en la novela realista de España mediante lo que Correa (1982) denomina como *bovarysmo* (distinto del bovarismo⁵), una representación de las características fundamentales de Emma Bovary, la protagonista del autor francés.

La fórmula del «bovarysmo» se hace aquí [en las novelas de Pérez Galdós escritas entre 1880 y 1885] más evidente. En la primera de ellas, *La desheredada* (1881), la heroína Isidora Rufete muestra todas las características de una Emma Bovary que se empeña en ser lo que no es y en vivir la vida que no le corresponde (Correa, 1982).

Madame Bovary se imbrica en el género literario conocido como «realismo», el cual «se ha identificado muchas veces con lo ideal referencial de la literatura occidental, es decir, en aquel entonces, la literatura era la representación de la realidad; se trataba, para la literatura basada sobre la *mimèsis*, de dar un testimonio fiel de la experiencia de los individuos, de los conflictos sociales» (Saganogo, 2007).

Ambas obras, pese a sus diferencias, construyen un mundo ficcional. Dice Saganogo (2007) que «la obra literaria es un reflejo de la sociedad mediante el lenguaje en el sentido de la verosimilitud»; veamos entonces si esa premisa se cumple —y de qué modo— mediante el análisis que, basado en las anteriores concepciones teóricas, hemos ideado.

b. Hacia un análisis de la realidad intratextual desde un punto de vista referencial

La relación de referencialidad entre mundo ficcional y mundo real de la que venimos hablando en este ensayo ha sido estudiada y analizada desde diversas posturas. Entre ellas está la propuesta de Marie-Laure Ryan, basada en una serie de referencias entre el mundo real textual y el mundo real en función de la identidad de propiedades, de inventario, compatibilidad cronológica o física, etc. (1997). Para ello, Ryan señala una serie de relaciones de accesibilidad entre el mundo ficcional y el mundo real, como la identidad de propiedades,

NOTAS

5 | El *bovarismo* o síndrome de madame Bovary es un trastorno psicológico basado en la insatisfacción crónica del paciente, provocado por el «peso de la realidad», que actúa como una losa sobre sus aspiraciones e ilusiones. El término *bovarismo* apareció por primera vez de mano del filósofo francés Jules de Gaultier en 1892 en su obra *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. La mención por nuestra parte no es baladí, en tanto que la importancia del texto de Flaubert trasciende de la esfera literaria para definir un ámbito de la realidad extratextual.

la compatibilidad de inventario o la identidad cronológica. Sobre este estudio construye su propuesta Lomeña, cuyo objetivo es el de «incorporar el espacio dentro del repertorio, pero también tiene un objetivo secundario, el de simplificar la clasificación para hacerla más acorde a los propios postulados de los mundos posibles, que establecen la necesaria incompletitud de los mundos ficcionales» (2013).

Otra alternativa de análisis de los mundos posibles es la de Campos, cuya propuesta, asentada en la mimesis y la verosimilitud, consiste en «una graduación basada en tres variables que deberán considerarse como cuestiones de grado» (2011). Esas tres variables (+ o – saturado, + o – mimético, + o – cohesivo), en función de la combinación entre ellas, dan lugar a ocho modalidades que definen a grandes rasgos el mundo ficcional: realista, pararealista, fantástico realista, fantástico pararealista, realistoide, maravilloso, indeterminado, y fantástico indeterminado.

Aunque creemos en la utilidad de estos análisis, no utilizaremos ninguno de ellos en el siguiente estudio, principalmente porque nuestro objetivo no es el de definir la realidad intratextual desde arriba, desde fuera, con una visión general y completa de cada obra. Al contrario, nuestra intención es la de definir esa realidad a una escala más pequeña, que nos permitirá centrarnos en detalles concretos que, al fin y al cabo, son los que dan forma a esa realidad. Para la configuración de ese análisis nos basamos en algunos conceptos de las propuestas analíticas que acabamos de exponer (la relación transmundo de la que se sirve Ryan, o algunos conceptos de Campos, como la saturación y la gradación).

Las líneas generales de nuestro análisis de la realidad ficticia son las siguientes:

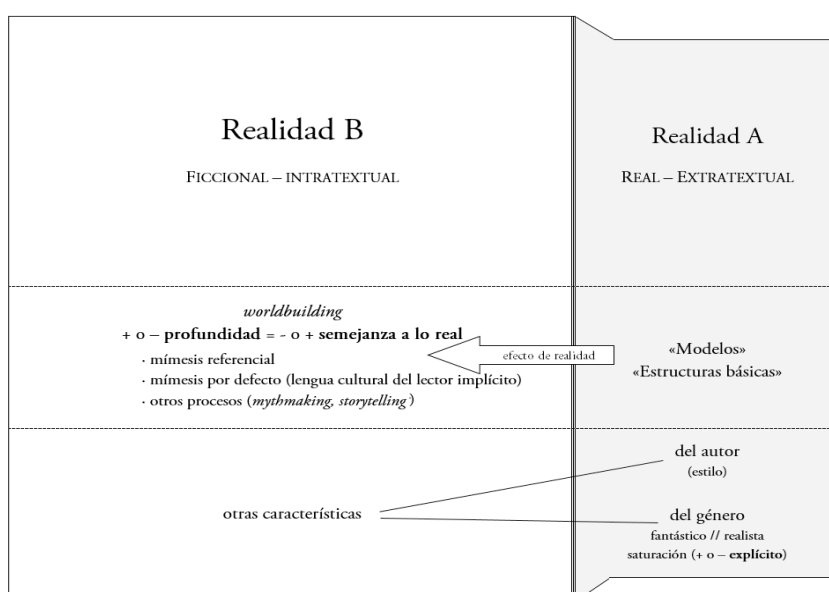


Fig. 1: Parámetros de análisis de la realidad ficcional desde una perspectiva de la referencialidad

Como se observa en la tabla (*Fig. 1*), partimos de la existencia de dos realidades: la Realidad B (la que es objeto de análisis, la ficcional) y la Realidad A (nuestra realidad, de cuyos parámetros hemos hablado anteriormente). En la construcción de esa Realidad B participa el *worldbuilding*, cuyos cimientos (modelos y estructuras básicas) provienen de la Realidad A, tomados de ella para otorgar un efecto de realidad. A mayor profundidad en el *worldbuilding* de la Realidad B, mayor distanciamiento habrá con respecto a la Realidad A, en tanto que se dejará menos margen para la mimesis a favor de otros procesos, como la creación de mitos y de historias⁶. Por último, contemplamos también otras características, referidas en este caso a planos extratextuales como la figura del propio autor (estilo, voluntariedad del texto...) así como los factores que «adjuntan» cada género literario. En este caso incluimos la gradación de saturación que usaba Campos (2011), en la que «el extremo “+ saturado” corresponde a un relato en el que los seres, objetos y relaciones son descriptos explícitamente con minucia, y “- saturado” corresponde a aquel que se vale del implícito en mayor medida» (*ibíd.*).

Para el análisis hemos escogido dos fragmentos de las obras que mencionamos anteriormente. No se trata de una elección al azar, sino que hemos tomado dos escenas muy similares en su naturaleza y valor narrativo para propiciar aún más la aparición de diferencias y semejanzas. Ambas se encuentran entre las cien primeras páginas de la obra, y ambas narran una situación similar: una celebración (en *El Señor de los Anillos*, la fiesta de cumpleaños de Bilbo Baggins; en *Madame Bovary*, la boda entre Charles Bovary y Emma Rouault).

c. El cumpleaños de Bilbo Baggins (*Anexo I*)

Nos situamos en la Realidad B, que en este caso es la Tierra Media, el mundo ficcional creado por J.R.R. Tolkien. Ya en el primer párrafo observamos el uso de los días de la semana (incluso de los meses) para situarnos temporalmente («*Wednesday; Thursday; September the 22nd*»). En este caso, el sistema temporal es idéntico al nuestro; se trata, entonces, de un trasvase del modelo de calendario de la Realidad A.

El narrador entra entonces a definir la fiesta que ha preparado Bilbo, que define como *a variety of entertainments*, que más adelante especifica como «*songs, dances, music, games [...], food and drink*». El narrador no aclara qué tipo de canciones, de danzas, de música, de juegos o de comida y bebida aparece en la fiesta, por lo que recurre a la mimesis referencial (canciones de fiesta, danzas de fiesta...); es el lector quien completa la información, quien imagina el tipo de música, de juegos, de comida, etc., que aparecen en la fiesta, pese a la aparente diferencia entre *hobbits* (Realidad B) y el lector (Realidad A). En este sentido, no aparece una aclaración

NOTAS

6 | En cuanto al proceso de *storytelling*, nos referimos a los relatos más puros, a los que constituyen una sociedad, tal y como los definen Fog *et al.*: «In days of old when we were still hunters and gatherers, and our social lives took place around the glow of a campfire, women prepared the evening meal while their menfolk swapped stories of the day's hunt [...]. These stories helped shape the identity of the tribe, gave it values and boundaries, and helped establish its reputation among rivalling tribes» (2004).

que separe ambas realidades, por lo que en este caso existe un acercamiento entre ellas.

No ocurre lo mismo con los regalos. Como dijimos anteriormente, se trata de una fiesta de cumpleaños; de forma no marcada, el lector (en este caso, residente en España), podría esperar que los invitados enterrasen a Bilbo Baggins con sus regalos, pero no: los *hobbits* funcionan a la inversa; son los invitados quienes reciben presentes del cumpleañosero. Por tanto, y como existe esa diferencia entre Realidad B y Realidad A, el narrador se detiene en este punto, lo explica e incluso ofrece un breve relato que completa la descripción general de Hobbiton y Bywater (*storytelling*):

Hobbits give presents to other people on their own birthdays. Not very expensive ones, as a rule, and not so lavishly as on this occasion; but it was not a bad system. Actually in Hobbiton and Bywater every day in the year it was somebody's birthday, so that every hobbit in those parts had a fair chance of at least one present at least once a week. But they never got tired of them.

Este ejemplo conlleva una serie de operaciones, a saber: a) se toma el modelo de «fiesta de cumpleaños» de la Realidad A, el cual conlleva, entre otros factores, que los invitados regalen objetos al cumpleañosero; b) se transvasa ese modelo a la Realidad B como parte de la trama (la importancia narrativa de la fiesta de cumpleaños-despedida de Bilbo Baggins) y también con la intención de producir un efecto de realidad (los *hobbits*, como los humanos de la Realidad A, también cumplen años y también lo celebran; el narrador quiere decirle al lector que los seres que le está presentando son semejantes a él, al menos en este punto); c) esa diferencia sirve como «excusa» para ofrecer un nuevo fragmento de cómo es la vida en Hobbiton y Bywater y, por tanto, para definir el mundo ficticio.

La aparición de estos regalos, además, propicia nuevos elementos de *worldbuilding*: por un lado, la mención (e inclusión del elemento fantástico) de que entre esos regalos había algunos «*obviously magical*»; por otro, la referencia al origen remoto de esos presentes (los habían traído «*from the Mountain and from Dale*»); y, por último, una raza fantástica, la de los enanos («*real dwarf-make*»). La naturaleza mágica de los objetos diluye en cierta medida el efecto de realidad que pueda buscarse mediante las distintas relaciones transmundo, si bien se especifica que los objetos no procedían de allí, sino de unos lugares remotos. De estos lugares no se nos dice nada más, por lo que cumplen dos funciones: primero, mantienen el efecto de realidad (los regalos son mágicos, sí, pero se trata de algo muy exótico, lejano a los *hobbits* y, por tanto, al lector); y, segundo, sirven como nuevos elementos de la Realidad B, de esa Tierra Media tolkeniana. En cuanto a la mención de los enanos, el narrador no acompaña descripción o explicación alguna de ellos, por lo que entra en juego la mimesis referencial: el lector profano podría entender que

distintas personas con acondroplasia (enanismo) han creado estos juguetes, mientras que el lector más ducho en literatura fantástica pensará en la raza enana, que su imaginación (o lenguaje cultural) describirá sirviéndose de los modelos que tenga a su disposición: su experiencia en juegos de rol, por ejemplo, o el visionado de películas y la lectura de otros libros de naturaleza fantástica.

En el último párrafo, el narrador nos presenta a algunos invitados, aunque nos dice bien poco de ellos. No se detiene en los individuos concretos, sino que los engloba en grupos, en familias (*Bagginses, Boffins, Goodbodies, Proudfoots...*), para después hablarnos de su procedencia («*distantly connected with Bilbo, and some of them had hardly ever been in Hobbiton before, as they lived in remote corners of the Shire*»). De manera indirecta, el narrador nos explica quiénes viven en la Comarca («*the Shire*»), la región de los *hobbits*, y también cómo se llaman. El lector podría entender, entonces, que algunas características físicas o sociales de estos individuos aparecen en sus apellidos (¿qué aspecto tienen los *Proudfoots* o los *Goodbodies*?). Así, el lector debe «rellenar» la información que tiene de ellos mediante modelos de la Realidad A o, simplemente, «imaginar» sobre el mundo «imaginado».

En cuanto al autor, podríamos señalar esa voluntariedad de describir determinados «rincones» de la realidad fantástica; al fin y al cabo, son esos parámetros definidos (los regalos, la presencia de otras razas y otros espacios) los que difieren de la Realidad A. El resto, ya sea vestuario, alimentos concretos del festín —en definitiva, lo que el autor/narrador *no* dice— permanece insustancial e idéntico para el lector, salvo que el propio texto llegue a decir lo contrario. Es precisamente en esas partes del texto donde se observa una mayor saturación; allí el texto se vuelve más explícito para aclarar que existen diferencias concretas entre la Realidad B y la Realidad A.

d. La boda de Charles y Emma (Anexo II)

En este caso, la Realidad B es uno de los muchos reflejos que pueden crearse de la Francia del siglo XIX. La celebración que ocurre en la escena seleccionada es el matrimonio entre Charles y Emma, al que también acuden los invitados en un guion muy similar a la escena que acabamos de comentar. Ya en el inicio, el narrador describe la llegada de los invitados, que difiere en el método de transporte («*carrioles à un cheval, chars à bancs à deux roues, vieux cabriolets sans capote [...], et les jeunes gens des villages les plus voisins dans des charrettes*»). Se citan también los lugares de procedencia de estos invitados (Goderville, Normanville, Cany), que aparecen como modelos espaciales de la Realidad A, transportados aquí para ofrecer un efecto de realidad (situación geográfica de la

escena narrada). Además, se puntualiza la distancia («*dix lieues*»), por lo que se toma el modelo desde la Realidad A. El lector entiende por mimesis por defecto que esta distancia corresponde a poco menos de cincuenta kilómetros. Puesto que no se indica lo contrario, la lengua cultural del lector aporta que, como en la Realidad A, una legua corresponde a 4828 metros.

Más adelante el narrador define las vestimentas de los invitados, que diferencia por género y edad (*les dames, les gamins*); el detalle en el modelo de los personajes es muy amplio (como veremos, signo de una alta saturación), por lo que se traslada casi al milímetro el aspecto que podrían ofrecer sus referentes en la Realidad A. El detallismo aumenta poco después, cuando el narrador vuelve a detenerse para ofrecer incluso una descripción del afeitado que lucen los invitados («*tout le monde était tondu à neuf*»), volviendo a emplear de manera literal un modelo procedente de la Realidad A (las heridas que ocasiona a veces el afeitado, en especial si es con navaja).

En el tercer párrafo encontramos una nueva (y brevísima) mención espacial, que marca tan solo el emplazamiento de los personajes (desde la *ferme* hasta la *mairie*), donde vuelve a puntualizarse la distancia («*une demi-lieue*»). Se produce de nuevo un efecto de realidad, en tanto que, como en la Realidad A, los individuos deben recorrer una determinada distancia para llegar a su destino. Después, el narrador vuelve a centrarse en la vestimenta de los personajes («*la robe d'Emma*», el sombrero del tío Rouault, etc.).

El último párrafo ofrece una amplia descripción donde se definen al detalle las viandas de la celebración («*quatre aloyaux, six fricassées de poulets*»...), como estructura tomada de la Realidad A en cuanto a lo que se podría comer en una boda de estas características espaciales y temporales. La saturación asciende hasta el punto de que se habla de la *mousse épaisse* de la sidra o del dibujo trazado sobre la superficie de la *crème jaune* en los platos. Por último se especifica que se había ido a buscar «*un pâtissier à Yvetot, pour les tourtes et les nougats*», lo que sitúa a Yvetot como un lugar de cierta importancia: sin duda, existe alguna razón por la que el pastelero procede de este lugar y no de cualquier otro. Depende entonces de la mimesis por defecto, de si la lengua cultural del lector puede suplir el «vacío» que insinúa el narrador.

Ya hemos mencionado la altísima saturación del texto. Si en el análisis anterior la saturación se encontraba en determinados aspectos textuales (costumbres, menciones espaciales), en este caso las notaciones aparecen en mayor medida a la hora de describir los personajes (como un elemento más de esa realidad intratextual). Este hecho puede achacarse al autor que, conscientemente, se centra

en la descripción de los personajes para representar el conflicto social (la distinción en el modo de transporte, en la vestimenta o el comportamiento de cada uno de ellos). Del mismo modo, esa alta saturación se justifica como modo de representar de una manera fidedigna la Realidad A.

4. Conclusiones

Si bien el análisis que planteamos puede aplicarse a cualquier obra ficcional, en la parte relativa al realismo puede dar la sensación de que no hemos podido aplicarlo por entero. En la escena seleccionada no aparecen rasgos que supongan una «construcción de una realidad espacial»; sin embargo, hay multitud de rasgos que indican una «construcción de una realidad social».

Existe, por tanto, una diferencia en el modo en que se construye una realidad ficcional para el lector. En la muestra de *El Señor de los Anillos*, Tolkien se concentra en los elementos que difieren entre Realidad B y Realidad A, puesto que son esos mismos elementos los que al fin y al cabo definen la realidad ficcional. La Realidad B no «toma forma», sino que «cobra vida» mediante esas descripciones, notaciones y explicaciones sobre el paisaje, los valles o los árboles, los seres que viven en ella, las costumbres que desarrollan, la cultura que generan, la historia que pervive como telón de fondo. En la escena realista el *worldbuilding* también trasciende el plano geográfico y va más allá. Los detalles sobre vestuario (¡y hasta el afeitado!) en la obra de Flaubert no son baladíes; no se trata de meros «adornos» con una función solo estética, como apuntaba Barthes: todos esos signos pugnan por construir una imagen de una determinada realidad, sea más o menos cercana a la nuestra.

Y los resultados del análisis creemos que respaldan esa idea. La construcción de realidades no es rasgo solo de aquellas obras que deban ofrecer un mundo muy distinto del que habita el lector, sino que aparece de distinta forma en cualquier obra de ficción. Las relaciones transmundo ocurrirán de un modo u otro, en tanto que el autor, como escritor, construye una Realidad B desde una Realidad A, en la que ha nacido, se ha criado, se ha educado y ha vivido. Sus experiencias vitales pertenecen a esa realidad y no a otra; como un círculo vicioso, su visión de la realidad depende de la realidad en que vive. En este «cóctel» participa también la ficcionalidad: su imaginación, su capacidad inventiva. Al fin y al cabo, lo que el escritor hace es modificar unos modelos y unas estructuras que ya conoce para adaptarlas a la obra ficticia, de manera más o menos reconocible.

La elaboración de la realidad ficticia depende en gran medida de la intencionalidad que motive las decisiones del autor. Así, vemos que en *Madame Bovary* el autor no pretende crear una Realidad B que difiera de la Realidad A, sino que lo que busca es un reflejo (Realidad B) de la Realidad A. Esa decisión inicial condicionará todo el proceso referente a la creación de la realidad ficticia: Flaubert se centra en la descripción de los personajes —de cómo se visten y se comportan— porque es en ellos donde pivota el núcleo de su Realidad B.

La Realidad B es autónoma de la Realidad A en tanto que, una vez creada la primera, la segunda puede cambiar sin que esto afecte a la realidad ficticia. Sin embargo, esos cambios se reflejarán en tanto que pueda verse comprometido el lenguaje cultural del lector. Desde luego, una obra del s. XIX no será leída del mismo modo hoy en día que como lo fue en su época de publicación. Y tampoco lo será dentro de dos siglos.

Llama la atención que es en el caso de la Realidad B con mayor grado de ficcionalidad donde se observa una relación más estrecha entre la Realidad B y la Realidad A. Si bien en ese caso la realidad ficticia busca alejarse de la realidad del lector mediante un nuevo mundo, nuevos seres e incluso la magia, no podrá instalar todo esto si no recurre a modelos y estructuras que provengan precisamente de la Realidad A.

El análisis que proponemos puede enriquecerse con la perspectiva de otros estudios. Por ejemplo, desde el punto de vista del lector, ¿cómo influye el horizonte de expectativas en las relaciones transmundo que hemos analizado? También puede contemplarse la posibilidad de que afecte a otros aspectos de la obra literaria; ¿en qué medida afectan las relaciones transmundo a elementos como el espacio y los personajes? Puesto que la cercanía entre Realidad B y Realidad A parece estrecharse con este tipo de obras, ¿de qué modo podría «personalizarse» este análisis para las obras más fantásticas, y cómo se comportará el elemento de 'lo imposible' al contrastarse con los modelos de la Realidad A? Y por último: ¿en qué sentido se comportará la Realidad A respecto a la Realidad B en el ámbito de la ciencia ficción, cuyo principal objetivo como género es el de proponer una realidad alternativa (generalmente distópica) a la del lector?

Estas son solo algunas de las posibilidades de análisis que puede dar lugar nuestra propuesta, basada en el análisis de dos obras distantes entre sí pero, al fin y al cabo, similares en algunas de sus características. Porque, al fin y al cabo, cualquier ficción es analizable: desde el relato de caza con que comenzábamos (y con el que cerraremos) este ensayo hasta el microcuento, que tanta fama

ha ganado actualmente en las redes sociales. Todos ellos ofrecen la posibilidad de entrar a una nueva realidad, aunque en ella seamos capaces de reconocer los aromas de la vieja realidad que nos vio nacer.

*

El amaratado cielo del amanecer despuntaba sobre la ladera de la montaña, donde las cenizas todavía humeaban. Los miembros de la tribu ya se habían preparado para la cacería: las presas se despertaban muy pronto. Tras ellos habían dejado la pieza del día anterior, que tantas historias les había permitido durante la noche. Una pequeña nube de moscas le devoraba las entrañas. Abierto en canal, el cadáver del hombre permanecía abandonado junto a las cenizas de la fogata. A lo lejos se escuchaban ya los gritos de la cacería, que acababa de comenzar.

Bibliografía citada

- BARTHES, R. (1982): «The Reality Effect» en Todorov, T. y Carte, R. (eds.), *French Literary Theory Today: A Reader*, Cambridge: Cambridge University Press, 11-17.
- BUTLER, C. (2013): «Tolkien and Worldbuilding» en Hunt, P. (ed.), *J.R.R. Tolkien*, Palgrave MacMillan, 106-120.
- CAMPOS, G. (2011): «Modalidad mimética y mundos posibles». *Revista Luthor*, 1 (4), <www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article17>, [02/01/2019].
- CASTRO BALBUENA, A. (2016): «De *hobbits*, tronos de hierro y vikingos. Desarrollo narrativo y cronológico de la fantasía épica», *Tonos Digital*, 31, <www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/download/1509/854>, [02/01/2019].
- CORREA, G. (1982): «El bovarysmo y la novela realista española», *Anales galdosianos*, Año XVII, 25-32, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-bovarysmo-y-la-novela-realista-espaola-0/>, [01/02/2018].
- DOLEŽEL, L. (1988): «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, 9 (3), 475-496.
- DOLEŽEL, L. (1998): «Possible Worlds of Fiction and History», *New Literary History*, 29 (4), 785-809.
- DONALDSON, S. R. (1986): *Epic Fantasy in the Modern World. A Few Observations*, Kent, Ohio: Kent State University Libraries.
- FOG, K. et al. (2004): *Storytelling: Branding in Practice*. Frederiksberg: Samfundslitteratur Press.
- GUTIÉRREZ BAUTISTA, O. D. (2011): «Palabra creadora y visión poética del mundo. Los comienzos de la fantasía épica en C.S. Lewis», *Ocnos*, 7, 29-41.
- HUTCHEON, L. (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- LOMEÑA CAMPOS, A. (2013): «El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción», *Brumal*, 1 (2), 373-389.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1993): «Lo verosímil de Aristóteles y la moderna teoría de los mundos posibles», *Castilla: Estudios de Literatura*, 18, 139-144.
- RYAN, M. L. (1997): «Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción» en Garrido, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco/Libros, 181-206.
- SAGANOGO, B. (2007): «Realidad y ficción: literatura y sociedad», *Estudios Sociales*, 1, 53-70.
- SHIPPEY, T. (2005): *The Road to Middle Earth: How J.R.R. Tolkien Created A New Mythology*, Londres: Harper Collins.
- SPANG, K. (1984): «Mimesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria», *Anuario Filosófico*, 17 (2), 153-159.
- WOLF, M. J. P. (2012): *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, Nueva York-Londres: Routledge.

Anexo I

El cumpleaños de Bilbo

Extraído de:

TOLKIEN, J.R.R. (2001): *The Fellowship of the Ring*, Londres: HarperCollins, 26-28.

Then the weather clouded over. That was on Wednesday the eve of the Party. Anxiety was intense. Then Thursday, September the 22nd, actually dawned. The sun got up, the clouds vanished, flags were unfurled and the fun began.

Bilbo Baggins called it a party, but it was really a variety of entertainments rolled into one. Practically everybody living near was invited. A very few were overlooked by accident, but as they turned up all the same, that did not matter. Many people from other parts of the Shire were also asked; and there were even a few from outside the borders. Bilbo met the guests (and additions) at the new white gate in person. He gave away presents to all and sundry —the latter were those who went out again by a back way and came in again by the gate. Hobbits give presents to other people on their own birthdays. Not very expensive ones, as a rule, and not so lavishly as on this occasion; but it was not a bad system. Actually in Hobbiton and Bywater every day in the year it was somebody's birthday, so that every hobbit in those parts had a fair chance of at least one present at least once a week. But they never got tired of them.

On this occasion the presents were unusually good. The hobbit-children were so excited that for a while they almost forgot about eating. There were toys the like of which they had never seen before, all beautiful and some obviously magical. Many of them had indeed been ordered a year before, and had come all the way from the Mountain and from Dale, and were of real dwarf-make.

When every guest had been welcomed and was finally inside the gate, there were songs, dances, music, games, and, of course, food and drink. There were three official meals: lunch, tea, and dinner (or supper). But lunch and tea were marked chiefly by the fact that at those times all the guests were sitting down and eating together. At other times there were merely lots of people eating and drinking —continuously from elevenses until six-thirty, when the fireworks started.

[...]

There were many Bagginses and Boffins, and also many Tookes and Brandybucks; there were various Grubbs (relations of Bilbo Baggins' grandmother), and various Chubbs (connexions of his Took grandfather); and a selection of Burrowses, Bolgers, Bracegirdles, Brockhouses, Goodbodies, Hornblowers and Proudfoots. Some of these were only very distantly connected with Bilbo, and some of them had hardly ever been in Hobbiton before, as they lived in remote corners of the Shire. The Sackville-Baggins were not forgotten. Otho and his wife Lobelia were present. They disliked Bilbo and detested Frodo, but so magnificent was the invitation card, written in golden ink, that they had felt it was impossible to refuse.

Anexo II

La boda de Charles y Emma

Extraído de:

FLAUBERT, G. (1929): *Madame Bovary*, París: Librairie de France, 55-60.

Les conviés arrivèrent de bonne heure dans des voitures, carrioles à un cheval, chars à bancs à deux roues, vieux cabriolets sans capote, tapissières à rideaux de cuir, et les jeunes gens des villages les plus voisins dans des charrettes où ils se tenaient debout, en rang, les mains appuyées sur les ridelles pour ne pas tomber, allant au trot et secoués dur. Il en vint de dix lieues loin, de Goderville, de Normanville, et de Cany. On avait invité tous les parents des deux familles, on s'était raccommodé avec les amis brouillés, on avait écrit à des connaissances perdues de vue depuis longtemps.

De temps à autre, on entendait des coups de fouet derrière la haie ; bientôt la barrière s'ouvrait : c'était une carriole qui entrait. Galopant jusqu'à la première marche du perron, elle s'y arrêtait court, et vidait son monde, qui sortait par tous les côtés en se frottant les genoux et en s'étirant les bras. Les dames, en bonnet, avaient des robes à la façon de la ville, des chaînes de montre en or, des pèlerines à bouts croisés dans la ceinture, ou de petits fichus de couleur attachés dans le dos avec une épingle, et qui leur découvraient le cou par derrière. Les gamins, vêtus pareillement à leurs papas, semblaient incommodés par leurs habits neufs (beaucoup même étrennèrent ce jour-là la première paire de bottes de leur existence), et l'on voyait à côté d'eux, ne soufflant mot dans la robe blanche de sa première communion rallongée pour la circonstance, quelque grande fillette de quatorze ou seize ans, leur cousine ou leur sœur aînée sans doute, rougeaude, ahurie, les cheveux gras de pommade à la rose, et ayant bien peur de salir ses gants.

[...]

Tout le monde était tondu à neuf, les oreilles s'écartaient des têtes, on était rasé de près ; quelques-uns même qui s'étaient levés dès avant l'aube, n'ayant pas vu clair à se faire la barbe, avaient des balafres en diagonale sous le nez, ou, le long des mâchoires, des pelures d'épiderme larges comme des écus de trois francs, et qu'avait enflammées le grand air pendant la route, ce qui marbrait un peu de plaques roses toutes ces grosses faces blanches épanouies.

[...]

La mairie se trouvant à une demi-lieue de la ferme, on s'y rendit à pied, et l'on revint de même, une fois la cérémonie faite à l'église. Le cortège, d'abord uni comme une seule écharpe de couleur, qui ondulait dans la campagne, le long de l'étroit sentier serpentant entre les blés verts, s'allongea bientôt et se coupa en groupes différents, qui s'attardaient à causer [...]. La robe d'Emma, trop longue, traînait un peu par le bas ; de temps à autre, elle s'arrêtait pour la tirer, et alors délicatement, de ses doigts gantés, elle enlevait les herbes rudes avec les petits dards des chardons, pendant que Charles, les mains vides, attendait qu'elle eût fini. Le père Rouault, un chapeau de soie neuf sur la tête et les parements de son habit noir lui couvrant les mains jusqu'aux ongles, donnait le bras à madame Bovary mère. Quant à M. Bovary père, qui, méprisant au fond tout ce monde-là, était venu simplement avec une redingote à un rang de boutons d'une coupe militaire, il débitait des galanteries d'estaminet à une jeune paysanne blonde. Elle saluait, rougissait, ne savait que répondre. Les autres gens de la noce causaient de leurs affaires ou se faisaient des niches dans le dos, s'excitant d'avance à la gaieté.

[...]

C'était sous le hangar de la charretterie que la table était dressée. Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots, et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oseille. Aux angles, se dressait l'eau-de-vie dans des carafes. Le cidre doux en bouteilles poussait sa mousse épaisse autour des bouchons, et tous les verres, d'avance, avaient été remplis de vin jusqu'au bord. De grands plats de crème jaune, qui flottaient d'eux-mêmes au moindre choc de la table, présentaient, dessinés sur leur surface unie, les chiffres des nouveaux époux en arabesques de nonpareille. On avait été chercher un pâtissier à Yvetot, pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris.