

ARTICLES

La construcció literària de la irrealitat: ucronies i metàfores de decepció

The literary construction of unreality: alternate histories and metaphors of disappointment

Víctor Martínez-Gil

Universitat Autònoma de Barcelona

victor.martinez@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0003-3805-2212>

Abstract

As there are differences between possible worlds and fictional ones, there are also many types of literary unrealities, which this paper aims to classify. Works and genres will be analyzed from the perspective of counterfactuals and their relationships with the fictional pact and the willing suspension of disbelief. From here, the paper will focus on the description of those works that build an absolute, conceptual unreality. This unreality will be analyzed in two distinct ways: alternate histories and metaphors of disappointment as cataphoric forms. The paper will describe Catalan literature under these two perspectives.

Keywords: possible worlds, fictional worlds, counterfactuals, alternate histories, metaphors of disappointment, Catalan literature

INTRODUCCIÓ

L'any 1984, el famós any orwel·lià, Manuel de Pedrolo va escriure la novel·la *La creació de la realitat, punt i seguit*, publicada el 1987. Al tercer apartat, “La història”, se’ns diu explícitament que els dos primers, que descriuen una societat dis-tòpica, són una fabulació d’Arry Person, el qual, tot i que viu en una societat que no podem interpretar com la nostra, al darrer apartat, “Nota d’urgència”, s’adreça al lector i li diu, convertint-lo en narratori explícit, que tem la conversió de la seva

fantasia en realitat. Aquest és només un dels possibles jocs que ens podem trobar si parlem de realitats i d'irrealitats literàries. Partint de la teoria dels mons possibles i de les diferents menes de contrafactualitats, les quals formulen alternatives al món considerat real (Eco, 1987, p. 263-283), el present article es preguntarà pel concepte d'irrealitat ficcional i pels seus graus de radicalitat. La seva intenció és reformular les relacions arxitektuals entre les obres, els gèneres i els subgèneres (Genette, 1982, p. 11) anant més enllà de la dicotomia tradicional entre fantasia i realisme. El punt de vista teòric també tindrà en compte les funcionalitats històriques de les diferents irrealitats. En aquest sentit, la literatura catalana servirà de canemàs principal per a l'argumentació.

A *Museu d'ombres*, Joan Perucho (1987, p. 286) va escriure: “La gent ha sentit sempre la necessitat d'evadir-se, de trencar el cercle de la vida quotidiana, la monotonía grisa que ens imposen la societat i la convivència”. La ficció ha estat el gran recurs d'aquesta necessitat d'evasió que defineix la humanitat, en paraules d'Albert Sánchez Piñol (2021, p. 20):

Els animals, a diferència dels humans, no expliquen històries de ficció. Poden tenir recursos fictionals, com la simulació, però això és tot. La diferència, la gran diferència, és que els humans han desenvolupat una capacitat única: la facultat d'escapar de la pròpia realitat. És a dir, que el *sapiens sapiens* podria definir-se com l'únic animal que fa una cosa tan extraordinària com entrar en contacte amb altres realitats, o altres dimensions de la realitat, com vulgueu.

En efecte, els recursos i enunciats fictionals no són ni veritat ni mentida, sinó simulats (Montalbetti, 2001, p. 17), però quan es converteixen en històries i les llegim prenen tanta força que escapem del nostre temps històric i personal i accedim a un temps fabulós de manera semblant a com s'esdevé amb els mites (Eliade, 1983, p. 198-200). Això és possible gràcies al pacte ficcional, a la suspensió voluntària de la incredulitat (la “willing suspension of disbelief”) que Coleridge (2014) va formular a la seva *Biographia Literaria* (1817): el lector sent com a reals els personatges i els esdeveniments enunciats sense oblidar, però, que tot plegat és una fabulació (Villanueva, 1992, p. 81). Per bé que Coleridge es referia bàsicament a elements de caràcter sobrenatural, posteriorment el concepte s'ha fet extensiu a qualsevol ficcionalitat.

La suspensió voluntària de la incredulitat davant d'allò que sabem que és simulat, però que experimentem com a factual (Pozuelo Yvancos, 1993, p. 144-150), explicaria els lligams afectius que establim amb l'ontologia dels mons fictionals tant els lectors com els autors que els creen, tal com va evidenciar Salvador Espriu en la seva resposta a la pregunta “On desitjaria viure?” del qüestionari Proust: “Si l'indret existia fora del meu cap, a Sinera” (Permanyer, 1967, p. 152). Potser Sinera és, doncs, un bon punt de partida per començar a interrogar-nos sobre les relacions de la ficció amb la idea de mons possibles i amb l'anomenada realitat.

ESSE INTENTIONALE, IRREALITAT I MONS POSSIBLES A PROPÒSIT DE SINERA

L'estatus ontològic de la literatura seria, en termes escolàstics, el d'un *esse intentionale* o *spirituale* (*intra animam*), és a dir, el d'una consciència o intenció que es contraposa a l'*esse reale* (*extra animam*), el qual tindria una existència efectiva, natural, sensible. L'*esse intentionale*, al seu torn, pot tenir un fonament extern o *in re* (un arbre), o bé ser un *nihilum existentiae* (un elf, per exemple, que en principi no hem vist mai).

Segons Zubiri, que va reprendre aquestes distincions i les va adaptar a la seva teoria gnoseològica, l'*esse intentionale* és sempre irreal, però també és sempre existent. A *Inteligencia y logos* llegim que la conceptualització humana de la realitat es fa a partir de tres formes d'irrealitat ordenades de manera ascendent: el percepte (la percepció, que allibera i desrealitza la realitat), el *fictum* o fecte (la configuració lliure i creativa del *com* a partir de la percepció) i el concepte (l'essència o, com en diu en altres obres, l'ideal) (Zubiri, 1982, p. 96-101). Aquestes irrealitats sempre recolzen en la formalitat física, però, justament gràcies al fet que són realitzacions lliures (abans hem parlat d'evasió), creen segons Zubiri el contingut de la realitat. Si seguim aquestes teoritzacions, irrealitats com la Terra Mitjana de Tolkien posseirien “un modo positivo de existencia (pues no ostenta un carácter puramente carencial como sostendría la escolástica)” i revertirien “sobre la realidad del mundo primario, iluminándolo con la luz esencial de su forma o esplendor artístico, para así volverse un *principio de inteligibilidad de lo real*” (Honorato E., 2017, p. 82-83).

Des del punt de vista de la ficció literària, interessa destacar que si aquesta il·luminació pot construir discursivament la realitat –amb relacions complexes amb el poder i el saber, en termes de Foucault (1982)– és perquè tant la Terra Mitjana com Sinera són simulacions que van més enllà d'un nom o d'un enunciat. Són, si seguim Umberto Eco (1987, p. 268), estructures incorporals complexes. Recordem les paraules d'Espriu: “Si l'*indret* existia fora del meu cap, a Sinera” (Permanyer, 1967, p. 152), la qual cosa vol dir que Sinera, en la seva existència irreal, és un lloc, un conjunt de relacions: un món.

Cal, arribats en aquest punt, desfer la identificació que de vegades es produeix de manera automàtica entre mons possibles i mons ficticials. Tal com els va formular Leibniz a *Essais de Théodicée* (1710), els primers fan referència als infinits mons presents en la ment de Déu, el qual n'hauria triat el millor per fer-lo factual i existent. En sentit laic, la teoria dels mons possibles es va desenvolupar per demostrar les propietats formals dels sistemes de lògica modal. En la filosofia, aquesta semàntica dels mons possibles ha inclòs el compromís ontològic o d'existència. Des d'aquest punt de vista, remetent-nos a Kirkham (1992, p. 11), un món possible és una entitat hipotètica completa que serveix per estudiar les diverses maneres en què l'univers podria haver estat diferent del que és.

Els mons ficticials, en canvi, si bé són *intra animam* com els mons possibles de la lògica i de la filosofia, presenten un seguit de particularitats (Doležel, 1999, p. 35-47): a) poden ser contradictoris i ser considerats, des d'aquest punt de vista, mons impossibles (Pavel, 1986, p. 49-50); b) solen barrejar enunciats ficticials i enunciats referencials (la Barcelona esmentada a *Vida privada* indica la Barcelona real), ja que el tot és més fictici que cadascuna de les parts (Genette, 1991); c) s'hi accedeix a través de canals semiòtics i són producte de la *poiesis* textual: en la seva materialitat, els textos (o els mitjans equivalents) pertanyen al món efectiu però són màquines de producció de mons possibles; d) a diferència dels mons de la semàntica lògica, els mons ficticials són incomplets, perquè, per exemple, mai no sabrem quants fills tenia Lady Macbeth (Wolterstorff, 1980, p. 133); i e) poden tenir, gairebé es pot dir que han de tenir, una estructura semànticament heterogènia (Doležel, 1999, p. 46-47).

No seria cap disbarat interpretar aquestes característiques de la ficticialitat com a pròpies de l'art, amb un ús especial i intensiu de la llibertat que Zubiri atorga al ficti. Fixem-nos, per concloure aquest apartat, en la complexitat de Sinera. És, com sabem, un anagrama d'Arenys (de Mar), vila amb la qual manté relacions principals de referencialitat (Espriu i Malagelada, 2010). La inversió de lletres, però, la situa en el terreny dels anomenats llocs imaginaris (sense existència física), i com a tal va ser inclosa dins el diccionari de Joan-Lluís Lluís (2006, p. 230-231). D'altra banda, malgrat que es parla sempre del "mite de Sinera", no és pas una terra llegendària i perduda en el temps en l'existència de la qual creiem o hi hem cregut, com ho seria l'Atlàntida. Quina mena d'irrealitat existent ens proposa el món ficticial de Sinera, doncs? La resposta té a veure, com he avançat, amb les diferents menes de contrafactualitats que sustenten els mons ficticials.

CONTRAFACTUALITATS I PACTE FICCIONAL

Igual com les oracions condicionals contrafactuals designen fets irreals o no esdevinguts, en diferents disciplines s'anomena contrafactual tot esdeveniment o tota situació que, no havent succeït en l'univers actualment observable per l'ésser humà, podria haver succeït si s'haguessin donat determinades circumstàncies. Els historiadors fan servir el terme per indicar especulacions sobre esdeveniments històrics alternatius (Evans, 2018) i, pel que fa a la ficció literària, igual com es distingeix entre el pensament utòpic i les utopies, es distingeix també entre els enunciats contrafactuals i les ucronies, tot i que hi ha molts altres gèneres i discursos que fan ús del "procédé uchronique" (Henriet, 2009, p. 205).¹

¹ En anglès, *alternate* (o *alternative*) *history*, *allohistory* o *AH* designen, més habitualment que no pas *uchronia*, el gènere literari o ficticial. Tant la contrafactualitat històrica com la ucronia se separen de la pseudohistòria i del revisionisme, que volen passar per autèntics. Un cas especialment interessant, pel

Té raó Umberto Eco, però, quan diu que qualsevol ficció es construeix a partir de condicionants contrafactuals, fins i tot les considerades realistes, ja que és contrafactual demanar-se “què hauria passat si en el món real del segle XIX francès hagués existit també un individu així i així anomenat Rastignac” (Eco, 1987, p. 231). És important, en aquest i en els altres casos, no confondre les contrafactualitats, que a més a més es poden hibridar, amb els gèneres i els subgèneres concrets: la contrafactualitat mimètica es pot encarnar en el gènere realista, però també pot tenir diferents graus de versemblança (en la novel·la d’aventures, o en la detectivesca, per exemple) i de temporalitat (la novel·la històrica); i pot incloure, sense abandonar el mimetisme, elements no referencials, com ara els onírics si s’interpreten clarament com un somni.

Les contrafactualitats mimètiques, fins i tot si grinyolen per problemes de versemblança (Montalbetti, 2001, p. 87-118), han de respectar el pacte ficcional; però també s’hi han de subjectar les ficcions amb elements màgics o sobrenaturals, com deia Coleridge i com anys després va dir Bioy Casares (2007, p. 74-75) a propòsit de l’*Antología de la literatura fantástica*: “Si el espectador o el lector recuperan su incredulidad antes del final de la obra, ésta ha fracasado. Que se sienta una ficción como irrealidad no creo que sea una buena noticia para el autor”. En un ús del tot legítim del terme que s’afegeix als que ja hem vist, ens solem referir als elements fictionals sense referent *in re* com a irreal (v., per exemple, Gregori [2015]), però, tot i que la literatura fantàstica ha estat definida com “la confrontación problemática entre lo real y lo imposible” (Roas, 2011, p. 14), no és pas menys cert que “todos los esfuerzos del narrador van destinados a vencer la esperada incredulidad del lector y conseguir que el suceso imposible sea aceptado” (Roas, 2011, p. 113).

La ciència-ficció també proposa elements irreal no referencials, però, a diferència de la literatura fantàstica, són elements concebuts com un *novum* possible segons les lleis lògiques i racionals acceptades (Suvin, 1979).² La diferència d’aquests gèneres amb la literatura considerada mimètica no és, doncs, la ruptura del pacte ficcional, sinó el fet que el món que proposen és estructuralment diferent del món en què considerem que vivim. La pregunta contrafactual sobre la qual es construeixen seria “què passaria si el món real no fos semblant a ell mateix, és a dir, si la seva mateixa estructura fos diferent?” (Eco, 1987, p. 231).

seu significat religiós, és *The Book of Mormon* (1830). Per a aquelles narracions en què es descobreixen ficticiament aspectes que no trenquen amb el curs general de la història, es parla d’*història secreta*.

² Rod Serling, el creador de la mítica sèrie *The Twilight Zone* (1959-1964), va pronunciar una frase sintètica però molt aclaridora per diferenciar la literatura fantàstica i la que, com la ciència-ficció, fa servir elements racionalment possibles: “Fantasy is the impossible made probable. Science Fiction is the improbable made possible” (Goodreads, 2025). V. també, a partir de Toffler i les seves distincions entre futurs possibles, probables i preferibles, la classificació de Mavi Dolç Gastaldo (2000) en probables (predictius), impossibles (fantàstics i màgics) i possibles (la prospectiva, que pot ser negativa o, en el cas dels mons preferibles, positiva).

LES CONTRAFACTUALITATS I ELS SIGNIFICATS (LITERARIS) DE LA IRREALITAT

Hi ha contrafactualitats que, a diferència de les mimètiques i de les estructurals, sí que trenquen el pacte ficcional, i en aquest sentit afegeixen nous significats al concepte d'irrealitat. Ens podem plantejar, com a mínim, quatre altres grans preguntes contrafactuals. Aquestes preguntes són a la base d'obres o de gèneres que, amb diferent intensitat, obliguen el lector a qüestionar-se la possibilitat del món ficcional que llegeix:

a) La contrafactualitat factícia es preguntaria: “Què passaria si el món real fos mític?”; és a dir, amb elements clarament ficticis superposats a un fons referencial identificable? Els mons facticis poden ser molt primers, gairebé una simple dissimulació, i aleshores són pràcticament mimètics (la Vilaniu d'Oller o la Torrelles i la Fontclara de Josep Pla), però pròpiament tendeixen a crear superposicions molt transformadores (de vegades sense inventar-se cap nom especial, com el Llobregat i el Besòs de la barroca *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* de Fontanella) i a constituir mons complexos (en algun cas, anomenats universos) a partir d'un gran detallisme de superposició i de recurrències en diferents obres (el Wessex de Thomas Hardy, la Sinera d'Espriu o el Bearn de Villalonga), fins i tot amb recursos metaficcionals que contribueixen a qüestionar el pacte ficcional (el Salom espriuà, per exemple, amb elements d'autoficció);³

b) Si la contrafactualitat factícia qüestiona el pacte ficcional per la superposició de nivells, hi ha també la possibilitat de distorsionar la referencialitat a partir d'elements onírics o de percepció que duen a una mena d'ultrarealitat, com a *La tardor barcelonina* (1908) de Francesc Pujols, *Carrer Marsala* (1974, publicació el 1985) de Miquel Bauçà, o allò que J.V. Foix va anomenar, en un seu llibre de poemes molt narratius, *Les irrealis omegues* (1949), on sembla que la pregunta sigui: “Què passaria si el món real fos més real que ell mateix?”;

c) La contrafactualitat signífica es preguntaria: “Què passaria si el text fos el món real?”; és a dir, si el codi, el signe, substituís el món a partir de recursos metatextuals i autoreferencials?; tot comentant els textos d'un autor representatiu d'aquesta contrafactualitat, Carles Hac Mor, Jordi Marrugat (2011, p. 9) ha escrit: “cada cop més distanciat de la realitat són cada cop més realitat perquè, de fet, no hi ha realitat anterior ni més enllà del signe i la representació”;

i d) La contrafactualitat d'irrealitat conceptual es preguntaria: “Què passaria si el món real fos una impossibilitat?”; no pas en el sentit de món impossible perquè sigui

³ També hi poden ser presents elements màgics i fantàstics. De fet, el realisme màgic (Roas, 2011, p. 51-61) es podria interpretar com una hibridació harmònica entre la contrafactualitat factícia i l'estructural. Com adverteix Pozuelo Yvancos (1993, p. 147-148), cal tenir en compte que totes les contrafactualitats, també les mimètiques, ficcionalitzen la quotidianitat i l'evadeixen: el París de Balzac, encara més a causa de la distància temporal, ens fa mirar amb ulls ficticis el París real (és a dir, aquell en el qual ens podem moure), perquè el món ficcional es produeix a partir d'una transferència entre els camps de referència interns (del text) i externs (referencials).

contradictori com ho pot ser la contrafactualitat signica (fins i tot el *nonsense* és concebible), sinó perquè la ruptura i la inversemblança del pacte ficcional és el centre, i no pas la conseqüència, de la contrafactualitat. Això diferenciaria la irrealitat conceptual de la impossibilitat conceptual, la qual s'ha entès com una formulació de mons fantàstics que superaria la categoria de comparació amb el món real (Massoni Campillo, 2018).

Aquestes contrafactualitats no mimètiques, doncs, es diferencien de la contrafactualitat estructural, també no mimètica, perquè el pacte ficcional que proposen és disruptiu pel que fa a la suspensió de la incredulitat, i la irrealitat conceptual seria la ruptura més radical de totes. En la semàntica literària (Albaladejo Mayordomo, 1986, p. 20) hi ha altres pactes de lectura que estableixen una problemàtica de tensió similar, com el pacte autobiogràfic, el testimonial o, encara més, l'autoficcional (Pla, 2022, p. 69-73), però la tensió de l'autoficció, que no s'ha de confondre amb els referents reals usats en les ficcions (el París de l'època de Balzac), remet a un terme referencial problemàtic (el jo i la vida de l'autor), mentre que la contrafactualitat d'irrealitat conceptual se centra en la impossibilitat del referent: el lector no es pregunta si allò és possible, sinó que ha de llegir des de la incredulitat referencial.

Com veurem tot seguit, i tal com s'ha recollit al títol d'aquest article, hi ha dues grans maneres de construir aquesta irrealitat conceptual: l'extraficcional –o la relació impossible amb el món extern d'allò que se'ns explica– i la intraficcional –o el qüestionament paradoxal del ficte–.

LA CONSTRUCCIÓ UCRÒNICA DE LA IRREALITAT DEL *TIRANT LO BLANC* ENÇÀ

El terme *ucronia*, com és sabut, va ser creat per Charles Renouvier per analogia amb el d'*utopia* a l'obra *Uchronie, tableau historique apocryphe des révolutions de l'Empire romain et de la formation d'une fédération européenne*, apareguda el 1857 en forma de tres articles a la *Revue philosophique et religieuse* i reeditada el 1876 en una edició que afegia en el títol l'explicació del neologisme: *Uchronie (l'utopie dans l'histoire): esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Renouvier, com Thomas More, mantenia l'ambigu prefix, de negació (*ov*) o de bondat (*ev*), però canviava *τόπος* (*tópos*, 'lloc') per *χρόνος* (*khrónos*, 'temps') per indicar que parlava d'una història alternativa a la realment esdevinguda.⁴

⁴ En el fons, els mons possibles tal com els va concebre Leibniz serien d'aquesta mena (Montalbeti, 2001, p. 77-80). A diferència del que fan alguns estudiosos, cal evitar fer servir *ucronia* en el sentit d'*utopia*. Eco (1987, p. 232-233) distingeix entre al·lotopia (equivalent a la literatura meravellosa o amb elements màgics, en la qual la contrafactualitat estructural crea un pacte ficcional molt estable a partir d'unes lleis internes), *utopia* (món paral·lel), *ucronia* (utopia històrica alternativa) i *metatopia/metacronia* (món futur). Soler i Amigó (1995) parla en general dels *enllocs*.

Les ucronies parteixen d'un *esdeveniment fundador*, el qual se separa de la línia temporal coneguda en un moment o data que es coneix com a *punt de divergència* (Henriet, 2009, p. 38-40) o *punt Jonbar*, en homenatge a John Barr, el personatge que representa la idea de bifurcació històrica a *The Legion of Time* (1938) de Jack Williamson. Les ucronies es classifiquen segons els seus punts Jonbar (napoleòniques, de la Segona Guerra Mundial, etc.), però també a partir d'altres característiques. Per exemple, si fan ús o no d'elements màgics, o per l'abast de l'esdeveniment fundador, que pot ser d'aplicació geopolítica o, tot i que no pas necessàriament exempt d'altres significats, afectar només un personatge, com en el cas de la sèrie "Temps obert" de Pedrolo, en la qual, en paraules de l'autor, el realisme de cada novel·la "desemboca en el diguem-ne, irrealisme, d'un total impossible" (Coca, 1973, p. 140). Aquí ens interessa especialment la distinció entre les ucronies amb personatges que ja pertanyen al món alternatiu de ficció, dites pures (Corbeil, 1994), i les ucronies impures, el món divergent de les quals se situa en un univers paral·lel o bé és el resultat de les accions d'uns protagonistes que es traslladen al passat mitjançant un viatge en el temps. En alguns casos, com a *Els ambaixadors* (2014) d'Albert Villaró, les insinuacions sobre universos paral·lels són tan tènues que el llibre es llegeix com una ucronia pura.

El pacte de lectura ucrònic es basa sempre en l'impuls o la necessitat constant de comparar el món conegut i el món ficcional (Villaró, 2017, p. 71), però és evident que les ucronies pures, amb una gran autonomia genèrica, són les que se centren en la impossibilitat extraficcional: el que llegim no va passar i no podrà passar mai d'aquella manera. Les ucronies impures, en canvi, pertanyen plenament a la ciència-ficció (Eco, 1987, p. 234) i, tot i que poden tenir implicacions geopolítiques, se solen centrar en les paradoxes temporals, com la tan coneguda de l'avi: si algú viatja al passat i mata el seu avi, com ha pogut ser engendrat per poder-lo matar? En el fons, aquestes paradoxes no construeixen una irrealitat absoluta, perquè tenen una solució conceptual: l'alteració del món conegut s'explica perquè algú ha viatjat al passat, i la paradoxa se soluciona perquè, a partir del punt Jonbar, es crea un univers paral·lel (Henriet, 2009, p. 179-182).

El pensament contrafactual ja és ben present a l'antiguitat: Titus Livi es preguntava a *Ab Urbe Condita* què hauria passat si Alexandre el Gran s'hagués pogut enfrontar als generals romans, i així fins a l'actualitat; però s'ha discutit més sobre quina seria la primera ucronia literària, i se sol citar com a obra fundadora, nascuda a l'escalf de la concepció romàntica del temps, *Napoléon et la conquête du monde, 1812-1832: Histoire de la monarchie universelle* (1836) de Louis-Napoléon Geoffroy-Château (Henriet, 2009, p. 23-29). Tanmateix, cada cop és més clar, no tan sols en català (Villaró, 2017, p. 68) sinó en l'àmbit internacional (Evans, 2018, p. 21),⁵ que la primera ficció ucrònica de la literatura occidental va ser el *Tirant lo Blanc*. La cronologia és impe-

⁵ Es pot consultar també la pàgina en anglès de la Viquipèdia (2025), en concret l'entrada "Alternate history".

cable: caiguda Constantinoble el 1453, Joanot Martorell escriu el seu llibre, publicat el 1490, entre el 1460 i el 1464, situa l'inici de la ficció el 1450 i –les ucronies poden projectar-se en el futur sempre que parteixin d'un punt Jonbar previ– la perllonga enllà del 1460 sense que Constantinoble sigui finalment conquerida pels turcs.

Val a dir que Martí de Riquer ja havia qualificat el *Tirant d'història-ficció* i l'havia definit en termes ucrònics: “El *Tirant lo Blanc*, doncs, és emmarcat en un món totalment irreal –una Constantinoble i un nord d'Àfrica cristians i lliures de turcs–, però, dintre d'aquest món, les circumstàncies i els fets són profundament arrelats a la realitat que envoltà l'autor” (Riquer, 1990, p. 13). La possible topada entre la irrealitat de l'obra i l'arrelament “a la realitat que envoltà l'autor” es pot resoldre si seguim la distinció que, en un text de 1961, va establir C.S. Lewis (1998, p. 91) entre el realisme de contingut (mimètic) i el de presentació (fer propera alguna cosa pel procediment d'observar o imaginar un detall amb precisió):

Tots dos realismes són força independents. Es pot donar el de presentació sense el de contingut, com en les novel·les medievals, o el de contingut sense el de presentació, com en les tragèdies franceses i algunes de gregues. O tots dos alhora, com a *Guerra i Pau*, o cap, com a l'*Orlando furioso*, o *Rasselas*, o *Candide*. // Avui dia és important que no oblidem que cada una d'aquestes quatre maneres d'escriure és perfectament vàlida i que amb qualsevol d'elles es poden produir obres mestres.

Quins són els equilibris d'aquests realismes al *Tirant*? D'una banda, l'estès realisme de presentació, indubtable (Beltrán, 2006, p. 152-174), tapa en el conjunt de l'obra l'irrealisme fantàstic de determinats episodis com el de l'ambigu entremès artúric o com el de l'illa del Lango (reivindicat però per Perujo [1994] i per Borja [2009], també en els seus significats paròdics contra els cavallers mediocres), episodis que, a més, són molt tolerables des d'una imatge medieval del món, igual com ho són les terres llegendàries i les fictícies (com ara la Marca de Tirània, potser més aviat factícia, d'on provindria el nom de l'heroi) i tots aquells elements retòrics i descriptius que ara no trobem gens versemblants (Vargas Llosa, 1985, p. 60). De l'altra, però, res no impedeix d'interpretar la preponderància del realisme de presentació, inclosa l'ambigüitat dels episodis esmentats, com una conseqüència de l'irrealisme ucrònic de contingut que emmarca tota la història.

D'entre els diferents motius que hi ha per escriure una ucrònia (Henriet, 2009, p. 197-201), el *Tirant* s'inclina, clarament, per satisfer la nostàlgia i compensar la realitat negativa –i això inclou també el *divertimento* eròtic i la ironia–. A la novel·la hi ha un *tempus fugit* personal i alhora representatiu de la crisi de la petita noblesa del moment (Garcia-Oliver, 2009, p. 283), així com, especialment en la seva part africana, “la vella utopia lul·liana” d'expansió evangelitzadora (Pujol, 2015, p. 128), una utopia que havia esdevingut malson amb la caiguda de Constantinoble i l'expansió turca cap a Europa. No hi ha dubte que, tant personalment com col·lectivament, la capacitat compensatòria de l'obra augmenta si la figuració ucrònica, fent ús del realisme de

presentació, dibuixa un món irreal però ple de detalls quotidians i creïbles, incloses recreacions verídiques com la del setge de Rodas.

El *Tirant* “encadena tot d’alteracions de la història coneguda” (Villaró, 2017, p. 68) segons els diferents segments narratius en què es divideix. Així, hi trobem una Anglaterra envaïda pels moros –per bé que, com adverteix Riquer (1990, p. 104), el terme *sarraí* s’aplicava a tota mena de pobles pagans– i després un ucrònic rei de Sicília (Riquer, 1990, p. 136-137), el qual, acollint Tirant, esdevé la baula necessària per arribar a l’esdeveniment fundador central de la novel·la en el punt Jonbar de 1453, la petició d’ajut que li adreça l’emperador de Constantinoble assetjat pels turcs:

E com a mi sia notori e és pública fama vós tenir en la cort vostra un estrenu cavaller, los actes singulars del qual són molt experimentats, qui donen augment a la dignitat militar, qui es nomena Tirant lo Blanc [...] us deman de gràcia que per la fe, amor e voluntat que sou tengut a Déu e a cavalleria, que el vullau pregar de part vostra e mia de voler venir en mon servei, que jo li daré de mos béns tot lo que ell volrà. (Martorell, 2021, p. 404)

Com un nou Roger de Flor, Tirant acceptarà i farà viu ficcionalment allò que la història havia negat, una Constantinoble i un nord d’Àfrica cristians. És un possible impossible, un possible desitjat però viscut des de la irrealitat, un “joc de la combinatòria, nostàlgica, dels possibles” (Eco, 1987, p. 283) que caldria tenir en compte quan es parla de la tan lloada modernitat de l’obra. També és nostàlgica l’altra gran novel·la cavalleresca catalana del segle xv, el *Curial e Güelfa*, ambientada històricament en la puixança del segle xiii. Es dibuixa així un arc excepcional de ficcionalitat: les utopies evangelitzadores de Lull, que inclouen l’educació dels bons cavallers, desemboquen en la nostàlgia de la història i en la de la irrealitat ucrònica.

La ucronia té camp per córrer en els moments històrics de destret (Martínez-Gil, 2022).⁶ Els fets d’octubre del 34 coincideixen amb la Catalunya històricament independent, però criticada i farsesca –amb el recurs metaficcional d’un espectador que intervé en l’obra–, de la ucronia teatral *El 30 d’abril* (1934-1935) de Joan Oliver, i l’exili i el món americà van inspirar una de les grans ucronies catalanes, *Paraulles d’Opòton el Vell* (1968) d’Avel·lí Artís-Gener. El punt Jonbar de capgirar Muret (1213), implícit en *El 30 d’abril*, es manté durant la postguerra (*Vila-sacra, capital del*

⁶ La llista d’obres que ara segueix no té, evidentment, cap ànim d’exhaustivitat. S’hi esmenten tan sols algunes ucronies que es poden llegir sense gaires problemes com a pures o que no se centren de manera principal en les paradoxes temporals (com sí que s’hi centra per exemple, tot i l’evident contingut nacional i social, Pedrolo a *Successimultani*, obra escrita el 1979). Tot plegat es podria relacionar també no tan sols amb referents internacionals, sinó amb altres punts Jonbar tractats en català (l’època romana, la Mancomunitat, etc.), amb les diferents tradicions territorials (les ucronies sobre la identitat del País Valencià), amb el tractament del gènere en narracions curtes, amb l’existència de gèneres i subgèneres paral·lels (les terres perdudes o desplaçades, la política-ficció), amb com es concreta l’ús dels recursos retrofuturistes típicament postmoderns que retraten futurs del passat tecnològicament divergents (l’*steam-punk*) o amb la tradició especulativa contrafactual dels historiadors catalans.

món, conferència humorística pronunciada el 1956 per Carles Fages de Climent) i més enllà, amb *Pirènia, el país que mai no va existir* de Pere Morey (escrita entre el 1995 i el 2008), i, en ple procés independentista, amb *Germans del sud* (2014) d'Hèctor Bo-fill, de fet una advertència distòpica sobre la catalanitat. El segle XXI, també a causa de l'estabilització d'un mercat lector necessari per a una forma de ficció que no deixa de ser popular, és especialment ric en ucronies catalanes: *Història de Catalunya al revés* (2002) de Jordi Creus i Francesc Ribera, *Les llengües a la República de Catalunya. Una deliberació* (2015) de Xavier Deulonder, o *Les causes invisibles* (2022) de Jaume Valor, amb els punts de divergència en la Catalunya hispànica moderna (com ara la Guerra de Successió o l'època napoleònica). Es produirà la incorporació de dos grans punts Jonbar, el període 1934-1945: *Els ambaixadors* (2014) i *El Sindicat de l'Oblit* (2018) d'Albert Villaró, *Jo soc aquell que va matar Franco* (2018) de Joan-Lluís Lluís; i el d'un procés independentista ucrònicament reeixit: *Els àngels em miren* (2019) de Marc Pastor o *El dinovè protocol* (2019) d'Àlvar Valls.

LA CONSTRUCCIÓ INTRAFICCIONAL DE LA IRREALITAT: LES METÀFORES DE DECEPCIÓ

Una metàfora de decepció, segons la poètica barroca, consisteix en el desmentiment de les expectatives que l'obra literària ha creat prèviament en la ment del lector (Solervicens, 2016, p. 349). Es tracta d'unes construccions catafòriques (Murgades, 2023)⁷ que obliguen a la relectura del text a causa d'una ruptura inesperada i, sovint, metaliterària. Més enllà de l'estirabot o de la simple sorpresa (descobrir que la veu narrativa no correspon a qui ens pensàvem, saber qui és el pare de qui o descobrir qui ha mort qui), aquesta ruptura, per al que ara ens interessa, ha d'afectar les convencions literàries i les relacions amb els referents externs, tot i que això no implica necessàriament el trencament del pacte ficcional: com passa amb les ucronies, podem considerar que hi ha diferents graus de metàfores de decepció. En les impures, el sorprès o enganyat és el personatge, i no pas el lector: Don Quixot parteix de la literatura i sofreix, al llarg de la seva peripècia, un enorme desencís. En casos així, la metaliterarietat reforça el pacte ficcional, perquè el lector queda advertit des del primer moment que el personatge és boig –i si, un cop tancat el llibre, decideix que la bogeria no és tan dolenta, ja són figures d'un altre paner–.

Les metàfores de decepció mixtes, que involucren tant el lector com el personatge, poden fer esdevenir ficcionalment cert el que semblava mentida, com en el cas de la literatura fantàstica en la qual allò que en principi és una llegenda (uns apareguts, un vampir) esdevé una realitat dins del text; o poden fer esdevenir mentida allò que semblava ficcionalment real: a *La ciutat de la por* (1930), de Joan Crespi Martí, el burgès Albert Garriga viatja a la Xina buscant l'exotisme i l'acaba trobant fins que, al penúlt-

⁷ El treball citat de Murgades conté l'anàlisi d'exemples de Francesc Vicent Garcia.

tim capítol, descobreix, i amb ell el lector, que tot ha estat una farsa ordida pels seus amics perquè visqués una aventura novel·lesca. Certament, en casos com aquest, igual com en el del teatre dins del teatre, els nivells de realitat ficcional ja tendeixen a crear una imatge de dubte al voltant del pacte ficcional, una reflexió sobre els límits de la realitat i, per tant, sobre la irrealitat. De vegades, aquest efecte, encara sense trencar el pacte ficcional, s'aconsegueix amb la creació d'un seguit de plecs en els quals la ficció es desmenteix a si mateixa a múltiples nivells, com en *La creació de la realitat, punt i seguit* de Pedrolo amb què s'ha obert aquest article, novel·la en la qual una història de ciència-ficció esdevé ciència-ficció dins una societat que el lector pot interpretar també com de ciència-ficció, per bé que és interpel·lat directament pel text com si en formés part. L'autor de la història, a més, Arry Person, es veu enganyat com el lector, ja que s'adona que el que creia que era una fabulació podrà esdevenir una realitat.

Les metàfores de decepció poden contribuir a la creació de contrafactualitats signíques mitjançant una ruptura brusca i/o constant del pacte ficcional, com a *El martell* (1956) de Jordi Sarsanedas, o també amb la frustració prèvia, des del primer moment d'obrir el llibre, de l'horitzó d'expectatives lectores, com en el cas de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) de Calvino, o de *Ronda naval sota la boira* (publicada el 1966) de Calders, amb instruccions de lectura al capítol 0 i amb clares impossibilitats entre els nivells de narrador/locutor/autor (Quintana Trias, 2017, p. 42-44). Són, aquestes, metàfores de decepció pures que s'apliquen al lector i que destrueixen el pacte ficcional. La seva finalitat és advertir de la irrealitat del signe, com s'esdevé en les obres paròdiques de Francesc Trabal en un context postnoucentista: a *Judita* (1930) o també, del 1925, a *L'any que ve* (Balaguer, 1996).⁸

La irrealitat del signe no és encara, però, la irrealitat conceptual, la qual es crea quan la metàfora de decepció impedeix al lector d'ancorar-se en un ordre estable d'interpretació del text que permeti una relació, analògica o de dissonància, amb el món considerat real. A *Allegro con fuoco* (2023), Jair Domínguez ens explica la peripècia de Kilian Prats per aconseguir rodar una pel·lícula sobre una pel·lícula de detectius. La novel·la combina la diegesi primària, la història de Kilian, amb una metadiegesi: el guió que s'està rodant, imprès en un altre cos de lletra. Al final, els personatges acaben empresonats i aquesta última escena se'ns descriu amb la tipografia del guió, una transposició impossible. A *S'obre el teló* (2023), títol amb una doble lectura evident, Damià Bardera publica un seguit d'obres teatrals en un acte que, com escriu Mònica Batet (2023, p. XXIII), presenten dues innovacions: la mena de diàlegs i, sobretot, "la impossibilitat de portar a escena aquests textos". Quan, en una d'aquestes peces, una

⁸ Textos més contemporanis de gran reflexió signíca, com per exemple *Pandora al Congo* (2005) de Sánchez Piñol, potser ens remetent més a una reflexió de confusió de plecs en la línia que hem vist en Pedrolo. En el cas de les contrafactualitats ultrarealistes que usen elements metaliteraris, l'efecte és el de transcendència del pacte lector: l'Adalaisa que increpa Joan Maragall a *El comte Arnau* és la creació del poeta, és a dir, la concreció de la poesia com a autèntica realitat. El mateix passa amb Foix (Quintana Trias, 2017, p. 44-45).

parella d'ancians vol travessar un pas de vianants inhòspit, al·legòric però ficcionalment creïble, Bardera (2023, p. 61-62) escriu:

XII

[...]

Comença el compte enrere.

ANCIÀ. ANCIANA. (*Alhora, compenetrats.*) “Treeeessss...”

Els ESPECTADORS s'hi afegeixen, entusiasmat.

ESPECTADORS. “Treeeessss”

Pausa.

[...]

A diferència del que passa a *El 30 d'abril*, en què intervé un espectador (un actor disfressat de públic), en Bardera el públic és esmentat i alhora destruït com a tal (és inclòs en una didascàlia no pas descriptiva, sinó d'apropiació narrativa). Les tècniques metaficcionals –Bardera cita Javier Tomeo i Mrožek en epígraf– són com les de Trabal, especialment en textos humorístics com els que publicava al *Diari de Sabadell*.⁹ Tanmateix, en Bardera, igual com passa amb Jair Domínguez, la disposició retòrica, el canal i el context cultural fan que la reflexió no sigui exactament sobre la conversió de la ficció en realitat, ni sobre la falsedat ficcional i la irrealitat del signe, temes compatibles amb la modernitat en sentit ampli, sinó sobre la inversemblança de la idea de realitat en un sentit que podem considerar postmodern (Pozuelo Yvancos, 2000).¹⁰ La metàfora de decepció crea així una irrealitat conceptual i encamina el lector cap a la hibridació entre el signe i el que en quedava fora: tot queda absorbit i sublimat per la tipografia i per uns espectadors que són alhora empírics (segons els pactes de lectura teatrals) i ficticis. Oliver o Pirandello volien ser representats. Bardera, en canvi, reflexiona sobre la impossibilitat de ser dut a escena.

CONCLUSIONS

Les ficcions literàries es formulen a partir de preguntes contrafactuals que modifiquen el món quotidià (“què hauria passat o què passaria si?”) i creen un tipus de mons possibles amb unes característiques de complexitat i de relació amb la formalitat física diferents a les que presenten els mons possibles de la lògica i de la filosofia.

⁹ Són tècniques de provocació populars i humorístiques que inclouen tradicionalment la implicació del públic, com ara l'acudit de Labarta publicat a la portada del *Papitu* núm. 166 (31-1-1912), en què hi ha una esplèndida senyora dibuixada al costat d'una taula i al peu: “*Aquesta senyora als lectors.* –Volen pendre alguna cosa? / *Els lectors a chor.* –Sí senyora, una cuixeta”.

¹⁰ Un efecte semblant l'aconsegueix Víctor García Tur (2025) quan, en un text aparentment acadèmic, capgira la manera com l'estàvem llegint en passar de la descripció d'ucronies literàries conegudes a la d'ucronies inventades.

Tots els mons ficticials es poden considerar *irreals* –paraula que no s’ha d’identificar amb *inexistent*– en el sentit que una ficció és un *esse intentionale* (mental i no falsable); però, com hem vist, *irreal* també es pot aplicar a les ficcions que fan servir elements no referencials (el que Eco anomena contrafactualitats estructurals) i, encara, al fet de qüestionar el pacte ficticial en diferents sentits: factici (la superposició d’elements mífics amb diferents graus de ruptura mimètica), ultrarealista (una realitat absoluta i poètica), signic (un món textual) i, la manera més radical de totes, amb la contrafactualitat que crea una irrealitat conceptual. El qüestionament o no del pacte ficticial permet agrupar arxítexualment diferents obres i gèneres que normalment es consideren contraposats. Des d’aquest punt de vista, podem dir, per exemple, que la literatura fantàstica, la de ciència-ficció i la realista tenen en comú l’interès a respectar el pacte ficticial i a mantenir la suspensió de la incredulitat.

La contrafactualitat d’irrealitat conceptual opera a partir de dos grans procediments: crear un món ucronic amb una història alternativa que és d’execució impossible en el món considerat real (una uchronia pura) i destruir de manera paradoxal els elements ficticials a partir d’un ús radical de la metàfora de decepció. Molt relacionades amb la metaliterarietat, les metàfores de decepció es poden aplicar pràcticament a tota la gamma de contrafactualitats amb diferents intencions. Les més rupturistes són les que, dirigides cap al lector, destrueixen el pacte ficticial i reflexionen o bé sobre la irrealitat del signe o bé sobre la impossibilitat de concebre la realitat.

Si, com hem vist citant Zubiri i altres autors, la ficció omple de contingut la realitat, per què hi ha obres que volen omplir aquesta realitat d’una irrealitat conceptual? No és pas per un moviment evasiu, perquè l’evasió, alliberadora i alhora conceptualitzadora i rectificadora del món sensible, forma part del fícte i de la ficció en tots els casos. L’explicació, doncs, potser ha de ser més contextual. En el cas català, la contrafactualitat d’irrealitat ucronica ha servit per expressar el destret històric patit a la fi del cicle medieval (*Tirant lo Blanc*) i al llarg de la repressió contemporània. Sovint en sentit compensatori, però també per fixar uns valors o unes advertències –en el cas d’ucronies negatives o distòpiques– que, pel seu biaix d’irrealitat especulativa, se situen en un àmbit més subtil i més ambigu que altres figuracions. Pel que fa a les metàfores de decepció, constitueixen una defensa contra la dissonància entre els discursos i la realitat social especialment útil a Catalunya durant el Barroc i després del Noucentisme, en una manifestació de la desconfiança envers el signe que, en època postmoderna, ha expressat la desaparició de la idea mateixa de realitat.

AGRAÏMENTS

Aquest article forma part del projecte I+D+i PID2021-122535NB-I00, “PAPCAT – Usos y transformaciones de los géneros paraliterarios en la literatura catalana de la posmodernidad (1968-2021)”, finançat per MICIU/AEI/10.13039/501100011033 i per FEDER, UE.

BIBLIOGRAFIA

- Albaladejo Mayordomo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alacant: Universidad de Alicante.
- Balaguer, J. M. (1996). Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la. Dins M. Casacuberta & M. Gustà (eds.), *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura* (p. 67-87). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bardera, D. (2023). *S'obre el teló*. Barcelona: La Segona Perifèria.
- Batet, M. (2023). Des del cim d'una muntanya inexpugnable. Dins D. Bardera, *S'obre el teló* (p. XVII-XXIV). Barcelona: La Segona Perifèria.
- Beltrán, R. (2006). "*Tirant lo Blanc*", de Joanot Martorell. Madrid: Síntesis.
- Bioy Casares, A. (2007). *Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*. Ed. F. della Paolera & E. Cross. Madrid: Fuentetaja.
- Borja, J. (2009). El cavaller Espèrcius a l'illa del Lango: un espai de fantasia en *Tirant lo Blanc*. Dins J. Armangué & C. Valriu (eds.), *Illes i insularitat en el folklore dels Països Catalans* (p. 23-42). Càller: Arxiu de Tradicions de l'Alguer.
- Coca, J. (1973). *Pedrolo, perillós? Converses amb Manuel de Pedrolo*. Barcelona: Dopesa.
- Coleridge, S. T. (2014). *Biographia Literaria*. Edimburg: Edinburgh University Press.
- Corbeil, P. (1994). L'uchronie: une ancienne science inspire un nouveau sous-genre. *Solaris*, 110. <https://www.noosphere.org/articles/article.asp?NumArticle=40>
- Dolç Gastaldo, M. (2000). La ciència i la tecnologia al servei de la utopia. La confiança històrica d'Onofre Parés a *L'illa del gran experiment*. *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura. Revista de recerca humanística i científica*, 11, 91-102.
- Doležel, L. (1999). *Heterocòsmica. Ficción y mundos posibles*. Trad. F. Rodríguez. Madrid: Arco.
- Eco, U. (1987). *Dels miralls i altres assaigs*. Trad. J. Daurella. Barcelona: Destino.
- Eliade, M. (1983). *Mito y realidad*. Trad. L. Gil. 5a ed. Barcelona: Labor.
- Espriu i Malagelada, A. (2010). *Aproximació històrica al mite de Sinera*. Ed. revisada, corregida i augmentada. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Evans, R. J. (2018). *Contrafactuales. ¿Y si todo hubiera sido diferente?*. Trad. G. Usandizaga. Madrid: Turner.
- Foucault, M. (1982). *L'ordre del discurs i altres escrits*. Trad. P. Casanovas. Ed. J. Ramoneda. Barcelona: Laia.
- García Tur, V. (2025). La narrativa del meu temps (en el multivers de la literatura infinita). Dins J. Marugat, V. Martínez-Gil & N. Santamaria (eds.), *La literatura del nostre temps: trenta-set mirades a la postmodernitat catalana* (p. 75-82). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Garcia-Oliver, F. (2009). *Ausias Marc*. València: PUV.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Goodreads (2025). *Quotes*. <https://www.goodreads.com/quotes/310169-fantasy-is-the-impossible-made-probable-science-fiction-is-the>
- Gregori, A. (2015). *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Henriet, É. B. (2009). *L'uchronie*. Paris: Klincksieck.
- Honorato E., D. (2017). Lo "irreal" en Xavier Zubiri: el problema filosófico del arte y la literatura (a la luz de J. R. R. Tolkien). *Revista de Filosofía*, 73, 71-86.
- Kirkham, R. L. (1992). *Theories of Truth: A Critical Introduction*. Cambridge: MIT Press.
- Labarta, F. (1912). *Papitu*, 166, [1] 31.01.
- Leibniz, G. W. (1710). *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Amsterdam: Isaac Troyel, Libraire.
- Lewis, C. S. (1998). *Un experiment de crítica literària*. Trad. J. Vallcorba Plana. Barcelona: Quaderns Crema.

- Lluís, J.-L. (2006). *Diccionari dels llocs imaginaris dels Països Catalans*. Barcelona: La Magrana.
- Marrugat, J. (2011). Pròleg. Carles Hac Mor després de Carles Hac Mor. Dins C. Hac Mor, *Filacteri d'infrallengua* (p. 7-12). Tarragona: Arola.
- Martínez-Gil, V. (2022). Portugal i Ibèria: uconies narratives i pensament utòpic en la literatura catalana. Dins S. García-Jalón de la Lama (org.), *Utopías, distopías y eutopías. Resonancias en la filosofía y la literatura contemporáneas/Utopias, distopias e eutopias. Ressonâncias na filosofia e na literatura contemporáneas (X Jornadas de cultura hispano-portuguesa)* (p. 41-66). Porto: Officium Lectionis.
- Martorell, J. (2021). *Tirant lo Blanc*. Ed. J. Pujol. Barcelona: Barcino.
- Massoni Campillo, A. (2018). Revisión de la semántica de mundos posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 6 (2), 321-344. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489>
- Montalbetti, Ch. (2001). *La fiction*. París: Flammarion.
- Murgades, J. (2023). Ocurrences catafòriques en les lletres catalanes. Dins E. Miralles, M. Sogues & P. Valsalobre (eds.), *Sou lo que podeu mostrar que haveu begut d'aquesta font. Homenatge al professor Albert Rossich* (p. 311-324). Catarroja: Afers.
- Pavel, Th. G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pedrolo, M. de (1987). *La creació de la realitat, punt i seguit*. Barcelona: Ed. 62.
- Permanyer, L. (1967). *43 respostes catalanes al qüestionari Proust*. Barcelona: Proa.
- Perucho, J. (1987). *Obres completes III, Narracions, 2*. Barcelona: Ed. 62.
- Perujo, J. M. (1994). L'illa del Lango no és un illot: el nus estructural de l'episodi del drac en el *Tirant lo Blanc*. Dins C. Romero & R. Arqués (eds.), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco (Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani: Venezia, 24-27 marzo 1992)* (p. 71-85). Pàdua: Programma.
- Pla, X. (2022). *El soldat de Baltimore. Assaigs sobre literatura i realitat en temps d'autoficció*. Palma: Leonard Muntaner.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). Parodiar, rev(b)elar. *Revista de literatura comparada*, 4, 1-18.
- Pujol, J. (2015). *Tirant lo Blanc*. Dins L. Badia (dir.), *Història de la literatura catalana. Literatura medieval (III). Segle XV*, vol. III (p. 107-161). Barcelona: Enciclopèdia Catalana/Barcino/Ajuntament de Barcelona.
- Quintana Trias, L. (2017). La consciència de l'irreal en *Ronda naval sota la boira* de Pere Calders. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 63, 35-53.
- Riquer, M. de (1990). *Aproximació al "Tirant lo Blanc"*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Sánchez Piñol, A. (2021). *Les estructures elementals de la narrativa*. Barcelona: La Campana.
- Soler i Amigó, J. (1995). *Els enllocs. Els temps i els horitzons de la utopia*. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular/Alta Fulla.
- Solervicens, J. (2016). Vicent Garcia. Dins J. Solervicens (dir.), *Història de la literatura catalana. Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració*, vol. IV (p. 339-374). Barcelona: Enciclopèdia Catalana/Barcino/Ajuntament de Barcelona.
- Suvín, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Vargas Llosa, M. (1985). *Lletra de batalla per "Tirant lo Blanc"*. Trad. R. Barnils. Barcelona: Ed. 62.
- Villanueva, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe.
- Villarró, A. (2017). Què hauria passat si. *El Món d'Ahir*, 3, 66-75.
- Wikipedia (2025). *Alternate history*. https://en.wikipedia.org/wiki/Alternate_history
- Wolterstorff, N. (1980). *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Zubiri, X. (1982). *Inteligencia y logos*. Madrid: Alianza/Sociedad de Estudios y Publicaciones.