

CONSTRUCCIONS DIFUSES DE LA IDENTITAT: EL CAS DEL *LAZARILLO* *DE TORMES* I LA *VELOCIDAD DE LA LUZ* DE JAVIER CERCAS

José Antonio Calzón García

Universidad de Vilnius



Resum || Aquest article analitza la problemàtica d'aquells textos narratius de naturalesa autoficcional en què les diferents instàncies enunciatives apareixen entrecruades i en ocasions fusionades, prenent com a exemples el *Lazarillo de Tormes* i *La velocidad de la luz* de Javier Cercas. A continuació, es presenten les limitacions explicatives dels procediments d'anàlisi tradicionals que opten per categoritzacions discretes dels personatges, narradors i autors, i la defensa i la justificació de l'ús d'eines d'estudi properes a l'àmbit de la lògica difusa per a comprendre millor aquests fenòmens literaris.

Paraules clau || Autoficció | Enunciació | Lògica difusa | Plans narratius | *Lazarillo* | Javier Cercas

Abstract || This article analyzes the difficulties regarding autofictional novels that display interconnection and even fusion between several enunciative levels, as in the case of *Lazarillo de Tormes* and Javier Cercas' *La velocidad de la luz*. The article then focuses on the limits of traditional explanatory patterns that analyze characters, narrators, and authors as discrete entities, proposing the use of research tools close to fuzzy logic to offer a better understanding of these literary phenomena.

Keywords || Autofiction | Enunciation | Fuzzy logic | Narrative levels | *Lazarillo* | Javier Cercas

Fa poc va aparèixer als mitjans (Sweney, 2014) la notícia que l'Advertising Standards Authority (ASA) havia prohibit la campanya de promoció de les galetes Oreo al canal de vídeos YouTube. La campanya incloïa quatre *youtubers* famosos mostrant envasos d'Oreo mentre explicaven que havien estat convidats a participar a una «cursa de xarrups», expressió popular amb la qual es coneix la manera de consumir la galeta xarrupant la crema. A instància d'un periodista de la BBC, que deia no tenir del tot clar si els vídeos estaven etiquetats de manera expressa com a «publicitat», l'ASA va analitzar aquestes emissions i va concloure que, si bé en prémer el botó «mostrar-ne més» a la part inferior del vídeo apareixia el missatge «Thanks to Oreo for making this video possible», no quedava suficientment clar per l'espectador quin era el propòsit comercial del missatge audiovisual: «the ads were not obviously identifiable as marketing communications» (Sweney, 2014). El problema, per tant, raïa no tant en el mitjà o els agents emprats per l'estratègia de l'anunci, si no en la suposada indefensió de l'espectador envers un discurs que no sabia com interpretar; és a dir, el valor perlocutiu de l'enunciació (Ducrot i Todorov, 1975: 385), la finalitat de l'emissor, apareixia difuminada o, en el pitjor dels casos, subtilment escamotejada, davant al suposat contingut proposicional del vídeo, en el qual diversos *youtubers* únicament parlen de la seva experiència lúdica amb unes galetes, el que fa que tot l'artefacte publicitari construït detalladament esdevingui ocult als ulls de l'espectador.

La campanya d'Oreo no és més que l'enèsim intent de jugar amb categories enunciatives i universos referencials que obren un cop més el debat sobre els límits ètics i ontològics entre autobiografisme (entès aquí en referència al discurs que juga amb la identitat nominal d'autor, narrador i protagonista), art i realitat. A fi d'analitzar la complexitat d'aquestes interconnexions, en aquest text proposo com a marc de reflexió l'estudi de dues novel·les separades per gairebé cinc segles de distància: el *Lazarillo de Tormes* i *La velocidad de la luz* de Javier Cercas.

L'any 1554 algú, no sabem qui, va decidir fer públiques les peripècies d'un noi narrades des del naixement fins a les núpcies amb la criada d'un arxipreste. L'obra optava per el relat en primera persona, fet que vinculava a narrador i protagonista des d'un bon principi: «A mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre» (*Lazarillo de Tormes*, 2006: 12-13). Tanmateix, el joc enunciatiu sobrepassava l'estratagema del narrador autodiegètic, del relator en primera persona, i utilitzava de la mateixa manera una persona idèntica per la figura de l'anomenat autor fictici, narratiu i implícit representat (Villanueva, 1984 y Pozuelo Yvancos, 1994), o el que és

el mateix, aquell que s'atribueix l'elaboració del relat des d'un punt de vista físic i complet, i per tant l'explicació metanarrativa inserida en el relat fictici:

Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto. (2006: 9-11).

Seguint amb el mecanisme de rellotgeria que suposa aquesta obra, i passant a una instància superior, és possible contemplar les primeres línies de la novel·la com el discurs d'un agent emissor difusament diferent al Lázaro-autor narratiu. Efectivament, al començament del llibre veiem igualment un discurs metaenunciatu en primera persona, on tanmateix desapareix la identitat nominal amb Lázaro i amb qualsevol altre agent:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite [...] Y todo va desta manera; que, confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades. (2006: 3-4 i 8-9)

L'estat enunciatu de la veu que parla roman clar. Un cop més, ens trobem davant el pretès responsable de l'elaboració física de l'obra. La qüestió, aquí, en realitat és una altra. Qui parla? Hi ha diverses possibilitats. Primerament, per pura lògica, hauria de ser el mateix Lázaro que, a continuació, menciona el seu desig de que «se tenga entera noticia de mi persona» (2006: 11). Una altra possibilitat seria contemplar aquest emissor com un transsumpte del vertader elaborador del text, mitjançant la duplicació de la figura de l'autor fictici. Fins i tot existeix un altre joc més: veure entre aquestes línies

Un Lázaro possiblement en edat adulta que recorda, o conserva, el registre epistolar dirigit a «Vuestra Merced» [...] Lázaro, per tant, com un autor real fictici de l'obra, es veuria a si mateix com un bufó, o més ben dit, com la màscara deformada d'una vida que li ha suposat a una humiliació més terrible encara que el de ser conscient de l'infidelitat de la seva esposa, i que consistiria en saber-se l'artífex d'un text hipòcrita de cap a peus [...] Lázaro juga, així doncs, amb l'autoparòdia, i escriu una història (la seva) amb l'objectiu de que el lector rigui, no del personatge, sinó del narrador i del responsable de la carta-resposta, oferint un document que reflecteix els diferents estadis de la vida: el personatge ingenu, el narrador hipòcrita, l'autor de cartes orgullós i superb i, especialment, l'ancià resignat que escriu amb ironia. (Calzón García, 2006: 397)

Deixant de banda la vaguetat semàntica d'aquestes primeres línies, faltaria encara tractar una altra qüestió: el valor artístic i narratiu que suposa l'ús de l'anonimat en l'obra. En efecte, el *Lazarillo* va aparèixer sense nom a la portada, o per ser més precisos, sense cap altre nom que el que constava com a títol. Aquesta qüestió, sumada a la naturalesa inèdita de l'autobiografisme fictici, fa que el text sigui encara més fascinant. Rico (1988: 154 i 157) ja va apuntar què hi podia haver d'intencional en l'aparentment casual anonimat del text:

L'autor del *Lazarillo* es va proposar precisament aquest objectiu: presentar la novel·la com si es tractés de l'obra autèntica del vertader Lázaro de Tormes. No només un relat versemblant, insisteixo, sinó vertader. No pas realista: real [...] el *Lazarillo*, doncs, no és una obra anònima, sinó apòcrifa, falsament atribuïda.

Cabo Aseguinolaza (1992: 58), respecte d'aquesta qüestió, apunta que qualsevol narració de forma autobiogràfica ha de ser entesa, a menys que hi hagi indicis o evidències del contrari, com a real i, tot i quan apareix firmada pel seu vertader autor, quelcom ens orienta a identificar, si no existeixen contradiccions, l'autor amb el narrador. Si invertim el sentit, podríem dir que, el fet que no hi hagi firma a la portada tot i tractar-se d'una obra formalment autobiogràfica tendeix a identificar al narrador com a l'autor real. Així doncs, ens enfrontem a un cinquè Lázaro, en forma d'hipotètic autor real de la novel·la, en l'estadi més ampli d'anàlisi de les instàncies enunciatives que el mateix text suscita.

Si recapitem tot el que hem esmentat fins ara, veiem com al *Lazarillo de Tormes* la identitat nominal del protagonista, narrador, autor narratiu (que es divideix al seu torn en un possible autor fictici ancià) i el fictici autor real o autor «editorial» (el nom del qual apareixeria a la portada) porta al lector del segle XVI a la conclusió que, efectivament, es troba davant un text documental, una veritable autobiografia. Tanmateix, sabent com sabem ara la impossibilitat d'aquesta situació, a causa de la incompatibilitat entre el bagatge intel·lectual de l'autor real i el perfil sociocultural del protagonista, no podem evitar preguntar-nos: Quin va ser el posicionament ètic, ontològic i artístic de l'autor real, en publicar una obra rupturista i «mentidera» a la vegada?

Passem ara a la narrativa de Javier Cercas. Etiquetades com «autoficció», les seves obres presenten sovint una identitat nominal i biogràfica entre el protagonista, el narrador i l'autor. Segons Gómez Trueba (2009: 67) l'autoficció es troba

en aquells relats que, en presentar-se com a novel·les o sense denominació genèrica (mai com autobiografies o memòries) ofereixen, tanmateix, continguts autobiogràfics o d'aspecte autobiogràfics [...] confirmats per la identitat nominal de l'autor, narrador i personatge.

En efecte, a *La velocidad de la luz*, el narrador ens obre l'univers de l'autoficció des de les primeres línies:

Ahora llevo una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera de verdad, pero yo todavía era yo cuando conocí a Rodney Falk. Fue hace mucho tiempo y fue en Urbana, una ciudad del Medio Oeste norteamericano en la que pasé dos años a finales de la década de los ochenta (Cercas, 2005: 15).

La biografia de Javier Cercas (2005: contraportada) ens permet comprovar que, efectivament, va treballar dos anys a la Universitat d'Illinois, a Urbana, abans de començar a treballar com a professor de literatura a la Universitat de Girona l'any 1989. Així, i tot i que el narrador-protagonista no apareix mai citat en l'obra com a «Javier Cercas», els vincles i paral·lelismes entre la figura narrativa i el personatge real es repeteixen constantment.

Un dels moments més interessants de l'obra, des del punt de vista metaliterari, es produeix quan el protagonista parla amb Rodney, un company de la universitat veterà de la Guerra del Vietnam —molt semblant, en paraules del Javier Cercas real, a algú que va conèixer durant la seva estada a Estats Units (Mora: 2005)—, d'una novel·la que està escrivint:

Le expliqué que lo único que tenía claro en mi novela era precisamente la identidad del narrador: un tipo exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo. «¿Entonces el narrador eres tú mismo?», conjeturó Rodney. «Ni hablar», dije, contento de ser ahora yo quien conseguía confundirle. «Se parece en todo a mí, pero no soy yo». Empachado del objetivismo de Flaubert y de Eliot, argumenté que el narrador de mi novela no podía ser yo porque en ese caso me hubiera visto obligado a hablar de mí mismo, lo que no solo era una forma de exhibicionismo o impudicia, sino un error literario, porque la auténtica literatura nunca revelaba la personalidad del autor, sino que la ocultaba. «Es verdad», convino Rodney. «Pero hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse». (2005: 62).

En efecte, Cercas, durant la seva estada a Illinois, va escriure una novel·la titulada *El inquilino*, en què apareix un docent que treballa a una universitat estatunidenca. Això no obstant, el punt més interessant de la reflexió del personatge que parla amb Rodney a *La velocidad de la luz* recau precisament en la defensa de la identitat absoluta, en termes literaris, entre protagonista i autor real, excepte en el que fa referència al nivell extranarratiu: «se parece en todo a mí, pero no soy yo».

El joc i les semblances especulars nodreixen la totalitat del relat. L'escàs èxit d'*El Inquilino*, per una banda, reapareix en els comentaris amargs del narrador: «es verdad también que, como me había ocurrido en Urbana con mi primera novela frustrada, durante años yo fui incapaz de ponerme a escribir sin sentir el aliento de Rodney

a mi espalda» (2005: 152) Per altra banda, la sorprenent acollida internacional del gran èxit de Cercas, *Soldados de Salamina*, té el seu propi espai a *La velocidad de la luz*:

Ocurrió hace tres años, pero no ocurrió por azar. Unos meses atrás yo había publicado una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil española; salvo por su temática, no era una novela muy distinta de mis novelas anteriores —aunque sí más compleja y más intempestiva, acaso más estafalaria—, pero, para sorpresa de todos y salvo escasas excepciones, la crítica la acogió con cierto entusiasmo, y en el poco tiempo transcurrido desde su aparición había vendido más ejemplares que todos mis libros anteriores juntos, lo que a decir verdad tampoco bastaba para convertirla en un best-seller. (2005: 153)

En una picada d'ullet cervantí, fins i tot el mateix Rodney confessa haver llegit la multipremiada obra, que, no ho oblidem, tenia com a protagonista un tal «Javier Cercas»: «desde que estoy en España ya me han hablado dos o tres veces de tu libro. *Malum signum*. Por cierto: ¿te dijo Paula que hasta yo lo he leído?» (2005: 165). La galanteria arriba al punt de que Rodney també llegeix *El inquilino*, obra que, confessa: «me gusta más» (2005: 166). El que resulta interessant en aquest cas és que un dels personatges de la novel·la, igual que a *La velocidad de la luz*, també està inspirat en un veterà del Vietnam. Dit d'una altra manera: el joc laberíntic que es proposa construeix una estructura en la qual un personatge (Rodney), inspirat en una persona real (el veterà que va conèixer Cercas) es converteix en lector d'una obra també real (*El inquilino*), reconstruïda en una novel·la (*La velocidad de la luz*), en la qual apareix al seu torn com a personatge. I, en efecte, el mateix Rodney creurà reconèixer-se en la primera obra del protagonista, imatge del Cercas escriptor:

—¿Qué novela va a ser? —contestó Rodney—. *El inquilino*. ¿Olalde soy yo o no?
—Olalde es Olalde —improvisé—. Y tú eres tú.
—A otro perro con ese hueso —dijo en castellano, como si acabara de aprender la expresión y la usara por primera vez—. No me vengas con el cuento de que una cosa son las novelas y otra la vida —continuó, regresando al inglés—. Todas las novelas son autobiográficas, amigo mío, incluso las malas. (2005: 168)

Però el Rodney de *La velocidad de la luz* comença a lligar caps, després de trobar-se amb el protagonista-escriptor, fins al punt de convèncer-se de que està en camí de ser personatge d'una altra de les seves obres, la que en aquell moment estem llegint: «lo que quiero decir es que después de hablar con mi padre tú saliste de mi casa convencido de que lo que él quería era que contases mi historia, o por lo menos de que tú tenías que contarla. ¿Me equivoco?» (2005: 174). El paral·lelisme amb la conversació entre Augusto i Unamuno a *Niebla*, on aquest es desdobra en el fictici autor narratiu que intenta posar fre a l'angoixa existencial del protagonista, és igual d'evident.

Passa alguna cosa similar amb el narrador autodiegètic? Es desdibuixa en la seva pròpia història? En certa manera, sí. La dissolució de les instàncies enunciatives arriba al punt de que el protagonista-escriptor, reconvertit en un autor implícit representat, es qüestiona la seva identitat des del moment en què decideix començar a escriure la història de Rodney:

Me puse a escribir este libro. Desde entonces apenas he hecho otra cosa. Desde entonces —y va ya para seis meses— siento que llevo una vida que no es de verdad, sino falsa, una vida clandestina y escondida y apócrifa pero más verdadera que si fuera de verdad. (2005: 290)

Al final de l'obra el protagonista escull el camí del fingiment i l'engany com a mecanisme per arribar a la veritat, capgirant la ja llunyana conversa amb Rodney, en què confessava que el discurs autodiegètic era la millor de les màscares: «Mentiré en todo, le expliqué, pero solo para mejor decir la verdad. Le expliqué: será una novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera de verdad» (2005: 304). Per acabar, i en ser preguntat pel final de la novel·la, Cercas juga la seva última cartada, aconseguint que màgicament coincideixin no només el final del personatge i el de la narració, sinó també l'elaboració fictícia i real de l'obra, així com la lectura: «—Acaba así» (2005: 304).

Deixant de banda les abundants diferències, de tipus narratiu, que separen al *Lazarillo de La velocidad de la luz*, ambdues obres presenten un significatiu tret en comú, localitzable en molts altres textos: el recurs d'allò que Genette (2004) denomina metalepsis, sobre el qual diversos crítics han parlat a propòsit de l'obra de Cercas (Gómez Trueba, 2009: 73). Aquest tret se sol definir generalment com el «salt» entre diferents instàncies enunciatives (narrador, personatges, etc.), presenta com a fórmula més arriscada la coneguda com a metalepsis ontològica, en la qual un personatge novel·lesc, el narrador o autor implícit representat semblen superar literalment la frontera entre el món real i el món diegètic. En el cas concret de *Lazarillo*, ens trobem davant un exemple de metalepsis d'autor, o com el mateix Genette (2004: 127) menciona, a propòsit de l'obra picaresca, una mostra d'«enunciació autobiogràfica indeterminada», en què es jugaria deliberadament amb la cartada de l'anonímia, apostant per oferir a l'autor de l'obra com el seu narrador i protagonista.

El fet que el mateix Cercas hagi utilitzat l'expressió «relat real» (Gómez Trueba, 2009: 70) per a parlar del tipus de literatura que fa ha contribuït a reforçar la sensació de dissolució entre les instàncies enunciatives literàries i les reals. En defensa de l'autor, i a propòsit de certes polèmiques sobre *Soldados de Salamina*, Gómez Trueba (2009: 77) ha insistit en assenyalar que, tot i que «no son pocos

los que han expresado su disgusto ante la versión de los hechos relacionados con la Guerra Civil española que se ofrecen [...] han achacado al novelista Javier Cercas lo que en realidad cuenta su personaje» i que, per tant, seria responsabilitat exclusiva de l'autor. El problema pot ser encara més complex si, amb Ramon Ortega (2006: 87), coincidim en considerar que el recurs de la metalepsi obre les portes en el món dels relats a l'«estructura especular» on l'autor real de l'obra queda reflectit no només en el protagonista i el narrador, sinó també en el mateix autor implícit representat.

Un dels principals problemes als quals fan front narratives com la de Cercas (on es juga amb l'ús de la primera persona, de la identitat nominal, de les picades d'ullet realment autobiogràfiques i autoreferencials) o la del Lazarillo (on l'ús de la primera persona i de l'anonímia fa relliscar la identitat des del protagonista fins a l'autor real) no es tracta tant de saber fins a quin punt el relat és real o de fins a quin punt és verídica la construcció autobiogràfica en si mateixa, sinó la mateixa categorització que, com a lectors, realitzem. Efectivament, la recodificació que duem a terme amb un text literari passa habitualment per considerar les diferents instàncies enunciatives com a compartiments estanc, especialment en el moment en què fem el salt a la figura de l'autor real. Aquesta qüestió ha estat tractada per diverses disciplines, i normalment s'ha mantingut aquest tractament discret dels nivells comunicatius i semàntics.

Per una banda, des del punt de vista de la teoria dels actes de la parla, alguns estudiosos, com Ohmann (1987: 29 i 33), insisteixen en que «una obra literaria es un discurso que carece de las fuerzas ilocutivas [...] normales. Su fuerza ilocutiva es intencionadamente imitativa [...] proporcionando al lector actos de habla insuficientes e incompletos». D'altres, com Darío Villanueva (1993: 23), prefereixen destacar que els enunciats literaris són actes il·locutoris d'assertió sense verificació: estan mancats de força il·locutiva real i només en tenen d'índole mimètica. Fins i tot, en alguns casos, com el de John-K. Adams (1985: 10), es planteja que la convenció principal que opera en el discurs fictici és que l'escriptor atribueix la seva enunciació a un altre interlocutor, «which means, the writer attributes the performance of his speech acts to a speaker he creates», el que suposaria que les frases d'una novel·la són actes plens, però imaginaris, i que per tant no són actes de l'autor. En qualsevol cas, i deixant al marge les diverses perspectives, totes elles comparteixen una postura en comú: el nivell de l'enunciació real i el de la narració literària són diferents.

Per altra banda, pel que fa a la denominada «teoria dels mons possibles», aquesta articula una idea de la narració com a superposició d'universos referencials independents que es poden caracteritzar a

partir de proposicions amb valors lògics. Aquests mons, generats des del punt de vista de cadascun dels narradors i actors d'un procés, presenten una sèrie de lleis i valors que varien depenent del submón que es tingui en consideració, el que permetrà parlar de mons creguts, somniats, etc. (Petöfi, 1978: 73, 104 i 223). Tanmateix, aquest teixit de submons reals efectius (activitats i coneixements empírics dels personatges), desitjats, temuts, somniats, explicats, etc. construïts a partir de discursos interiors i exteriors, manté, de la mateixa manera que observem en la teoria dels actes de parla, la mateixa màxima: cada prisma comunicatiu (personatges, narrador, autor implícit representat, autor real) desenvolupa un univers lingüístic amb una normativitat pròpia.

Sense cap dubte, resulta evident la naturalesa contraintuitiva, des del prisma de la racionalitat occidental, dels plantejaments analítics que poden pretendre atemptar contra la nítida separació dels diversos *locus* enunciatius. Així i tot, no deixa de ser cert que les darreres dècades han estat testimoni d'un desenvolupament de propostes teòriques que qüestionen aquest plantejament tradicional. Per exemple, la teoria dels polisistemes començava des de la concepció de tota l'obra literària fruit d'una multiplicitat de sistemes que projecten una sèrie d'elements independents en un text en concret. Així, per a Even-Zohar (1999: 29-31), en la relació entre autor i lector resulta fonamental la figura del «mitjancer», ja sigui el mateix text literari, les instruccions acadèmiques o el mercat. No és possible entendre, creu Even-Zohar, cap relació comunicativa amb l'exclusiva valoració dels factors que, *stricto sensu*, articulen de forma directa aquesta connexió.

De la mateixa manera, el desenvolupament de la lògica difusa, o borrosa, que ha trencat amb el pilar aristotèlic del processament binari, ha posat en solfa la idea que només els enunciats afirmatius i negatius poden tenir interès epistemològic, i són els únics dels quals es podria afirmar la veritat o la falsedat: la resta dels enunciats quedaria, doncs, per la retòrica. Aquesta dualitat exclouent planteja el problema, tal i com explica Kosko (1995: 21) de que «el món és gris però la ciència és blanca i negra». En l'àmbit específic de les matemàtiques o la informàtica, hi ha hagut un desenvolupament directament proporcional entre allò borrós i allò precís, que ha fet que només en sistemes artificials es pugui promulgar la desaparició dels casos limítrofs. Davant aquesta situació, la naturalesa ens presenta a tot arreu un seguit de graduacions continuades (Black, 1969: 62 i 219). Així, la lògica difusa sembla haver esquerdat un dels dogmes més ben fixats entre la comunitat científica: el que tot allò cognoscible, tot allò expressable, ha de ser necessàriament vertader o fals, és a dir, que en tots els casos es pot afirmar que quelcom és o no una cosa determinada. Per contra, el pensament borrós ha deixat fixada la idea de que hi ha coses que poden ser més o menys una

cosa, o que poden ser-ho i no ser-ho a la vegada, especialment en el cas en particular del llenguatge artístic:

La imposibilidad de aplicar la noción común [...] de verdad a las expresiones metafóricas no arroja sospechas sobre la noción de metáfora [...] sino sobre la noción de verdad. Bajo este prisma, una teoría de la verdad que no consiga dar cuenta de las relaciones entre el lenguaje metafórico y la realidad no es una teoría restringida, sino una teoría incompleta, o directamente falsa. (Bustos, 2000:116)

Tornant a Cercas, la idea d'«anàlisi difusa» ja és present, en certa manera, en alguna de les reflexions que ha suscitat l'obra. Així, Ramos Ortega diu (2006: 91) a propòsit de *La velocidad de la luz*: «la materia con la que está hecha la novela es la misma que la de los sueños. En los sueños ya se sabe que no existe ni el pasado ni el presente ni el futuro, sino que se produce todo al mismo tiempo o, al menos, esa es la impresión». També Lluch Prats (2006: 304) insisteix en aquesta idea a través del concepte més habitual de «mestissatge»: «la obra de Javier Cercas permite que rastreemos sus vueltas en torno a la máscara, la literatura y la vida, la verdad y la mentira, la literatura como mestizaje —que él asume como propia—, la falta de identidad entre autor y escritor».

Tant al *Lazarillo* com a bona part de les obres de Javier Cercas, entre elles *La velocidad de la luz*, l'autor real escull desenvolupar una proposta narrativa que no es presta a ser analitzada des de la perspectiva de l'enunciació discreta. La crítica literària, normalment, ha proposat una miríade d'estructures amb les quals encotillar qualsevol relació comunicativa que s'articuli des del prisma de la literatura. Personatges, narradors, autors reals i ficticis, narratoris i lectors implícits emplen els forats i les caselles dels papers dels experts, subdividint així, probablement, el propòsit de l'autor.

L'any 1554 algú va decidir escriure una obra pretesament protagonitzada, narrada i escrita per ell mateix, Lázaro de Tormes. Considerar per separat cada una d'aquestes categories (acció, narració i escriptura) sempre des del doble nivell de la realitat/ficció suposa un exercici d'anàlisi d'una obra diferent a la que ens ha arribat a les mans. Si fos així, el *Lazarillo* hauria d'haver començat d'aquesta manera: «*Admítaseme, pues, la siguiente ficción: yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido*». Però, com sabem tots, aquest no és el començament del relat. La qüestió no és tant desentranyar l'estatus ontològic pel qual transcorren els diferents (si és que encara podem utilitzar aquesta paraula) nivells comunicatius de l'obra, sinó entendre que, per a l'autor, són inexistents. L'escriptor de l'obra és i al mateix temps no és Lázaro, i negar aquesta realitat és construir un artefacte diferent al que algú va crear al segle XVI. Si passem a *La velocidad de la*

luz, quan el protagonista menciona, a propòsit del narrador de la seva antiga novel·la, que «se parece en todo a mí, pero no soy yo» (Cercas, 2005: 62), l'afirmació és, bàsicament, la mateixa que en la novel·la picaresca, tot i que de manera molt més explícita: és clar que sóc i no sóc jo.

En resum, el relat autobiogràfic total, aquell que arriba des del protagonista fins a l'autor real, es resisteix constantment al pols de les etiquetes i, encara més, al recinte absurd del principi del tercer exclòs: *A* o *no-A*, aquesta és la qüestió. La necessitat d'una semàntica difusa, o contínua, que recategoritzi les idees de l'acte il·locutiü, realitat, ficció, narració, escriptura i vida semblen haver-se fet palpables quan comprovem la incomoditat que suposa analitzar obres en les quals els autors juguen a ser narradors i personatges. Això és possible, o acaba sent un simple exercici de retòrica analítica? Comprovem la diferència que hi podria haver entre un enunciat descriptiu d'un manual d'història de la literatura tradicional i un que opti per postulats difusos:

Lazarillo de Tormes és una obra anònima publicada per primera vegada el 1554. L'autor, presumiblement un jueu convers, explica la vida i les aventures d'un noi que passa d'amo en amo fins a aconseguir establir-se com a pregoner de vins de Toledo.

Lazarillo de Tormes és una obra anònima publicada per primera vegada el 1554. L'autor, Lázaro, decideix explicar la seva vida des de l'infància en una epístola-resposta a petició d'un interrogador anònim que sent curiositat sobre un aspecte específic de la seva vida. Així mateix, l'autor de l'obra ofereix proves constants al llarg del text de posseir una formació cultural impensable en un individu amb les característiques del protagonista.

Segons la segona proposta, Lázaro seria i no seria, al mateix temps, l'autor del llibre, fet que reajustaria l'idea dels «impossible worlds» plantejada per Martín-Jiménez (2015: 16). O, fins i tot, podríem afirmar que és un «autor parcial» de l'obra, o que un percentatge de l'obra és responsabilitat seva. D'aquesta manera, es posaria punt i final a la impostura que suposa parlar-ne com un autor fictici. És tan autor com el suposat jueu convers ple d'ingeni que va il·luminar les lletres espanyoles amb aquest relat. Potser més i tot. Convertir-lo en una simple màscara de l'autor equival a esborrar el seu nom de la portada, o el que és pitjor, a escriure'n un altre.

La crítica difusa té un camí inabastable per endavant, i les seves perspectives d'anàlisi sobrepassen de molt els objectius d'aquest article. En aquestes línies hem tractat només d'indicar el camí a seguir quan ens trobem amb exemples tan diferents i problemàtics com els del *Lazarillo* i *La velocidad de la luz*. Els problemes de la crítica tradicional a l'hora d'analitzar de manera fidedigna ambdós textos no fan més que demostrar la necessitat d'operar amb nous

procediments d'estudi que respectin la intenció i l'objectiu narratiu dels autors, perquè sinó la crítica acaba reduïda en un simple exercici d'heurística estèril. Com sabem, l'art excedeix en ocasions els límits del que es podria anomenar racionalitat convencional, i la necessitat de ser-ne conscient farà que la nostra feina certament més precisa a l'hora d'explicar i entendre la realitat, que al cap i a la fi és el propòsit bàsic de la tasca científica:

En rigor, l'especificitat de l'acte narratiu autobiogràfic rau en el fet que no és possible delimitar-ne fàcilment la metàfora espacial dins/fora [...] autor, narrador i personatge sorgeixen del mateix acte i de manera simultània. Això atorga al gènere un estatut ontològic particular. (Pozuelo Yvancos, 2006: 46-47).

Bibliografía citada

- ADAMS, J.-K. (1985): *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamin Publishing Co.
- ANÓNIM (2006): *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra.
- BLACK, M. (1969): *El laberinto del lenguaje*, Caracas: Editorial Arte.
- BUSTOS, E. (2000): *La metáfora. Ensayos transdisciplinarios*, Madrid: Fondo de Cultura Económica/ UNED.
- CALZÓN GARCÍA, J. A. (2008): «Lázaro, autor en el *Lazarillo*. El juego de la autoparodia» en Calzón García, J. A. et alii (eds.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, Jóvenes Investigadores*, Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 389-398.
- CERCAS, J. (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona: Tusquets.
- DUCROT, O. i TODOROV, T. (1975): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas» a Iglesias Santos, M. (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco/Libros, 23-52.
- GENETTE, G. (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2009): «Esa bestia omnívora que es el yo: el uso de la *autoficción* en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXVI, 1, 67-83.
- KOSKO, B. (1995): *Pensamiento borroso*, Barcelona: Crítica.
- LLUCH PRATS, J. (2006): «La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas» a *Actas del XXII Congreso AISPI*, Madrid: Instituto Cervantes-AISPI, vol. I, 293-306.
- LUTAS, L. (2009): «Dos ejemplos de metalepsis narrativas: *Niebla* de Miguel de Unamuno y *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau», *Moderna Språk*, vol. 2, 39-59.
- MARTÍN-JIMÉNEZ, A. (2015): «A theory of impossible worlds (metalepsis)», *Castilla. Estudios de literatura*, vol. 6, 1-40.
- MORA, R. (2005): «Entrevista a Javier Cercas», *El País*, <http://elpais.com/diario/2005/03/10/cultura/1110409201_850215.html>, [12/08/2014].
- OHMANN, R. (1987): «Los actos de habla y la definición de literatura» en Mayoral, J. A. (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco/Libros, 11-34.
- PĚTOFI, J. S. (1978): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Comunicación.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1994): «Teoría de la narración» a Villanueva, D. (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid: Taurus Universitaria, 219-240.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2001): «Autobiografía, referencia, performatividad. Un comentario a Paul de Man» a Vázquez Medel, M. A. (ed.), *La semiótica actual*, Sevilla: Ediciones Alfar, 43-48.
- RAMOS ORTEGA, M. J. (2006): «La construcción de las dos últimas novelas de Javier Cercas: *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*», *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, vol. 22, 83-92.
- RICO, F. (1988): *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid: Cátedra.
- SWENEY, M. (2014): «YouTubers ads for Oreo banned for not making clear purpose of videos», *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/media/2014/nov/26/youtube-ad-oreo-banned-advertising-lick-race>>, [12/08/2014].
- VILLANUEVA, D. (1984): «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca» a González-Del-Valle, L. T. y Villanueva, D. (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 343-367.
- VILLANUEVA, D. (1993): «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía» a Romera, J. et alii (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 15-32.