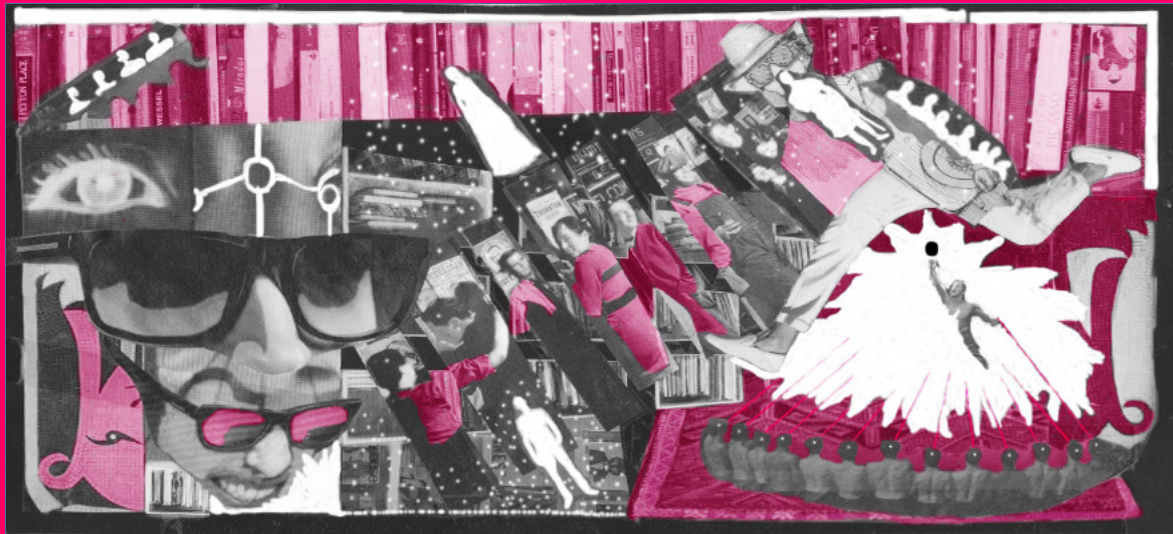


CONSTRUCCIONES DIFUSAS DE LA IDENTIDAD: EL CASO DEL *LAZARILLO DE TORMES Y LA VELOCIDAD DE LA LUZ* DE JAVIER CERCAS

José Antonio Calzón García

Universidad de Vilnius



Resumen || El presente artículo analiza la problemática de aquellos textos narrativos de naturaleza autoficcional en los cuales las distintas instancias enunciativas aparecen entrecruzadas y en ocasiones fusionadas, poniendo como ejemplos el *Lazarillo de Tormes* y *La velocidad de la luz* de Javier Cercas. A continuación, se plantean las limitaciones explicativas de los procedimientos de análisis tradicionales que optan por categorizaciones discretas de los personajes, narradores y autores, defendiendo y justificando el uso de herramientas de estudio cercanas al ámbito de la lógica difusa para una mejor comprensión de estos fenómenos literarios.

Palabras clave || Autoficción | Enunciación | Lógica difusa | Planos narrativos | 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

Recientemente aparecía en los medios (Sweney, 2014) la noticia de que la Advertising Standards Authority (ASA) había prohibido la campaña de promoción de las galletas Oreo en el canal de vídeos YouTube. En dicha campaña cuatro *youtubers* famosos aparecían mostrando envases de Oreo mientras señalaban que habían sido invitados a participar en una «carrera de chupetones», expresión popular con la que se conoce el modo de consumir la galleta chupando su crema. A instancias de un periodista de la BBC, para quien no estaba claro si los vídeos estaban etiquetados de forma expresa como «publicidad», la ASA analizó dichas emisiones, llegando a la conclusión de que, si bien al pulsar el botón «mostrar más» en la parte inferior del vídeo aparecía el mensaje «Thanks to Oreo for making this video possible», no estaba suficientemente claro para el espectador el propósito comercial del mensaje audiovisual: «the ads were not obviously identifiable as marketing communications» (Sweney, 2014). El problema, por tanto, radicaba no tanto en el medio o agentes empleados para la estrategia del anuncio, sino en la supuesta indefensión del espectador ante un discurso que no sabía cómo interpretar; esto es, el valor perlocutivo de la enunciación (Ducrot y Todorov, 1975: 385), la finalidad del emisor, aparecería difuminada o, en el peor de los casos, sibilinamente escamoteada, frente al supuesto contenido proposicional del vídeo, donde varios *youtubers* tan solo hablan de su lúdica experiencia con unas galletas, lo que haría que todo el artefacto publicitario construido al detalle quedase oculto para los ojos del espectador.

La campaña de Oreo no es más que el enésimo intento por jugar con categorías enunciativas y universos referenciales que abren de nuevo el debate acerca de los límites éticos y ontológicos entre autobiografismo (entendido aquí en cuanto discurso que juega con la identidad nominal de autor, narrador y protagonista), arte y realidad. Para analizar la complejidad de estas interconexiones propongo como marco de reflexión en este texto el estudio de dos novelas separadas por casi cinco siglos de distancia: el *Lazarillo de Tormes* y *La velocidad de la luz* de Javier Cercas.

En 1554 alguien, no sabemos quién, decidió sacar a la luz las peripecias de un muchacho narradas desde el nacimiento hasta sus nupcias con la criada de un arcipreste. La obra optaba por el relato en primera persona, lo que vinculaba a narrador y protagonista desde el comienzo de la historia: «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). Sin embargo, el juego enunciativo sobrepasaba la estratagema del narrador autodiegético, del relator en primera persona, utilizando de igual manera idéntica persona para la figura del denominado autor ficticio, narrativo, o implícito representado (Villanueva, 1984 y

Pozuelo Yvancos, 1994), esto es, aquel que se atribuye la elaboración del relato desde un punto de vista físico y completo, y por tanto la explicación metanarrativa inserta en el relato ficticio:

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)

Siguiendo con el mecanismo de relojería que supone la obra, y pasando a una instancia superior, es posible contemplar las primeras líneas de la novela como el discurso de un agente emisor difusamente diferente al Lázaro-autor narrativo. En efecto, al comienzo del libro contemplamos igualmente un discurso metaenunciativo en primera persona, donde sin embargo desaparece la identidad nominal con Lázaro, o incluso con cualquier otro agente:

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 y 8-9)

El estatus enunciativo de la voz que habla permanece claro. De nuevo nos hallamos ante el pretendido responsable de la elaboración física de la obra. La cuestión aquí, en realidad, es otra. ¿Quién habla? Varias pueden ser las posibilidades. En primer lugar, en pura lógica, debería ser el mismo Lázaro que, justo a continuación, menciona su deseo de que «se tenga entera noticia de mi persona» (2006: 11). Otra posibilidad sería contemplar a este emisor como trasunto del verdadero elaborador del texto, mediante la duplicación de la figura del autor ficticio. E, incluso, cabría un juego más: ver entre estas líneas

Un Lázaro presumiblemente entrado en años que recordaría, o conservaría, el registro epistolar dirigido a «Vuestra Merced» [...] Lázaro, por tanto, como ficcional autor real de la obra, se vería a sí mismo como un bufón, o mejor aún, como la deforme máscara de una vida que le ha llevado a una humillación aún más terrible que el ser consciente de la infidelidad de su mujer, y que consistiría en saberse artífice de un texto hipócrita de principio a fin [...] Lázaro juega, por tanto, a la autoparodia, al escribir una historia, la suya, con el objetivo de que nos riamos, no del personaje, sino del narrador y del responsable de la carta-respuesta, ofreciendo un documento que refleja los diferentes estadios de la vida: el personaje ingenuo, el narrador hipócrita, el autor de cartas orgulloso

y soberbio y, sobre todo, el anciano resignado que escribe con ironía.
(Calzón García, 2006: 397)

Al margen de la vaguedad semántica de esas primeras líneas quedaría aún por poner sobre la mesa otra cuestión: el valor artístico y narrativo que supone el uso de la anonimidad en la obra. En efecto, el *Lazarillo* vio la luz sin nombre en su portada o, por mejor decir, sin otro nombre que el que figuraba en el propio título. Esta cuestión, sumada a la naturaleza inédita del autobiografismo ficticio, vuelve el texto más fascinante aún. Rico (1988: 154 y 157) ya apuntó lo que de intencional podía haber tras la aparentemente casual anonimidad del texto:

El autor del *Lazarillo* se propuso precisamente ese objetivo: presentar la novela como si se tratara de la obra auténtica de un auténtico Lázaro de Tormes. No simplemente un relato verosímil, insisto, sino verdadero. No realista: real [...] el *Lazarillo*, pues, no es una obra anónima, sino apócrifa, falsamente atribuida.

Cabo Aseguinolaza (1992: 58), a propósito de esta cuestión, señala que cualquier narración de forma autobiográfica tiende a ser tomada, salvo indicio o evidencia de lo contrario, como real e, incluso si aparece firmada por su verdadero autor, algo conduce a identificar, si no hay contradicción, a este con el narrador. Invertiendo el sentido, podríamos decir que, en ausencia de firma en la portada de una obra formalmente autobiográfica, se tiende a identificar al narrador con el autor real. De este modo, nos enfrentamos a un quinto Lázaro, en cuanto hipotético autor real de la novela, en el estadio más amplio de análisis de las instancias enunciativas que el propio texto suscita.

Recapitulando lo visto hasta ahora, vemos cómo en el *Lazarillo de Tormes* la identidad nominal de protagonista, narrador, autor narrativo (desdoblado a su vez en un posible autor ficticio ya anciano) y ficticio autor real o autor «editorial» (cuyo nombre figuraría en la portada) llevó al lector del siglo XVI a la conclusión de que, en efecto, se encontraba ante un texto documental, ante una verdadera autobiografía. Sin embargo, sabiendo como sabemos de la imposibilidad de esto, dada la incompatibilidad entre el bagaje intelectual del autor real y el perfil sociocultural del protagonista, no podemos menos que preguntarnos: ¿Cuál fue el posicionamiento ético, ontológico y artístico del autor real, sacando a la luz una obra rupturista y «mentirosa» a un tiempo?

Pasemos ahora a la narrativa de Javier Cercas. Etiquetadas como «autoficción», en sus obras encontramos frecuentemente identidad nominal y biográfica entre el protagonista, el narrador y el autor. En palabras de Gómez Trueba (2009: 67), la autoficción se encuentra en

aquellos relatos que, presentándose, bien como *novelas*, o bien sin denominación genérica (nunca como autobiografías o memorias) ofrecen, sin embargo, contenidos autobiográficos o una apariencia autobiográfica [...] ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje.

En efecto, en *La velocidad de la luz* el narrador nos abre el universo de la autoficción desde las primeras líneas:

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 propia biografía de Javier Cercas (2005: contraportada) nos permite comprobar que, en efecto, trabajó durante dos años en la Universidad de Illinois, en Urbana, antes de empezar en 1989 a ejercer como profesor de literatura en la Universidad de Gerona. De este modo, y aunque el narrador-protagonista nunca aparece citado en la obra como «Javier Cercas», los vínculos y paralelismos entre la figura narrativa y el personaje real se repiten una y otra vez.

Uno de los momentos más interesantes de la obra, desde el punto de vista metaliterario, tiene lugar cuando el protagonista le habla a Rodney, un compañero de la universidad veterano de la Guerra de Vietnam —muy semejante, en palabras del Javier Cercas real, a alguien que conoció durante su estancia en Estados Unidos (Mora, 2005)—, de una novela que está escribiendo:

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 efecto, Cercas, durante su estancia en Illinois, escribió una novela, *El inquilino*, en la cual un docente igualmente trabaja en una universidad norteamericana. No obstante, el punto más interesante de la reflexión del personaje que habla con Rodney en *La velocidad de la luz* radica precisamente en la defensa de la identidad absoluta, en términos literarios, entre protagonista y autor real, excepto en lo concerniente al plano extranarrativo: «se parece en todo a mí, pero no soy yo».

El juego y las similitudes especulares nutren todo el relato. El escaso éxito de *El inquilino*, por un lado, reaparece en los amargos comentarios 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). Por otro lado, la apabullante acogida internacional del gran éxito de Cercas, *Soldados de Salamina*, tiene su hueco también en *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 un guiño cervantino, hasta el propio Rodney confiesa haber leído la multipremiada obra, la cual, no olvidemos, estaba protagonizada por 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). Y el requiebro llega al punto de que Rodney lee también *El inquilino*, obra que, confiesa, «me gusta más» (2005: 166). Aquí lo interesante es que uno de los personajes de dicha novela, al igual que en *La velocidad de la luz*, está también inspirado en un veterano de Vietnam. Dicho en otras palabras: el juego laberíntico propuesto construye una estructura en la que un personaje (Rodney) inspirado en una persona real (el veterano al que Cercas conoció) se convierte en lector de otra obra también real (*El inquilino*), re-construida en una novela (*La velocidad de la luz*), en la cual él a su vez aparecía también como personaje. Y, en efecto, el propio Rodney creará reconocerse en la primera obra del protagonista, trasunto del Cercas escritor:

—¿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)

Pero el Rodney de *La velocidad de la luz* comenzará a atar cabos, tras su reencuentro con el protagonista-escritor, hasta el punto de convencerse de que lleva camino de ser personaje de otra de sus obras, la que en esos momentos estamos leyendo: «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 paralelismo con la conversación entre Augusto y Unamuno en *Niebla*, donde este se desdobra en el ficticio autor narrativo que intenta dar freno a la angustia existencial del protagonista, es igualmente evidente.

¿Ocurre algo semejante con el narrador autodiegético? ¿Se desdibuja este en su propia historia? En cierto modo sí. La disolución de las instancias enunciativas llega al punto de que el protagonista-escritor, reconvertido en autor implícito representado, se cuestiona su propia identidad desde el momento en el que ha decidido empezar a escribir la historia 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 la obra el protagonista escogerá el camino del fingimiento, del engaño, como mecanismo para el alcance de la verdad, dándole la vuelta a aquella ya lejana conversación con Rodney en la que confesaba que el discurso autodiegético suponía la mejor de las máscaras: «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). Por último, y preguntado por el final de la novela, Cercas juega su última baza, consiguiendo que mágicamente coincidan no solo el final del personaje y el de la narración, sino también el de la ficticia, y real, elaboración de la obra, así como la propia lectura: «—Acaba así» (2005: 304).

Al margen de las abundantísimas diferencias, de tipo narrativo, que separan al *Lazarillo* de *La velocidad de la luz*, ambas obras presentan un significativo rasgo en común, localizable en muchos otros textos: el recurso de lo que Genette (2004) denomina metalepsis, y sobre el que algunos críticos han hablado ya a propósito de la obra de Cercas (Gómez Trueba, 2009: 73). Definido dicho rasgo por lo general como el «salto» entre distintas instancias enunciativas (narrador, personajes, etc.), presenta como fórmula más arriesgada la llamada metalepsis ontológica, en la que un personaje novelesco, el narrador o el autor implícito representado parecen superar literalmente la frontera entre el mundo real y el mundo diegético. En el caso concreto del *Lazarillo*, nos encontraríamos con un ejemplo de metalepsis de autor o, como el propio Genette (2004: 127) menciona, a propósito de la obra picaresca, con una muestra de «enunciación autobiográfica indeterminada», en la que se jugaría intencionadamente con la baza de la anonimidad, apostando por ofrecer al autor de la obra como

narrador y protagonista de esta.

El hecho de que el propio Cercas haya utilizado la expresión «relato real» (Gómez Trueba, 2009: 70) para hablar del tipo de literatura que hace ha contribuido a reforzar la sensación de disolución entre las instancias enunciativas literarias y las reales. En defensa del autor, y a propósito de ciertas polémicas sobre *Soldados de Salamina*, Gómez Trueba (2009: 77) ha insistido en señalar que, aunque «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» y que, por tanto, sería exclusiva responsabilidad de este. El problema puede ser aún más complejo si, con Ramos Ortega (2006: 87), coincidimos en considerar que el recurso de la metalepsis abre la puerta en los relatos a la «estructura especular», donde el escritor real de la obra se refleja no solo en el protagonista y en el narrador, sino también en el propio autor implícito representado.

Uno de los principales problemas a los que se enfrentan narrativas como la de Cercas (donde se juega con el uso de la primera persona, de la identidad nominal, de los guiños realmente autobiográficos y de la autorreferencia) o la del *Lazarillo* (donde el uso de la primera persona y de la anonimidad desliza la identidad desde el protagonista hasta el autor real) no es tanto la cuestión de *cuán* real es el relato o de *cómo* de verídico es el constructo autobiográfico en sí, sino la propia categorización que, en cuanto lectores, realizamos. En efecto, la re-codificación que llevamos a cabo de un texto literario pasa habitualmente por considerar las distintas instancias enunciativas como compartimentos estancos, especialmente en el momento en el que damos el salto a la figura del autor real. Desde distintas disciplinas se ha tratado esta cuestión, manteniendo por lo general este tratamiento discreto de los planos comunicativos y semánticos.

Por un lado, desde el punto de vista de la teoría de los actos de habla, unos estudiosos, como Ohmann (1987: 29 y 33), insisten 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». Otros, como Darío Villanueva (1993: 23), prefieren subrayar que los enunciados literarios son actos ilocutorios de aserción sin verificación: carecen de fuerza ilocutiva real y tan solo la poseen de índole mimética. E incluso en algunos casos, tales como el de John-K. Adams (1985: 10), se plantea que la convención principal que opera en el discurso ficticio es que el escritor atribuye su enunciación a otro hablante, «which means, the writer attributes the performance of his speech acts to a speaker he creates», lo que supondría que las frases de una novela son actos plenos, pero imaginarios, y por tanto no son actos del autor. En cualquier caso, y

al margen de las distintas perspectivas, todas ellas mantienen una postura en común: el plano de la enunciación real y el de la narración literaria son diferentes.

Por otra parte, en lo tocante a la denominada «teoría de los mundos posibles», esta articula una idea de la narración en cuanto superposición de universos referenciales igualmente independientes que se pueden caracterizar a partir de proposiciones provistas de valores lógicos. Estos mundos, generados según el punto de vista de cada uno de los narradores y actores de un proceso, presentarán una serie de leyes y valores que variarán según el submundo que se tenga en consideración, lo que permitirá hablar de mundos creídos, soñados, etc. (Petöfi, 1978: 73, 104 y 223). No obstante, este entramado de submundos reales efectivos (actividades y conocimientos empíricos de los personajes), deseados, temidos, soñados, contados, etc., constituidos a partir de discursos interiores y exteriores, mantiene, igual que sucediera con la teoría de los actos de habla, la misma máxima: cada prisma comunicativo (personajes, narrador, autor implícito representado, autor real) desarrolla un universo lingüístico con su propia normatividad.

A todas luces resulta evidente la naturaleza contraintuitiva, desde el prisma de la racionalidad occidental, de los planteamientos analíticos que pretendieran atentar contra la nítida separación de los distintos *locus* enunciativos. Sin embargo, no es menos cierto que las últimas décadas han asistido al desarrollo de propuestas teóricas que cuestionan dicho planteamiento tradicional. Así, la teoría de los polisistemas arrancaba desde la concepción de toda obra literaria en cuanto fruto de una multiplicidad de sistemas que proyectan una serie de elementos interdependientes en un determinado texto. De este modo, para Even-Zohar (1999: 29-31), en la relación entre autor y lector resulta crucial la figura del «mediador», sea este el propio texto literario, las instituciones académicas o el mercado. No es posible entender, en su opinión, ninguna relación comunicativa con la exclusiva valoración de los factores que, *stricto sensu*, articulan de forma directa dicha conexión.

De igual modo, el desarrollo de la lógica difusa, o borrosa, que ha roto con el pilar aristotélico del procesamiento binario, ha puesto en solfa la idea de que solo los enunciados afirmativos y negativos tendrían interés epistemológico, siendo los únicos de los que cabría afirmar la verdad o falsedad: el resto de los enunciados quedaría para la retórica. Este dualismo excluyente plantea el problema, apuntado por Kosko (1995: 21), de que «el mundo es gris pero la ciencia es blanca y negra». En el ámbito concreto de las matemáticas o de la informática, ha habido un desarrollo directamente proporcional entre borrosidad y precisión, que ha hecho que solo en sistemas artificiales podamos promulgar la desaparición de los casos

límites. Frente a ello, la naturaleza nos presenta en todas partes gradaciones continuadas (Black, 1969: 62 y 219). Así, la lógica difusa parece haber resquebrajado uno de los dogmas mejor asentados entre la comunidad científica: el de que todo lo cognoscible, todo lo expresable, es necesariamente verdadero o falso, o lo que es lo mismo, que en todo caso siempre se puede afirmar de algo si es o *no* es una determinada cosa. Por el contrario, el pensamiento borroso ha dejado asentada la idea de que algo puede ser *más o menos* una cosa, o de que puede serla y no serla a la vez, especialmente en el caso particular del lenguaje artístico:

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)

Volviendo a Cercas, la idea de «análisis difuso» está ya presente, de alguna manera, en algunas de las reflexiones que ha suscitado su obra. Así, dirá Ramos Ortega (2006: 91) a propósito 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». También Lluç Prats (2006: 304) insiste en esta idea a través del concepto más común de «mestizaje»: «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».

Tanto en el *Lazarillo* como en buena parte de las obras de Javier Cercas, entre ellas *La velocidad de la luz*, el autor real opta por desarrollar una propuesta narrativa que no es dable analizar desde la perspectiva de la enunciación discreta. La crítica literaria, por lo general, ha propuesto una miríada de estructuras con las que encorsetar cualquier relación comunicativa que se articula desde el prisma de la literatura. Personajes, narradores, autores reales y ficticios, narrarios y lectores implícitos cubren huecos y casillas en los papeles de los expertos, subvirtiendo así, probablemente, el propósito del escritor.

En 1554 alguien decidió escribir una obra pretendidamente protagonizada, narrada y escrita por él mismo, esto es, Lázaro de Tormes. Considerar por separado cada una de estas categorías (acción, narración, escritura), siempre desde el doble plano de la realidad/ficción, supone un ejercicio de análisis de una obra distinta a la que ha llegado a nuestras manos. De ser así, el *Lazarillo* debería haber empezado de la siguiente 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». Como sabemos, no es este el comienzo. La cuestión no es tanto desentrañar el estatus ontológico por el que transcurren los distintos (si aún podemos usar esta palabra) planos comunicativos de la obra, sino entender que, para el autor, estos no existen. El escritor de la obra es y no es Lázaro al mismo tiempo, y negar esta realidad es construir un artefacto distinto al que alguien elaboró en el siglo XVI. Si pasamos a *La velocidad de la luz*, cuando el protagonista menciona, a propósito del narrador de su antigua novela, que «se parece en todo a mí, pero no soy yo» (Cercas, 2005: 62), la afirmación es, básicamente, la misma que en la novela picaresca, aunque de forma mucho más explícita: claro que soy y no soy yo.

En resumen, el relato autobiográfico total, aquel que llega desde el protagonista hasta el autor real, se resiste una y otra vez al pulso de las etiquetas y, más aún, al recinto absurdo del principio del tercero excluido: *A* o *no-A*, esa es la cuestión. La necesidad de una semántica difusa, o continua, que recategorice las ideas de acto ilocutivo, realidad, ficción, narración, escritura y vida parece hacerse palpable cuando comprobamos la incomodidad que supone analizar obras en las que los autores juegan a ser narradores y personajes. ¿Es esto posible, o es un mero ejercicio de retórica analítica? Comprobemos la diferencia que podría haber entre un enunciado descriptivo de un manual de historia de la literatura tradicional y uno que optase por postulados difusos:

El *Lazarillo de Tormes* es una obra anónima que apareció publicada en 1554. Su autor, presumiblemente un judeoconverso, cuenta la vida y andanzas de un muchacho que pasa de amo en amo hasta lograr establecerse como pregonero de vinos en Toledo.

El *Lazarillo de Tormes* es una obra autobiográfica publicada en 1554. Su autor, Lázaro, decide contar su vida desde la niñez en una epístola-respuesta a requerimiento de un interrogador anónimo que siente curiosidad sobre un aspecto específico de su vida. De igual modo, el autor de la obra da muestras constantes a lo largo del texto de poseer una formación cultural inconcebible en un individuo con las características del protagonista.

Según la segunda propuesta, Lázaro sería y no sería a su vez el autor del libro, reajustando así la idea de los «impossible worlds» planteada por Martín-Jiménez (2015: 16). O, incluso, podríamos afirmar que es «autor parcial» de la obra, o que un porcentaje de la obra es de su responsabilidad. Se terminaría, de este modo, con la impostura que supone hablar de él en cuanto autor ficticio. Es tan autor como el supuesto judeoconverso de despierto ingenio que alumbró las letras españolas con este relato. Puede incluso que más. Convertirlo simplemente en una máscara del autor equivale

a borrar su nombre de la portada o, lo que es peor, a escribir uno distinto.

La crítica difusa tiene un camino inabarcable por delante, y sus perspectivas de análisis sobrepasan con mucho los objetivos de este artículo. En estas líneas hemos intentado tan solo indicar el camino a seguir ante ejemplos tan distintos, y problemáticos, como los del *Lazarillo* o *La velocidad de la luz*. Los problemas de la crítica tradicional para analizar de forma fidedigna ambos textos no hace más que poner sobre la mesa la necesidad de operar con nuevos procedimientos de estudio que respeten la intención, y el objetivo narrativo, de los autores, pues de lo contrario la crítica quedará reducida a un mero ejercicio de heurística estéril. Como sabemos, el arte rebasa en ocasiones los límites de lo que se podría dar en llamar racionalidad convencional, y la necesidad de ser consecuentes con ello volverá nuestra labor, con certeza, más precisa a la hora de explicar y entender la realidad, propósito último, al fin y al cabo, de la labor científica:

En rigor la especificidad del acto narrativo autobiográfico radica en que no es posible en él delimitar fácilmente la metáfora espacial dentro/fuera [...] autor, narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad. Ello confiere al género un estatuto ontológico particular. (Pozuelo Yvancos, 2006: 46-47)

Bibliografía

- ADAMS, J.-K. (1985): *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam/Filadelfia: John Benjamin Publishing Co.
- ANÓNIMO (2006): *Lazarillo de Tormes*, Madrid: Cátedra.
- BLACK, M. (1969): *El laberinto del lenguaje*, Caracas: Editorial Arte.
- BUSTOS, E. (2000): *La metáfora. Ensayos transdisciplinares*, 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. y 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» en 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» en *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» en 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» en 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» en 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» en Romera, J. et alii (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid: Visor, 15-32.