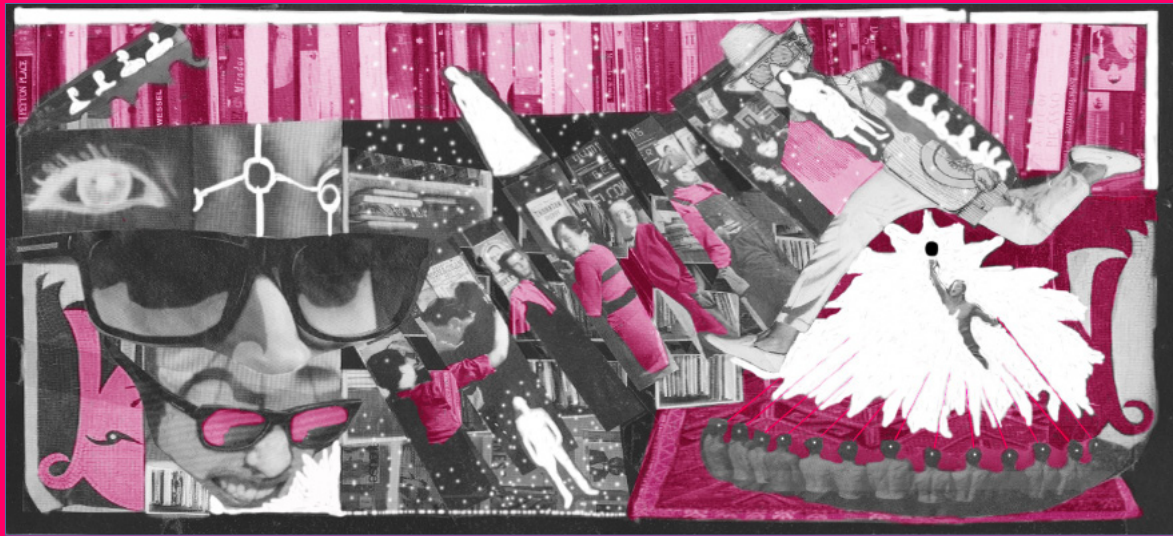


# CONSTRUCCIONES DIFUSAS DE LA IDENTIDAD: EL CASO DEL *LAZARILLO DE TORMES Y LA VELOCIDAD DE LA LUZ* DE JAVIER CERCAS

**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](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.

DIFFUSE  
CONSTRUCTIONS OF  
IDENTITY: THE CASE OF  
*LAZARILLO DE TORMES*  
AND *LA VELOCIDAD*  
*DE LA LUZ* BY JAVIER  
CERCAS

**José Antonio Calzón García**

*Vilniaus universitetas*



**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 | *El Lazarillo* | Javier Cercas

---

Recently, the media has announced that the Advertising Standards Authority (ASA) had prohibited the promotional campaign of Oreo cookies on the video website YouTube (Sweney, 2014). In the advertisement, four famous *youtubers* appeared showing containers of Oreos while explaining that they had been invited to participate in a “carrera de chupetones,” a popular expression that refers to eating the cookie by licking its cream. At the request of a journalist from the BBC, for whom it was not clear if the videos were explicitly labeled as “publicity,” the ASA analyzed the advertisement, coming to the conclusion that, if clicking on “show more” in the bottom of the image showed the message “Thanks to Oreo for making this video possible,” the commercial purpose of the video was not sufficiently clear to the viewer: “the ads were not obviously identifiable as marketing communications” (Sweney, 2014). The problem, as such, stemmed not from the medium or the people employed for the strategy of the advertisement, but rather from the supposed defenselessness of the viewer confronted with a discourse that he or she did not know how to interpret; that is, the perlocutionary value of enunciation (Ducrot and Todorov, 1975: 385), the finality of the transmitter, would appear stumped or, in the worst of cases, intentionally hidden, before the supposed propositional content of the video, where various youtubers speak about their fun experience with some cookies, making it such that all the marketing artefact constructed with such detail stays hidden to the eyes of the viewer.

The advertising campaign of Oreo is no more than the umpteenth attempt to play with enunciative categories and referential universes that once again open the debate regarding the ethical and ontological limits between autobiographism (understood here as the discourse that plays with the named identity of author, narrator, and protagonist), art, and reality. To analyze the complexity of these interconnections I propose, as a point of reflection in this text, the study of two novels separated by almost five centuries: *Lazarillo de Tormes* and *La velocidad de la luz* by Javier Cercas.

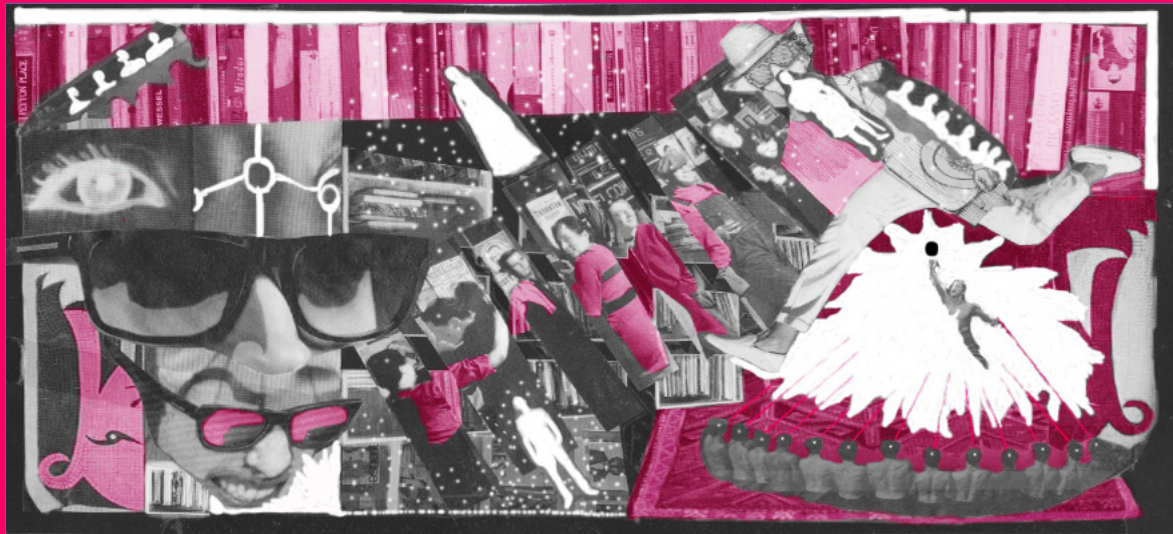
In 1554, someone, we do not know who, decided to bring to light the adventures of a boy narrated from his birth until his marriage with the maid of an archpriest. The novel was told in first person which unites the narrator and protagonist from the start: “A mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González 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). Nevertheless, the enunciative game goes beyond the stratagem of the autodidactic narrator, the first person story teller, using in the same way an identical person as the figure for the so-called fictitious, narrative or implicit author ((Villanueva, 1984 and Pozuelo Yvancos, 1994), that which the elaboration of the story from a physical and complete point of view can be attributed to.

# 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 perlocutiú 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 Lázaró 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 imposibilitat de aplicar la noció comú [...] de veritat a les expressions metafòriques no arroja sospelmes sobre la noció de metàfora [...] sino sobre la noció de veritat. Bajo este prisma, una teoría de la veritat 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](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.

As such, the meta-narrative explanation inserts itself into the fictional story:

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)

Following the meticulous making of the text, and jumping to a later moment in the story, it is possible to contemplate the first lines of the novel as a discourse of a transmitter diffusely different from the Lázaro-author narrative. In effect, in the beginning of the book we also think about a meta-enunciative discourse in first person, where, nevertheless, the nominal identity disappears with Lázaro, and indeed with any other identity:

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)

The enunciative status of the voice that speaks remains clear. Again, we find ourselves faced with the person expected to be responsible for the physical elaboration of the text. The issue here, actually, is different. Who is speaking? There are various possibilities. In the first place, from a logical standpoint, it should be Lázaro himself, who mentions his desire that “se tenga entera noticia de mi persona” (2006: 11). Another possibility is to understand the speaker as a copy of the real creator of the text, by means of the duplication of the figure of the fictitious author. Yet, even another interpretation fits: reading between the lines,

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)

On the margin of the semantic vagueness of these first lines, another issue should be brought to the table: the artistic and narrative value that the use of anonymity in the text brings about. In effect, *Lazarillo* was brought into the world without a name on its title page or, to put it better, without any other name besides the one featured in its own title. This issue, added to the unedited nature of fictional autobiographism, makes the text even more fascinating. Rico (1988: 154 and 157) already pointed out how intentional the apparent casual anonymity could be:

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), in regards to this issue, points out that any narration in autobiographical form tends to be taken, except in cases where there is an indication or piece of evidence of the contrary, as real, even if one can see the name of the true author, something leads to identification, if there is no contradiction, to this with the narrator. Inverting the meaning, we face a fifth Lázaro, the hypothetical real author of the novel, in the broadest stage of analysis in the enunciative instances that the text itself provokes.

Summarizing what we have discussed thus far, we see that in *Lazarillo de Tormes* the nominal identity of the protagonist, narrator, narrative author (split in turn, in a possible fictitious author who is now older) and fictional real author or “editorial” author (whose name may be figured in the title page) led the reader from the sixteenth century to the conclusion that, in effect, they were confronted with a documentary text, a true autobiography. Nevertheless, knowing how we know the impossibility of this, given the incompatibility between the intellectual experience of the real author and the sociocultural profile of the protagonist, we cannot help but ask: What was the ethical, ontological and artistic position of the actual author, bringing to light a rupturist and “deceitful” work at the same time?

Let us move on now to the narrative of Javier Cercas. Labeled as “self-fiction,” in his work we frequently find nominal and biographical identity between the protagonist, the narrator, and the author. In the words of Gómez Trueba (2009: 67), self-fiction is found in,

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.



In effect, in *La velocidad de la luz* the narrator shows us the universe of self-fiction from the first lines:

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).

The biography of Javier Cercas (2005: back page) allows us to verify that, in effect, Cercas worked for two years at the University of Illinois in Urbana before taking a position as literature professor at the University of Girona in 1989. In this way, and though the narrator-protagonist never appears cited in the work as “Javier Cercas,” the connections and parallelisms between the narrative figure and the real character are repeated again and again.

One of the most interesting moments in the text, from a metaliterary point of view, takes place when the protagonist speaks to Rodney, a fellow university student who is also a Vietnam War veteran—very similar to, in the words of the real Javier Cercas, to someone who he met during a visit to the United States (Mora, 2005)—about a novel that he is writing:

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)

In effect, Cercas, during his stay in Illinois, wrote a novel, *El inquilino*, in which, similar to Cercas, a teacher works in a North American university. Nevertheless, the most interesting aspect of the reflection of the character that speaks with Rodney in *La velocidad de la luz* consists of the defense of absolute identity, in literary terms, among protagonist and real author, except concerning the extra-narrative plain: “se parece en todo a mí, pero no soy yo.”

The game and the speculative similitudes feed the entire story. The limited success of *El Inquilino* on the one hand reappears in the bitter commentaries of the narrator: “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). On the other hand, the overwhelming international reception of Cercas’ very successful *Soldados de Salamina* also has a place in *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)

In a Cervantian wink, even Rodney confesses having read the award-winning work, which, let us not forget, featured a certain “Javier Cercas” as the protagonist: “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). The complement reaches the point of Rodney reading *El inquilino*, a work that he confesses “me gusta más” (2005: 166). Here the interesting thing is that one of the characters of that novel, similarly to what happens in *La velocidad de la luz*, is also inspired by a Vietnam War veteran. In other words, the proposed labyrinthine game constructs a structure in which a character (Rodney) inspired by a real person (the veteran that Cercas met) becomes a reader of a real book (*El inquilino*) constructed in a novel (*La velocidad de la luz*), in which he appears as a character. In effect, Rodney believes he recognizes himself in the first work of the protagonist, the image of Cercas as writer:

—¿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)

But the Rodney from *La velocidad de la luz* starts to make connections, through his encounter with the protagonist-writer, until he convinces himself that he is destined to be a character in another of his works, the one that we are currently reading: “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). The parallelism with the conversation between Augusto and Unamuno in *Niebla*, where this folds itself in the fictitious narrative author that tries

to put the brakes on existential angst of the protagonist, is equally evident.

Does something similar occur with the autodiegetic narrator? Is this blurred in his own story? In a certain way, yes. The dissolution of the enunciative instances reaches such an intensity that the protagonist-writer, converted into a represented implicit author, takes issue with his own identity from the moment in which he has decided to write the story of 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)

At the end of the work, the protagonist will choose the path of pretending, of tricking, as a mechanism for reaching the truth, turning around on the conversation with Rodney in which he confessed that the autodiegetic discourse took on the best of the masks: “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). Ultimately, and asking for the end of the novel, Cercas plays his late trick, making it such that magically, not only the end of the character and the end of the narration coincide, but also the fictional and the real elaboration of the text, just as in the reading itself: “—Acaba así” (2005: 304).

At the margin of the abundant narrative differences that separate *Lazarillo* from *La velocidad de la luz* both texts present the same meaningful trait: the resource of what Genette (2004) calls metalepsis, about which some critics have spoken in regards to the work of Cercas (Gómez Trueba, 2009: 73). The trait, defined in general as the “jump” between distinct enunciative instances (narrator, characters, etc.), presents as a more risky formula the so-called ontological metalepsis, in which a character of the novel, the narrator or the implicit represented author seem to literally overcome the boundary between the real world and the diegetic world. In the concrete case of *Lazarillo*, we would find ourselves with an example of metalepsis of author or, as Genette (2004: 127) himself mentions, in regards to the picaresque work, with a display of “enunciación autobiográfica indeterminada,” in which the trick of anonymity is intentionally played with, betting as a result of presenting the author of the work as the narrator and protagonist of this one.

The fact that Cercas himself has utilized the expression “relato real” (Gómez Trueba, 2009: 70) to speak about the type of literature that he creates has contributed to strengthening the sensation of rupture

---

between the literary and real enunciative instances. In defense of the author, and in regards to certain controversies about *Soldados de Salamina*, Gómez Trueba (2009: 77) has insisted in pointing out that, though “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” and that, as such, it would be the exclusive responsibility of that. The problem may be even more complicated if, as Ramos Ortega (2006: 87), we agree in considering that the resource of the metalepsis opens the door in the stories to the “speculative structure,” where the real writer of the work is reflected not only in the protagonist and in the narrator, but also in the implicit represented author.

One of the principal problems that are confronted in the narrative of Cercas (where the author plays with the use of first person, nominal identity, the autobiographical winks and self-reference) or of *Lazarillo* (where the use of first person and anonymity slides the identity from the protagonist to the real author) is not so much the issue of how real the story is or of how true the autobiographical construct is, rather the categorization that, as readers, we create. In effect, the re-codification that we complete a literary text happens habitually as a result of considering different enunciative instances as compartments, especially in the moment in which we take the leap to the figure of the real author. This issue has been addressed from the perspective of different disciplines, maintaining, in general, this discrete treatment of the communicative and semantic plains.

On the one hand, from the point of view of the theory of the speech act, some scholars, like Ohmann (1987: 29 and 33), insist that “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.” Others, like Darío Villanueva (1993: 23) prefer to underline that the literary enunciations are illocutive acts of assertion without verification: they lack the real illocutive force and they possess it from mimetic nature. In some cases, such as in the work of John-K. Adams (1985: 10), it is suggested that the principal convention that operates in fictional discourse is that the writer attributes its enunciation to a different speaker, “which means, the writer attributes the performance of his speech acts to a speaker he creates,” which would suppose that the phrases of the novel are full but imaginary acts, and as such are not acts of the author. In any case, and on the margin of the different perspectives, all maintain a common stance: the plane of the real enunciation and that of literary narration are different.

On the other hand, in regard to the so-called “theory of possible worlds,” this articulates an idea of narration as superposition of

---

referential universes equally independent that can be characterized based on propositions provided as logical values. These worlds, generated according to the point of view of each of the narrators and actors of a process, will present a series of laws and values that vary according to the sub-world that they have in mind, which allows us to speak about imagined, dreamed-up worlds (Petöfi, 1978: 73, 104 and 223). Nevertheless, this framework of real effective sub-worlds (activities and empirical knowledge of the characters), desired, feared, dreamed, told, etc., contributed from interior and exterior discourses, maintains, just as what happens with the theory of acts of speech, the same maxim: each communicative viewpoint (characters, narrator, represented implicit author, real author) develops a linguistic universe with its own normativity.

The counterintuitive nature becomes apparent, from the viewpoint of the Western rationality, from the analytical approaches that attempt to threaten the clear separation of the distinct enunciative loci. Nevertheless, it is no less certain that the last decades have attended to the development of theoretical proposals that question the traditional approach. In this way, the theory of the polysystems uprooted the conception of all literary work as the result of a multiplicity of systems that project a series of interdependent elements in a determined text. In this way, for Even-Zohar (1999: 29-31), in the relationship between author and reader the figure of the “mediator,” whether that be the literary text itself, the academic institutions or the market, becomes crucial. It is not possible to understand, in his opinion, any communicative relationship with the exclusive valoration of the factors that, *stricto sensu*, articulate in a direct way that connection.

In the same way, the development of the diffuse, or blurry, logic that has broken with the Aristotelian pillar of the binary processing, has mocked the idea that only the enunciated affirmatives and negatives have epistemological interest, being the only ones of those that attempt to affirm truth or falseness: the rest of the enunciated remain for rhetoric. This exclusive dualism presents the problem, noted by Kosko (1995: 21), that “el mundo es gris pero la ciencia es blanca y negra.” In the concrete world of mathematics or of computing, there has been a development directly proportional between blurriness and precision, which has made it such that only in artificial systems can we promulgate the disappearance of the neighboring cases. With this in mind, nature presents us with continued gradations everywhere (Black, 1969: 62 and 219). In this way, diffuse logic appears to have flattered one of the best established dogmas among the scientific community: that everything that is knowable, all that is expressible, is necessarily true or false, or what goes with that, which is that in all cases one can always assert something if it *is* or *is not* a determined thing. On the contrary, the vague thought has maintained the idea



that something can be *more* or *less* a thing, or that it can be and cannot be a thing at the same time, especially in the particular case of artistic language:

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)

Returning to Cercas, the idea of “diffuse analysis” is present, in some way, in a few of the reflections that his work has provoked. In this way, says Ramos Ortega (2006: 91) about *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.” Also, Lluch Prats (2006: 304) proposes this idea through the most common concept of “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.”

In both *Lazarillo* and a majority of the works of Javier Cercas, among them *La velocidad de la luz*, the real author opts to develop a narrative design that is not possible to analyze from the perspective of the discrete enunciation. Literary criticism, in general, has developed a myriad of structures with which to confine any communicative relation that is articulated from the viewpoint of literature. Characters, narrators, real and fictitious authors, implied receivers and readers cover holes and compartments in the papers of experts, in this way subverting, probably, the purpose of the writer.

In 1554 someone decided to write a text allegedly protagonized, narrated and written by the same person, Lázaro de Tormes. To consider these categories as separate (action, narration, writing), always from the same double plane of reality/fiction, supposes an exercise of analysis from a different work than the one that has arrived to us. As such, *Lazarillo* should have started like this: “*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.” As we know, this is not how it starts. The issue is not so much unraveling the ontological status through which pass the distinct (if we can even use that word) communicative planes of the work, rather understanding that, for the author, these do not exist. The writer of the text is and is not Lázaro at the same time, and to deny that reality is to construct a different artefact than what someone created in the 16<sup>th</sup> century. If we go on to

---

*La velocidad de la luz*, when the protagonist mentions, in regards to the narrator of his ancient novel, that “se parece en todo a mí, pero no soy yo” (Cercas, 2005: 62), the affirmation is, basically, the same as in the picaresque novel, though in a much more explicit way: of course it is me and not me.

In summary, the total autobiographical story, that spans from the protagonist to the real author, resists once and again labels, and even more, the absurd place of the principal of the excluded third: A or not-A, that is the question. The necessity of a diffuse, or continual, semantics, that would recategorize ideas about the speech act, reality, fiction, narration, writing and life seems to make itself palpable when we experience the discomfort that comes with analyzing works in which authors pretend to be narrators and characters. Is that possible, or is it a mere exercise of analytic rhetoric? Let us verify the difference that there could be between the descriptive enunciation of a manual of history of traditional literature and one that would opt for diffuse postulates:

*Lazarillo de Tormes* is an anonymous work published in 1554. Its author, presumably a convert, narrates the life and deeds of a boy who changes masters until he manages to establish himself as a town crier selling wines in Toledo.

*Lazarillo de Tormes* is an autobiographical work published in 1554. Its author, Lázaro, decides to narrate his life since childhood in a letter answering to the request of an anonymous questioner who is curious about a specific aspect of his life. Similarly, the author of the work provides constant evidences throughout the book of having an education inconceivable for an individual of the characteristics of the protagonist.

According to the second version, Lázaro is and is not the author of the book at the same time, readjusting the idea of “impossible worlds” proposed by Martín-Jiménez (2015: 16). Or, we could even affirm that he is “partial author” of the work, or that a percentage of the text is his responsibility. It would be ended, in this way, with the fraud that intends to speak with him as a fictitious author. He is as much author as he is a supposed converted Jew of lively wit that lit up the Spanish language with this story. It could be even more. To convert him simply into a mask of the author is the same as erasing his name from the cover page or, worse, writing a different one.

Diffuse criticism has an uncertain path forwards, and its perspectives on analysis go beyond the objectives of this article. In these lines we have tried to indicate the path following examples as distinct and problematic as those of *Lazarillo* and *La velocidad de la luz*. The problems of traditional criticism in analyzing both texts in a worthy way does no more than to bring to the table the need to operate with new proceedings that would respect the intention, and the

narrative objective, of the authors, thus, on the contrary, criticism will remain reduced to a mere exercise of sterile heuristics. As we know, art overflows the limits of what could be given in calling on conventional rationality, and the necessity of being consecutive with that will bring our labor, with certainty, closer to the hour of explaining and understanding reality, the ultimate purpose of scientific labor:

---

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)

## Works cited

- 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](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.