

**El matrimonio de la memoria: Historia y  
Literatura en *El Monarca de las sombras* de  
Javier Cercas**

Marijn de Groot 5713692

Literature Today 17-06-2021

### **Resumen**

Con la novela *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas volvemos al pasado a través de la búsqueda del narrador Cercas para encontrar información sobre la vida de su tío abuelo, Manuel Mena, que perdió su vida en la guerra civil española (1936-1939). Este trabajo se centra en los dos tipos de narración de esta memoria dentro de la novela. En él se investiga estos tipos a través de los pactos de lectura (Lejeune), la autoficción y docuficción y las consecuencias que tiene esta narración para retratar la (pos)memoria de la guerra civil española. Este trabajo analiza la obra mediante una metodología que se centra en la narratología y de esta manera ofrece los argumentos necesarios para mostrar la relación entre los dos tipos de narración. Para responder a la pregunta, se explican los conceptos de *auto-*, *docuficción* y *posmemoria*. La conclusión es que hay una relación entre los tipos de narración en las estrategias usadas como el monólogo interior, el uso de intertextualidad y la inserción de documentos oficiales (docuficción). La consecuencia para retratar la (pos)memoria es que una narración como esta parece ser más objetiva y que se puede ver a la memoria como Jano (el dios romano con dos caras) y por eso una memoria desdoblada.

**Conceptos clave: Autoficción – Docuficción – Posmemoria**

### **Abstract**

With the novel *El monarca de las sombras*(2017) by Javier Cercas we return to the past through the search of the narrator Cercas to find information about the life of his great-uncle, Manuel Mena, who lost his life in the Spanish civil war (1936-1939) . This study focuses on the two types of narration of this memory within the novel. In it, these types are investigated through the pacts of reading by Lejeune, autofiction and docufiction, and the consequences that this narrative has while portraying the post-memory of the Spanish civil war. This work analyzes the novel through a methodology that focuses on narratology and in this way offers the necessary arguments to show the relationship between the two types of narration. To answer this question, the concepts of *auto-*, *docufiction* and *post-memory* are explained. The conclusion is that there is a relationship between the types of narration in the strategies used, such as the stream of consciousness, the use of intertextuality and the appliance of official documents within the text (docufiction). The consequence of portraying the (post)memory is that a narration like this seems to be more objective in kind and that memory can be seen as Janus (the Roman god with two faces) and therefore a dual memory.

**Key concepts: Autofiction - Docufiction - Post-memory**

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	<b>5</b>
LA NARRACIÓN .....	5
EL NARRADOR-ESCRITOR .....	6
METALITERATURA E INTERTEXTUALIDAD .....	7
EL TEMA DE LA (POS)MEMORIA .....	8
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN .....	9
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>11</b>
PACTOS DE LECTURA Y AUTOFICCIÓN .....	11
DOCUFICCIÓN .....	14
POSMEMORIA .....	16
CONEXIONES ENTRE AUTOFICCIÓN, DOCUFICCIÓN Y POSMEMORIA .....	18
<b>ANÁLISIS</b> .....	<b>19</b>
EL PACTO NOVELESCO .....	19
<i>El monólogo interior</i> .....	19
<i>Focalización de otros personajes</i> .....	21
<i>La descripción espacial/de los sentidos</i> .....	22
EL PACTO (AUTO)BIOGRÁFICO .....	24
<i>Docuficción: La vida de Manuel Mena</i> .....	24
<i>La búsqueda de la verdad</i> .....	25
EL PACTO AMBIGUO .....	27
<i>La literatura autoficcional</i> .....	27
<i>La metaficción o metaliteratura</i> .....	29
<i>Anticipación</i> .....	31
<i>Tono dubitativo</i> .....	32
LAS CONSECUENCIAS PARA LA MEMORIA .....	34
<i>A nivel personal</i> .....	34
<i>La memoria colectiva y la posmemoria</i> .....	36
<i>El desdoblamiento de Manuel Mena</i> .....	38
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	<b>40</b>
LA RELACIÓN ENTRE LOS DOS TIPOS .....	40
LAS CONSECUENCIAS PARA LA MEMORIA .....	42
DISCUSIÓN .....	43
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>44</b>

## Introducción

El mundo de hoy en día está más conectado que nunca, debido a la revolución digital, podemos saber todo lo que nos ofrece internet con un solo 'click'. En tiempos de Covid nos llegan las noticias de otros países al mismo día, estamos informados cuando una guerra empieza y el diario se ha convertido en una cuenta de Twitter. En *El monarca de las sombras* (2017) de Javier Cercas, volvemos al pasado a través de la búsqueda del narrador Cercas. Un pasado que no lo conocemos muy bien porque no hay tanta información como ahora y solamente podemos reconstruirlo a través de testimonios, anécdotas, fotografías y documentos oficiales, todo con el propósito de conocer a Manuel Mena, tío abuelo de Javier Cercas que perdió su vida en la batalla de Ebro, combatiendo por el bando franquista.

La novela consiste en una narración autoficcional en la que se desdobra el narrador, es lo que se denomina los dos tipos de narración, en un narrador conocido como Javier Cercas que narra su búsqueda de la verdad sobre su tío abuelo (una narración autoficcional) y un narrador omnisciente que narra la vida de Manuel Mena. Esta investigación analiza la novela a través de los conceptos de pactos de lectura, autoficción, docuficción y posmemoria y trata de contestar a la pregunta:

¿Qué relación existe entre los dos tipos de narración de la novela y qué consecuencia tiene esta narración para retratar la (pos)memoria de la guerra civil española?

Primero se analizan los estudios previos de la novela y que forman el estado de la cuestión con el fin de plantear la pregunta de investigación actual y justificarla. Después se expone a través de estudios teóricos los conceptos de pactos de lectura, autoficción, docuficción y la posmemoria, también ofreciendo las conexiones entre las tres. Luego empieza el propio análisis de la novela, que consiste en cuatro partes como: *El pacto novelesco* (que va sobre los rasgos novelescos de la novela), *El pacto (auto)biográfico* (que va sobre los rasgos referenciales de la novela), *El pacto ambiguo* (que va sobre los rasgos ambiguos de la novela) y *Las consecuencias para la memoria* (que va sobre las consecuencias para la (pos)memoria). Para terminar, se consideran las conclusiones del análisis y se propone una discusión sobre las futuras investigaciones.

## Estado de la cuestión

No cabe duda de que el escritor Javier Cercas, y sus obras más conocidas, llevan con ellas un cierto prestigio y fama dentro de la literatura hispánica del siglo XXI. Las investigaciones anteriores son numerosas y científicas y autores con cierto prestigio (e.g. Mario Vargas Llosa) dentro de la disciplina de la literatura han encumbrado al escritor. Especialmente su obra *Soldados de Salamina* (2001) ha tenido el éxito y la fama internacional, no solo por la publicación inicial como novela, sino también por la adaptación cinematográfica de David Trueba, amigo personal del autor que se convierte en personaje en *El monarca de las sombras*. En este apartado se resumen, de manera temática y argumentativa, las investigaciones anteriores para enmarcar la investigación que será presentada seguidamente.

### La narración

Para empezar este estado de la cuestión actual se observan las investigaciones siguientes en las que la narración de la novela de Cercas es el objeto principal. Como punto de partida, el estudio literario comparativo de Zariello (2018) que trata sobre dos novelas: *El monarca de las sombras* de Javier Cercas y *Atonement* de Ian McEwan. Según él, nos hace “partícipes de distintos cuestionamientos” como lectores (2375), que van de la “misma construcción novelística a la relación conflictiva con ‘lo real’ en tanto representación del pasado” (2376). Por el hecho de que el narrador se desdobra, es decir escritor-investigador periodístico, la narración “no explorará la guerra civil en sí, sino su herencia, mediatizada por el recuerdo íntimo, intrafamiliar [...]” (2380). Aquí se destacan algunas observaciones importantes para la investigación actual. Si en ambos tipos de narración se explora una memoria de la guerra civil diferente (histórica y novelesca/investigadora), ¿qué similitudes hay en esta relación entonces?

Por su parte, el artículo de Navajas (2019) se embarca en un estudio de la metodología narrativa con relación al “tratamiento de la temporalidad histórica nacional centrada en dos episodios especialmente traumáticos de esa historia: la Guerra Civil y el terrorismo de ETA” (Navajas 99). Según Navajas, las obras comentadas abren la discusión sobre los episodios traumáticos a partir de su narrativa de una búsqueda de saber que pasó y las verdades que se encuentran dentro de esta búsqueda. Él denomina esta propiedad de la literatura “un instrumento hermenéutico poderoso” (Navajas 100). De este modo, se puede dividir la narración en contar ‘la

macrohistoria' y la 'microhistoria': "los grandes hechos y figuras universalmente reconocidos" (101) forman parte del macro y "los datos y personajes marginales y olvidados" (101), del micro.

En la novela *El Monarca* se puede notar que una narración se basa completamente en esta microhistoria: con las entrevistas con los supervivientes, la memoria de la familia de Cercas y su propia memoria personal. Por otro lado, la macrohistoria: los hechos históricos, la inserción de documentos oficiales y la historia del pueblo Ibahernando que se narra por el narrador investigador. Como consecuencia de esta doble narración, argumenta Navajas, se afirma: "[...] la desacreditación de una propuesta única y exclusivista de las relaciones sociales en favor de una visión más dubitativa de la condición humana, del sujeto individual y de las comunidades nacionales, en particular la española" (Navajas 110).

### El narrador-escritor

Acerca del aspecto narratológico del narrador-autor y la meta/autoficcionalidad de la novela se observan en unos estudios las siguientes conclusiones. Para empezar, está el estudio de Fernández, que igual que los estudios anteriores afirma la importancia de la memoria a través de un embudo que es el narrador-autor. Primero señala el desdoblamiento del narrador, notando que "El autor adopta este uso de los tiempos para transformarse en documentalista, historiador e investigador." (Fernández 420) Según ella, este desdoblamiento es pura 'metaficción', diciendo "la exposición explícita por parte del narrador, de las dificultades del proceso creador." (424).

Otro aspecto y observación interesante es el argumento de la existencia de otros (co)protagonistas además de Manuel Mena: "Ibahernando [a través del cual se cuenta toda la historia de la Guerra Civil española], Blanca Mena [imagen del drama de la emigración en la España de los años sesenta] y Javier Cercas [representa la dificultad de hacerse cargo de su pasado más incómodo]" (Fernández 425). Este análisis narratológico de diferentes protagonistas y los significados metafóricas afirma que *El monarca* no solo se puede interpretar como objeto de memoria, sino como pura literatura.

El narrador-escritor de la novela también se puede interpretar de forma diferente al estudio previo, centrándose en los factores de la autoficción. Para Pozo (2018) el desdoblamiento del narrador significa: "un personaje de sí mismo" (84) e importante en este estudio es la:

“yuxtaposición de verdad y mentira” (84) que a su vez son factores de la autoficción y cómo emplea Cercas estos factores es la pregunta principal.

Por el contrario, Fernández considera que el autor se transforma en otro oficio como el de ‘documentalista’. En el punto de vista de Pozo, esta transformación del narrador es porque así puede escribir sin el dolor de la memoria traumática y contar a los hechos históricos sin proponer preguntas de verosimilitud de los propios lectores. Para Pozo esta narrativa “rescata así a los ignorados, juega a difuminar los límites entre la memoria y la Historia, entre la ficción y la realidad” (106). En otras palabras, el modo narrativo evoca ‘rescatar a los ignorados’ a través de la autoficción, porque la vida real y en particular las memorias también están llenas de hechos ficcionalizados.

Esta desacreditación de una sola memoria y el empleo de dos narraciones con aspectos diferentes en *El monarca de las sombras* es quizás el argumento más llamativo. Sin embargo, queda pendiente por ver cuál es la relación entre estas narrativas.

### Metaliteratura e intertextualidad

A continuación, hay unas observaciones específicas que no caben en los temas anteriores. Sin embargo, es importante mencionarlas. Primero, la *metaliteratura*, sobre la que Fernández llama la atención en su artículo. Quizá por el hecho de que el propio autor es un estudioso de la literatura, quizá por el empleo de elementos metaficcionales, se encuentran por todos los capítulos en la novela diferentes referencias intertextuales a la Literatura. Como resume Fernández: “*El monarca de las sombras* es pura metaliteratura. Sobre cuatro pilares creativos expresos descansa la última obra de Cercas: *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati; *Es glorioso morir por la patria*, Danilo Kis; *La Iliada* y *La Odisea*, ambas de Homero” (Fernández 422-423). Además, se menciona que Manuel Mena ha leído a Ortega y la aparición de una referencia de Horatio en el pretexto de la novela. No obstante, esta observación puede servir como punto de partida en la investigación de la relación entre los dos tipos de narración, ya que se encuentran estos aspectos de intertextualidad en ambos.

Para finalizar también hace falta mencionar la investigación de Pozuelo (2019). Según Pozuelo, la herencia del *Quijote* permitió a escritores como Cercas recrear memorias a través de

técnicas auto- y metaficcionales. También observa que en todas las obras de Cercas siempre hay una búsqueda de un “héroe desconocido” (675).

Esta observación de *intertextualidad* en la novela es interesante mencionar porque en *El Monarca*, hay dos tipos de textos que son representados: los textos literarios y los documentos oficiales. Además, se pueden relacionar la aplicación de estos textos y documentos como una forma de docuficción.

### El tema de la (pos)memoria

En algunos estudios anteriores se nota que el tema de la memoria y también de la posmemoria toma un papel importante en *El monarca de las sombras*. Aunque no se trata de manera implícita sobre la última novela de Cercas, el estudio de Banerjee destaca tres aspectos que unen las obras comentadas en el artículo: La evocación de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo a través de personajes reales y ficticios, la capacidad de examinar críticamente el pasado y el acto de entretener las preocupaciones de sus tiempos. (2-3) Estos aspectos tienen mucha relevancia también en la lectura de *El monarca de las sombras*.

Desde otro punto de vista se ve al tema de la memoria en *El monarca* como meta-estructura. Restrepo (2021) presenta la novela como un: “ejercicio de ‘metamnesia’, una memoria de una memoria” (217). En otras palabras, la inserción de memoria dentro de una memoria, que podemos encontrar muchas veces en la novela de Cercas, adquiere más verosimilitud que una sola memoria. Además, señala que “se plantea la posibilidad de tres vías narrativas: escribir la historia ateniéndose a los hechos; mezclar la realidad con la ficción; y escribir una ficción a partir de la realidad” y observa que la narrativa de Cercas toma una cuarta vía: “Los vacíos que forman parte de la historia son ocupados en esta novela por especulaciones que, aunque no son verificables, no elaboran una idealización de los hechos como en el caso de las leyendas” (224). Según Restrepo la memoria toma un papel importante en la narrativa de *El monarca*, pero por la estructura y las posibles vías es muy difícil de concretar este papel en una sola definición.

Como ya se había demostrado dos puntos de vista sobre la importancia de la memoria en la novela de Cercas, también hay una tercera observación que trata más sobre la importancia de la (pos)memoria y su ubicación en el tiempo presente y pasado. Se lo muestra a través de ejemplos



que se encuentran en *El monarca*, las observaciones que hace Macciuli (2019) son vistas a la luz del historiador Enzo Traverso.

En resumen, la era del testigo (cuyo conocimiento de las ideológicas se basa directamente en lo testimonial) es reemplazada por relatos escritos por autores que escriben desde la (pos)memoria y que tienen conocimiento posteriormente concebido de las ideologías de sus antepasados.

Como conclusión, Macciuli afirma que el autor demuestra “una capacidad indiscutible para captar y expresar con un discurso dubitativo, modalizaciones ambiguas y controversias más álgidas de la sociedad española” (57). La memoria del testigo, que se identifica como memoria basada en hechos y verdades, es reemplazada por una (pos)memoria llena de dudas, inconclusiones y especulaciones.

### Pregunta de investigación

Ahora se han subrayado las observaciones más importantes de las investigaciones anteriores. La investigación actual se basa parcialmente en estas, pero también continúa investigando los dos tipos de narración y su relación entre sí. En primer lugar, Zariello argumenta que hay una relación conflictiva con lo real. La investigación presente analiza otras propiedades que conflictiva. El “discurso dubitativo” de Macciuli (57) se analizará en el sentido de que es un rasgo que se encuentra en los dos tipos de narración o que es solamente una propiedad de la narración novelesca. La pregunta también presenta conexiones con el estudio de Navajas, en el que se habla de macro- y microhistoria. Se investiga si la micro y macro se entremezclan dentro una narrativa.

Además, la consecuencia para la memoria puede ser que: “se facilita la aplicación de voces acalladas.” (Banerjee 16), pero hay que investigar si también hay más voces presentadas. Por último, aunque esta investigación toma la misma vía que Restrepo con su “metamnesia” (217), porque por un lado trata de la posmemoria del narrador Cercas, también hay que observar si es una consecuencia de la narración o si se trata de una ambigüedad de la memoria. Así pues, se plantea la siguiente pregunta de investigación:

*¿Qué relación existe entre los dos tipos de narración de la novela y qué consecuencia tiene esta narración para retratar la (pos)memoria de la guerra civil española?*

Esta investigación se centra en la relación entre los dos tipos de narración de la novela de Cercas y qué consecuencias tienen estas narraciones a la hora de contar una memoria personal, colectiva, traumática e histórica. La metodología parte de la narratología y, más en concreto, de la aplicación de un enfoque narratológico basado en un marco teórico que consiste en la definición de conceptos clave como los pactos de la lectura y la autoficción —que es visible por la yuxtaposición de lo autobiográfico (Javier Cercas como autor y narrador) y la ficción (por una narrativa bastante novelesca) —, docuficción —por incluir documentos oficiales e históricos en una narrativa novelesca—, “la memoria” —por el enfoque investigador de la memoria familiar— y el enfoque de la “posmemoria” —por reinterpretar conclusiones sobre el pasado—. De este modo las definiciones se conectan en la investigación y reinterpretación de la memoria individual y colectiva. En el próximo capítulo se explicarán los conceptos basándose en la teoría de diferentes estudios.

## Marco teórico

### Pactos de lectura y autoficción

El concepto de autoficción fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 debido a que su novela *Fils* se podría distinguir de una novela por el discurso íntimo y por ser muy personal. La autoficción es un conjunto de *auto* (del griego: sí mismo) y de ficción. Este *auto* refiere a la identidad nominal, que es la correspondencia de los nombres del autor, narrador y el personaje principal. Manuel Alberca aclara esta ‘identidad nominal’ en su texto: *El pacto ambiguo* (1996) como: A=N=P, que significa que el autor es el narrador y el personaje. Alberca ha basado esa teoría del “campo” o “pacto” ambiguo en la teoría de los pactos de Lejeune (1975). Antes de que se analice el pacto ambiguo hay que ver los pactos previos de Lejeune.

En su estudio, nos ofrece dos pactos distintos: “El pacto autobiográfico” y “El pacto novelesco”. Con el primero Lejeune quiere decir que el autor hace un pacto con el lector. El autor ‘promete’ solamente contar los hechos de su vida, detalladamente o no, pero solamente de su vida. Dejando agregar elementos no reales, mentiras o ficciones. Con el pacto novelesco se trata de lo opuesto. Aquí se trata de que cuando nosotros los lectores leemos la obra, se trata de un texto compuesto en la imaginación. En otras palabras, es como aclara Martínez Rubio en su ensayo:

Philip Lejeune, en la línea de Searle, propuso interpretar los textos ficcionales y no ficcionales como una oposición pragmática. Esta oposición se basa en los llamados ‘pactos de lectura’ tácitos (de referencialidad, para los textos no ficcionales, sujetos por lo tanto a criterios de verdad/mentira; de ficcionalidad, para los textos ficcionales, donde no cabe el cuestionamiento verdad/mentira) que lector y autor negocian previamente a la propia lectura. (2014, 29)

La oposición de verdad/mentira se ve muy problemática cuando estamos ante un texto autoficcional, porque aquí el pacto autobiográfico (o sea, la referencialidad) y el pacto novelesco (o sea, la ficcionalidad) se entremezclan en la narración. Es aquí cuando se entra en un tercer pacto, “el pacto de ambigüedad” (Alberca 2007). Con este pacto, el autor admite de manera explícita que el texto que el lector tiene delante está compuesto de hechos reales e irreales.

Esto no quiere decir que tiene que dudar del texto entero, sino que la verdad y la mentira están de espaldas. Según Alberca: “La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica o lo que es lo mismo, que aquel relato tiene «gato encerrado»” (128). En este sentido, la autoficción es diferente a la novela o la autobiografía, porque en las autobiografías no hay un personaje y en las novelas no suele aparecer el autor.

Además, Alberca demuestra en un esquema que el campo autoficcional existe en un centro autoficcional y dos periferias. En la periferia A hay menos invención y es más próximo a lo autobiográfico y en la periferia B hay más invención y es más próximo a lo novelesco. (Alberca 1996). Esta simulación de la autoficción es exactamente lo que se quiere decir con esa ambigüedad mencionada. El narrador-escritor se desdobra en su narrativa. Como explora Musitano en su artículo, “el proceso de desdoblamiento de hacer aparecer una vida como una novela evocaría necesariamente la fábula de nuestra propia existencia” (Musitano 107-8). Por una parte, es autor con su propia existencia en el mundo real y como prueba definitiva de esa existencia el libro que tenemos delante como lectores. Por otra parte, como narrador inventado, sirviendo como protagonista del drama. Sin embargo, no en todos los casos aparece el nombre del autor, pero sí pueden ser autoficcionales porque se refieren al autor. Es como dice Alberca: “En mi opinión, la autoficción ofrece igualmente dos modalidades de presentar la identidad: la que consagra el nombre propio y la que, ausente éste, se suple con una serie de datos personales, expresos en el texto.” (2007, 17).

Como dice Casas, se produce “el desdoblamiento de la voz narradora [...] en las que la identidad nominal entre autor y narrador -así como las similitudes entre ambas instancias, que comparten un buen número de datos biográficos, como la fecha y el lugar de nacimiento, ciertas experiencias personales o la profesión” (2010, 199). La inserción de estos datos personales y biográficos implica al lector que el narrador es el mismo que el autor y lo hace a través de la verdad.

La autoficción suele ser comprendida erróneamente por su ambigüedad, entendida a veces como una extensión de la metaficción o de una autobiografía con rasgos ficcionales. Una definición filosófica de Musitano puede ofrecer luz para entenderla: “Ni engaño ni mentira, ni verdad ni falsedad, la autoficción se basa en la posibilidad de presentificar lo perdido desde lo imaginario del recuerdo” (2016, 122). Como ya se ha presentado bastante sobre la autoficción es necesario ir más allá a los otros conceptos, ya que algunos tienen rasgos y propiedades similares.

## Docuficción

De manera similar a la autoficción, la docuficción consiste en una ambigüedad. La inserción de documentos oficiales como: una fotografía, una lista de personas reales, un texto con cierta referencialidad como un periódico, etc., están al lado de elementos ficticios como una narrativa que contiene por ejemplo la focalización de diferentes personajes y/o un narrador omnipresente y en otros casos dentro de un drama inventado. La docuficción no quiere decir que los documentos insertados no se puedan verificar como reales, sino que se trata de “un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010, 16). Con las barreras mediáticas y de género podíamos ver con anterioridad la combinación de estos pactos en un pacto ambiguo. Los diferentes tipos de docuficción son categorizados a través de dos maneras de aplicación. La primera es a través del acercamiento de un documento a una ficción: “Se puede dar el acercamiento de un documento a una ficción a través del uso de elementos fictivos (A1)”, “la creación o construcción de sentido que resulta de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales (A2)” y, por último, “la adopción de códigos y estrategias representativas connotadas con la ficción (estructuras narrativas, dramático-teatrales o poéticas, A3).” Por otro lado, puede producirse a través del acercamiento de una ficción a un documento: “la referencia a documentos (por ejemplo fuentes históricas, B1)”, “el empleo de documentos (o sea la integración/montaje de materiales documentales en forma de texto o imágenes, B2)” y, por último, “el recurso a formas y estrategias representativas convencionalmente interpretadas como documentales (como la carta, el diario, el protocolo, la entrevista, etc. B3)” (16). En *El monarca de las sombras* se encuentran estos tipos de docuficción en orden arbitrario dentro de la novela, pero con una relevancia para el tipo de narración en el que aparezcan.

El pacto de referencialidad nos dice que todo necesita ser una cierta referencia a algo real y la barrera en un texto autobiográfico es que todo debe tener una referencia a la vida real. En el pacto de ficcionalidad no se cuestiona la oposición de verdad/mentira, pero cuando estamos ante documentos oficiales no podemos negar su verosimilitud. Como afirma Martínez Rubio, “referencialidad y ficción no se alternan, sino que se combina en el relato y se dan al mismo tiempo” (2014, 34).

De este modo, los documentos oficiales no tienen como objetivo hacer el relato más verosímil, sino que “la ambigüedad emplea la ficción para incidir, resaltar, cuestionar y repensar precisamente la realidad y la ‘verdad’ de los hechos” (34). Esta ambigüedad también es afirmada por Tschiltschke/Schmelzer:

El término posee una ambigüedad semántica inevitable, ya que, o se equipara aquí lo documental con lo fáctico, con lo que desaparece la diferencia de significados entre los dos conceptos, o se contraponen las dos nociones de «documento» y «ficción», que no pertenecen al mismo plano lógico-conceptual. (Tschiltschke/Schmelzer 2010, 15)

En resumen, ambas definiciones de docuficción y autoficción tratan de cuestionar la verosimilitud y provocan una oposición de la verdad/mentira. Sin embargo, al mismo tiempo podrían decir algo más sobre la verdad que la autobiografía podría decir, porque se trata también de aspectos especulativos y una narrativa dudosa.

## Posmemoria

En *El monarca* se narra la historia y memoria de una generación previa de la generación del autor/narrador Javier Cercas. A través de testimonios, documentos y hechos históricos se expone a la memoria de la Guerra Civil y la posmemoria es la reflexión de Javier Cercas. Una definición del concepto nos la ofrece Hirsch: “Post-memory, in my reading, has certainly not taken us beyond memory, but is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection” (1992, 8). La posmemoria no se distingue como algo que supera a la memoria, sino que se trata de una memoria que tuvo una transformación por el lapso en la historia.

La posmemoria se puede entender como una memoria de alguien que no ha vivido los hechos de la memoria previa. En otras palabras, los testigos de la Guerra Civil han creado juntos una memoria colectiva sobre aquella época. Esa memoria consiste en sus propias experiencias, transmitida por los tiempos hasta que algún día se vuelva al olvido. La apariencia de esta forma de memoria en una narrativa como una novela tiene diferentes consecuencias sobre otros géneros como las “memorias” o la autobiografía y es como aclara Wachowska:

La categoría de posmemoria inscribe esta nueva atención a la memoria en el nuevo contexto social y cultural que es muy importante para el tema en cuestión. Al mismo tiempo acentúa y privilegia la subjetividad tanto del conocimiento y la memoria traumáticos, como de su vehicularización y/o narración. (198)

La posmemoria es de una generación o de una memoria concebida como una transmisión del testimonio de la generación que vivió los hechos. Aunque también puede ser la falta de transmisión o el silencio de esa memoria. De este modo en las novelas de la posmemoria siempre hay una conexión con la generación que vivió los hechos. Dentro de una comunidad las diferentes generaciones recuerdan los hechos históricos debido a las experiencias, conocimiento en aquella época o después y también formado por las ideologías que existían por entonces o ahora.



Esa ‘generacionalidad’ tiene mucho que ver con la posmemoria ya que: “El cruce de ‘posmemoria’ y ‘generacionalidad’ podría contribuir a delinear los rasgos precisos de un aspecto importante de la cultura de la memoria en la actualidad, teniendo en cuenta el problema de la intergeneracionalidad” (Ennis 7). La posmemoria en el contexto de *El monarca* conlleva una cierta controversia, ya que, normalmente se refiere a la memoria de las víctimas y los vencidos, pero en la novela de Cercas se trata su tío abuelo que, aunque murió en la guerra, pertenecía al campo franquista y de los vencedores.

En el caso de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial llegaremos a un punto en el futuro en el que no haya supervivientes de esa época. Solamente nos queda: “la soledad propia de quienes habitan el tiempo de la posmemoria en la que tienen que construir una memoria colectiva a la altura de su tiempo contando con los hechos, claro, y los primeros significados que extrajeron los supervivientes” (Mate 121). En conjunto, Mate señala:

Porque dejan un vacío. Con ellos, en efecto, la memoria funcionaba sobre dos pilares: el rigor de los hechos que garantizaba la historia y, en segundo lugar, la pregunta por la significación de esos hechos que ellos, los supervivientes, se encargaban de que no faltara. (120)

La posmemoria trata de continuar dando a la historia una significación que no se suele encontrar en una sola representación de los hechos y sin los testigos supervivientes, los descendientes deben de asegurarse de esta significación. Se afirma en la siguiente cita: “la ‘nueva historia’ rechaza las pretensiones de objetividad de la historia tradicional, en tanto que asume que toda lectura del pasado se hace desde una perspectiva personal que debe convivir, asimismo, con una pluralidad de puntos de vista diversos.” (Quílez 2014 58)

## Conexiones entre autoficción, docuficción y posmemoria

Las conexiones entre los tres conceptos son varias, ya que muchas novelas de posmemoria suelen contener autoficción o docuficción porque estas formas facilitan la representación de algo complejo como la posmemoria. Es como aclaran Tschiltschke/Schmelzer: “Actualmente la atención teórica se inclina a la autoficción, entre otras cosas a causa de la crisis de los discursos sobre el sujeto convencionales, del *cultural turn* y del postestructuralismo.” (22-3) En las novelas de posmemoria también se encuentran datos, documentos y fotografías <sup>1</sup>, porque se trata de una representación de un pasado que solamente se puede mostrar a través de estos recursos porque falta el testimonio (el sujeto convencional) propio del narrador, porque es de una nueva generación. Por otro lado, se puede conectar la autoficción con la docuficción por el hecho de que una novela autoficcional usa los mismos recursos de documentos, testimonios o técnicas narrativas como la entrevista para entrar en el juego de verdad/mentira, ya que, como explica Martínez Rubio: “[...] plantean la escritura, no como un informe, sino como un campo de batalla estético, ético y fundamentalmente epistemológico.” (Martinez Rubio 30)

---

<sup>1</sup> La incorporación de fotografías en las novelas de posmemoria fue primeramente estudiado por Hirsch. En su estudio, ella muestra que a través de las fotografías es un aspecto que sirve para la indagación en la (pos)memoria. Para más información, véase: Hirsch, Marianne. “Family frames”: *Photography, narrative, and postmemory*. Harvard University Press, 1997.

## Análisis

*El monarca de las sombras* (2017) es una de las últimas novelas de Javier Cercas. En este apartado se trata de contestar a la pregunta: ¿Qué relación existe entre los dos tipos de narración de la novela y qué consecuencia tiene esta narración para retratar la memoria colectiva de la guerra civil española? Se discute primero el pacto novelesco, que toma lugar en los dos tipos de narración, mostrando ejemplos y rasgos que subrayan la existencia de este pacto. El pacto novelesco reside primeramente en la estructura del relato de un narrador conocido como Javier Cercas. Después se habla del pacto (auto)biográfico o el pacto de referencialidad. Esto se nota en la estructura de la narración del narrador desconocido cuando se narra la historia de *Ibahernando*, los datos biográficos de Manuel Mena hasta su muerte en la batalla de Ebro, sino también en la búsqueda de estos datos en la narración de Javier Cercas. En la segunda mitad del apartado se habla de la memoria personal y colectiva sobre la Guerra Civil española, su relación entre los dos tipos de narración y, por último, la existencia de un desdoblamiento del personaje principal: Manuel Mena que sirve como base de este relato.

### El pacto novelesco

El pacto novelesco de la novela de Cercas se discute aquí en seguida, se presenta en primer lugar, este género de ‘novela’ a través del pretexto y el paratexto.<sup>2</sup> Dentro la narración se observan también varias técnicas que no se suele encontrar en, por ejemplo, una autobiografía. Debido a estas técnicas, la obra se lee como una novela teniendo en cuenta que hay una yuxtaposición siempre de referencialidad/ficcionalización por la ambigüedad de la autoficción.

### El monólogo interior<sup>3</sup>

Dentro de la novela de Javier Cercas estamos ante una narrativa que usa el monólogo interior como estilo y estrategia. Ante una novela es muy común encontrarse con esta estrategia,

---

<sup>2</sup> La presentación de *El monarca de las sombras* es de una novela porque: 1. La cubierta contiene una fotografía con personas anónimas (los niños no representan a alguno de los personajes dentro de la novela) así que simula que el lector usa una cierta imaginación a la hora de leer la obra. 2. El paratexto refiere a la palabra novela, así reforzando al lector que estamos leyendo primeramente una obra creativa. 3. El paratexto no incluye a los datos de Manuel Mena, por eso se indica así que no se trata de una biografía.

<sup>3</sup> El monólogo interior o *stream of consciousness* es una técnica con la que se narran los pensamientos no expresados (interno) del protagonista/narrador, ofreciéndonos como lectores una vista en lo que piensa de los acontecimientos o de personas dentro de la novela.

ya que, puede servir para construir suspenso, discutir algo que está pasando o en muchas ocasiones revelar al lector lo que piensa el narrador mismo. Un ejemplo es esta cita siguiente:

Ahora tardo en reaccionar, supongo que porque no sé cómo reaccionar y quizá porque estoy diciéndome lo que vuelvo a decirme al ver las imágenes: que no es sólo la primera vez que El Pelaor le cuenta esa historia a su hija, sino, probablemente, la primera vez que la cuenta a secas, al menos tal y como acaba de contarla. (87)

En esta situación, El Pelaor ha contado su recuerdo desconocido hasta para su propia hija, el narrador hace un monólogo interior presentando la hipótesis de que es la primera vez que se cuenta este recuerdo de manera tan extensiva como esta vez. Este monólogo interior sirve para dramatizar la historia de la entrevista. Sin el monólogo interior, la escena sería una entrevista y nada más. Gasparini (2008) ha argumentado que el monólogo interior procede por la asociación de ideas. (308) En diferencia a la autobiografía, en las novelas se suele mostrar ideas a través de un monólogo interior porque así podemos entrar en los pensamientos del protagonista.

Sin embargo, el uso del monólogo interior no solamente se restringe a los capítulos con Javier Cercas como protagonista y narrador, sino a los capítulos con el narrador desconocido. Por ejemplo, en el capítulo 4 cuando habla de la historia de Ibahernando y más adelante también Manuel Mena, el narrador dice: “Cabría preguntarse” (74) sobre los datos incompletos de la biografía de Manuel Mena de este periodo y luego la narración se desvía: “Un literato podría contestar a esas preguntas, porque los literatos pueden fantasear, pero yo no: a mí la fantasía me está vedada” (74). Como lectores estamos acostumbrados al monólogo interior en una novela, una serie de drama en la televisión o hasta un poema, pero aquí lo encontramos en una biografía. Otra observación de esta cita también es la conciencia del narrador. El narrador proclama aquí que no es un literato, pero diciéndolo y de manera afirmada es claramente un rasgo novelesco.

El monólogo interior también tiene otras funciones en *El monarca*. Fijándose en el final de la obra, cuando está la narración sobre los acontecimientos en Bot, hay un monólogo interior de Cercas cuando está hablando con su madre:

Pensé: «Que tío Manolo no murió por la patria, mamá. Que no murió por defenderte a ti y a tu abuela Carolina y a tu familia. Que murió por nada, porque le engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros [...]» (269)

En primer lugar, se puede argumentar que el narrador no se atreve a decir esto a su madre, como ocurre en otros momentos de la novela. (El narrador quiere decirle a su madre que lo venderá, pero al final no puede porque su madre le responde de antemano y dice que el narrador nunca la venderá). Además de que el narrador no se atreve decírselo a su madre directamente y da suspenso al drama, también teoriza lo que Manuel Mena hubiera sentido. El monólogo interior se puede considerar como una “técnica anti-cronológica” (Casas 2010 194). En las novelas autoficcionales esta ruptura de la cronología se puede ver como rasgo derivado de las novelas ficcionales.

#### Focalización<sup>4</sup> de otros personajes

En las novelas se suele dar voz a los personajes que no tienen voz propia, en primer lugar, porque muchas veces estos personajes son inventados por el autor y el autor les da la vida con su narración. En una novela como *El Monarca* la focalización es muy diferente a una biografía o una memoria porque sobre todo la narración no consiste en un monólogo que dura por toda la obra, sino que también focaliza a objetos u otras personas que se encuentra durante la historia.

En el primer ejemplo vemos a una conversación entre Javier Cercas y su amigo David Trueba, cuando David cuenta: “Sí, y he cambiado de opinión: me parece una idea estupenda. ¿Sabes por qué? -Intrigado, negué con la cabeza-. Muy sencillo: ahora comprendo que en *Soldados de Salamina* inventaste un héroe republicano para esconder que el héroe de tu familia era un franquista” (43). La breve interrupción que hace el narrador (negar con la cabeza) sirve para distinguir el ser focalizador (En este caso Javier Cercas) y el objeto focalizado (David Trueba y sus palabras). De este modo, esta estrategia sirve para describir más una escena que sin

---

<sup>4</sup> La focalización interna y externa se suelen utilizar en las novelas porque esta estrategia permite dar más perspectivas, dar una propia opinión del protagonista y dramatizar la obra en general. La diferencia entre interna y externa es que a veces también se cambia de focalizador. En *El Monarca*, nunca pasa esta forma de focalización y por eso es una focalización interna. Una focalización cero solamente pasa con un narrador omnisciente, en este caso es problemático, porque en el tipo de narración con el narrador omnisciente si hay focalización.

focalización puede ser aburrida o plena. La focalización ofrece más opiniones y abre una discusión en la que el lector pueda participar. La focalización también se encuentra en la narración del narrador omnisciente: “[Carolina]-Anda, hija -suspiró, fuera quien fuese, señalando la fogata-. ¿Y para qué queremos eso? ¿Para seguir sufriendo? Lo quemamos y se acabó.” (246) esta anécdota sirve para dar voz a voces acalladas como argumenta Banerjee (16). Esta focalización de una anécdota muestra cómo se ha sentido una persona sin exponerlo como hecho.

Otro ejemplo se encuentra más adelante y es más complejo que el ejemplo anterior. Es cuando Javier está hablando con su tío Alejandro y Alejandro le cuenta a Cercas lo siguiente: “Según mi tío Alejandro, Manuel Mena contestó a su propia pregunta; lo que dijo fue: «Porque, si no voy yo, el que tiene que ir eres tú»” (221). Podemos notar aquí una jerarquía de recuerdos. Manuel Mena aquí es el objeto focalizado, aunque se dirige a su hermano Antonio. Alejandro le cuenta a Javier Cercas lo que había observado hace muchos años y ahora nos lo cuenta el narrador a nosotros como lectores. Sin focalización las palabras de Manuel Mena, Carolina y David Trueba hubieran sido las palabras solas del narrador.

### La descripción espacial/de los sentidos

La última observación que parece constituir al pacto novelesco es la descripción espacial o de los sentidos del protagonista. Acerca de la descripción espacial argumentan van Boven y Dorleijn lo siguiente: “Voor zover de ruimte bijdraagt aan de betekenis van het verhaal is zij een onderdeel van de motievenstructuur. [...] dat het in dat geval meestal gaat om concrete, veelal vrije motieven.” (326). La descripción es un elemento de un cierto motivo y se usa para demostrar este motivo dentro del texto. Además, aclaro ‘sentidos’ en este contexto, porque suele ser confundido con el monólogo interior. La descripción de los sentidos puede servir de manera poética, ya que, describiendo lo que se siente aumenta la creación de una historia ficticia. Sin esta descripción estaremos leyendo una sucesión de acontecimientos y nada más. Cuando David Trueba y Javier Cercas llegan a un lugar para comer algo, el narrador narra lo siguiente:

Estábamos sentados frente a frente, con los abrigos puestos, él de cara a la fachada del restaurante y una granja que tapaba la visión de la autovía, y yo de cara a la carretera vieja de Ibahernando, por la que no circulaba un solo coche. El aire era

seco, vibrante. Alrededor de nosotros se extendía una llanura verde y silenciosa, de la que brotaban encinas polvorientas, cercas de piedras y peñascos descomunales; por encima de nosotros el cielo era de un azul uniforme, sin nubes. (46)

Primero vemos una descripción larga de la situación. Están sentados de la manera descrita, se describe la ubicación del restaurante con la autovía y la granja, al final también se describe el cielo que era de un ‘azul uniforme, sin nubes’. La descripción de los sentidos se ve en que el aire era seco y vibrante. Las descripciones como estas hacen que nosotros como lectores podamos imaginar el lugar. Podemos fantasear todo lo que no se describe, por ejemplo, los otros clientes en el restaurante o el/la camarero/a.

No obstante, también se encuentra a descripciones espaciales en la narración del narrador omnisciente: “[...] la estación del ferrocarril, un intacto edificio de aire neoclásico con un gran reloj en la fachada que en aquel momento marcaba las tres en punto de la tarde.” (173) aquí se describe dentro de la narrativa de la tomada de Lérida a la estación, describiendo de manera muy precisa también a la hora actual y otro ejemplo: “flotó durante años en el aire trasparente del valle un olor a quemado que ni siquiera las bárbaras nevadas de la posguerra conseguían disipar.” (209). La descripción aquí se vuelva otra vez muy poética combinando las palabras ‘bárbaras’ con ‘nevadas’ para decir algo simple como el paso del tiempo.

Las descripciones son una estrategia que se usa en las novelas porque permite el uso de la imaginación, esfuerzan los motivos de narrar la descripción y por eso no se suele usar en los textos biográficos en los que se quieren sostener datos factuales y ciertos, manteniendo una objetividad a la hora de describir el espacio.

## El pacto (auto)biográfico

A continuación, se exploran los rasgos del pacto (auto)biográfico, se pone *auto* entre comillas, porque en este caso no solo se trata de un texto autobiográfico de Javier Cercas sino también de una biografía de Manuel Mena. Se discuten aquí los rasgos referenciales y la docuficción entre otros.

### Docuficción: La vida de Manuel Mena

Existen antologías de diarios de guerra, incluso de la Guerra Civil, pero desafortunadamente no existe un diario personal de Manuel Mena. En el caso de *El monarca*, entonces, se tiende a reconstruir el pasado a través de documentos, fotografías y anécdotas. El uso de estos aparatos se puede considerar docuficción porque hay un acercamiento de la ficción a un documento: “el empleo de documentos (o sea la integración/montaje de materiales documentales en forma de texto o imágenes, B2).” (Tschilschke y Schmelzer, 2010, 16). En la parte siguiente se discuten los ejemplos más llamativos. Para empezar, hay los documentos oficiales como el certificado de nacimiento, su empleo en el ejército, la enseñanza como alférez y los documentos oficiales del comando de ejército acerca de su cama de enfermedad y su muerte. Estos nos dicen mucho, pero al mismo tiempo solamente afirman su existencia y su oficio. Otros datos referenciales vienen de testimonios de los supervivientes. Un ejemplo se toma aquí: “Manuel Mena desahogó su furia insultando a su discípulo con el recuerdo de su pasado infamante de bastardo.” (34) Este recuerdo donde Manuel Mena pelea con otro alumno parece ser la única memoria de su infancia. En este testimonio también se puede notar la subjetividad porque está contado por alguien más.

Más adelante en la novela se encuentran diferentes datos anecdóticos: “Dos anécdotas conseguí rescatar de aquel primer regreso a casa como alférez de Manuel Mena [...] La primera la presencié Blanca Mena [...] En cuanto a la segunda anécdota, fue Alejandro García.” (116) En estas anécdotas se presentan datos de cómo se vestía, que hizo bromas y como su apariencia había cambiado por su tiempo en la Academia. Los testimonios y los recuerdos dan una referencialidad parcial, nunca sabemos si realmente pasó así, pero como es a veces el único recuerdo, no tenemos nada mejor.



En cuanto a las fotografías nos presentan cómo se veía Manuel Mena y no obstante algunos datos biográficos: “Quien sí está en la foto es Manuel Mena. Se encuentra justo detrás y a la derecha del único adulto del grupo, que es don Marcelino” (35). La foto explica que Manuel Mena estaba en esta clase y que su docente era don Marcelino.

El tercer ejemplo es la carta que escribió Manuel Mena mismo. Este ejemplo lo podemos designar como el más fiable de todos. El texto nos dice mucho sobre Manuel Mena, porque podemos notar la propaganda falangista que se usa por el manuscrito como: “El Profeta desde hace un año, el Caudillo que escribió con sangre de su propio corazón nuestra doctrina” (189). Con estos documentos podemos reconstruir una imagen de Manuel Mena sin enfocarnos solamente en la subjetividad de otros.

El empleo de entrevistas y una carta personal en la novela, para así recoger más información de Manuel Mena, también se puede considerar como docuficción. Es: “el recurso a formas y estrategias representativas convencionalmente interpretadas como documentales (como la carta, el diario, el protocolo, la entrevista, etc. B3).” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010, 16) La entrevista es una estrategia representativa y aunque se puede imaginar o venirse de la ficción, en este caso estamos ante una entrevista real (que pasó) dentro de una novela.

### La búsqueda de la verdad

Como señala Lejeune en su pacto novelesco, en las novelas no debemos cuestionar lo que es la referencialidad/ficcionalización porque desde cierta perspectiva todo es inventado. Lo contrario pasa con el pacto de referencialidad. Ahí sí queremos ser conscientes de todo lo que es verdad y señalar precisamente cuáles son los errores factuales o del recuerdo. En la mitad de la novela, el narrador desconocido, nos presenta un artículo escrito por Javier Cercas anteriormente y menciona al final del artículo: “Hasta aquí, el artículo de Cercas. O casi: he suprimido pasajes superfluos, realizado alguna indispensable precisión, atenuado algún énfasis sentimental; no he querido omitir, en cambio, cinco errores factuales” (106). Estos cinco errores se tratan de confusiones de datos: 1933 a 1934 en vez de 1936, que las tropas de Franco nunca pasaron por Ibañeta, asistir en labores de intendencia no duró toda la guerra, sino unos meses, la supuesta

afiliación de Paco Cercas como socialista y por último la participación de Paco Cercas en la batalla de Brunete.

El narrador señala aquí los errores para hacer que su propio conocimiento de la historia se vea más verosímil. Esa inserción de un documento (el artículo) también se puede denominar como docuficción porque en realidad estamos ante un narrador que es él mismo y que podría haber omitido los errores fácilmente. El documento sirve aquí para dar referencialidad a lo que se cuenta.

## El pacto ambiguo

A continuación, se discute la relación entre los dos tipos de narración a través del pacto ambiguo. Primero se discute cómo se considera esta novela autoficcional y los rasgos principales. Después se discute la metaficción o metaliteratura dentro de la novela: cómo otros textos literarios o referencias a críticos literarios. Por último, el uso de la *anticipación* y el tono dubitativo del narrador desconocido.

## La literatura autoficcional

[...] escribir sobre Manuel Mena era escribir sobre mí, que su biografía era mi biografía, que sus errores y sus responsabilidades y su culpa y su vergüenza y su miseria y su muerte y sus derrotas y su espanto y su suciedad y sus lágrimas y su sacrificio y su pasión y su deshonor eran los míos porque yo era él como era mi madre y mi padre y mi abuelo Paco y mi bisabuela Carolina [...] (281)

Solamente podemos averiguar cómo ha sido esta novela si hubiera sido todo ficción. La autoficción permitió a Cercas desdoblar su narrativa. Por un lado, podía contar los hechos históricos (como un historiador) ofreciéndonos como lectores una referencialidad que persigue a la verdad y quiere formar una imagen de este joven falangista como parte de la memoria del trauma: “contar por un lado una historia, la historia de Manuel Mena, y contarla igual que la contaría un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador” (273). Por otro lado, podía conectar esta imagen con la literatura (como un literato/escritor), proponer la memoria personal de Javier Cercas y cómo ha cambiado esta memoria durante la búsqueda de la verdad: “Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia” (273)

Como conclusión se puede tomar el ejemplo de las pinturas de Velázquez y Goya. Siempre hay dos perspectivas de una memoria. Podemos ver la guerra como belleza, un acontecimiento de conflictos políticos en el que los hombres pelearon por la defensa de sus familias. En otra perspectiva, la guerra como un desastre, un evento traumático que separó a familias, amigos y hasta a un país entero. Se puede argumentar que la narración en *El Monarca* no es dividida. Es una

y la misma, dándonos dos opciones para ver mejor y de manera más objetiva a una memoria, historia o narración. “Estamos ante un acto de piedad y concordia, por parte del autor, para que estando aún viva la memoria sentimental miremos la verdad de ambas partes de la contienda.” (Fernández 425) este acto de piedad y concordia a lo que Fernández refiere da objetividad a la memoria porque en vez de juzgarla solamente se expone la parte humana de la memoria.

## La metaficción o metaliteratura

La inserción de documentos oficiales no son los únicos ejemplos de intertextualidad. Durante toda la novela se alude a diferentes obras de literatura cuya significación o a veces su temática sirven para dar significado a acontecimientos presentados en la novela. Quizá el ejemplo más recurrente son las referencias a Homero. Todo empieza cuando Javier Cercas se da cuenta de que Manuel Mena es como Aquiles. “Para los griegos antiguos, *kalos thanatos* era la muerte perfecta que culmina una vida perfecta; para mi madre, Manuel Mena era Aquiles” (19). Eso pasa al principio de la novela, pero luego descubrimos por qué vino esa idea. Cuando David y Javier visitan Ibahernando, el narrador encuentra en la casa de su madre dos libros: la *Iliada* y la *Odisea*. Esa admiración y también aplicación de otro texto literario se puede considerar como metaficción o metaliteratura. El tema recurre de vez en cuando, por ejemplo, cuando David proclama que no juzgamos a Aquiles por la justicia o la injusticia de la causa por la que murió (tomando como reflejo a Manuel Mena, ya que le pasó igual) y como punto final también el nombre de la obra: *El monarca de las sombras*, el título que lleva Aquiles cuando está en el más allá. También la comparación entre Sancho Panza, Manuel Mena y su madre en cuanto a Sancho Panza regresando a su tierra (51) y la que se produce con *El desierto de los tártaros*, comparando al protagonista Drogo con su madre (14). El uso de comparaciones con otras obras puede servir para entender mejor los personajes que conocemos en la novela, porque lo reconocemos de obras anteriores, sabemos sus características y lo aplicamos a la hora de imaginar los personajes de *El monarca de las sombras*.

Estas referencias metaficcionales se hacen al tema, pero también se ven en el nivel narrativo. Por ejemplo, con el narrador desconocido cuando está hablando de Manuel Mena siendo alférez, el narrador inserta un poema de: “José María Pemán, poeta oficial franquista y alférez provisional honorario” (113). En este ejemplo particular se nota que no cabe muy en la historia. Estamos leyendo una parte biográfica y el narrador expone un poema. (Tampoco encaja en el argumento del propio narrador sobre que él no es un literato, porque claramente aquí podemos apuntar que sí). Además, se puede observar dentro la focalización: “Como empieces a preocuparte por tu carrera literaria, por lo que le conviene o no a tu carrera literaria, por lo que van a decir los críticos y tal, estás muerto, tío: preocúpate por escribir y olvídate de lo demás” (45). En un sentido lo podemos analizar como David anticipa que algunos críticos le reprocharán el retomar (de nuevo)

la historia de un fascista. Sin embargo, este “estás muerto” puede verse como una referencia a la teoría de Roland Barthes: *La mort de l’auteur*, que también es un poco gracioso porque con una obra autoficcional no podemos imaginar que el autor esté muerto. Otro ejemplo es el siguiente: “«Escribo para no ser escrito», pensé. No sabía dónde había leído esa frase, pero de repente me deslumbró” (49). La frase de Fogwill cabe también en el drama de la obra porque Cercas hace la reflexión que el empezó a escribir para tener su propia historia y para que su madre no la escribiera.

La metaficción sirve de este modo para reforzar la autoficcionalidad del libro. Los ejemplos hacen que también el proceso de escribir la novela y como lo ha hecho el escritor son verosímil y parte del pacto de referencialidad. Fernández lo afirma: “la exposición explícita por parte del narrador, de las dificultades del proceso creador. Se transmite al lector cómo se concibió la idea, cómo se fue gestando y todas las dificultades inherentes a enfrentarse a la página en blanco.” (424)

En conclusión, los elementos metaficcionales son numerosos y caben muy bien en una obra sobre verdad/mentira y como temas de la muerte, la guerra y la memoria. Para Banerjee estas tendencias metaficcionales ofrecen: “una experiencia estética que hace posible que los lectores se identifiquen con el protagonista homónimo como españoles con un pasado conflictivo.” (10) Esta experiencia estética y la identificación argumenta la noción del pacto ambiguo, ya que, se hace referencia a la literatura y podemos identificarnos con el protagonista y la estética es importante para la novela, porque así nos valoramos la obra.

## Anticipación

Otra relación dentro de los dos tipos de narración es lo que se llama: *Anticipación*. Es una técnica literaria que sirve para crear suspense, primeramente, pero también se puede usar para solamente conectar las partes anacrónicas. Por un lado, hay un tipo de narración cronológico; la búsqueda de Javier Cercas para encontrar datos sobre Manuel Mena; y, por otro lado, un tipo de narración con el narrador que demuestra esta información y narra la historia de Manuel Mena. Es cuando este narrador nos dice algo importante: “No es verdad que el futuro modifique el pasado, pero sí es verdad que modifica el sentido y la percepción del pasado.” (58) ¿Podemos argumentar aquí que los dos tipos interactúan entre ellos? Si vemos los ejemplos siguientes la respuesta es que sí: “el padre de El Pelaor había sido sacado a la fuerza de su casa por los franquistas y asesinado en los alrededores del pueblo” (37). Esta cita es al final de un capítulo, aunque en la entrevista que sigue El Pelaor lo cuenta por primera vez. La historia de Ibahernando primero fue contada por el narrador desconocido y en un capítulo que sigue: “le hablé a David de la historia de Ibahernando, de su dependencia secular de Trujillo [...]” (47).

El rasgo anacrónico de la novela hace que cierta información sea descubierta al principio y uno de los narradores nos la cuenta primero. Esta relación entre los narradores hace que sea una investigación de intercambio. Para saber realmente lo que pasó o qué es verdad, tenemos que ordenar la información y saber de dónde viene.

## Tono dubitativo

Por último, el rasgo del tono dubitativo en la narración del narrador desconocido. Aquí se encuentra la ambigüedad total, ya que por una parte la narrativa sigue como una biografía, pero a veces hay un repaso y en este repaso nos damos cuenta de que el narrador no es omnisciente y no narra la historia con una certeza sin límite.

En el principio del capítulo dos nos cuenta la historia de Ibahernando diciendo:

Algunos sostienen que la familia llegó a la región con los cristianos de Hernando, arrastrada por el ímpetu medieval de conquista castellano. Podría ser. Pero también podría ser que hubiera llegado antes, porque antes de que se asentaran en Ibahernando los impetuosos cristianos se habían asentado allí los sucintos íberos y los razonables romanos y los bárbaros visigodos y los civilizadísimos árabes. (27)

El uso de ‘podría ser’ hace que nosotros como lectores tengamos que dudar de la información que leemos. Es una teoría y nada más. Sin embargo, nos da una cierta subjetividad, ya que los adjetivos como: ‘impetuosos’, ‘sucintos’, ‘razonables’, ‘bárbaros’ y ‘civilizadísimos’ nos dice algo sobre la opinión del narrador. Estamos ante una yuxtaposición en este caso de objetividad: ‘podría ser’ y subjetividad: ‘impetuosos’. En este ejemplo el narrador está dudando completamente de la información: “No, el azar no: Delia Cabrera, la nieta del otro protagonista del incidente. No, Delia Cabrera no: Fernando Berlín, el periodista al que Delia Cabrera contó de viva voz el incidente.” (101)

No me lo preguntaré porque no puedo responder, porque no soy un literato y no estoy autorizado a fantasear, porque debo atenerme a los hechos seguros, aunque la historia que se desprenda de ellos sea borrosa e insuficiente. Ésta lo es. Pero también es verdadera. Sea como sea, no puedo ir más allá: a lo sumo puedo aventurar alguna tímida conjetura, alguna hipótesis razonable. Nada más. El resto es leyenda. (239)



Esta aclaración de que él no está ‘autorizado a fantasear’ y ‘debo atenerme a los hechos seguros’ parece una mentira cuando hemos visto el ejemplo anteriormente. El tono dubitativo hace que no estemos seguros de que podemos confiar en este narrador ‘no literato’, puede ser que no sea un literato, pero tampoco es omnisciente ni sabe de todo. El narrador también afirma que no podemos confiar en todos los documentos que encontramos: “[...] no son infalibles -ningún documento lo es-, pero, manejados con imaginación crítica, ofrecen una guía fiable para salir de la niebla de la leyenda y adentrarse en la claridad de la historia” (135). Aquí el contraste se nota también; el narrador usa la combinación de ‘imaginación’ y ‘crítica’. Aunque ha señalado que no fantasea, aquí sí admite que usa una imaginación crítica.

Cercas demuestra que posee una capacidad indiscutible para captar y expresar con un discurso dubitativo sembrado de sus clásicas modalizaciones ambiguas, las controversias más álgidas de la sociedad española, con el seguro resultado de generar una inmediata protesta de los sectores más estrictos en la interpretación del franquismo (Macciuli 57)

El tono dubitativo en el pacto ambiguo tiene como Macciuli afirma: “el seguro resultado de generar una inmediata protesta”. Cercas no toma un lado, pero si presenta su protesta y no hace revisionismo con la interpretación del franquismo, sino nos ofrece la oportunidad de discutir y pensar sobre las ideas que la novela expone.

## Las consecuencias para la memoria

Teniendo las conclusiones en mente de las previas observaciones podemos destacar que aquí se trata de una memoria compleja. Por un lado, tenemos la memoria de los hechos históricos y por otro lado de los recuerdos y testimonios. Ambos lados parecen ser verosímiles, pero si no nos preguntamos lo que es verdad y lo que no, sí podemos ver lo que pasa con la memoria.

### A nivel personal

Primero a nivel personal de la memoria tenemos lo siguiente. Cuando empieza la novela, estamos ante un Javier Cercas en el comienzo de su búsqueda para conocer a su tío abuelo. Él tiene una imagen que está basada en su experiencia personal y sobre todo en lo que su madre le ha contado. Cercas renuncia muchas veces a su familia por haber sido fascista y durante la novela empieza a ver a Manuel Mena como un ser humano: “Y lo más curioso es que, aunque llevo toda la vida oyendo hablar de él, todavía no conozco al personaje, no soy capaz de imaginármelo, no lo veo [...]” (48). Aquí no puede encontrar nada en los ojos de Manuel Mena, según Cercas esto es: ‘nada’ y esa ‘nada’ es la guerra. Sin embargo, se puede argumentar que la memoria personal de Manuel Mena para Cercas es nada, no ha conocido a su tío abuelo, solamente vive en los recuerdos y testimonios de su familia. Del mismo modo, la memoria de Blanca Mena también está, por un lado. Blanca Mena recuerda a su tío de manera positiva diciéndole a Cercas: “No sabes cuánto me hubiera gustado que lo conocieras: era tan simpático, siempre estaba riéndose, siempre estaba haciendo bromas... Era así. Y por eso se sintió obligado. Ni más más ni más menos” (269). La memoria de la madre de Cercas es de su tío antes de su participación en la Guerra. Ella lo recuerda como su tío y que le había querido mucho durante su infancia.

La memoria personal de una persona no equivale siempre a la memoria de otra persona. Las consecuencias de la narración de los testimonios, los hechos históricos y la biografía hacen que la memoria se multiplique. La diferencia también está entre memoria y posmemoria. Por una parte, tenemos la memoria de los testigos que en aquella época recordaron y memorizaron todo con el conocimiento de entonces, ahora después de la transición esta memoria ha cambiado. A veces quieren negarlo, como pasa con Javier Cercas al principio. y a veces no lo niegan, pero esa memoria se pierde en la Historia. El ejemplo más llamativo es el siguiente:

“La llegada del cadáver de Manuel Mena a Ibahernando fue un acontecimiento que durante décadas perduró en la memoria múltiple del pueblo” (241). Todas las personas que conocieron a Manuel Mena (en particular su familia): Carolina, Blanca Mena, Alejandro, Antonio y también los simpatizantes del franquismo, recuerdan a Manuel Mena como un héroe. Él murió por su patria y fue extrañado por su presencia alegre. Al mismo tiempo, había en el pueblo personas del otro bando, en particular el Pelaor, que tienen un diferente recuerdo sobre el acontecimiento. Es como explica David perfectamente:

Matan a tu padre como a un perro, sin saber quién ni por qué, y tienes que enterrarlo a escondidas y sin que nadie le diga una miserable oración. Qué horror. En cambio, Manuel Mena fue a la guerra porque quiso, murió peleando como un hombre y a su funeral asistió el pueblo entero. En Ibahernando, Manuel Mena era un héroe, y el padre de El Pelaor no era nada, menos que nada, un rojo al que habían dado su merecido (120)

La ambigüedad parece estar no solo en la narración, en la metaficción, en cómo se narran los hechos históricos y hasta en los testimonios. También está en la memoria personal y colectiva. La memoria aquí es percibida como una memoria ambigua. Las memorias personales son opuestas y por eso la memoria colectiva del país parece ser muy complicada. ¿Cómo se puede recordar a las víctimas de un lado nacionalmente cuando todavía hay familias de los victimarios que tienen otra memoria?

## La memoria colectiva y la posmemoria

“Escribas lo que escribas, unos te acusarán de idealizar a los republicanos por no denunciar sus crímenes, y otros te acusarán de revisionista o de maquillar el franquismo por presentar a los franquistas como personas normales y corrientes y no como monstruos” (38). Para David, Cercas tiene que escribir lo que quiera escribir porque siempre habrá una persona que tiene una memoria o preferencia política diferente a quien escribe. La Guerra Civil y la dictadura que la siguió son eventos traumáticos dentro de la historia española. Después de la transición se hizo una amnesia de la memoria, mejor no hablar para no empezar de nuevo con los conflictos. Esto tuvo como consecuencia que durante décadas de dictadura se había hablado mal del lado republicano y cuando se llegó a la transición no pasó al revés. Por un lado, había una corriente de recordar el pasado que puso a los republicanos como víctimas y quería darles una voz. Por otro lado, y más presente, hay una corriente que quiere hablar de la manera más objetiva, con la misión de buscar la verdad entre los dos lados. Esto es como explica Quílez: “una pluralidad de puntos de vista diversos.” (2014 58) esa pluralidad evoca que la narración se pone más objetiva con el fin de narrar una memoria colectiva.

En cuanto a cómo se percibe la historia se puede encontrar en la diferencia entre memoria y posmemoria. La cuestión aquí puede ser: “Hannah Arendt diría que no debería sentirme culpable, pero sí responsable. [...] Yo lo que creo es que no deberías sentirte culpable de nada, porque la culpa es la forma suprema de la vanidad, y tú y yo ya somos lo bastante vanidosos” (50). En lo que dice Cercas en su novela sobre Hannah Arendt podemos notar lo que ha querido hacer con esta novela. Él no quiere sentirse culpable por su familia, pero sí quiere ser responsable. Responsabilidad puede significar en este sentido también ser responsable con la información que cuentas. El tono dubitativo, la ambigüedad y en particular la referencia a Barthes expone esa conclusión. “¿Tú te sientes culpable por haber tenido un tío facha? Ahora fui yo el que sonrió. - Un tío no -puntualicé, un poco ebrio-. La familia al completo. No te jode: más o menos como la mitad de este país. [...] (50). La consecuencia de una narración como está con tanta controversia es que, por un lado, Javier Cercas se siente culpable o responsable, como pasa con la memoria colectiva de España, por otro lado, se trata de contar una memoria perdida de su tío abuelo. En otras palabras, la posmemoria de las personas que no han vivido la dictadura puede acumularse como un sentido de culpa, pero continúa ser una memoria que ha transmitido por generaciones y

generaciones y el sentido de culpa así se transmite. Esto es el argumento que Cercas nos ofrece. No tienes la opción de elegir tu pasado, el pasado ya ha pasado y solamente puedes recordar esa memoria con responsabilidad.

## El desdoblamiento de Manuel Mena

En los apartados anteriores se han discutido las consecuencias de la ambigüedad de la narración a través de la memoria personal y la memoria colectiva. El recuerdo de un evento traumático es un recuerdo complicado porque en una guerra siempre hay dos lados, dos opiniones y eso también trasciende en la posmemoria. Se puede argumentar entonces que la memoria es como Jano (El dios romano con dos caras). En seguida se comenta la dualidad de esta memoria y cuáles son los rasgos más importantes de esta dualidad.

Cuando empieza la novela estamos ante un Javier Cercas que todavía se siente culpable por ser parte de una familia fascista. Al mismo tiempo, él tiene la curiosidad de saber más sobre su tío abuelo, Manuel Mena. Esta curiosidad no es alimentada por el fascismo, pero meramente por el hecho de que quiere conocer el personaje de su tío abuelo. Al principio está juzgando a su tío abuelo por haber elegido formar parte de una causa injusta, pero con el apoyo de David al final comprende que Manuel Mena no tuvo la misma perspectiva que Cercas tiene ahora y que realmente no podemos decir que alguien es injusto por eso. Es como dice el narrador: “Entonces pensé que la patria de mi madre era la misma que la de Sancho Panza, pero también que esa patria minúscula no era la patria mayúscula por la que había muerto Manuel Mena, aunque ambas llevaran el mismo nombre” (51). En este sentido podemos entender que Manuel Mena tuvo diferentes razones para marcharse a la guerra que razones políticas. El desdoblamiento de memoria puede ser aquí que, aunque Manuel Mena era asociado con la Falange y probablemente se consideraba falangista, también fue un ser humano parte de una familia. Tenía humor, le gustaba la literatura y su razón para marcharse murió con él. Así que, cuando Cercas ve el retrato de Manuel Mena, no ve nada: “Llevo mucho tiempo mirándolos y soy incapaz de ver nada en ellos. A veces pienso que esos ojos son un espejo y que la nada que veo en ellos soy yo. A veces pienso que esa nada es la guerra” (26); pero, al final del libro, es capaz de ver: “sólo entonces sentí que Manuel Mena dejaba de ser para mí una figura borrosa y lejana, tan rígida, fría y abstracta como una estatua [...] para convertirse en un hombre de carne y hueso, en un simple muchacho pundonoroso” (223).

Por el hecho de la guerra y la muerte de Manuel Mena en ella, la imagen de Manuel Mena se ha convertido en un soldado, un falangista. La memoria de Manuel Mena es totalmente diferente, porque la memoria de Blanca Mena es la de su comportamiento dentro de la familia, para Don Eladio es la de un joven intelectual y para Javier Cercas la de un ser humano que murió

por una causa injusta, pero que sigue siendo un ser humano, no un monstruo. La investigación sí está al favor del argumento de Navajas que la novela ofrece una: “una visión más dubitativa de la condición humana” (110) de este modo se puede confirmar que la memoria de Manuel Mena es como el dios romano Jano, con sus dos caras, si es una sola memoria y como consecuencia dubitativa.

## Conclusión

### La relación entre los dos tipos

En primer lugar, se han analizado los diferentes rasgos de los tipos de narración<sup>5</sup> con respecto al pacto novelesco. Debido a las técnicas como el monólogo interior y la focalización de otros personajes y la descripción espacial hay una yuxtaposición siempre de referencialidad/ficcionalización. Estas técnicas pueden servir para construir suspenso, discutir algo que está pasando o en muchas ocasiones revelar al lector lo que piensa el narrador mismo. De este modo se da un eje de ficción en la novela.

El monólogo interior durante la entrevista con El Pelaor, por ejemplo, sirve para dramatizar la historia de la entrevista. Se ha argumentado que en relevancia con la asociación de ideas de Gasparini (2008) podemos entrar en los pensamientos del protagonista. Otra observación es que el monólogo interior no solamente se restringe al narrador Javier Cercas, sino también al narrador omnisciente. En el último también a la conciencia del narrador. El narrador proclama aquí que no es un literato, pero diciéndolo y de manera afirmada es claramente un rasgo novelesco. Además de que el narrador no se atreve decírselo a su madre directamente y da suspenso al drama, también teoriza lo que Manuel Mena hubiera sentido. La aplicación del monólogo interior se puede considerar como una “técnica anti-cronológica” (Casas 2010 194).

Acerca de la focalización se ha argumentado que en las novelas se suele dar voz a los personajes que no tienen voz propia. La focalización de una anécdota muestra cómo se ha sentido una persona sin exponerlo como hecho histórico. Sin focalización las palabras de Manuel Mena, Carolina o David Trueba hubieran sido las palabras solas del narrador. La descripción de los sentidos puede servir de manera poética, ya que, describiendo lo que se siente aumenta la creación de una historia ficticia.

Las descripciones son una estrategia que se usa en las novelas porque permite el uso de la imaginación del lector. Esta estrategia se usa en la novela de Cercas porque permite el uso de la

---

<sup>5</sup> Los capítulos son divididos en pares e impares, de cual; los capítulos impares son narrados por el narrador Javier Cercas y es caracterizado por una narración en primera persona, el tiempo que es el presente y un narrador no omnisciente; Los capítulos pares son narrados por un narrador desconocido (que dice no ser Javier Cercas, ni un literato), el tiempo que es el pasado y un narrador omnisciente.



imaginación, refuerzan los motivos de narrar la descripción manteniendo una objetividad a la hora de describir el espacio.

En segundo lugar, se han analizado el uso de la autoficción y la búsqueda de la verdad como rasgos autobiográficos que insertan una referencialidad con el fin de presentar una historia verosímil de, por un lado, los acontecimientos de Javier Cercas en el presente y, por otro lado, la vida de su tío, Manuel Mena, en el pasado. Los documentos oficiales nos dicen mucho, pero solamente afirman su existencia y su oficio. Se puede notar la subjetividad en los testimonios porque está contado por alguien más. Cinco aspectos fueron destacados de la inclusión de los documentos: 1. Los testimonios y los recuerdos dan una referencialidad parcial, porque no es seguro que pasó así. 2. Las fotografías sirven para crear la imagen de Manuel Mena, como se veía o si estaba en una clase o no. 3. La carta de Manuel Mena nos dice mucho sobre su propia opinión, ya que, está llena de propaganda falangista, pero con las propias palabras de él. 4. El empleo de entrevistas es representativa, aunque se puede imaginar o venirse de la ficción, en estos casos estamos ante una entrevista real (que pasó). 5. El narrador señala a los errores en los documentos para hacer que su propio conocimiento de la historia se vea más verosímil. De este modo, se puede argumentar que estos documentos reconstruyen una imagen de Manuel Mena sin enfocarse solamente en la subjetividad de otros.

A continuación, se presentaron los rasgos ambiguos de la novela que son novelescos y referenciales al mismo tiempo. La autoficción permitió un desdoblamiento de la narrativa. Por un lado, fue contar a los hechos históricos ofreciéndonos como lectores una referencialidad que quiere formar una imagen de este joven falangista como parte de la memoria del trauma (como un historiador). Por otro lado, podía conectar esta imagen con la literatura, proponer la memoria personal de Javier Cercas y cómo ha cambiado esta memoria durante la búsqueda de la verdad (como un literato/escritor). El desdoblamiento nos da dos opciones para ver mejor y de manera más objetiva a una memoria, historia o narración.

El uso de comparaciones con otras obras puede servir para entender mejor los personajes que conocemos en la novela, porque los reconocemos de obras anteriores, sabemos sus características y lo aplicamos a la hora de imaginar los personajes de *El monarca de las sombras*. La metaficción sirve de este modo para reforzar la autoficcionalidad del libro, el proceso de escribir la novela y como lo ha hecho el escritor son verosímil y parte del pacto de referencialidad, pero

escrito estéticamente y así parte del pacto novelesco. Esta experiencia estética (de Banerjee) y la identificación argumenta la noción del pacto ambiguo. El rasgo anacrónico de la novela hace que cierta información sea descubierta al principio y uno de los narradores nos la cuenta primero. Esta relación entre los narradores hace que sea una investigación de intercambio. Para saber realmente lo que pasó o qué es verdad, tenemos que ordenar la información y saber de dónde viene. El tono dubitativo, por ejemplo, el uso de ‘podría ser’ hace que no estemos seguros de que podemos confiar en este narrador ‘no literato’. De este modo, se crea una yuxtaposición de objetividad (por el tono dubitativo) y subjetividad (por las opiniones del narrador). Con la metaficción, la anticipación y el tono dubitativo se ha argumentado que estos rasgos ofrecen al lector ser participante en evaluar, discutir y pensar sobre lo que lee y formarse una opinión propia.

### Las consecuencias para la memoria

Tomando las conclusiones anteriores en mente, las consecuencias para retratar la (pos)memoria son las siguientes. Se puede argumentar que la memoria personal de una persona no equivale siempre a la memoria de otra persona. Las consecuencias de la narración de los testimonios, los hechos históricos y la biografía hacen que la memoria se multiplique. La memoria personal es muchas veces presentada por dos memorias diferentes, en el caso de la memoria de Blanca Mena sobre el funeral de su tío abuelo que la de El Pelaor. Mostrar ambos lados de las memorias personales sirve para recrear una historia verosímil sobre los acontecimientos.

A la hora de la memoria colectiva, la consecuencia de una narración como está con tanta controversia es que, por un lado, Javier Cercas se siente culpable o responsable, como pasa con la memoria colectiva de España, por otro lado, se trata de contar una memoria perdida de su tío abuelo. En otras palabras, la posmemoria de las personas que no han vivido la dictadura puede acumularse como un sentido de culpa. La pluralidad de perspectivas hace que la memoria sea más objetiva. Se puede argumentar entonces que la memoria es como Jano (El dios romano con dos caras). El desdoblamiento de memoria se observa en el hecho de que Manuel Mena era asociado con la Falange y probablemente se consideraba falangista, al mismo tiempo también fue parte de una familia. En el análisis se ha hecho un dialogo con Navajas que la novela ofrece: “una visión más dubitativa de la condición humana” (110). De este modo se puede dar como conclusión que la memoria de Manuel Mena es como el dios romano Jano, con sus dos caras, si es una sola memoria y como consecuencia dubitativa. Por último, se ha argumentado que una consecuencia

para la memoria es que se desdobra a Manuel Mena. Se puede ver a Manuel Mena en el contexto de la memoria familiar, que tiene ahí también su subjetividad, y por otro lado en el contexto de la historia, como un hombre que perdió su vida en una guerra del pasado.

### Discusión

Sobre la discusión de la investigación de *El monarca de las sombras* hay diferentes vías que se pueden explorar. Un objeto de investigación puede ser un enfoque en el lenguaje de la novela, ya que hay numerosos ejemplos de uso de palabras como ficción, verdad, verosimilitud y varios sinónimos de estas palabras dentro de la novela. ¿Podemos confiar en un narrador que dice: “no soy un literato”, pero si usa claramente técnicas literarias como el monologo, focalización y descripción espacial? Este estudio semántico puede revelar más sobre la relación entre los dos tipos de narración, por ejemplo, si hay más diferencias entre el lenguaje de los narradores, las semejanzas y discrepancias entre ellos y si este lenguaje tiene una consecuencia para retratar la memoria.

## Bibliografía

- Alberca, Manuel. "El pacto ambiguo" *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. No. 21, Universitat de Barcelona, 1996.
- Banerjee, Durba. "Fragmentación en la novela histórica contemporánea sobre la Guerra Civil española." *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos* vol. 8, iss. 1, 2018.
- Boven, Erica, and G.J Dorleijn. *Literair Mechaniek: Inleiding Tot De Analyse Van Verhalen En Gedichten*. Bussum: Coutinho, 2015.
- Casas, Ana. "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales." *El yo fabulado*. Vervuert Verlagsgesellschaft, 2015. 7-22.
- ...- "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias." *La obsesión del yo*. Vervuert Verlagsgesellschaft, 2010. Pp. 193-212.
- Cercas, Javier. *El monarca de las Sombras*. Primera edición, Literatura Random House, 2017.
- Ennis, Juan Antonio. "Todo sobre mi padre:(pos) memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea." *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 2009.
- Fernández Ariza, Carmen. "La última vuelta de tuerca en la obra narrativa de Javier Cercas: el monarca de las sombras." *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. vol. 167, 2018. Pp. 415-427.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. 2008.
- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory" *Discourse*. Vol. 15, No. 2, 1992. Pp. 3-29.
- Macciuli, Raquel. "Posttotalitarismo y ética de la convicción según Enzo Traverso. Apuntes sobre posmemoria para leer *El monarca de las sombras* de Javier Cercas." *Pasajes*. vol. 56, 2019. Pp. 41-59.
- Martínez Rubio, José. "Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua." *Castilla: Estudios de Literatura* vol. 5, 2014. Pp. 26-38.
- ...- *Las Formas De La Verdad: Investigación, Docuficción Y Memoria En La Novela Hispánica (2000-2015)*. Anthropos, 2015.
- Navajas, Gonzalo. "Ficción e historia en el siglo XXI. El nomos narrativo en la novela española actual." *Monteagudo* vol. 24, 2019. Pp. 99-111.
- Pozo García, Antonio. "Personaje de sí mismo: verdad y mentira en la narrativa de Javier Cercas." *Impossibilia*. vol. 15, 2018. Pp. 82-109.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas." *Homenaxes*. No. 14, 2019. Pp. 671-682.
- Restrepo Mesa, Sergio. "Posverdad Como 'Superhistoria' De La Guerra Civil Española En El monarca de las sombras, de Javier Cercas." *Hispanic Review*, vol. 89, no. 2, 2021, pp. 217-235.
- Mate Rupérez, Manuel Reyes. "La posmemoria." *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales* vol. 15, 2011. Pp. 119-132.
- Quílez, Laia Esteve. "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional" *Historiografías: revista de historia y teoría*. No. 8, 2014. Pp. 57-75

- Toro, Vera. "Soy Simultáneo": *El Concepto Poetológico de La Autoficción En La Narrativa Hispánica*. Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Tschiltschke, Christian von, y Dagmar Schmelzer, ed. "Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro". *Docuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 11-32.
- Wachowska, Judyta. "El universo carcelario femenino del régimen franquista: entre historia, (pos) memoria y la novela histórica actual." *Sociocriticism* vol. 27 no.1, 2012. Pp. 175-214.
- Zariello Villar, Juan Cruz. "El oficio de narrar. Memoria, trauma y afecto (s) en *Atonement* de Ian McEwan y *El monarca de las sombras* de Javier Cercas." *VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. 2018.