

Patricia Cifre Wibrow\*

## ⇒ Conflicto entre memorias y entre generaciones: *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé y *Stille Zeile sechs* de Monika Maron

Las cosas no son como son, [...] sino como se recuerdan.

(Juan Marsé 2006)

**Resumen:** A través del análisis comparado de estas dos novelas, se revisa el distinto procesamiento que se hizo en España y en Alemania del conflicto entre memorias (y entre generaciones) planteado a raíz de la muerte de Franco y de la caída del Muro. En particular, se profundiza en el diferente papel atribuido culturalmente a la pregunta como arma, que una generación más joven y no vinculada a un pasado nacional traumático esgrimió contra sus mayores. A partir de ahí se analiza la reflexión que uno y otro texto plantea acerca de las condiciones que facilitaron (o frustraron) el trasvase desde una memoria comunicativa (reprimida) a la nueva memoria cultural que se estaba (re)construyendo.

**Palabras clave:** Monika Maron; Juan Marsé; Memoria; Metaficción; Literatura; España; Alemania; siglo XX.

**Abstract:** By means of a detailed analysis of these two novels we compare the different strategies that were used to process the memory conflict which arose in Spanish transition to democracy and in the former German Democratic Republic after the fall of the Berlin Wall. Interest is focussed on the different roles attached to questioning as a weapon which younger generations wielded against their elders. This analysis paves the way to clarify the conditions that possibilitated (or frustrated) the transfer from a private (until this moment repressed) communicative memory towards the new cultural memory that was being (re)constructed.

**Keywords:** Monika Maron; Juan Marsé; Memory; Metafiction; Spain; Germany; 20th Century.

---

\* Profesora titular de la Universidad de Salamanca; especialista en Literatura Comparada. Sus principales líneas de investigación inciden en la obra literaria como medio de articulación de la memoria cultural y en la teoría estética moderna y posmoderna. Sus publicaciones representativas giran en torno a las literaturas española, alemana y austriaca, relacionadas con retóricas de la "Versöhnung" o "Bewältigung" del pasado.

## 1. Encrucijadas de la memoria

Momentos de transición política como los vividos en España a raíz de la muerte de Franco (1975) y en Alemania después de la caída del Muro (1989) abren un período de explosiones políticas, sociales y artísticas que enfrentan la literatura a la necesidad de captar el contexto de aceleración histórico vivido, mostrando cómo se reconstruyen los lugares, las hablas, los códigos relacionales, los discursos públicos y privados, y también las identidades, que sufren en este tipo de encrucijadas históricas una violenta dislocación. Este desgarramiento entre los modelos de identidad asumidos en el pasado y los que surgen ahora encuentra su más agudo reflejo en el género autobiográfico, en donde se produce un entrecruzamiento particularmente denso entre presente y pasado, entre el yo que narra y el que es narrado, motivo por el cual esta forma resulta tan propicia para analizar los conflictos de identidad que surgen ahora.

Desde el momento en que contienen el relato que un yo hace de su propia existencia, las dos novelas que se van a analizar aquí, *La muchacha de las bragas de oro* (1978) de Juan Marsé y *Stille Zeile sechs* (1991) de Monika Maron, dan entrada a la forma autobiográfica, aunque sin establecer un pacto con el lector en los términos propuestos por Lejeune como definatorios de la autobiografía, esto es, sin que se produzca una coincidencia entre la identidad del autor, del narrador y del personaje (Lejeune 1994: 52), sino más bien utilizando el género como recurso narrativo, poniéndolo al servicio de un relato metaficcional que escenifica el proceso de (re)construcción autobiográfica para convertirlo en objeto de representación y de comentario. La ficción autobiográfica se convierte así en el punto de partida para una reflexión literaria sobre la identidad, entendida como ejercicio de reconstrucción del pasado a través del relato de la propia vida; un proceso que, aun mirando hacia atrás, en último término se revela como gobernado por los intereses del presente, circunstancia ésta de la que son altamente conscientes los textos aquí estudiados. Ambos denuncian, cada uno a su manera, el carácter profundamente interesado del discurso autobiográfico, y de la memoria que se construye a partir de él, y sacan a relucir la absoluta primacía ejercida por el presente en el relato retrospectivo del pasado. El yo actual es identificado como la instancia que lleva las riendas del relato, seleccionando los recuerdos que más se ajustan a la imagen que pretende proyectar de sí. Esta visión de la autobiografía como un género que en último término siempre dice más sobre el yo actual de su autor que sobre el yo pretérito descrito, es el común denominador del que parten estas dos novelas. En lo que se diferencian –y esto es lo que más interesa investigar aquí– es en la forma de enjuiciar esta manipulación del recuerdo; diferencia que, como se verá, remite, y es un reflejo, del distinto significado atribuido en España y en Alemania a la memoria, tanto en el ámbito de lo público como de lo privado.

## 2. Un país de Lotófagos (comedores de la flor de olvido)

En un país frustrado, la gente tiende a inventar cosas que no han sucedido.  
(Juan Marsé 2006)

*La muchacha de las bragas de oro* (1978) arranca en 1976, en el momento preciso en el que el temblor desencadenado por la muerte del dictador alcanza su máxima intensi-

dad, cuando, por un lado, ya no cabe duda del desmoronamiento definitivo y catatónico del régimen y, por otro, aún parece como si, tras el fin de la represión, la memoria de los vencidos (la contra-memoria) fuera a ocupar violentamente su espacio en la esfera pública, para convertirse en memoria oficial. Éste es, de hecho, el convencimiento del que parten los personajes creados por Marsé al comienzo del relato: creen que todo lo que ha estado retumbando obsesivamente durante cuarenta años en las bóvedas de la memoria está a punto de salir a la luz; que los recuerdos reprimidos, o suprimidos, perdidos durante cuarenta años en los negros túneles del tiempo, van a ser finalmente objeto de escrutinio público. Pero al final resultará que la salida del túnel va a ser tapiada, dando lugar a un enquistamiento.

*La muchacha de las bragas de oro* se configura así como un melancólico análisis de los mecanismos que explican por qué el discurso revolucionario sobre el pasado, gestado en los años de oposición antifranquista, fue perdiendo fuerza y *tempo* durante los años críticos de la transición hasta quedar reducido a un lejano eco diluyéndose en las galerías de la memoria. Marsé no explica este proceso en términos políticos, como un *pacto de silencio* sellado entre la oposición democrática y las viejas élites del franquismo, sino que lo analiza en términos psicológicos como un conflicto generacional entre padres e hijos, y lo que descubre es que, al igual que sucedió en la esfera de lo público, también en el ámbito familiar se hizo sentir el miedo al efecto potencialmente destabilizador de una memoria que, una vez liberada, pudiera rebasar su finalidad terapéutica.

Lo curioso es que la reflexión desarrollada en *La muchacha* sobre la amnesia transicional como reacción postraumática de la sociedad española frente al franquismo no ha sido apenas percibida por la crítica. Ni tampoco se ha concedido demasiada importancia al tratamiento que aquí se hace del conflicto de memorias a través del prisma generacional. Y esto no sólo debido al fuerte tabú que pesaba sobre esta temática en el momento de su aparición, sino también porque la atención de la crítica se concentró ante todo en la componente metaliteraria y especulativa del texto<sup>1</sup>, desatendiendo su valor en tanto que diagnóstico cultural. Así, Félix de Azúa, por ejemplo, critica, en una reseña publicada en 1978 en *Triunfo*, la elección de un fascista arrepentido como protagonista, argumentando que “no se adecua a la temática filosófica de fondo”, y de la sobrina dice que no representa más que “un truco para aliviar el peso de la técnica” (Azúa 2008: 307)<sup>2</sup>, juicio compartido por Carmen Martín Gaité, para quien ésta “se erige, equivocada y espuriamente, en el eje de la novela, cuando solo había sido convocada simplemente para servirle de soporte”, aunque, por otra parte, la autora finaliza su artículo declarando un tanto sorprendentemente que “a despecho de algunos descuidos y precipitaciones”, *La muchacha de las bragas de oro* es, en su opinión, “con diferencia, la mejor novela de Juan Marsé” (Martín Gaité 2008: 315). Incluso en estas valoraciones, esencialmente positivas, cabe detectar rastros del convencimiento, muy arraigado en la crítica del momento, de que una novela escrita para el Planeta no podía mantener el nivel de complejidad habitual en Marsé, prejuicio que también pudo influir negativamente en la recepción posterior. Si a

<sup>1</sup> Las estrategias metaficcionales a las que ha recurrido Marsé con tanta insistencia en esta novela han sido analizadas por Gil González (1999).

<sup>2</sup> Dicho artículo, publicado originalmente en *Triunfo* (9-12-1978), aparece recogido en *Ronda Marsé*, una excelente recopilación de la recepción crítica de la obra de Marsé (Rodríguez Fischer 2008b).

esto se añade el hecho de que Marsé esconde su mensaje más conflictivo tras un relato aparentemente simple, no resulta difícil entender por qué precisamente esta novela ha sido de entre todas las suyas la más infravalorada.

El protagonista de la novela, un escritor falangista que trabajó durante años en los Servicios de Prensa y Propaganda del régimen, pertenece a los sectores más perjudicados por el abrupto desmoronamiento del sistema. Confrontado con la evidencia de que todo lo que fue seguro durante cuarenta años ha dejado de serlo, reacciona con un “espectral sentimiento de irrealidad” (Marsé 2006: 9), pero también con el propósito de contrarrestar, en la medida de lo posible, este estado de cosas. Y es que en tanto que cronista oficial de la Victoria y hagiógrafo de la figura de Franco, Luis Forset es perfectamente consciente del poder que tienen los discursos para organizar los datos verificables e inverificables de la realidad; sabe de sobra que cualquier reputación personal es rectificable a voluntad por quienes controlan los medios de información; que cualquier noticia o incluso rumor adquiere visos de realidad con solo aparecer publicada unas cuantas veces, y está decidido a utilizar ese saber en beneficio propio, sirviéndose del discurso memorialístico como de un afilado escalpelo con el que extirpar y cortar de raíz todas aquellas facetas de su pasado que representan una amenaza para su prestigio actual (y futuro). Ya la primera frase de la novela —que reproduce un pasaje de su manuscrito— resulta reveladora en este sentido. Dice: “Hay cosas que uno debe apresurarse a contar antes de que nadie le pregunte” (9). Y antes de finalizar ese primer capítulo queda patente que, al adelantarse a las preguntas que puedan serle planteadas, Forest no pretende ni mucho menos restituirle al presente democrático (corre el año 1976) una memoria que le ha sido hurtada, ni tampoco iniciar un proceso de duelo personal, sino más bien sustraerse a una curiosidad que presiente escrutadora, cuando no acusadora. Sus memorias, construidas como un discurso fortificado contra la pregunta, demuestran que Forest conoce, igual que Canetti (1983: II, 281), la peligrosidad de la misma, y que está dispuesto a valerse de la respuesta prolija como una de las mejoras estrategias para desactivarla, bloqueando el espacio de interrogación y despojando al otro de las ganas de seguir indagando. La mentira, otra estrategia fundamental para el caso, tampoco le es ajena a nuestro memorialista. Él mismo confiesa que “no hablo de cómo soy ni de cómo fui, sino de cómo hubiese querido ser” (Marsé 2006: 14). Y más adelante: “Recuerdo con más precisión el hombre que hubiese querido ser que el que he sido. No intento reflejar la vida, sino rectificarla” (160).<sup>3</sup>

Es decir que Forest se autorretrata ya desde el primer momento como un memorialista en grado sumo receloso no ya tanto de su intimidad cuanto de su imagen pública, de una reputación que tratará de salvar ajustando la historia de su vida a los nuevos valores

<sup>3</sup> Como ha comentado Carlos Barral (2008), Marsé concibió el proyecto de escribir esta novela a raíz de la indignación suscitada por la lectura de las memorias de Pedro Laín Entralgo, que llevan el significativo título de *Descargo de conciencia*. En relación con la instrumentalización que se ha hecho en este contexto en España del género autobiográfico, resulta también muy ilustrativa la controversia suscitada por un artículo publicado por Javier Marías en *El País* (Marías 1999), en donde criticaba la autoindulgencia de ciertos intelectuales que en su día se plegaron a las exigencias del régimen y que después del 75 trataron de minimizar dicha colaboración. En el transcurso de dicha controversia fueron invocadas una y otra vez las reglas no escritas de la Transición, y no faltaron quienes argumentaron que opiniones como las expresadas por Marías ponían en peligro la reconciliación democrática.

vigentes en la España de la transición. Las tachaduras, correcciones y serpenteantes enmiendas que surcan su manuscrito marcan los lugares en donde se producen choques incontrolados entre los recuerdos no admisibles y las versiones que inventa el memorialista para suplantarlos. Son las cicatrices de una operación quirúrgica destinada a purgar la memoria, eliminando de ella los episodios más sucios y problemáticos. Y más que esto, pues Forest no se limita a domar y amansar los recuerdos más dolorosos, haciéndolos avanzar en círculo, ni miente únicamente acerca de los aspectos más desfavorables de su biografía, sino que reniega de sus pulsiones más básicas, lo cual implica suplantar su personalidad real por otra imaginaria, pues lo que el hombre desea y planea, lo que hace y deja de hacer, sus elecciones conscientes e inconscientes nacen de esas pulsiones... Negarlas equivale a reformatear el menú de aplicaciones que en su día configuró su vida; en el caso de Forest significa negar la ambición que lo dominó durante años, su oportunismo, su ansiedad por ascender socialmente y su disposición a adaptarse camaleónicamente a la vulgaridad, la mezquindad y la ramplonería del régimen. Supone desencajar una pieza tras otra del inmenso rompecabezas que configura su biografía, sustituyendo cada recuerdo que omite o excluye por otro impostado. Y así una falacia conduce a la siguiente; y la mentira, insertada inicialmente como un leve retoque, va avanzando como un óxido, corrompiendo una memoria ya de por sí distorsionada por el paso del tiempo y los olvidos engañosos.

A fin de documentar sus supuestos deseos de “bajarse del carro” y desvincularse de un régimen denunciado a posteriori como “amasijo de intereses de clase” (58), Forest inventa gestos y episodios que nunca tuvieron lugar, insistiendo en los aspectos no documentables de su biografía; en las “ceremonias privadas”, en los “desahogos vergonzantes” en los que supuestamente incurrió al tener que observar, impotente, cómo se estaba “pisoteando” la lengua y la cultura catalana. Y cuando finalmente resulta perentorio explicar por qué esos desahogos no se tradujeron en nada; por qué no se produjo la tan ansiada abdicación, la renuncia al cargo y al partido, entonces recurre a la ficción de una enfermedad mortal de su mujer como coartada moral. El desplazamiento así ensayado desde lo público a lo privado le permite al escritor volverle la espalda a sus actuaciones oficiales, y celebrar el momento de apertura política como detonante de un proceso de desescamación en el transcurso del cual estaría supuestamente arrancándose esa personalidad impostada a tiras como si de una segunda piel se tratara, para sacar a relucir su yo más íntimo y verdadero, el núcleo esencial de una personalidad encriptada, que debió permanecer oculta durante años, enclaustrada en una interioridad asfixiante.

Aunque a lo largo de esta operación encubridora el escritor tratará de convencerse de que las alteraciones introducidas en la historia de su vida no son más que una “simple licencia poética” (118, 163), “coqueterías autobiográficas de interés relativo” (22), acabará reconociendo que todas apuntan en la misma dirección –“Se trataba de un ajuste de cuentas con el pasado, que no cesaba de importunarle” (22)–, diagnóstico remachado por los comentarios del narrador heterodiegético que registra pormenorizadamente tales manipulaciones, haciendo hincapié en su carácter fraudulento.

Pero son sobre todo las observaciones y los comentarios de la sobrina de Forest, introducida en la ficción como interlocutora del escritor y como lectora intradiegetica que anota irónicamente su manuscrito, los que subrayan el desfase existente entre lo que el memorialista dice y lo que calla, sacando a relucir la pregunta acerca de la dimensión moral de tales reajustes. Sin atender a las justificaciones aducidas por su tío, la joven va

acumulando una pregunta tras otra, planteando cuestiones aparentemente superficiales que sin embargo están relacionadas con otras que el memorialista oculta cuidadosamente, y que son más importantes, de tal forma que lo que se inicia como diálogo acaba en interrogatorio. Tras azuzar al escritor con preguntas incómodas, confrontándolo con rumores escuchados y poniendo en duda sus explicaciones, Marina lo abate con sus propios recuerdos:

–Lo malo, sobrina –añadió con voz levemente deprimida, ocultando la mitad resabiada de su sonrisa tras la copa de vino–, es que no estoy nada seguro del interés que puedan tener estos injertos.

–¿Te refieres al repudio de tu asqueroso bigotito? –Con expresión de complicidad, algo desdeñosa, Mariana agregó–: Pues está bien claro. Según es, o ya haría una pila de años que empezó a flaquear tu fidelidad a la ideología que te convocó en el 36. Tiene cierto interés antropológico, mira. Y dice mucho en favor tuyo. Yo no lo sabía, y me figuro que casi nadie. Sin embargo, ¿por qué tantas precauciones, tío? ¿Por qué no vas directo al grano? Las referencias son como muy simbólicas, confusas). [...]

–Pero ahora que lo pienso –dijo–. Yo de niña te recuerdo con bigote.

–Quizá fue algo más tarde que acabé con él. ¿Crees que eso tiene importancia? (27-29).

Una vez que obtiene la confesión buscada, la joven no reacciona, sin embargo, más que con ironía, con pasotismo e indiferencia. Así, cuando su tío le pregunta abiertamente, si cree que eso (la mentira interesada) tiene importancia, Mariana se retrae:

–Tú sabrás, tío. Tú eres el padre de la criatura.

Y como si de pronto el asunto la fastidiara, como si lo apartara violentamente junto con la sábana, bajo la cual hasta ahora había estado insinuando, inútilmente (ni una sola vez consiguió atraer aquel azul remoto y burlón de los ojos de su tío), el invisible juego de sus muslos, Mariana saltó del lecho.

–Al cuerno.

–¿Adónde vas ahora?

–A ver pasar trenes, me temo (29).

Habida cuenta de la insistencia casi obsesiva con la que la joven pregunta, sorprende la tibieza de su reacción ante la respuesta que finalmente confirma sus sospechas. Parece como si el manifiesto desprecio experimentado por la joven ante la incapacidad de su tío de asumir su propio pasado se viera contrarrestado en un nivel más profundo por los vínculos afectivos establecidos largo tiempo atrás, cuando Forest representaba para ella la encarnación de un ideal de masculinidad que, según ella misma confiesa, sigue vivo y activo: “Algo en él me repele profundamente y al mismo tiempo me atrae con fuerza. Tal vez sólo obtendré un magreo de viejo chocho, pero ya me conformaría” (16). El encogimiento de hombros con el que Mariana reacciona en último término ante la confesión de su tío, esa “complicidad desdeñosa” que mantiene con él pese a todo, demuestra que hay un acuerdo tácito fundamental entre ambos, desde el momento en que Forest cree lo que su sobrina quiere creer: que la joven ha escapado indemne a las deformaciones que le han sido inevitablemente infligidas por una educación nacional-católica; que su desinhibición sexual es la manifestación externa de su libertad interior; que ella, que representa el presente, no puede ser alcanzada por el pasado fantasmal que envuelve a su tío.

Siguiendo la teorización, absolutamente convincente, desarrollada por Germán Labrador en su libro *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española* (2009), en donde interpreta el consumo de drogas por parte de la bohemia transicional como un gesto no ya sólo nihilista, sino incluso como una forma de resistencia al poder, cabe entender la figura de Mariana como la representante de una juventud transgresora, que se enfrentó al viejo mundo edificado por sus padres y le declaró la guerra, pero no en el marco de una acción política institucional, sino a través de la negación de los roles preestablecidos; a través de una contracultura de la provocación y del destape, de la droga y de los estupefacientes. Fue éste un camino que, como ha mostrado Labrador, condujo en el terreno de lo político a la automarginación, y en el de lo privado a la adopción de actitudes cada vez más indiferentes, como las que, de hecho, adopta el personaje de Mariana, que vaga por la casa de su tío como un fantasma. Sus insomnios, sus altercados con el farmacéutico que se niega a suministrarle más anfetaminas, sus esfuerzos por evitar que su amiga heroinómana termine tumbada encima de la vía del tren, su propio consumo de alcohol y opiáceos contribuyen a alejarla del pasado redescubierto, de tal forma que éste le parece extrañamente irreal, completamente desconectado de su presente: “Naturalmente me fastidian esos rompecabezas, ya tengo el chino para entretenerme, así que al final me fumo o sencillamente pienso en otra cosa” (19).

Situada en el contexto de los movimientos contraculturales de signo libertario que proliferaban por aquellos años, la figura de la joven saca a relucir la ineffectividad de una disidencia decepcionada que acabó reclusándose en el pasotismo. Y más allá de eso sugiere que no fue sólo el desencanto, la insatisfacción generada por el carácter no rupturista de la transición, el que indujo a esta generación a no plantear las preguntas que parecían inevitables, sino también el temor a enfrentarse a sus propios fantasmas. A fin de reprimir lo que temían de sí mismos –los vínculos heredados–, los hijos habrían optado por pasar por alto el pasado de sus mayores, convirtiéndose, como sugiere el texto, en “Lotófagos”, “comedores de la flor de olvido” (23, 91, 166). Tras los gestos provocativos, contraculturales, se ocultaría, según esto, un pacto inconfesable: el que se entreveró entre padres e hijos, una vez que éstos se vieron enfrentados a la necesidad de “matar al padre” y se descubrieron incapaces de ello. En este sentido resulta significativo el hecho de que el vínculo paterno-filial existente entre Forest y Mariana no salga a relucir más que en el último capítulo, cuando la madre de la chica se lo confiesa finalmente al escritor bajo la promesa de no comunicárselo a su hija, de tal forma que ésta no llega ni tan siquiera a cobrar conciencia del carácter potencialmente incestuoso de la relación mantenida. Es decir que al final resulta que la figura de Mariana, que en un principio parecía destinada a servir como vehículo transmisor de las preguntas que inevitablemente habrían de aflorar en el nuevo presente democrático, acaba proporcionando la explicación de por qué esas preguntas no llegaron a ser formuladas ni tan siquiera por parte de las generaciones más jóvenes y de los sectores más contestatarios de la sociedad española del momento, que, como muy bien ha demostrado Teresa Vilarós (1998), tienden a desdramatizar el pasado, revisitándolo con ironía, como una farsa o como una tragicomedia.

Lo desconcertante es que esta denuncia de la connivencia de la generación más joven con la operación de maquillaje retrospectivo emprendida por sus mayores se ve relativizada en el nivel “meta” a través de toda una serie de reflexiones que vienen a desdibujar las fronteras entre la verdad y la mentira; entre las tretas de la memoria y la voluntad de tergiversación; entre la licencia poética y la mentira histórica, temática que, por otra

parte, representa una constante en la obra del autor.<sup>4</sup> En este sentido, cabe detectar una contradicción interna importante en la obra, que, por un lado, ofrece un minucioso inventario de los mecanismos activados por parte de la sociedad española del momento a fin de mantener clausurada esa gran caja de Pandora que es la memoria, mientras que, por otro, invita a adoptar una posición cada vez más desencantada y escéptica con relación a las categorías de verdad y mentira aplicadas al género autobiográfico. Dicha relativización de las fronteras entre lo real y lo ficticio se acentúa en el último tercio de la novela, cuando los episodios “inventados”, denunciados anteriormente como falsos, se revelan como verdaderos, viéndose corroborados uno a uno. Así, la dolencia cardíaca de la mujer de Forest (inventada para justificar la permanencia del escritor en el Partido) se ve confirmada cuando aparece una antigua caja de medicamentos, y es avalada más tarde por otros personajes; la navaja de afeitar (concebida por la imaginación del novelista al relatar la escena del supuesto afeitado de su bigote fascista) aguarda al novelista en un cajón, al igual que la pistola Astra, y tantos otros elementos del imaginario del escritor, quien finalmente aparece como el burlador burlado: creyendo inventar, no ha hecho sino reactivar recuerdos olvidados y reprimidos, que afloran en forma de intuición casi fantasmagórica. Embebido en el ejercicio libidinal, y liberador, de la escritura, el escritor ha acabado perdiendo de vista su objetivo inicial (justificarse), para abandonarse a las corrientes de un imaginario que propicia el retorno de lo reprimido en forma de visiones fantasmales, “imágenes submarinas” (153), casi subliminales, reivindicadas por ende como más fiables que aquellas otras reconstruidas trabajosamente a partir de los datos conservados en la memoria:

¿Por qué, después de haberlo planeado y meditado tanto, soy tan descuidado y perezoso respecto al objetivo que me propuse con estos injertos ficticios? ¿Por qué, en cambio, me afano hasta la náusea y la tortura en conseguir dotar de alguna realidad estas invenciones? ¿No será que empiezo a interesarme menos la justificación pública del ayer infamante que la mera posibilidad de reinvertir la historia, lograr que el río del pasado –turbio o cristalino, a quién puede ya importarle– remonte el curso hasta su fuente y me devuelva todo aquello a lo que renuncié un día o me fue arrebatado...?

Sólo así podía explicarse, pensaba, la insistencia de algunas imágenes –precisamente aquellas que nunca alcanzaron a tener vida y se habían quedado en deseos, a pesar de lo cual se movían en la memoria como peces en el agua– en brillar más que otras (152).

La ficción, que obedece a las reglas ocultas del subconsciente y a las no menos azarosas exigencias narrativas, acaba siendo reivindicada de esta suerte como un instrumento más eficaz que la memoria a la hora de volver sobre el pasado<sup>5</sup>, tesis explicitada en el texto por la propia Mariana, cuando le comenta a su tío que es al inventar, y no en sus textos testimoniales, cuando mejor consigue reflejar la realidad:

<sup>4</sup> Ver los artículos de Azancot (2008), Azúa (2008), Barral (2008), Mainer (2008), Morán (2008), Rodríguez Fischer (2008a), Seligson (2008).

<sup>5</sup> Comparada con la literatura memorialista alemana generada a raíz de la caída del muro, la literatura española de la transición presenta, a mi juicio, una tendencia mucho más marcada a la ficcionalización. Ver al respecto Cifre Wibrow (2008).

–Bueno. Tu obra parece tener dos vertientes muy diferenciadas. De un lado, la crónica de la posguerra. Es la que te dio prestigio y dinero pero a mí no me gusta, está llena de loas triunfalistas, de basura ideológica y de embustes.

–Vale.

–En cambio, tus libros de relatos y tus novelas, que tuvieron menos aceptación, me encantan. Es extraño: cuando pretendes ser testimonial no resultas verosímil, no te creo, y cuando inventas descaradamente, digamos cuando mientes sin red, consigues reflejar la verdad (159-160).

Lo que importa valorar aquí es si esta relativización metaliteraria de las fronteras entre la verdad y la mentira no acaba anulando el gesto enfático de denuncia del que partía la novela; si en virtud de la contradicción establecida entre el nivel del relato (en donde se denuncia la falsificación autobiográfica perpetrada por el escritor protagonista) y el nivel meta (en donde la memoria es denunciada como un medio no fiable de cara a la reconstrucción del pasado), lo que en un principio se planteaba como un conflicto entre memorias y entre generaciones no aparece finalmente diluido en una meditación mucho más ambivalente sobre el proceso de escritura como una operación de traducción de la memoria en discurso con la correspondiente remodelación de lo preconsciente en consciente, de lo sensual en conceptual, de las imágenes en palabras. En efecto, si finalmente todo lleva a la conclusión de que la verdad autobiográfica no puede sobrevivir al salto mortal de su reconversión en relato y discurso; si a la postre resulta que no es posible delimitar la verdad recordada de la imaginada; si los episodios inventados por el novelista intradieético se revelan como más verdaderos que los recordados, ¿qué sentido tiene la pregunta por la verdad? ¿Qué importancia tienen las falsificaciones y rectificaciones retrospectivas ensayadas por el protagonista?

Al final de la novela todo parece, pues, invitarnos a reaccionar ante las manipulaciones de Forest con el mismo encogimiento de hombros con el que lo hace su entorno, en cuyo caso *La muchacha de las bragas de oro* acabaría entablando una relación de complicidad con aquello mismo que venía a denunciar. Lejos de despejar tales ambivalencias, los comentarios autoexplicativos de Marsé la rubrican. Así, en el autorretrato recogido en *Ronda Marsé* se reafirma en su papel de exorcista de la memoria, expresando su convicción de que es necesario ventilar ese fantasmal cuarto de atrás en el que la sociedad española ha encerrado sus demonios familiares (“mientras el país no sepa qué hacer con su pasado, jamás sabrá qué hacer con su futuro”, Marsé 2008: 27). Mientras que en otros lugares Marsé se mantiene en su melancólico convencimiento de que la verdad y la mentira son intercambiables: “Sabemos que el olvido y la desmemoria forman parte de la estrategia del vivir”, anota en su discurso de aceptación del Premio Cervantes (*El País*, 13-5-2009). Es decir que tanto el autor como su texto se resisten a despejar las contradicciones que le son inherentes; no quieren dejarse atrapar por las previsibilidades de lo políticamente correcto.

Independientemente de la valoración que merezcan ese carácter tornasolado del texto y su parpadeante juego con la verdad y la falsificación y la ficción (independientemente de que se interprete como una forma de complicidad con la manipulación fraudulenta de la memoria o no), importa subrayar que la relativización que propugna de las categorías de realidad y ficción en relación con los conceptos de memoria e identidad no sólo tiene consecuencias a nivel poetológico (contribuyendo a desdibujar las fronteras que comúnmente demarcan los géneros de función práctica de los de ficción), sino que asimismo

invita a cuestionar el valor testimonial de la autobiografía y su capacidad para servir como documento histórico, como punto de partida y soporte para la reconstrucción de una realidad pasada, lo cual representa una diferencia fundamental con respecto al texto alemán que, aun partiendo de planteamientos casi idénticos, se sitúa en las antípodas del texto de Marsé a la hora de valorar la autobiografía en función de su compromiso con la realidad y de su valor como documento capaz de reflejar (y conformar) la memoria cultural.

### 3. Ideología comunista y crema de limón

Der Kampf der Erinnerungen ist ein Kampf um die Deutung von Wirklichkeit.

[La lucha entre recuerdos es una lucha por la interpretación de la realidad.]

(Monika Maron)

Publicada en 1991, dos años después de la caída del Muro, la novela de Monika Maron, *Stille Zeile Sechs*, transcurre en la fase final de la RDA, en una situación histórica y social en la que resultan cada vez más visibles las tensiones que culminarán en la caída del sistema. El tema central es, también aquí, el conflicto que estalla en una sociedad abocada al cambio entre dos memorias divergentes: una, vinculada a un régimen totalitario a punto de fenecer, y otra, asimilable al movimiento de oposición que se está fraguando.<sup>6</sup> La primera, la memoria oficial, aparece encarnada en la figura de un viejo ex funcionario del partido, Herbert Beerenbaum, que pertenece a la así llamada *Aufbaugeneration* –la generación “fundadora”, nacida entre 1920 y 1925–; la otra es una memoria disidente, insumisa, proyectada en la figura de Rosalind Polkowski, una historiadora que ha renunciado a su puesto de trabajo en el prestigioso Instituto de Historia de Berlín Oriental, porque se niega “a pensar por dinero”. Desde el punto de vista generacional, esta figura se encuadra, igual que su autora, entre los nacidos entre 1931 y 1945, los *Hineingeborenen*, que, sin haber participado de la euforia que marcó los inicios del socialismo, crecieron sometidos a las restricciones del *Realsozialismus*.

En la novela de Maron, cuya narración significativamente corre a cargo de la representante de la generación más joven, no se detecta ni rastro del cinismo que era el vehículo que permitía suavizar la polarización generacional e ideológica de la que se partía en *La muchacha*. A diferencia de Forest, que no cree en nada, y menos en la ideología a cuyo servicio ha vivido, Beerenbaum se identifica incondicionalmente con el socialismo y con su política de partido, y plantea sus memorias como una operación orientada a legitimar ese proyecto al que ha consagrado su vida; escribe, como él dice, “para dejarle un testimonio a las generaciones futuras” (Maron 1991: 47). Esto es, precisamente, lo que no puede aceptar su antagonista, que a diferencia de Mariana, que tiende a leer las autojustificaciones de su tío con una cierta ironía, se toma las memorias de Beerenbaum absolutamente en serio, como un documento histórico destinado a consolidar retrospectivamente una interpretación del pasado basada en la falsificación y el encubrimiento.

<sup>6</sup> Sobre el tratamiento que recibe el tema de la memoria en el contexto general de la obra de Monika Maron resulta particularmente sugerente el artículo de Lothar Bluhm (2000).

Beerenbaum encarna para Rosalind la autoridad con la que tiene un conflicto pendiente; representa su última oportunidad para ajustar cuentas con las instancias represivas que han gobernado su vida.

Y es que Rosalind ha crecido con la sensación de que a su llegada la Historia ya estaba hecha, y de que sus antecesores (los representantes de la *Gründergeneration*) se habían apoderado de todo: “Alles gehört ihnen”, “Todo es suyo” (118). La rigidez del viejo, la determinación con la que descarta cuanto se opone a su versión de la historia, no hace sino reafirmarla en su convencimiento previo de que el diálogo con él no es posible, y de que la recuperación de su autonomía, de su autoestima, de su dignidad como persona pasa por su muerte, y la de su generación. De ahí que en *Stille Zeile sechs* la confrontación ideológica y generacional se presente desde un principio como inevitable:

Ich hatte nichts zu verteidigen als mich, während Beerenbaum einen ganzen Radschwung der Geschichte als sein Werk ansah, das er zu beschützen hatte, wenn nötig, mit der Waffe in der Hand, wie mein Vater oft gesagt hat und vermutlich auch Beerenbaum sagen würde (154).

[Yo no tenía nada que defender más que a mí misma, mientras que Beerenbaum consideraba como obra suya todo un vuelco histórico, que estaba dispuesto a defender incluso con las armas en la mano, como dijo tantas veces mi padre, y diría probablemente también Beerenbaum.]

In dieser Minute begriff ich, daß alles von Beerenbaums Tod abhing, von seinem und dem seiner Generation. Erst wenn ihr Werk niemandem mehr heilig war, wenn nur noch seine Brauchbarkeit entscheiden würde über seinen Bestand oder Untergang, würde ich herausfinden, was ich im Leben gern getan hätte. Und dann würde es zu spät sein (154-155).

[En este minuto comprendí que todo dependía de la muerte de Beerenbaum, de la suya y de la de toda su generación. No sería más que a partir del momento en que su obra ya no fuera sagrada para nadie, y su continuidad ya no dependiera más que de su utilidad, cuando yo estaría en condiciones de averiguar qué hubiera deseado hacer con mi vida. Y entonces sería tarde.]

El hecho de que el conflicto escenificado tenga lugar entre desconocidos, caracterizados como representantes prototípicos de dos estamentos contrapuestos –el del poder y el de los intelectuales– contribuye a enfatizar la importancia concedida a la memoria cultural, conformada por las objetivaciones históricas que una comunidad asume concertadamente y transporta a través de sus instituciones mediante textos, ritos, edificios, monumentos.<sup>7</sup> Aún más significativo en este sentido es el hecho de que, a diferencia de lo que sucedía en la novela de Marsé, aquí lo que importa no es el proceso de construcción (y reconstrucción) de la identidad a través del relato de la propia vida, sino la instrumentalización que se hace de la autobiografía a fin de perpetuar una determinada interpretación histórica en la memoria colectiva. Lo que se subraya es el hecho de que la remodelación de la identidad individual, si se publica y entra, por tanto, en el espacio de lo público,

<sup>7</sup> Para los conceptos de “memoria comunicativa” y “memoria cultural”, aquí utilizados en el sentido de Jan y Aleida Assmann, ver Assmann (2006a y 2006b). Una buena presentación de tales conceptos para el lector castellanoparlante la ofrece el artículo de Agnes Heller (2003).

apunta en último término a una remodelación de la memoria cultural. De ahí que las discusiones entre los personajes giren sobre todo en torno a las interpretaciones y valoraciones que hace el viejo de determinados episodios que tienen una importancia estructural-funcional para la construcción de la memoria cultural del Estado de la RDA (episodios como, por ejemplo, la construcción del Muro). Rosalind insiste en sacar a relucir lo que Beerebaum se esfuerza en encubrir –el carácter represor del régimen–, convirtiéndose de esta suerte en la encarnación de una memoria cultural alternativa, una contra-memoria, que es la de las víctimas:

Damals, sagte Beerenbaum, vor dem historischen August 61, habe er, wenn er morgens beim Betreten der Universität die Linden hinunterblickte, oft die Vision gehabt, Ströme des Lebensaftes der jungen Republik, rot und pulsierend, durch das Brandenburger Tor geradewegs in den gierigen Körper des Feindes fließen sehen. [...]

Da haben Sie das Blut lieber selbst zum Fließen gebracht und eine Mauer gebaut, an der sie den Leuten die nötigen Öffnungen in die Körper schießen konnten, sagte ich (107-108).

[Por aquel entonces, dijo Beerenbaum, en la etapa anterior al histórico agosto del 61, había tenido por las mañanas al llegar la Universidad, abarcando desde ahí la gran avenida De los tilos, la sensación de percibir cómo los flujos vitales de la joven República fluían, rojos y pulsantes, a través de la Puerta de Brandenburgo, directamente hacia el voraz cuerpo del enemigo. [...]

Y entonces optaron por verter la sangre ustedes mismos, construyendo un muro, junto al cual poder abrirle a la gente los agujeros necesarios a tiros, dije yo.]

A pesar de que la lucha por la configuración de la memoria cultural ocupa el centro de los debates mantenidos entre los personajes, a medida que avanza la trama se va produciendo un entrecruzamiento cada vez más denso entre lo privado y lo público, de tal forma que la memoria comunicativa y la cultural aparecen representadas en último término como vasos comunicantes, interconexión lograda fundamentalmente a través de la doble percepción de la figura de Beerenbaum como personaje público –encarnación de la memoria oficial– y como representante de la figura paterna. Esta superposición se pone de manifiesto ya desde el comienzo de la novela, cuando la narradora visita por primera vez la casa situada en la *Zeile sechs* que da nombre a la novela y descubre que todo en ella le resulta familiar, sensación de *déjà vu* que se acentúa a partir del momento en que el viejo comienza a dictarle sus memorias, sirviéndose para ello de un estilo alambicado, retórico, plagado de lugares comunes y frases hechas, escuchadas una y mil veces a lo largo de su infancia. Rosalind copia de forma mecánica, completando mentalmente las frases nada más escuchar su inicio, reviviendo mientras escribe las discusiones, siempre crispadas, mantenidas con su padre. Solo que ahora está en condiciones de analizar lo que oye, cayendo en la cuenta de que el sentimiento claustrofóbico experimentado a lo largo de su adolescencia estaba relacionado con la omnipresencia de ese lenguaje prefabricado que lo infiltraba todo, y del que su padre no se desprendía jamás: “Lo malo es cuando imperan el mismo poder y la misma ley fuera y dentro de casa. Mi padre mandaba en mi colegio y mandaba en casa. Determinaba incluso cuando podía ir al baño por las mañanas” (135). El lenguaje es identificado a través de las reflexiones metalingüísticas de la narradora como el principal lugar de encuentro entre lo privado y lo público, conformándose como el espacio en el que más claramente se manifiesta el carácter inva-

sor del régimen. La rebeldía adolescente contra el padre es reinterpretada ahora como un vano intento de escapar a ese cerco, provocando una respuesta genuina. Pero el padre jamás dejó de hablar de cara a la galería, reaccionando ante las provocaciones de su hija con una redoblada insistencia en los discursos aprendidos.

Lo que sale a relucir al hilo de tales reflexiones es que la capacidad de resistencia de un individuo frente a las instancias represivas a las que deberá enfrentarse a lo largo de su vida se fija en un momento muy temprano de su evolución, en relación con situaciones aparentemente nimias, que se reproducen con terrible regularidad a lo largo de una biografía. Los episodios que la narradora rememora ilustran el impacto de lo público en la configuración de la identidad privada. Así, por ejemplo, cuando recuerda la desilusión sufrida en cierta ocasión en la que aprendió, con mucho esfuerzo, a preparar el postre favorito de su padre y hubo de comprobar que para un comunista la crema de limón –y las necesidades afectivas de una niña– no cuentan. Lo peor del comunismo (su insensibilidad frente a esos pequeños detalles que hacen llevadera la convivencia entre personas) permanece desde entonces indefectiblemente ligado para ella a la crema de limón:

*Ich sagte, ein Kommunist sei jemand, der sich bei einem Kind, das ihm eine große Schüssel Zitronencreme schenkt, nicht bedankt, weil er gerade mit der Weltrevolution beschäftigt ist. Dieses Dilemma bestimme so ein Kommunistenleben von Anfang bis Ende, und ich befürchtete, Kommunisten würden eher die Erde in die Luft jagen als zulassen, daß sie nicht kommunistisch wird, weil es für Kommunisten eben nichts Wichtigeres gibt als den Kommunismus. Das geht so weit, daß sie jede Sauerei, die sie anrichten, kommunistisch nennen, weil sie nicht aushalten können, daß etwas nicht kommunistisch ist (159-160).*

[Un comunista, dije yo, es alguien que no le da las gracias a un niño que le prepara una gran crema de limón porque está ocupado haciendo la Revolución. Este es un dilema fundamental en la vida comunista, hasta el punto de que un comunista estaría dispuesto a hacer saltar el mundo por los aires antes que permitir que no se convierta al comunismo, porque para los comunistas no hay nada más importante que el comunismo. Esto llega a tal extremo que llaman comunista a cualquier infamia cometida por ellos, simplemente porque no soportan que algo no sea comunista.]

Pensar la construcción de la identidad como un proceso discursivo y comunitario no hace sino aumentar el resentimiento que la narradora experimenta contra Beerenbaum, motivo por el cual su decisión de no involucrarse en la redacción del manuscrito le resulta cada vez más insoportable. Y es que ese silencio autoimpuesto, del que en un principio se servía para expresar impunemente su desprecio por el viejo funcionario, la priva de la posibilidad de reaccionar frente a un texto que actúa sobre ella como un revulsivo. Limitarse a copiar lo que Beerenbaum le dicta llega a representar para ella una forma de complicidad intolerable:

*Je länger ich für Beerenbaum arbeitete, umso stärker wurde mein Gefühl, etwas Verbotenes zu tun. Während ich widerspruchlos hinschrieb, was Beerenbaum diktierte, fragte ich mich immer öfter, ob ich mich nicht zum Mittäter machte, indem ich ihm half, das eigene Denkmal in Lettern zu gießen (77).*

[Cuanto más tiempo llevaba trabajando para Beerenbaum, tanto más se acentuaba la sensación de estar haciendo algo prohibido. Mientras anotaba en silencio lo que él me dictaba,

me preguntaba con insistencia cada vez mayor, si no me estaba convirtiendo en su cómplice, ayudándole a erigirse un monumento en su memoria.]

Su necesidad de entregarse a una acción liberadora se ve frenada, no obstante, por la convicción de que la acción tiene un efecto contaminante, asunción expresada repetidamente a través de la célebre cita de Ernst Toller: “Muß der Handelnde schuldig werden, immer und immer? Oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen?” (41) [¿Tiene que asumir una culpa el que actúa? ¿Siempre e inevitablemente? ¿Y si no quiere culpabilizarse, hundirse?] La resolución de ese dilema se producirá a través de un estallido incontrolado de resentimiento en el transcurso del cual la narradora acaba interrogando a Beerenbaum acerca de sus experiencias en la Rusia estalinista. Y una vez roto el silencio, ya en ulteriores confrontaciones, acabará echándole en cara sus actividades represivas como funcionario de la Stasi:

Nichts wissen wir, schrie Rosalind mit einem Gesicht so verzerrt, daß ich selbst sie kaum erkannte, nichts, weil wir nicht leben durften. Euer eigenes Leben hat euch nicht gereicht, es war euch zu schäbig, ihr habt auch noch unser Leben verbraucht, Menschenfresser seid ihr, Sklavenhalter mit einem Heer von Folterknechten (207).

[Nada sabemos, gritó Rosalind con una cara tan contraída que apenas pude reconocerla, nada, porque no nos estuvo permitido vivir. Vuestra propia vida no os bastó, os resultó demasiado mezquina, y tuvisteis que desgastar también la nuestra; caníbales sois, esclavistas con un ejército de torturadores.]

La muerte del funcionario, precipitada por la violenta discusión mantenida con Rosalind, sume a ésta en un sentimiento de culpa: “Ich hätte ihn nicht fragen dürfen. Hätte ich ihn nicht fragen dürfen? Er war achtundsiebzig Jahre alt. Er war herzkrank” (212). [No hubiera debido preguntarle. ¿Realmente no hubiera debido preguntarle? Tenía setenta y ocho años. Estaba mal del corazón.] Pero el convencimiento de que la recuperación de su libertad como intelectual y como persona pasaba inevitablemente por la asunción de un papel activo en ese conflicto hace que al final de la novela Rosalind celebre, pese a todo, el haber roto su silencio: “Ja, der Handelnde muß schuldig werden, immer und immer, oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen. Als hätte ich nur das gesucht: meine Schuld. Alles, nur nicht Opfer sein” (210). [Sí, el que actúa tiene que asumir una culpa, siempre e inevitablemente, y si no quiere hacerse culpable, debe hundirse. Como si sólo hubiera buscado esto: mi culpa. Cualquier cosa, con tal de no asumir el papel de víctima.] Conclusión ratificada por su amiga Thekla, que pone el broche final de la novela con una reflexión irreconciliada e irreconciliable: “[...] wenn jemand so schreckliche Dinge tut, daß er stirbt, weil man ihn danach fragt, ist er selbst schuld” (213). [Cuando alguien realiza acciones tan terribles que se muere al ser preguntado por ellas, entonces es que se lo tiene merecido.]

#### 4. Conclusiones

Leída en el contexto de la transición política, *La muchacha de las bragas de oro* cobra un significado inusitado en tanto que reflejo de la cultura de pactos y olvidos que marcó la vida política y cultural de aquellos años, mientras que *Stille Zeile sechs* aparece

como un producto de la cultura del debate, y aun de la crispación, que se instauró tras la caída del Muro en la Alemana reunificada. De ahí la distinta interpretación que hacen ambos textos de la pregunta como instrumento potencialmente agresivo, como arma que una generación más joven y no vinculada a un pasado nacional traumático, puede esgrimir contra sus mayores: el texto de Marsé explica por qué esa pregunta en España no tuvo lugar, o, mejor dicho, por qué no llegó a plantearse más que en el seguro ámbito de lo privado, entre padres e hijos, o bien, ya en términos literarios, dentro de un marco ficcional. Esto, cuando no fue eliminada sin más, descartada como superflua. En *Stille Zeile sechs* la pregunta actúa, en cambio, como la piedra de toque de la redefinición que hacen de sí mismos los intelectuales no afines al sistema, evolucionando desde una posición de abstencionismo hacia la confrontación con el mismo.

En ambos textos se establece además una relación muy distinta entre la memoria comunicativa y la cultural, pues el texto alemán insiste en sacar a la luz la infiltración de lo público en lo privado, mostrando la estrecha imbricación que se establece entre la memoria comunicativa y la cultural. Así, en un nivel de la historia, y en tanto que historiadora, la narradora-protagonista se opone a la pretensión de una serie de octogenarios, que no son ya más que fósiles de sí mismos, de erigir su memoria en documento fundacional para un futuro no escrito, mientras que en el otro nivel su encuentro con Beerensbaum propicia la emergencia de recuerdos asociados a un enfrentamiento muy anterior, y más primario, con la figura del padre, induciéndola a una reflexión generacional acerca de la historia de su socialización como el lugar en donde se vuelven visibles los resortes más profundos que han determinado su posicionamiento frente a la autoridad.

En el texto de Marsé la memoria aparece, en cambio, circunscrita en el ámbito de lo familiar y de lo íntimo, no alcanzando en ningún momento la esfera de lo público: el protagonista se queda solo con su convencimiento de la inevitabilidad de la pregunta; su entorno no reacciona ante sus confesiones más que con indiferencia o ironía. En este sentido, la novela refleja el bloqueo mantenido por parte de la cultura transicional entre la memoria comunicativa y la cultural; hace ver por qué en España no se produjo ese trasvase tan necesario de la memoria comunicativa –en la que permaneció recluida la memoria de los vencidos así como la memoria culpable de los vencedores– a la memoria cultural conformadora del espacio público. Ofrece una ilustración de cómo ello redundó en la atrofia de ambas, puesto que, para articularse, cada una necesita del apoyo y del estímulo de su correlato: se requiere de una sensibilización pública para animar a una generación a indagar en el pasado de la otra, poniendo en marcha los mecanismos de pregunta-respuesta que finalmente habrán de ser interiorizados, y se requiere de una introspección interior individual para que la superación de la memoria, propugnada en el ámbito de lo público, no degenera en mero ejercicio retórico. Esa transferencia frustrada ente lo público y lo privado hace que en España la memoria vencida y la culpable solo puedan emerger a la conciencia (tanto privada como pública) como reaparición fantasmal de lo reprimido, todo lo cual impide que se produzca un encuentro –y, por tanto, una verdadera reconciliación– entre ambas.

## Bibliografía

Assmann, Aleida (32006a): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.

- (2006b): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- Azancot, Leopoldo (2008): “Marsé, novelista”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 299-305.
- Azúa, Félix de (2008): “Un novelista cambia de camisa”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 306-308.
- Barral, Carlos (2008): “Cadáver exquisito”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 309-312.
- Bluhm, Lothar (2000): “‘Irgendwann, denken wir, muß ich das genau wissen’. Der Erinnerungsdiskurs bei Monika Maron”. En: Volker Wehdeking (ed.): *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 141-151.
- Brundiek, Katharina (2003): “Monika Marons engagierter Rückzug in die Zeitlosigkeit”. En: Huntemann, Willi et al. (eds.): *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 91-103.
- Canetti, Elias (1983): *Masa y poder*. 2 tomos. Madrid: Alianza.
- Cifre Wibrow, Patricia (2002): “Literatura, memoria y olvido. La narrativa española y austriaca de los años ochenta”. En: *Revista Anthropos*, 196, pp. 174-194.
- (2006): “Controversias literarias”. En: Maldonado Alemán, Manuel (ed.): *La narrativa de la unificación alemana*. Bern et al.: Lang, pp. 75-94.
- (2008): “Versöhnungsrhetoriken in *Transición* und *Wende* und ihr Einfluss auf die literarische Vergangenheitsbewältigung am Beispiel von Günter de Bruyns Autobiographie *Zwischenbilanz* und Miguel Delibes’ autobiographischem Roman *Madera de héroe*”. En: Hahn, Hans Henning/Hein-Kircher, Heidi/Kochanowska-Nieborak, Anna (eds.): *Erinnerungskultur und Versöhnungskitsch*. Marburg: Herder-Institut, pp. 89-106.
- Gil González, Antonio Jesús (1999): “Autobiografía y autorreferencialidad: la ficción de la memoria según Juan Marsé”. En: Valls, Fernando (ed.): *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, pp. 135-146.
- Heller, Agnes (2003): “Memoria cultural, identidad y sociedad civil”. En: *Indaga. Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas*, 1, pp. 5-18, <<http://www.ygnazr.com/agnes-heller.pdf>> (03/09/09).
- Labrador Méndez, Germán (2009): *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir.
- Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Mainer, José-Carlos (2008): “Juan Marsé, o la memoria en carne viva”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 66-75.
- Maldonado Alemán, Manuel (2006): “Memoria e identidad en *Stille Zeile sechs* de Monika Maron”. En: *Forum* (Associació de Germanistes de Catalunya), 12, pp. 401-420.
- Marías, Javier (1999): “El artículo más iluso”. En: *El País*, 26 de junio.
- Maron, Monika (1991): *Stille Zeile sechs*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Marsé, Juan (2006): *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Planeta.
- (2008): “Autorretrato (I)”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 27-28.
- Martín Gaité, Carmen (2008): “Retocar el pasado”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 313-315.
- Morán, Gregorio (2008): “El embrujo de los perdedores”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 427-431.
- Rodríguez Fischer, Ana (1991): “Entrevista a Juan Marsé”. En: *Ínsula*, 534, pp. 23-25.
- (2008a): “El embrujo de Juan Marsé”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 432-438.

- (ed.) (2008b): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya.
- Sainz, Asunción/Sánchez, Manuel (2006): “La confrontación con el pasado”. En: Maldonado Alemán, Manuel (ed.): *La narrativa de la unificación alemana*. Bern et al.: Lang, pp. 199-222.
- Seligson, Esther (2008): “Los goyescos laberintos de la guerra civil española”. En: Rodríguez Fischer, Ana (ed.): *Ronda Marsé*. Canet de Mar: Candaya, pp. 288-295.
- Valls, Fernando (ed.) (1999): *Miguel Espinosa, Juan Marsé, Luis Goytisolo: tres autores claves en la renovación de la novela española contemporánea*. Cádiz: Fundación Luis Goytisolo.
- Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Wehdeking, Volker (1995): “Monika Marons Verabschiedung der DDR-Ankunftsgeneration im Roman *Stille Zeile sechs*”. En: Wehdeking, Volker: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, pp. 118-133.