Commentarium, vol. 2 (2026), pp. 211-229
https://doi.org/10.34640/cjhs2_2026_41

Commentarium
JOURNAL OF HUMANITIES STUDIES
CJHS

RESEARCH ARTICLE

El centro es el límite. La reinvención de la frontera en la obra de Monika Maron

Olga Hinojosa Picón

Universidad de Sevilla, España
https://orcid.org/0000-0001-9237-7136

ABSTRACT
This contribution examines the interplay between space and memory in Monika Maron's narrative, focusing on *Die Überläuferin* [The Defector] (1986) and *Zwischenspiel* [Between the Acts] [2013). Separated by nearly three decades, both novels employ the fantastic as a distinctive feature within the author's work, using it as an analytical device to reconfigure the geography of the Berlin Wall into an imaginary topography. Grounded in the conceptual frameworks of the *spatial turn* and cultural memory studies, this article demonstrates how this irreal environment reactivates the memory of the German Democratic Republic (GDR) toward a dual end: first, to unmask the ideological constraints of the communist regime and the attendant identity crises of its population; second, to highlight the performative dimension of space as a mechanism for reconstructing history and opening up paths of reconciliation with the past.

ARTICLE HISTORY
Received 12/12/2025
Accepted 30/09/2026

KEYWORDS
Monika Maron; German Democratic Republic (GDR); Memory Studies; Spatial Turn; Identity.

1. Monika Maron y el muro de Berlín como espacio de memoria

Nacida en Berlín (1941), Monika Maron vivió en la República Democrática Alemana (RDA) hasta un año antes de la caída del Muro. Hija adoptiva del influyente ministro del Interior Karl Maron, conoció desde dentro la cúpula del régimen comunista y adoptó como escritora una perspectiva crítica que la convirtió en una de las disidentes literarias más notorias de su época. Sus dos primeras novelas, *Flugasche* [Cenizas en el aire] (1981) y *Die Überläuferin* [La tránsfuga] (1986)[1] vieron la luz únicamente en la República Federal,

[1] Dado que las obras referidas carecen de traducción al castellano, la propuesta de equivalencia de sus títulos en español es responsabilidad de la autora de esta contribución. Este criterio se aplicará a las obras que se citen en lo sucesivo, figurando el título original junto a su correspondiente propuesta en español entre paréntesis.

* **CONTACT Olga Hinojosa Picón** Email: ohinojosa@us.es

© 2026 The Author(s). Published by *Commentarium: Journal of Humanities Studies*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

motivo por el que se vio obligada a emigrar a Alemania occidental en 1988, tras años de vigilancia y censura.

La tercera novela de la autora, *Stille Zeile sechs* [Calle del silencio, 6] (1991) se publicó tras la demolición de la frontera interalemana. Esta obra completa una trilogía vertebrada estructuralmente por la presencia del Muro de Berlín, cuya continuidad temática se extiende hasta la protagonista anónima de la cuarta novela de Maron, *Animal Triste* (1996)[2]. Posteriormente, la adaptación a la nueva realidad sociopolítica de la República Federal se erige en el objetivo prioritario de Johanna, personaje principal de los siguientes relatos de la escritora, *Endmoränen* [Sedimentos del tiempo] (2002) y *Ach Glück* [¡Ah, la felicidad!] (2007)[3].

En todas estas novelas la presencia del Muro desempeña un papel fundamental en la trama narrativa, si bien con el transcurso del tiempo y en consonancia con el devenir histórico, este espacio fronterizo trasciende progresivamente su dimensión geográfica inicial, definida por la división, para erigirse en un nexo entre presente y pasado. Esta evolución en la narrativa de la autora marca el tránsito desde la representación de escenarios de ruptura, característicos del periodo previo a la caída del Muro, hacia la configuración de espacios que posibiliten una continuidad en las trayectorias vitales de las protagonistas durante las dos décadas posteriores a la Reunificación. Si bien, esta transición no está exenta de dificultades, ya que, aunque la quiebra del régimen comunista conlleve para las protagonistas de las novelas mencionadas la finalización de la batalla contra ese régimen político, se ven enfrentadas en el nuevo marco social a un proceso de asimilación en el que ven frustradas sus expectativas pretéritas.

Sobre esta problemática se expresaba Monika Maron en primera persona con ocasión de la recepción del Premio Nacional Alemán en el año 2009[4]. En su discurso de agradecimiento, la autora subrayaba la conveniencia de referirse a la RDA como un espacio temporal, y no tanto geográfico, que debía integrarse definitivamente como tal en

[2] Lewis (1998, pp. 30-31) indica que la cuarta novela de Monika Maron enlaza directamente con el desenlace de la tercera. Su título original en alemán es *Animal Triste* y se trata de la única obra de la autora que ha sido traducida al castellano.

[3] Como se ha expuesto en el cuerpo del texto, las tres primeras novelas de Monika Maron — *Cenizas en el aire*, *La tránsfuga* y *Calle del silencio, 6* — conforman una trilogía, cf. Hinojosa (2010a, pp. 14-15) que en el presente estudio se vincula asimismo a la cuarta, *Animal Triste*. Por su parte, las dos siguientes, *Sedimentos del tiempo* y *¡Ah, la felicidad!*, comparten una misma protagonista, Johanna, quien, aunque presenta una mayor madurez cronológica y vital respecto a sus predecesoras, responde a un perfil identitario análogo, cf. Hinojosa (2011, pp. 297-300). Finalmente, la exclusión de *Pawels Briefe* [Las cartas de Pawel] (1999) en este recorrido cronológico por la narrativa de la autora obedece a su condición autobiográfica, lo que exigía un tratamiento analítico distinto al del corpus estrictamente ficcional.

[4] Cf. Maron (2010, pp. 199-206). El Premio Nacional Alemán reconoce la labor de personas e instituciones que contribuyen a la unidad alemana, la cohesión social y la libertad democrática. En el caso de Monika Maron la concesión se debió a su destacada contribución testimonial e intelectual en el proceso de la Reunificación. De esta forma, conmemorando las dos décadas de la caída del Muro, este galardón le rindió homenaje a su literatura por su valor político, ético e histórico.

la historia de Alemania, formando parte del pasado común de una única nación. Con ello, hacía hincapié en la necesidad de superar las diferencias entre dos identidades alemanas, orientales y occidentales, que no sólo no habían desaparecido tras la caída del Muro, sino que se habían ido diferenciando con mayor intensidad durante las dos primeras décadas que prosiguieron a la Reunificación. Dos identidades cuya razón de ser no debía continuar sosteniéndose en su opinión, en un espacio geopolítico ya extinto en el siglo XXI.

Apenas algunos años después de pronunciar este discurso, Maron escribe la que será su última novela sobre la RDA, *Zwischenspiel* [El intermedio] (2013), conectada temáticamente con las anteriores[5]. En ella, una protagonista sumida en una profunda crisis de identidad se confronta en la Alemania reunificada, a su pasado oriental. Nuevamente, y a pesar de su intención, la autora traza en la ficción las fronteras de la extinta RDA, operando con identidades profundamente arraigadas a un territorio, que no por ser inexistente en el siglo XXI pierde relevancia en su novela respecto a su dimensión temporal.

Según Blickle[6] el sentimiento de pertenencia a un entorno geográfico constituye un rasgo inherente al ser humano, independientemente de la naturaleza de las emociones que lo vinculen a ese lugar. En la narrativa de Monika Maron, ese enclave extinto en el plano cartográfico[7], pero omnipresente en la memoria de sus personajes, con el que mantiene una ambigua relación que plasma en su obra literaria, es la RDA[8]. Ello explica que, aunque se le haya reconocido públicamente en numerosas ocasiones su contribución a la estabilización de una Alemania sin fronteras tras la Reunificación, la escritora las haya seguido reproduciendo durante mucho tiempo después en sus novelas. En ellas, la construcción de la identidad, la narración de la historia y los procesos de la memoria, que son temas clave, se tratan siempre con relación a un espacio que no se reduce al marco en el que transcurre la acción narrativa, ni es por ello un mero contenedor de la historia que en él se desarrolla, sino una construcción cultural[9]. Como tal, interviene de forma decisiva en la configuración identitaria de los personajes, al ser cuestionado y transformado por ellos. De esta forma, Maron articula y visibiliza las dinámicas de poder hegemónicas en un contexto histórico que no deja de mutar en su narrativa.

Ahora bien, como se ha expuesto previamente, si en los años anteriores a la desintegración del bloque del Este la escritora recrea la historia de sus protagonistas en

[5] Un análisis en profundidad de las líneas de continuidad entre esta obra y las novelas precedentes se encuentra en Hinojosa (2020, pp. 313-326).
[6] Cf. Blickle (2004, p. 6).
[7] Un enclave que adquiere una doble dimensión en la obra de la autora: como topografía del recuerdo y como portador de la memoria individual y colectiva, cf. Pytel-Bartnik (2010, p.180).
[8] Cf. Hinojosa (2015a).
[9] Se entiende por ello el espacio como un producto cultural y culturalmente productivo, que no solo reproduce, sino que produce y afianza relaciones de poder, cf. Hallet y Neumann (2009, p. 11).

un espacio de lucha permanente con el ideario comunista, en la etapa posterior comienza a transformarlo progresivamente en un escenario mucho menos combativo, en el que sus figuras no persiguen sino la reconciliación con el pasado. Este cambio obedece a una nueva forma de recordar la historia de Alemania por parte de Monika Maron, que abandona progresivamente una postura crítica respecto a la extinta RDA en la Alemania reunificada[10]. Como explica la propia autora al respecto, llega un momento en la vida en el que descifrar los orígenes de la propia identidad resulta secundario frente a lo verdaderamente sustancial, que radica en el modo en el que se articula en el presente aquello en lo que se ha devenido[11]. De una forma similar se expresa Aleida Assmann cuando relaciona pasado, presente y futuro:

> Mientras el pasado era presente todavía, estaba impregnado por las expectativas de futuro. Pero ese futuro del presente pasado es lo primero que desaparece. El futuro de aquel pasado se ha convertido en presente: somos nosotros los jueces de sus logros y rendimientos, de sus expectativas, fracasos y sus mortíferas utopías. El presente de entonces sin su futuro de entonces resulta extraño, apenas puede reconocerse; ahí estriba la gran diferencia entre un presente con perspectivas de futuro y un presente desde la perspectiva del pasado.[12]

Según Hallet y Neumann la concepción del tiempo no es factible sin su localización espacial, que necesita a su vez de su referencia temporal para adquirir significado[13]. Independientemente de la voluntad de Monika Maron por integrar la herencia de la RDA en una memoria histórica compartida, su obra reconstruye el Muro de Berlín como un espacio fronterizo real e imaginario que persiste en sus recuerdos[14] y representa el eje en torno al que se articulan pasado, presente y futuro en su escritura. Si bien la descripción que Maron lleva a cabo del Muro, y en consecuencia del espacio que este divide en sus relatos cuando narra la historia de Alemania, difiere en consonancia con la posición en la que sitúa al sujeto narrador. O lo que es lo mismo, cada vez que la escritora confronta a una de sus protagonistas con su pasado, estrategia narrativa recurrente en el conjunto de su obra literaria, la somete a un proceso de reidentificación con un espacio que reterritorializa desde el aquí y el ahora[15].

[10] Cf. Gilson (2008, pp. 135-136).
[11] Cf. Maron (2010, p. 183).
[12] Assmann (2014, p. 9). La traducción de la cita al castellano es responsabilidad de la autora de esta contribución.
[13] Cf. Hallet y Neumann (2009, p. 21).
[14] Cf. Pytel-Bartnik (2010, p. 184).
[15] Cf. Wagner-Egelhaaf (2005, p. 753).

Esta contribución analiza la relevancia que adquiere el espacio en la articulación del recuerdo en la narrativa de Monika Maron a partir de dos novelas emblemáticas: *La tránsfuga*, representativa de la etapa anterior a la caída del Muro, y *El intermedio*, publicada al inicio de la tercera década posterior a la desaparición del bloque socialista[16]. La acción transcurre en ambos relatos en la misma ciudad en la que la autora ubica el resto de los destinos de sus protagonistas, y que al igual que estas se encuentra en proceso continuo de transformación en sus novelas: Berlín[17]. Si bien, concretamente en las obras seleccionadas la ordenación del espacio en la memoria cobra una especial relevancia en su doble dimensión representativa y performativa, es decir, como una topografía del recuerdo que se esboza en el plano de la fantasía, como se expone a continuación.

2. *La tránsfuga*: Callejeando por los senderos del pensamiento

> Avanzar es retroceder. [...] Retroceder es avanzar.[18]

Cuando Monika Maron concluye la redacción de la que será una de sus novelas más alabadas por la crítica, *La tránsfuga*, vive todavía en el que una vez fue el Berlín Oriental. Desconoce en ese momento que su segunda obra será, como ya lo fuera su ópera prima, censurada en la extinta RDA y, por lo tanto, publicada exclusivamente en la zona occidental. Asimismo, ignora que ello supondrá el detonante para su posterior traslado a la República Federal, donde se le reconocerá el estatus de escritora que se le deniega en la RDA. Todo ello, sin embargo, aunque pertenezca al plano de la realidad de la autora, lo anticipa la protagonista, Rosalind, en la primera de las dos novelas de las que se ocupa esta contribución a medida que describe, y con ello transforma paulatinamente en el plano de la imaginación, el espacio en el que se encuentra inmersa, esto es, la RDA. En otras palabras: a través de la escritura Maron cuestiona la legitimidad de las fronteras de la Alemania comunista que, a posteriori, y tras haberlas desplazado creando un espacio

[16] Esta investigación delimita el análisis de la obra de Monika Maron hasta la aparición de *El intermedio* (2013). La razón de esta acotación estriba en que, a partir de la publicación de la siguiente novela, *Munin o caos mental* (*Munin oder Chaos im Kopf*, 2018), la RDA deja de vertebrar su producción literaria. En este nuevo periodo, que desborda el alcance de este trabajo, la memoria del Muro de Berlín en la narrativa de la autora queda relegada a un plano meramente testimonial y anecdótico.

[17] Aunque la trama narrativa de las novelas de Monika Maron transcurre en prácticamente todas sus novelas en una localización geográfica concreta, Berlín, hay ocasiones en las que la acción se traslada parcialmente a otras ciudades, como ocurre en *Cenizas en el aire*, *Sedimentos del tiempo* y *¡Ah, la felicidad!*

[18] Maron (1986/2002, p. 26). La cita pertenece a la novela *La tránsfuga*, inédita en castellano. Todas las traducciones de esta obra que aparecen en el cuerpo del texto son responsabilidad de la autora de esta contribución. En lo sucesivo, los pasajes citados solo irán acompañados del número de página correspondiente a la edición de referencia utilizada junto a las siglas LT.

alternativo en la ficción[19], atraviesa en un plano real[20]. Y lo hace recurriendo a una protagonista que opta desde el comienzo de la novela por recorrer los senderos del pensamiento con la intención de cuestionarlos:

> El nuevo día le parecía tan irrelevante como el resto de los que le sucederían. Soy libre, se repetía a sí misma, y a pesar de ello sus pensamientos desembocaban en las mismas preguntas que se había formulado previamente. Se preguntaba cómo podía aprender con rapidez a razonar de una forma diferente. Los caminos del pensamiento son como calles, pavimentadas o asfaltadas, se camina por ellas por inercia y en el mejor de los casos se opta por una desviación hacia un cruce que había pasado hasta ese momento inadvertido o se adentra uno por un nuevo sendero girando a derecha o izquierda hacia lo desconocido. (LT, 26)

Afirma Böhme[21] que el espacio se concibe a través del movimiento, dado que este se hace perceptible cuando el sujeto se enfrenta a él para atravesarlo. Esto es precisamente lo que le sucede a Rosalind en la novela, que empieza a reflexionar sobre su entorno en el mismo momento en el que deja de identificarse con él y percibe su resistencia al mismo. De ahí que se plantee abandonarlo, reaccionando así a la inercia que había gobernado su existencia mientras formaba parte de un sistema que la condenaba al estatismo. Pero si la opción de adentrarse en un sendero desconocido denota la voluntad de la protagonista de explorar la libertad de acción que le había sido denegada hasta el momento en el que da comienzo la novela, lo cierto es que Rosalind está tan habituada a los límites impuestos por el régimen dictatorial de la RDA, que no sabe a ciencia cierta si quiere atravesarlos. Su estrategia para averiguarlo consiste en cuestionar la legitimidad del discurso que había regulado hasta entonces el espacio en el que se encontraba inmersa:

> Rosalind aprende a entender lo que es una pared. [...] Sobre una pared descubre en el transcurso de una tarde lo siguiente: Una pared que no guarda relación alguna con otra pared es un muro. Un sistema de cuatro paredes con un suelo y un único agujero en la parte superior es un agujero. Un espacio compuesto por cuatro paredes con techo, suelo y una puerta que no puede abrirse desde el interior es

[19] Un fenómeno bastante recurrente en la literatura según Böhme (2005, p. XIX), que afirma que toda representación espacial en la ficción conlleva de forma inevitable el esbozo de un espacio alternativo.
[20] Uno de los rasgos que Monika Maron encuentra más fascinantes en el proceso de escritura, según reconoce en una entrevista, es la posibilidad de experimentar en la ficción aquellas alternativas que no ha probado en la vida real, cf. Baumberger (2005, p. 9). Concretamente en *La tránsfuga*, como la autora reconoce en otra entrevista, la situación de la protagonista se asemeja bastante a la suya personal, cf. Liebster y Pfister (1986, p. 11).
[21] Cf. Böhme (2007, p. 60).

> una cárcel. Un espacio con ventanas y una puerta que puede abrirse y cerrarse voluntariamente desde dentro y fuera del mismo, es una habitación. La pared puede proteger al observador de algo o a ese algo del observador. Las paredes separan lo uno de lo otro, se puede llamar a través de una pared aporreándola. Las paredes que rodean a Rosalind la separan del vecino, del corredor y de la calle. Todas ellas le parecen imprescindibles. Cuanto más mira las paredes, más convencida está de su relevancia como regulador de la convivencia humana. Y ahora, dice Rosalind, voy a atravesar la pared. (LT, 129-130)

Aunque es consciente de cómo la delimita el espacio en el que vive, Rosalind no termina de decidirse a abandonarlo, lo que explica que el movimiento al que hace referencia sea exclusivamente psíquico. De hecho, el que traspase esa pared[22] en el plano de la imaginación es lo que resuelve la paradoja que encierra la novela, cuyo título alude a una tránsfuga cuya historia da comienzo tres días después de que una repentina parálisis en las piernas le impida ausentarse, al menos físicamente, de su apartamento. Una invalidez repentina que es muy bien acogida por la protagonista, que la acepta sin más reparos y la convierte en una excusa a medida para ausentarse de un puesto de trabajo que le resulta tedioso. Es así como logra por una parte escapar sin preámbulo alguno al orden impuesto por una sociedad con la que había entrado en conflicto y que exigía en primera instancia la productividad de sus habitantes. Por la otra, puede disponer a su antojo, completamente ajena al mundo exterior, de todo su tiempo, circunstancia que enseguida se propone aprovechar para crear un espacio en el que contrarrestar el potencial creativo de la fantasía humana con la realidad de una vida legitimada en torno a las leyes de la razón instrumental[23]. Como ella misma explica al respecto:

> Lo más coherente [...] era concebir el tiempo como un espacio regulado en el que coleccionar experiencias como si se tratara de libros en una biblioteca, en la que los recuerdos estuvieran disponibles en todo momento. Una oportunidad única de no tener que dejar nunca más algo atrás, de abandonar un momento en beneficio de otro. En lo sucesivo podría quedarse yéndose e irse quedándose. Asimismo, en ese espacio podría pensar en tiempos pasados y mezclarlos en un presente duradero con un futuro elegido a su gusto. Se le avecinaba una orgía infinita de sucesos fantásticos, un maravilloso caos sin finalidad ni propósito alguno, siempre y cuando el orden habitual que regía su cerebro lo permitiera. (LT, 13)

[22] Una pared que simboliza el Muro de Berlín, cf. Demet (1990, p. 126).
[23] Cf. Bolteauer (2003, p. 125).

Generar el mayor de los caos posibles se convierte en la meta principal de Rosalind y en una estrategia para desterritorializar su espacio[24]. Este planteamiento marca la ruptura inicial de la protagonista con unas coordenadas geográficas identitarias sobre las que articulaba su vida, pero para desmantelar la lógica aprendida en la RDA, debe otorgar plena libertad a sus pensamientos. Por este motivo se resiste a ordenarlos cronológicamente cuando comienza a reconstruir su pasado[25] y se propone no establecer distinción alguna entre recuerdos y fantasías al objeto de alejarse de categorías aprendidas.

En la nada fácil tarea de escapar a la tiranía de un esquema de pensamiento que le ha sido inculcado desde su infancia en la RDA, Rosalind tropieza sin embargo con no pocos obstáculos. El principal radica en desaprender lo aprendido, como se ha señalado. Por ello, mientras esboza una vida alternativa opuesta al orden impuesto por el sistema socialista, no logra evitar que esa misma sociedad reglada — de la que pretendía huir refugiándose en su apartamento — invada paradójicamente su esfera privada e imponga su propia lógica dentro del caos que ella ha organizado deliberadamente en el plano de su imaginación.

Esto es lo que ocurre en la novela en las cuatro ocasiones en las que aparecen en escena las voces que conforman los intermedios. En estas piezas teatrales breves irrumpen en la vida de Rosalind una serie de personajes estereotipados que gozan de una autonomía absoluta, y aunque no sean más que un producto de su imaginación, la convierten en una mera espectadora de la doctrina que defienden:

> En aquel instante escuchó Rosalind voces cuchicheando provenientes de la esquina trasera de la habitación, todavía poco iluminada por el alba, y pies y sillas deslizándose. Alzó la vista con cautela sobre el elevado respaldo del sillón y reconoció una mesa triangular iluminada por una vela en torno a la que se habían reunido diferentes figuras, algunos hombres y también dos mujeres, a los que creía conocer, aunque era incapaz de recordar sus nombres ni la ocasión en que podría haberlos conocido. Hola, dijo Rosalind, ¿cómo han llegado hasta aquí? ¿Qué

[24] El acto de desterritorializar el espacio no solo implica su abandono, sino también la necesidad inherente de reterritorializarlo, reconstruyendo así el vínculo, la identidad y el sentido de pertenencia con el mismo, cf. Gónzalez e Isea (2019, pp. 321-340); Herner (2009, pp. 168-169). El deseo de Rosalind de desorganizar su entorno obedece a una necesidad de ruptura que desencadena, a su vez, un proceso interdependiente, el de reterritorialización. Su objetivo final es reconectar con su propia historia y reconstruir su propia identidad más allá de los límites físicos de su marco socioespacial.

[25] Como explica Katharina Boll (2002, p. 43) al respecto, cuando reflexiona sobre su trayectoria vital, Rosalind no puede establecer sin más una continuidad entre pasado y presente ya que ello imposibilitaría que descubriera algo nuevo sobre sí misma. Para distanciarse de la RDA y de su antigua forma de pensar, es necesario que introduzca cambios que contrasten en primera instancia con su vida anterior. Estos cambios se visualizan en la novela en la apuesta de Rosalind por la discontinuidad y su renuncia a la linealidad cronológica a la que hacen referencia Hallet y Neumann (2009, p. 25).

desean? Esta es mi casa. Las figuras no la oyeron o hicieron como si no la oyeran. (LT, 33)

Los personajes de los intermedios son tan genéricos que carecen incluso de nombre propio, motivo por el que Rosalind cree al principio conocerlos a todos, aunque no recuerde haber visto con anterioridad a ninguno. A medida que los escucha hablar se da cuenta de que, lo que le resulta familiar de los diferentes caracteres son los discursos que pronuncian como portavoces de una colectividad que representa el ideario comunista. Es el caso, por ejemplo, del hombre del uniforme rojo, un apasionado del orden y la seguridad, que defiende a ultranza la utilidad que se le presupone al ser humano en el sistema socialista y que intenta imponerle a Rosalind un modelo de comportamiento basado en el orden y la disciplina. Aunque la protagonista discrepa de él, ya que este promulga el pensamiento único[26], por lo que le recrimina a Rosalind su individualismo y su escepticismo respecto al sistema, lo cierto es que a ella no le está permitido intervenir en la conversación que mantiene con el resto de los personajes. De esta forma, aunque se ve obligada a escuchar lo que dicen las distintas figuras, no tiene opción alguna de defenderse, ni siquiera cuando arremeten contra ella como si no estuviera presente. Esta experiencia que ya le era familiar en el plano de la realidad, se reproduce contra todo pronóstico en el plano de su fantasía, en el que vuelve a sentirse marginada por defender un pensamiento divergente en una sociedad que antepone el bienestar de la comunidad a los intereses individuales de sus ciudadanos.

En total son cuatro los intermedios que aparecen en la novela, como se ha mencionado previamente, interrumpiendo sin previo aviso la narración de la protagonista. Es así como se produce la intromisión de la realidad socialista en la esfera privada de Rosalind.[27] Incluso en el plano de la imaginación, en el que se ve obligada a presenciar cómo la juzgan las figuras que se reúnen en el salón de su propia casa por haber hecho un uso ilícito de la fantasía en repetidas ocasiones. Condenada finalmente por haber perdido la fe en el sistema comunista y sin posibilidad alguna de réplica, Rosalind tiene que repetirse a sí misma que esas criaturas solo existen en su imaginación, a pesar de lo cual no logra deshacerse de ellas. Es así como acaba

[26] Este personaje insiste en la relevancia que adquiere en el sistema socialista la construcción de una identidad única que posibilite la homogeneidad de pensamiento para todos los ciudadanos, en consonancia con los parámetros que dictamina el Partido por antonomasia en la RDA, el SED (Partido socialista unificado de Alemania). Aunque pertenece al plano de la ficción, su discurso es un calco del aparato gubernamental de la Alemania oriental, en el que estaban contempladas una serie de medidas en el sistema educativo encauzadas a la consecución de la personalidad socialista.

[27] Se trata de una intromisión a través de la que la autora señala las consecuencias de la interiorización por gran parte de los ciudadanos de la RDA, y no sólo de Rosalind en la ficción, de la ideología que propaga el Partido.

aceptando al final de la novela que, pese a sus propósitos, permanece atrapada en el mismo esquema de pensamiento del que pretendía escapar:

> Había querido crear un caos sin finalidad ni meta alguna, aprovechando la libertad que le había sido concedida de forma asombrosa. Pero en su lugar, se había convertido en una actriz, sometida al proceder y actuar de sus propias criaturas. (LT, 188)

Durante su periplo, Rosalind intenta (re)construir su identidad rememorando experiencias pasadas a medida que va transformando el espacio que habita. Por este motivo, mientras que la habitación simbolizaba un lugar en el que contrarrestar la inercia a la que la condenaba el sistema comunista al comienzo de la narración, al final acaba pareciéndole una cárcel a la que se siente condenada por la misma sociedad de la que había creído encontrar refugio. Tras constatar que ni siquiera en el plano de la fantasía puede escapar de su compleja situación, Rosalind siente que ha regresado al punto de partida:

> Así era, así es y así será [...] Aquí me encuentro nuevamente, pensó mientras comprobaba con más ironía que sorpresa el hecho de que su enorme esfuerzo por alejarse del punto de partida de sus pensamientos la hubiera conducido de vuelta exactamente al mismo lugar. Aquí estoy de nuevo, pensó, y decidió no formularse la pregunta de lo que había en ello de bueno o de malo, si aquella situación era un síntoma de fortaleza o debilidad, si era lo que había estado persiguiendo o lo contrario. [...] Aunque todos los muebles y objetos permanecían en el mismo sitio, la habitación le parecía diferente, más estrecha, más pequeña, una sensación que no podía explicarse [...]. Como si estuviera mirando por las lentes equivocadas de unos prismáticos, todo lo que la rodeaba parecía estar lejano y haberse reducido a una medida irreal [...]. Intentó corregir la imagen a través de los recuerdos, pero fue en vano, al igual que de adulta había intentado corregir sin éxito las imágenes de su infancia tras haberlas sometido a un orden distinto. (LT, 220-221)

Aunque la protagonista valora su avance al final de la novela como un retroceso, en el sentido de que, como se ha expuesto, reconoce en el punto final de su viaje el mismo punto de partida, lo cierto es que también aprecia en ese mismo retroceso un avance en el presente, no pudiendo negar ni su transformación personal ni la de su entorno durante su tránsito. De este modo, Rosalind reconoce que el aislamiento no ha resuelto su crisis de identidad, pues considera que esa independencia es solo una libertad mutilada. Asimismo, asume su incapacidad para desprenderse de los personajes de los

intermedios, cuya presencia constante evidencia la imposibilidad de borrar las huellas del pasado. Pese a ello, lo que sí logra es fosilizarlos y recluirlos en una habitación que, al habérsele quedado pequeña durante el proceso, abandona al final de la novela.

Al igual que le sucede a Rosalind en la ficción, Monika Maron se propone resolver en el proceso de escritura un conflicto personal que no difiere mucho del planteado por su protagonista y que consiste en reflexionar sobre la conveniencia de distanciarse de un sistema político con el que, sin embargo, mantiene todavía en esos momentos un fuerte vínculo[28]. Rosalind resuelve este dilema redefiniendo su espacio inmediato y traspasando a posteriori sus fronteras en el plano de la imaginación, hasta que finalmente regresa a su realidad, recupera la movilidad corporal y decide abandonar su entorno no solo psíquica, sino también físicamente. Las consecuencias del abandono de este espacio ficticio tras haber recobrado la movilidad se traducen en una decidida renuncia al sistema comunista, aunque el traspaso físico de la frontera de la RDA no lo efectúa Rosalind hasta la novela siguiente, *Calle del silencio, 6*.

Monika Maron va más allá que su personaje. Durante la redacción de *La tránsfuga* se plantea como Rosalind la legitimidad del discurso ideológico de la RDA, creando un escenario en la ficción en el que poder analizar sin censura el resultado de la puesta en práctica de la ideología socialista. Pero poco después de haber descrito esta experiencia en la narración, y a diferencia de Rosalind, se traslada a la República Federal tras constatar que tampoco su segunda novela será publicada en la Alemania oriental. De esta forma, termina abandonando el espacio que previamente ha analizado en un plano ficcional.

Tanto autora como protagonista materializan sus dudas a medida que describen y, con ello, transforman el espacio en el que se encuentran inmersas. Al hacerlo, construyen en la ficción un escenario alternativo en el que anticipan, desde el presente, la acción que ejecutarán en el plano real en el futuro. De esta forma, la topografía del recuerdo que se dibuja en la novela refleja lo que Böhme denomina la dimensión performativa del espacio, que implica que este no solo se describe, sino que se produce y se transforma mediante el propio acto narrativo[29]. A través de esta producción discursiva, que rompe a su vez el orden cronológico y el relato oficial de la RDA, la memoria deja de ser un refugio pasivo tras la desterritorialización del entorno físico para convertirse en un espacio activo de reterritorialización desde el que la protagonista puede reconstruir su identidad.

[28] La vinculación que mantiene Monika Maron con el ideario comunista incluso después de trasladarse en 1988 a la República Federal, sigue siendo muy evidente en las declaraciones que lleva a cabo una vez asentada en Hamburgo. Al explicar en aquel entonces los motivos por los que abandona la RDA, se refiere a su situación personal evitando en todo momento recurrir a palabras como huida o exilio, cf. Demet (1990, pp. 124-125).

[29] Cf. Böhme (2007, p. 62).

3. *El intermedio*: Transitando los senderos del pasado

> [...] tenía que modificar mi forma de pensar, no retrocediendo, sino avanzando hacia el futuro [...].[30]

En el apartado anterior se ha expuesto cómo Rosalind se confrontaba a un espacio con la clara intención de superarlo en aras de vencer la crisis de identidad generada precisamente por haber dejado de identificarse con él. Con este propósito, la tránsfuga detenía el tiempo y reordenaba su pasado deslegitimando el discurso socialista en el plano de la imaginación, en el que lograba finalmente desenmascarar una dictadura que se representaba a sí misma como una democracia. Y lo hacía atravesando mentalmente la pared de su habitación, símbolo inequívoco del Muro de Berlín. Finalizado el lapso temporal que abarca prácticamente toda la novela, Rosalind regresa a su vida rutinaria tras recuperar la movilidad en sus piernas y reconoce la imposibilidad de permanecer en el entorno en el que habita. Su confrontación no ya en un mundo de fantasía, sino en el real con el sistema comunista, como se ha expuesto anteriormente, es el paso siguiente, aunque no lo dé ya como la protagonista de *La tránsfuga*, sino de la *Calle del silencio, 6*, novela en la que asiste al entierro metafórico de la RDA y que Maron finaliza en Hamburgo, después de haber abandonado definitivamente su ciudad natal[31].

Tras la demolición de esa frontera física que dividía Alemania, Monika Maron, que ya había ejercido como reportera en la RDA, intensifica su faceta periodística[32] e interviene activamente en el (in)tenso debate público generado durante los años inmediatamente posteriores a la Reunificación. El resultado fue un considerable número de ensayos que fueron publicados en diversos medios de comunicación durante la última década de los noventa del siglo pasado y la primera del actual milenio en los que la autora analizaba en profundidad las causas y consecuencias del cambio político acaecido, actuando principalmente como intermediaria ante posicionamientos enfrentados[33]. Esta

[30] Maron (2013, pp. 73-74). La cita pertenece a la novela *El intermedio,* inédita en castellano. Todas las traducciones de esta obra que aparecen en el cuerpo del texto son responsabilidad de la autora de esta contribución. En lo sucesivo, los pasajes citados solo irán acompañados del número de página correspondiente a la edición de referencia utilizada junto a las siglas EI.

[31] Un acontecimiento bastante traumático en la vida de la autora, que, aunque había obtenido un visado para abandonar la RDA, no contaba en ese momento con garantías de poder regresar si así lo deseaba, cf. Maron (1999, p. 42).

[32] Antes de dedicarse a la literatura, Monika Maron ejerció el periodismo en la RDA colaborando con revistas de reconocido prestigio, cf. Hinojosa (2010b, pp. 119-139). Desde entonces no ha dejado de publicar artículos de opinión en distintos medios, una labor que mantiene hoy en día.

[33] Un considerable número de estos ensayos forman parte del volumen recopilatorio *Zwei Brüder* [Dos hermanos] (2010), en el que Maron reúne una cuidada selección de artículos de opinión y conferencias publicados en diferentes medios a lo largo de dos décadas. Lejos de ser una recopilación casual, el libro ofrece una visión muy personal y representativa de la autora sobre la historia reciente de Alemania tras la caída del Muro de Berlín, cf. Hinojosa (2015b, pp. 153-168).

misma postura se encuentra en las novelas publicadas en las dos décadas que prosiguen a la Reunificación y a las que se ha hecho ya mención en el epígrafe anterior. Se trata de relatos que continúan siendo narrados por mujeres en cuya mirada retrospectiva se adivina un intento de reconstruir el pasado desde un presente con el que se busca una necesaria reconciliación. El objetivo último es integrar la memoria de la RDA en la historia de Alemania. Así lo intenta la protagonista de *Animal Triste*, tratando de otorgarle sentido a su existencia tras el colapso del comunismo, aun cuando en la Alemania reunificada se identifique con una más de las piedras de los numerosos edificios en demolición. O Johanna en las novelas sucesivas, procurando integrarse en una sociedad en la que no ha visto cumplidas sus expectativas. De ahí que la asunción del nuevo reto de adaptarse a un entorno en permanente proceso de transformación se lleve a cabo incluso a costa de aprender a no recordar lo que se prefiere olvidar, una estrategia que Assmann define como un olvido constructivo al servicio de un esperanzador comienzo[34].

Precisamente la evasión del recuerdo es la estrategia que ha seguido durante años Ruth, la protagonista de *El intermedio*, la última novela que Monika Maron dedica de forma explícita a la RDA. Hasta el momento en el que da comienzo la narración, para Ruth, las esperanzas de cambio en el futuro que expresaba Rosalind en *La tránsfuga* desde su presente forman ya parte del mismo pasado en el que se frustraron y en el que prefiere no pensar. En su lugar, Ruth ha optado durante muchos años por mirar únicamente hacia delante, relegando al olvido todos aquellos acontecimientos traumáticos que pudieran entorpecer su adaptación al presente. Pero ese pasado resucita repentinamente cuando la protagonista se siente obligada a acudir al funeral de un familiar, siendo tal el malestar que le genera el cumplimiento de ese compromiso, que comienza a sufrir un trastorno visual que le impide distinguir con nitidez su entorno inmediato.

Al igual que ya le ocurrió a la tránsfuga, la discapacidad que sufre Ruth es la que explica su traslado esporádico de un plano real en el presente a uno completamente irreal en el pasado, por el que igualmente transita sin prestarle atención al transcurso cronológico del tiempo. Ese espacio alternativo en el que los recuerdos conviven con la fantasía adquiere en esta ocasión la forma de un misterioso parque en el que la protagonista se reencuentra con personajes fallecidos, con los que conversa como si estuvieran vivos: “Eso sucedió hace ya veinte años, quise decir, pero preferí callarme, porque ya me había dado cuenta de que en aquel parque no solo los muertos paseaban a su antojo como si estuvieran vivos, sino que también el tiempo transcurría como le venía en gana” (ET, 97).

Reconoce Monika Maron como algo propio de su escritura el colocar a sus protagonistas en una posición estática desde la que las hace reflexionar con cierta

[34] Cf. Assmann (2012, p. 42).

distancia y serenidad sobre su pasado inmediato[35]. Esta postura que ella misma afirma adoptar cuando comienza la redacción de una novela, conlleva, según sus propias palabras, el que en sus relatos todo haya sucedido con anterioridad al inicio de la narración. La novela de la que se ocupa este epígrafe, *El intermedio*, no difiere del resto en este sentido, siendo una vez más los recuerdos los que constituyen el verdadero presente en el que se desarrolla la trama narrativa. Sin embargo, como ya ocurría en *La tránsfuga*, la adopción de esa postura estática desde la que reflexionar conlleva para la protagonista una parálisis física, que es paradójicamente la que posibilita su movimiento a través de un espacio alternativo en el que todo es posible. Precisamente porque, al no ser real, no está regulado por normativa alguna. En este detalle, *El intermedio* difiere significativamente del resto de novelas de Monika Maron y se asemeja únicamente a *La tránsfuga*, con la particularidad de que, mientras en la novela publicada antes de la caída del Muro eran cuatro los intermedios los que invadían la esfera privada de Rosalind en su retiro, en *El intermedio*, el único intermedio, valga la redundancia, es el que abarca todo el relato. Y transcurre en el gran teatro que la protagonista escenifica en el plano de la imaginación, no ya solo como una mera espectadora, sino formando parte integrante de la acción.

Afirman Hallet y Neumann[36] que es el movimiento a través del espacio el que posibilita la trasgresión de fronteras en el texto literario, creando con ello la inestabilidad imprescindible para desencadenar la actividad con la que da comienzo la acción. En *El intermedio*, ese tránsito se produce a comienzos del relato, cuando Ruth conecta su realidad inmediata con una historia completamente surrealista[37] a través de una ceguera repentina, que es la que provoca un desvío (in)voluntario en su camino al cementerio. Solo así se explica en la novela que, en lugar de acudir, como estaba previsto, al funeral de Olga, su suegra, Ruth, se pierda y acabe hablando con la difunta en un parque no casualmente situado en el que fuera el Berlín oriental. Una vez que se ha producido el tránsito de lo real a lo imaginario y se ha construido este escenario, en el que, como se ha expuesto previamente, todo es posible, da comienzo la acción, que se sitúa veinte años atrás, en un momento en el que todavía existía la RDA.

En el parque en el que Ruth confronta su crisis de identidad, desencadena por el fallecimiento de Olga, pasean figuras tan reales como Erich Honecker — a quien la protagonista se niega a actualizar sobre la deplorable situación en la que, en su opinión, se encuentra Alemania en el siglo XXI. Pero también transitan otros ficticios. Es el caso de

[35] Cf. Baumberger (2005, p. 9). El hecho de que los acontecimientos precedan al inicio de la narración ha llevado a la crítica especializada a examinar con detenimiento el uso de la memoria en la obra de Monika Maron. A través del recuerdo, las protagonistas otorgan coherencia interna a sus vivencias y logran con ello una reconciliación con el pasado imprescindible para la consolidación de una identidad firme en el presente.
[36] Cf. Hallet y Neumann (2009, p. 17).
[37] Cf. Eichmann-Leutenegger (2013).

Bruno, un personaje recurrente en las novelas de la autora, cuya función en esta obra es mantener vivos en la memoria los horrores de la dictadura socialista. Aunque ha fallecido al igual que Olga, ambos resucitan en los recuerdos de Ruth, en un espacio en el que son ellos quienes toman la palabra en el momento en el que la protagonista se enfrenta a la persona que solía ser y en la que ya no se reconoce. Porque ello equivale a confrontar la vertiente oriental de su propia biografía.

Según Assmann, quien inaugura una nueva etapa vital debe dilucidar qué preservar y qué dejar atrás, aunque esta renuncia no exige necesariamente una ruptura radical con el pasado[38]. Tras abandonar la RDA, Ruth creyó indispensable relegar al olvido aquella etapa para adaptarse a su nueva realidad. Sin embargo, pese a su intento de romper de forma drástica con sus vivencias previas, los recuerdos sepultados afloran durante el transcurso de un día, forzándola a replantearse su postura. Esta regresión al pasado, que sucede de forma repentina, se apoya principalmente en la novela en dos figuras centrales: Olga y Bruno. Olga relativiza los errores pretéritos de la protagonista para posibilitar que cierre definitivamente un capítulo de su vida integrándolo en su nueva realidad. Aunque ello implique para Rosalind reconstruir desde el presente con una mayor transigencia el sistema en el que se encontraba inmersa, es decir, la RDA. Bruno, por el contrario, actúa como contrapeso. Aunque acompaña a Ruth en su periplo, le ofrece su apoyo recordándole la necesidad de exigir responsabilidades a quienes ejercieron el poder. Desde esta postura, ironiza con la ingenuidad y la condescendencia de Olga, al tiempo que previene a la protagonista contra una reconciliación indulgente con el pasado, que derive en la reproducción de los mismos errores.

En la escenificación de los recuerdos que suscitan el resto de las figuras con las que va tropezando Ruth mientras pasea por un parque imaginario, convergen diferentes versiones de la historia[39]. Esta polifonía pone de manifiesto la falta de consenso al valorar un sistema político extinto que oscila entre la nostalgia de unos y la condena sin reservas de otros[40]. En este sentido, los interlocutores de *El intermedio* encarnan las tensiones de un colectivo — en continuidad con la función que ya desempeñaban en *La tránsfuga* — y visibilizan cómo, casi tres décadas después de la caída del Muro, persiste la imposibilidad de erigir un paisaje del recuerdo coherente en la historia más reciente de Alemania. Ante esta fractura, la reterritorialización que emprende la protagonista en el plano de la imaginación adquiere pleno sentido como respuesta individual a la desterritorialización de un espacio extinto. Sin un referente físico ni institucional al que retornar, la reconstrucción del espacio se desplaza hacia el territorio inmaterial de la memoria y la

[38] Cf. Assmann (2014, pp. 134-135).
[39] Cf. Pytel-Bartnik (2010, p. 180).
[40] Cf. Sabrow (2014, p. 287).

producción discursiva, convirtiendo el recuerdo en una herramienta activa idónea para reconfigurar la propia biografía y restituir el sentido de pertenencia.

La protagonista comprende al final del relato, poco antes de recuperar la vista y volver a su cotidianidad, que la RDA ha dejado de representar un espacio que deba superarse, para erigirse en un territorio que no se puede olvidar. Sin embargo, este ejercicio de memoria debe rehuir de la nostalgia complaciente que suele propiciar la distancia temporal. Tras haber llegado a esta conclusión y resolver su conflicto interno, Ruth se despide definitivamente de sus difuntos interlocutores, a los que deja descansar en paz, y retorna al presente asumiendo las grietas e incongruencias de su biografía oriental.

Monika Maron por su parte recrea en *El intermedio* un escenario que trasciende toda lógica en aras de resucitar en la novela la extinta RDA con el único fin de enterrarla definitivamente. La novela representa así la culminación de una tendencia iniciada por la autora tras la desaparición del Muro, consistente, como se ha expuesto al comienzo de esta contribución, en la búsqueda de reconciliación con un pasado que había que integrar en el presente. Esta intención se adivina en *El intermedio* en la mirada hacia delante de la protagonista. Trascurridas décadas desde la desaparición de la RDA, en un mundo global en el que no parece tener cabida una reflexión sobre lo que una vez fue la Alemania oriental, la novela representa el cierre de un ciclo y aporta su pequeña contribución a dotar de significado en el siglo XXI un espacio ya extinto que no solo dividió la Alemania de posguerra, sino que representó asimismo el único centro de Europa que actuaba a su vez como línea divisoria y vínculo de unión entre dos mundos enfrentados. Un centro cuyo valor simbólico continúa sin ser sustituido[41].

Conclusiones

En el volumen de corte autobiográfico *Geburtsort Berlin* [Nacida en Berlín] (2003), Monika Maron sostiene que el centro es el límite y que lo infranqueable es el centro, también en el pensamiento[42]. Esta concepción del límite cristaliza en su producción literaria a través de la representación del Muro de Berlín, que actúa como eje en torno al que sus figuras estructuran el recuerdo como punto de equilibrio ineludible ante posturas enfrentadas. Este enclave, sometido a continuas transformaciones, condiciona su narrativa durante casi tres décadas, tanto desde su presencia física como desde la articulación de su ausencia.

Al respecto, con relación a la forma en la que Maron ordena este espacio en la memoria se han destacado dos textos emblemáticos — *La tránsfuga* y *El intermedio* — en

[41] Cf. Assmann (2014, pp. 132-133).
[42] Cf. Maron (2003, p. 15).

los que la huida hacia lo irreal se presenta como la vía de acceso más propicia a la realidad auténtica. En ambas novelas se pone de manifiesto una dimensión espacial no solo representativa, sino performativa, en el plano de la fantasía. A través de los desplazamientos de sus figuras, la prosa de Maron despliega un proceso dinámico de desterritorialización y reterritorialización, toda vez que, al quebrarse los referentes ideológicos que sustentaban la existencia en la RDA, la geografía urbana, lejos de ser un marco inerte, se convierte en un factor que interviene de manera directa en la reconstrucción del recuerdo.

Sin embargo, cada texto canaliza esta espacialización de la memoria desde estrategias divergentes. Mientras que *La tránsfuga* aboga por la superación del pasado mediante el traspaso de una frontera física en el plano de la imaginación, en *El intermedio* Maron reconfigura la demarcación dentro del ámbito del recuerdo resucitando efímeramente la RDA para prevenir contra el olvido de la historia en todas sus vertientes. De este modo, la huella del Muro se consolida como ese centro de referencia ineludible desde el que reconstruir la memoria individual y colectiva. En última instancia, la irrupción de la fantasía en esta cartografía de transición visibiliza las severas presiones ideológicas del régimen comunista y hace de la dimensión performativa del espacio un recurso clave para cicatrizar la fractura histórica, abriendo vías de reconciliación que exigen trascender el pasado sin borrar las huellas de la memoria.

Bibliografía

Assmann, A. (2012). Formen des Vergessens. En N. Diasio y K. Wieland (Eds.), *Die sozio-kulturelle (De-)Konstruktion des Vergessens. Bruch und Kontinuität in den Gedächtnisrahmen um 1945 und 1989* (pp. 21–48). Aisthesis.

Assmann, A. (2014). *Geschichte im Gedächtnis*. Beck.

Baumberger, C. (2005). 'Schreiben ist Leben im Kopf'. Ein Interview mit Monika Maron. En W. Giesen (Ed.), *Monika Maron: »Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche«. Begleitheft zur Ausstellung* (pp. 28–29). Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.

Blickle, P. (2004). *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Camden House.

Böhme, H. (2005). Raum–Bewegung–Topographie. En H. Böhme (Ed.), *Topographien der Literatur* (pp. IX–XXIII). Metzler.

Böhme, H. (2007). Raum–Bewegung–Grenzzustände der Sinne. En C. Lechtermann, K. Wagner y H. Wenzel (Eds.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung* (pp. 53–72). Erich Schmidt.

Boll, K. (2002). *Erinnerung und Reflexion. Retrospektive Lebenskonstruktionen im Prosawerk Monika Marons*. Königshausen § Neumann.

Bolteauer, A. (2003). »Manche sagen, ich bin irre...« Anmerkungen zu Monika Marons Roman »Die Überläuferin«. *Germanica*, *32*, 123–135.

Demet, M. (1990). Die Themen der Flucht und der Grenze als wiederkehrende Motive in den Prosawerken von Monika Maron und Harmut Lange. *Germanica*, *7*, 123–133.

Eichmann-Leutenegger, B. (2013, 5 de diciembre). Ein Totentanz im Park. http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/monika-marons-roman-zwischenspiel-1.18198036

Gilson, E. (2008). 'Zwiesprache mit Geistern': Die Entschränkung der Rhetorik im Werk von Monika Maron nach 1989. En A. De Winde y A. Gilleir (Eds.), *Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und Memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989* (pp. 125–144). Rodopi.

Gónzalez de Hernández, E. y Isea, J. (2019). La desterritorialización y el agenciamiento de los conocimientos. Una invocación urgente a la investigación universitaria en la postmodernidad. *Koinonia*, *4* (4), 321–340. http://dx.doi.org/10.35381/r.k.v4i8.282

Hallet, W., y Neumann, B. (2009). Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. En W. Hallet y B. Neumann (Eds.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* (pp. 11–32). Transcript.

Herner, M. T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas*, 13, 158–171.

Hinojosa, O. (2010a). *Ficción histórica y realidad literaria*. Peter Lang.

Hinojosa, O. (2010b). De la contaminación medioambiental a la polución política. *Estudios Francoalemanes*, *2*, 119–139.

Hinojosa, O. (2011). Gelebte und erzählte Geschichten. Eine Symbiose. *Estudios Filológicos Alemanes*, 22, 289–301.

Hinojosa, O. (2015a). Die DDR war weniger ein Land als eine Zeit. *literaturkritik.de*, *10*. http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21212

Hinojosa, O. (2015b). El retorno al origen: adaptación y memoria en las crónicas de Monika Maron. *Revista de Filología Alemana*, *23*, 153–168.

Hinojosa, O. (2020). La presencia de la ausencia *en Zwischenspiel*, de Monika Maron. En M. Maldonado-Alemán (Ed.), *Historia, espacio y memoria en la narrativa actual en lengua alemana* (pp. 313–326). Síntesis.

Lewis, A. (1998). Re-Membering the Barbarian: Memory and Repression in Monika Maron´s *Animal Triste*. *German Quarterly*, *71*, 30–46.

Liebster, B. y Pfister, E. (1986). Resignation als Utopie. *Die Wochenzeitung*, *23*, 11–12.

Maron, M. (1981). *Flugasche*. Fischer.

Maron, M. (1986/2002). *Die Überläuferin*. Fischer.

Maron, M. (1991). *Stille Zeile Sechs*. Fischer.

Maron, M. (1996). *Animal Triste*. Fischer.

Maron, M. (1999). *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Fischer.

Maron, M. (2002). *Endmoränen*. Fischer.

Maron, M. (2003). *Geburtsort Berlin*. Fischer.

Maron, M. (2007). *Ach Glück!* Fischer.

Maron, M. (2010). *Zwei Brüder*. Fischer.

Maron, M. (2013). *Zwischenspiel*. Fischer.

Pytel-Bartnik, E. (2010). Monika Marons Geburtsort Berlin (2003) – Die Stadt als Archiv der Erinnerung. En C. Gansel y P. Zimniak (Eds.), *Das »Prinzip Erinnerung« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* (pp. 179–190). V&R unipress.

Sabrow, M. (2014). *Zeitgeschichte schreiben. Von der Verständigung über die Vergangenheit in der Gegenwart*. Wallstein.

Wagner-Egelhaaf, M. (2005). Verortungen. Räume und Orte in der transkulturellen Theoriedebatte und in der neuen türkisch-deutschen Literatur. En H. Böhme (Ed.), *Topographien der Literatur* (pp. 745–768). Metzler.