

**LOS FLECOS DE LA MEMORIA: RECONSTRUCCIÓN,
AUTOFICCIÓN E IMPOSTURA EN EL TESTIMONIO
DE ENRIC MARCO¹**

**FRINGES OF MEMORY: RECONSTRUCTION,
AUTOFICTION AND IMPOSTURE IN ENRIC MARCO'S
TESTIMONY**

Laia QUÍLEZ ESTEVE
Universitat Rovira i Virgili, España
laia.quilez@urv.cat

Palabras clave: autoficción, Enric Marco, posmemoria, testimonio, holocausto

Resumen: Antes de que su biografía acabara revelándose como una impostura, Enric Marco, hasta entonces presidente de la Amical Mauthausen, estaba conside-

¹ La realización de este artículo se enmarca en el desarrollo del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento), “Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la transición democrática en la sociedad española contemporánea” (Ref. CSO2013-41594-P).

rado como uno de los supervivientes que mejor difundía al mundo el sufrimiento de las víctimas de los campos de concentración. Sin embargo, su testimonio se erigía en torno a una autoficción, creada no sólo a partir de documentos de archivo (de historia), sino también a partir de relatos de auténticos supervivientes (de memoria), con los cuales Marco logró dar forma a una nueva identidad y a una posmemoria —a una memoria comunicativa— de gran rédito sociocultural. Partiendo de *El impostor* (Javier Cercas, 2014) y de *Ich bin Enric Marco* (Santiago Fillol; Lucas Vermal, 2009), el presente artículo se propone reflexionar sobre el caso Marco y, en última instancia, sobre las luces y sombras de la figura del testigo, las (re)construcciones identitarias, la (pos)memoria y la transmisión y comunicación de lo indecible.

Keywords: Autofiction, Enric Marco, postmemory, testimony, Shoah

Abstract: Before that his biography revealed as a sham, Enric Marco, until then president of the Amical Mauthausen, was considered one of the survivors who spread better to the world the suffering of the victims of the concentration camps. However, his testimony was erected around an autofiction, created not only from archival documents (history) but also from stories from real survivors (memory), with which Marco managed to shape a new identity and a postmemory that had a huge sociocultural revenue. From the analysis of *El impostor* (Javier Cercas, 2014) and *Ich bin Enric Marco* (Santiago Fillol; Lucas Vermal, 2009), this paper aims to reflect on the case Marco and, ultimately, on the lights and shadows of the figure of witness, the (re)construction of identity, the (post)memory and the transmission and communication of the unspeakable.

Mots-clés: Autofiction, Enric Marco, post-mémoire, témoignage, Holocauste.

Résumé: Avant que sa biographie se révélait comme une imposture, Enric Marco (jusque-là président de l'Amicale de Mauthausen) était considéré comme l'un des survivants qui mieux diffusait dans le monde la souffrance des victimes des camps de concentration. Cependant, son témoignage a été érigé autour d'une autofiction, créé non seulement à partir des documents d'archives (de l'histoire), mais aussi des récits de vrais survivants (de la mémoire), avec lesquels Marco a réussi à façonner une nouvelle identité et une post-mémoire — une mémoire communicative — à grand revenu socioculturel. En prenant comme point de départ *El impostor* (Javier Cercas, 2014) et *Ich bin Enric Marco* (Santiago Fillol; Lucas Vermal, 2009), cet article a pour but de réfléchir sur l'affaire Marco et, en définitive, sur les ombres

et les lumières de la figure du témoin, les (re)constructions identitaires, la (post-) mémoire et la transmission et la communication de l'indicible.

Yo viviría con su nombre, él moriría con el mío. [...] Intercambiaríamos nuestros nombres, lo cual no es poco. Con mi nombre él se convertirá en humo; con el suyo yo sobreviviré, si es posible.

Jorge Semprún, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*

Ya va siendo hora de que alguien diga: “Enric Marco no mintió, aunque fuera un embustero”

Enric Marco en *Ich bin Enric Marco*

1. “VERDADERAMENTE”: EL TESTIMONIO COMO FAKE

¿Quién fue Enric Marco? ¿Quién es a día de hoy? ¿Por qué se inventó a sí mismo, viviendo así la vida de otro(s)? ¿Cómo logró narrar (y comunicar) en primera persona y durante tantos años la experiencia del horror sin haber sido nunca prisionero de un campo de concentración? ¿Qué dimensiones alcanzaron las consecuencias de su engaño? ¿En qué consistió, en definitiva, su impostura? Todas estas preguntas planean de manera indirecta en el documental *Ich bin Enric Marco*, dirigido por Santiago Fillol y Lucas Vernal en 2009, y de modo mucho más explícito y desarrollado en la última novela de Javier Cercas, *El impostor*, editada en 2014 por Random House. Una, a través del lenguaje audiovisual; la otra, mediante la creación literaria, en ambas obras Enric Marco se erige como la figura central a partir de la cual se reflexiona sobre la ardua y

a veces problemática tarea de decir el horror, sobre la legitimidad y autoridad del testigo, sobre la inestabilidad de la memoria y, en definitiva, sobre la transmisión y la representación de un pasado traumático a partir de la experiencia vital de una persona que, en este caso, es también, y sobre todo, un personaje.

En abril de 2005, el historiador Benito Bermejo difundió un informe en el que se descubría la impostura de Marco. En él, Bermejo revelaba que Marco nunca se había exiliado a Francia durante el franquismo y ponía en cuestión que hubiera sido prisionero del campo de concentración de Flossenbürg. Lo único que de cierto tenía el testimonio hasta entonces prodigado a los cuatro vientos por Marco era que había estado en Alemania durante el nazismo, pero lo había hecho como trabajador voluntario al servicio de la industria bélica alemana. Allí Marco fue arrestado en 1943 por la Gestapo, acusado de repartir propaganda comunista a sus compatriotas, pero, tras pasar unos meses en la cárcel, fue devuelto a España, donde empezó a trabajar de mecánico y de donde ya no se movió.

Los medios de comunicación se hicieron eco de esa crucial revelación el 10 de mayo de ese mismo año. Como consecuencia de la indignación que tal noticia provocó en la opinión pública, Marco se vio obligado a reconocer en una rueda de prensa que el relato de su supuesta deportación era falso, para dimitir poco después de la presidencia de Amical Mauthausen, la asociación que defiende los derechos y la memoria de los aproximadamente diez mil españoles deportados a los campos del Tercer Reich. “Cambié el escenario, pero yo también soy un superviviente, ¿cómo se atreve alguien a decirme que yo no era de los suyos sólo porque no estuve en un campo de concentración?”, se defendió ese “pícaro” y “charlatán desaforado” (Cercas, 2014: 147) ante los periodistas y las cámaras de televisión (Blanchar y Antón, 2005).

El prestigio del que había gozado Marco (que llegó a ser presidente de Amical Mathausen, secretario de la CNT y vicepresidente de la Federació d'Associacions de Mares i Pares d'Alumnes de Catalunya —FAPAC—), en tanto que testigo ejemplar de los campos de concentración nazis —esto es, en tanto que superviviente que más y mejor difundía en España el sufrimiento de las víctimas del Holocausto—², quedó totalmente resquebrajado. ¿Qué había cambiado en su estatus (y por ende en el de sus oyentes) para que su relato —tan aplaudido y conmovedor hasta ese momento— perdiera por completo su eficacia? El testimonio de Enric Marco había resultado ser un *fake*, un anglicismo que, en la teoría y crítica del cine, se utiliza para designar a aquellas películas que, bajo las formas y el lenguaje propio del documental, trabajan con un material filmado cuyo carácter el espectador termina descifrando que es ficticio, aunque en un principio no lo parezca en absoluto.³ Sin embargo, el *fake* que Marco había erigido, recubriendo su biografía de mentiras y medias verdades, superaba con creces los límites de lo que se conoce también como falso documental: mientras que el engaño que funda todo *fake* no se presenta como un fin en sí mismo, pues “aspira no

² Tal fue así que en 2001 Marco fue condecorado con la Creu de Sant Jordi, la máxima distinción civil que concede la Generalitat de Catalunya. Una vez se destapó su engaño, Marco devolvió por voluntad propia dicha medalla al gobierno catalán.

³ Ejemplos paradigmáticos de *fakes* los hallaríamos en títulos como *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995), *I'm Still Here* (Casey Affleck, 2010), *Operación Palace* (Jordi Évole, 2014) o *F for Fake* (Orson Welles, 1973). Este último título resulta por encima del resto ejemplar para nuestro estudio en tanto que está protagonizado por dos falsos falsificadores —y valga aquí la redundancia—, personajes, ambos, que podríamos muy bien emparentar con Marco.

ya a confundir a sus potenciales espectadores [...], sino a reactivar la conciencia crítica de su auditorio, cuando no a provocar deliberadamente la risa cómplice” (De Felipe, 2001: 36), el falso testimonio que se descubrió que era Marco no hizo la menor gracia a nadie.⁴ Marco había llevado al extremo —o más allá de ese extremo— las complejidades, contradicciones y sospechas de la figura —hoy emblemática, hoy protagónica— del testigo. Veamos en qué sentido.

El uso sustantivo de la palabra “testigo” se refiere tanto a los sujetos que, mediante la visión y/o la participación directa, experimentan unos hechos de cuya veracidad pueden posteriormente dar fe, como a los textos (orales o escritos) resultantes de esta vivencia (RAE, 1958: 1456). Es justamente desde esta connotación pragmática del término —esto es, desde su posible utilización para la constitución de la prueba documental o para la emisión de la sentencia— que lo testimonial asume, a diferencia de otros discursos también marcadamente miméticos, una dimensión de responsabilidad con la “otra verdad” de los hechos. Así pues, como la autobiografía —definida, en gran medida y según Philippe Lejeune, a partir del conocido “pacto autobiográfico” (1994)—, toda narrativa que se postula testimonial requiere, para serlo, de un contrato de lectura específico, marcado, a su vez, por su alto carácter político, por su voluntad, en definitiva, de ofrecer una versión “más real” de aquella propuesta por el poder

⁴ “[...] además de impostor y mentiroso, a Marco se le llamó de todo: canalla, miserable, sinvergüenza, criminal, traidor, basura; al menos dos articulistas vinieron a decirle que lo más digno que podía hacer era quitarse la vida; Neus Catalá, ex deportada en Ravensbrück y miembro como él de la Amical, declaró en Barcelona que Marco había escarnecido la memoria de los muertos, y Ramiro Santiesteban, presidente de la Federación Española de Deportados e Internados Políticos sostuvo en París que Marco merecía ser juzgado y condenado por un tribunal español”, recoge Cercas en uno de los capítulos finales de *El impostor* (2014: 370).

hegemónico o por el mismo olvido. Dicho esto, es comprensible que Túa Blesa considere el acto de testimoniar como un “quehacer que no se acaba en sí mismo”, por cuanto incluye, en su recorrido, la valoración y la validación —el fallo, en definitiva— que sobre éste debe hacer el lector (2000: 76).

Por otro lado, etimológicamente, el “testigo” remite al término *auctor*, originariamente entendido como “el que interviene en el acto de un menor (o de quien, por la razón que sea, no tiene la capacidad de realizar un acto jurídicamente válido) para conferirle el complemento de validez que le es necesario” (Agamben, 2002: 155). Al hablar en nombre de los vencidos, es decir, de los que, a diferencia de él, o bien no sobrevivieron o bien lo hicieron pagando como precio su palabra, el testigo se presenta como el engranaje (el *auctor*) capaz de reconvertir el olvido en memoria, lo individual en colectivo, el sometimiento en reivindicación, la vida en compromiso. Su papel como *auctor*, por tanto, añade al testimonio del horror el dorso intrínseco e inseparable del muerto, de aquel que se quedó sin voz entonces pero en nombre del cual habla ahora quien pudo sobrevivirlo. Esta dualidad inexorable del testimonio lo aleja, consecuentemente, de la experiencia extrema y primigenia, en tanto que su vivencia no resultó mortal o irreversiblemente aniquiladora, como fue la del vencido integral.⁵

⁵ Esta última experiencia ha quedado, por necesidad, excluida de todo discurso testimonial, tal y como constata Jean Améry en *Más allá de la culpa y la expiación* refiriéndose a su experiencia vivida en el campo de exterminio de Auschwitz: “Sólo puedo partir de mi propia situación, de la situación de un prisionero que pasaba hambre, pero no llegó a morir de inanición, que recibía palizas, pero ninguna resultó mortal, que, por tanto, aún poseía aquel substrato sobre el que el espíritu puede en principio apoyarse y sobrevivir” (2001: 63). De modo similar lo hizo Primo Lévi en 1958, en *Si esto es un hombre*: “No somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos. [...] Los sobrevivientes somos una minoría anómala además de

Además, al atestar una realidad pasada u otra de aquella en la que se halla en el momento de su confesión, el testigo se situaría de nuevo como tercero, por un lado respecto al tiempo —pues recordemos que testificar no deja de ser convocar el pasado desde el presente—, y por otro, respecto a la propia colectividad a la que representa —pues hace algo que aquélla no hace: aparecer como protagonista/narrador, como “héroe épico” (Beverley, 1989: 16) de una historia conformada de recuerdos pero también de olvidos.

El carácter ontológicamente incompleto de la figura del testigo viene hiperbólicamente ejemplificado en la figura de Marco, que en *Ich bin Enric Marco* se presenta como alguien que en un pasado fue héroe épico, pero que hoy es ángel caído. Expulsado del relato y la escritura de la historia por quienes en otro tiempo lo coronaron con laureles y medallas, en el documental Marco sigue defendiendo su papel como testigo, aunque ahora éste no se arroja tanto bajo el respeto que infunde la víctima directa del horror, sino más bien bajo la necesidad de comunicar unos hechos para que éstos devengan memoria cultural y para que, en consecuencia, no vuelvan a repetirse. “Siempre intenté que el discurso, aunque fuera el discurso del embustero, fuera una lección”, se sincera el ex presidente de Amical en una de las confesiones que deshilvana ante la cámara de Fillol y Vernal. Es sintomático que tal declaración sirva a Marco para referirse a uno de los capítulos recreados de su biografía que mayores cuotas de popularidad (y sentimentalismo) obtuvo: aquél en el que,

exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado el fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los “musulmanes”, los hundidos, los verdaderos testigos, aquellos cuya declaración habría podido tener un significado general. Ellos son la regla, nosotros la excepción” (Levi, 2003: 73).

trasladándose a Flossenbürg y tercamente decidido a conservar su dignidad como ser humano, aceptó disputar una partida de ajedrez a un SS, a quién terminó humillando dejándole al final con una única figura, la del Rey. Vernal y Fillol recuperan ese episodio a partir del relato de Marco sobre su impostura, y a partir, también, de imágenes de archivo: concretamente las de la épica dramatización que TV3 realizó a partir de ese primer testimonio de Marco, en las que se alternan las declaraciones de él ante cámara (Fig. 1) con una artificiosa puesta en escena de la supuesta partida jugada en el campo (Fig. 2). Según el propio Marco, la ficción con la que armó su trágica condición de prisionero —pues recordemos que estuvo recluso en un penal alemán—, y con la que también se recreó su testimonio en ese reportaje televisivo, debía servir para ilustrar una situación que muy bien podría haber vivido cualquier superviviente: la lucha desahogada por no perder la humanidad que los nazis trataron de arrebatarse a las víctimas concentracionarias. Así es, Marco había interiorizado hasta tal punto su papel de testigo que, incluso cuando las evidencias salieron a la luz con toda la contundencia de una prueba documental, corroborada y contrastada por un historiador como Bermejo, él se negó a reconocer su equivocación, o al menos a permanecer en silencio. Persistió, en ese sentido, en su labor testimonial, aunque a partir de entonces lo fuera para dar fe de la utilidad —de la función social— de su propia impostura, según él mismo, altruista, ética y necesaria:

[...] se negó a aceptar su propia identidad y salió a defenderse en la prensa, la radio, la televisión y el cine, salió a defender su yo inventado, el yo heroico que querían abatir, apuntando a duras penas, con elementos de su pasado real, la existencia de aquel tambaleante personaje ficticio (Cercas, 2014: 231).



Artífice de una falsa biografía que le permitió dar cuenta del mal absoluto y hacer pedagogía de ello, el acto de testimoniar en falso que llevó a cabo Marco de manera repetida —y política e institucionalmente muy fructífera— le sirve a Javier Cercas como base para reflexionar, en *El impostor*, sobre los peligros inherentes a la veneración a la víctima (y al testigo) que acechan nuestro presente. Según el escritor español, el personaje de Marco quizás fuera el fruto esperable de una madre demente —él nació en un manicomio— y de un narcisismo patológico: Marco era (y parece que sigue siendo)⁶ un mediópata, un “adicto a salir en la foto” (2014: 229), alguien necesitado en extremo de ser admirado y aplaudido

⁶ Tras la publicación de *El impostor* y, con ello, la reapertura de la polémica que causaron sus mentiras, Marco siguió apareciendo en los medios para defender el importante papel que él creía que había jugado, pese a todo, en la preservación de la memoria del holocausto. Cabe destacar, por ejemplo, la entrevista que le realizaron Gemma Nierga y Juan José Millás en Cadena Ser el 21 de noviembre de 2014. A lo largo de casi cuarenta minutos de creciente tensión, Marco, además de arremeter tanto contra *Ich bin Enric Marco* como contra *El impostor*, “porque no se ajustan a la realidad”, no se cansó de asegurar que, sin eximirse del error de decir que estuvo en un campo de concentración, sus mentiras estuvieron cargadas de humanismo.

por un auditorio que, en su caso, era el de una sociedad inserida de lleno en la “época de la conmemoración” (Nora: 1992), en la era de la memoria.

Así es, en la España de las dos últimas décadas ha emergido, tanto institucional como colectivamente, una palpable necesidad por “trabajar” la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Dicha cultura de la memoria se consolida en un momento en que, por un lado, impera preservar el recuerdo de los últimos testigos de la contienda y, por el otro, y tal y como señala Claudia Jünke, “lo reprimido en nombre de la democratización política y la modernización socioeconómica debe ser sacado a la luz” (2006: 104). Tanto en el documental como en la novela que tienen a Marco como principal protagonista, éste se nos presenta no sólo como el paradigma del florecimiento de ese *boom* memorativo, sino, sobre todo, como el peligro hecho carne (y de cañón), de que tal acatamiento a la palabra del testigo pueda desembocar en una mercantilización de la memoria, ahora convertida en poso mediático y superficial de rápido consumo.

Tal y como trataremos de desarrollar en el siguiente apartado, lo que tanto Cercas como Fillol y Vernal ponen sobre la mesa en *El impostor* e *Ich bin Enric Marco* es, en definitiva, el carácter impostado del testimonio de Marco, esto es, el engaño que, ahora de manera radical (y moralmente reprochable) llevó a cabo durante más de treinta años. Así es, su testimonio se erigió en torno a una autoficción creada no sólo a partir de documentos de archivo (de historia), sino también a partir de relatos de auténticos supervivientes (de memoria) con los cuales Marco logró dar forma a una nueva identidad y a una posmemoria —a una memoria comunicativa— de gran rédito sociocultural. Marco fue el testigo por antonomasia, aquel que habló por doquier y con contundencia, emotividad, precisión y exhaustividad en nombre de los vencidos; Marco devino en sí mismo

—y recupero aquí un término acuñado por Nora— un “lugar de memoria”, un “punto de cristalización de la identidad colectiva de una nación” (Jünke, 2006: 102), de una comunidad imaginada, en este caso la de los deportados españoles y, en un sentido amplio, la de la España democrática. Sin embargo, Marco era en realidad un personaje que se había forjado a sí mismo, un testigo erigido a partir de la vida de otros; un *fake* velado y demasiado tarde desvelado; una autoficción leída como auténtica biografía; “puro kitsch”, en definitiva:

Por eso es pura mentira (puro kitsch) la versión novelera y ornamental de la historia que Marco propagaba en sus relatos tanto de Flossenbürg como de la guerra y la posguerra españolas, narraciones plagadas de emoción y golpes de efecto y énfasis melodramáticos, generosas en cursilería pero inmunes a las complejidades y ambigüedades de la realidad (Cercas, 2014: 188).

2. “YO SOY... OTRO”: PERSONA Y PERSONAJE EN LA AUTOFICCIÓN DE ENRIC MARCO

Durante los años que Enric Marco vivió sin ser descubierto, interpretó el papel de un doble *auctor* de la Shoah. Por un lado, lo hizo usurpando el número de preso (y de algún modo, parte de la identidad) de alguien que sí sufrió el horror de los campos: concretamente de Enric Moner, preso 6.448 de Flossenbürg. La similitud gráfica de ambos nombres, Enric Marco y Enric Moner, le permitió al primero crear un documento falso que durante un tiempo acreditó —esto es, funcionó como prueba, como archivo fehaciente— su paso traumático por el campo de concentración alemán. En el libro de registro de Flossenbürg el apellido de Moner

estaba escrito sin la “r” final y con acento en la “e”, situación que Marco aprovechó para convertir la tilde en una “c”, la “o” en una “a”, la “n” en una “r”, añadiendo finalmente una “o” que transformaría ese nombre ajeno en el de sus propias memorias (Cercas, 2014: 425).⁷ A partir de ahí, Marco se convirtió en el protagonista de la autoficción en que devino su biografía, en un personaje de novela, con la diferencia de que en su caso, y durante muchos años, nadie pudo o se atrevió a discernir lo real de lo falso, lo auténtico de lo impostado, lo propio de lo usurpado.

En la teoría de la literatura, por autoficción se entiende el conjunto de obras caracterizadas por presentarse como ficción y a la par esconderse bajo la máscara de la autobiografía (Alberca, 1996). El término “autoficción” fue acuñado en 1977 por el novelista francés Serge Doubrovsky, después de que dos años antes Lejeune diera cuenta de la existencia de un tipo de escritura en la que, partiendo del “pacto novelesco” —propio de toda narración que, aunque autodiegética, es atribuida a un narrador de naturaleza ficticia—, se daría esa coincidencia nominal entre personaje y autor propia de la autobiografía pura. Fue precisamente a partir de esta reflexión de Lejeune como Doubrovsky se animó no sólo a bautizar ese espacio ciego, sino también a rellenarlo con un ejemplo concreto: el de su propia ‘autonovela’, *Fils* —historia del narrador, de nombre Julien

⁷ Las falsas memorias de Marco se difundieron a través de los cientos de conferencias que llevó a cabo en escuelas, universidades y todo tipo de instituciones; a través de entrevistas y reportajes que se emitieron en cadenas de televisión y se publicaron en diarios españoles y catalanes; y también a través de dos libros que recogieron el testimonio de algunos de los supervivientes españoles de los campos de concentración —*Los cerdos del comandante* (Eduardo Pons Prades y Mariano Constante, 1978) y *Memòria de l’infern* (David Bassa y Jordi Ribó, 2002).

Serge Doubrovsky, a lo largo de una sesión de psicoanálisis.⁸ La autoficción, por tanto, funciona como un pacto híbrido en el que emerge toda la ambigüedad de un contrato de lectura complejo y contradictorio en su propia naturaleza, pues ésta, en efecto, eleva el texto literario al estatuto de la indecisión y de la tierra de nadie, al presentarse como ficcional y autorreferencial al mismo tiempo, y al dar cabida en ella a una serie de obras que no son ni realidad ni ficción —o que convocan a una y a otra simultáneamente y de manera imperfecta. A diferencia de la autobiografía pura, el sujeto que habla desde la autoficción ya no representa de manera sólida y fiel a la persona del autor, sino que habla de manera reflexiva y en nombre de un sujeto que se difumina “a través de los múltiples componentes creativos” (Molero de la Iglesia, 1999: 401).

La hibridación y el juego inherentes a esta categoría genérica —de algún modo muy similar a la del *fake*— operan en el “caso Marco” de distintas maneras: la primera, por más evidente, mediante la construcción que hizo el nonagenario de una biografía ajena, pero protagonizada por él mismo, hilvanada a partir de relatos de otros, de vivencias que usurpó e hizo suyas para moldear la forma y figura de ese testigo perfecto en que llegó a convertirse. Es en este aspecto como Cercas equipara al ex presidente de Amical con don Quijote, en tanto que su desdoblamiento —de trabajador voluntario a pri-

⁸ Así, en la misma contraportada de *Fils*, y a modo de aviso a sus potenciales lectores, apuntó lo siguiente: “¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *auto-ficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, al margen de la sensatez y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva” (Lejeune, 1994: 179).

sionero concentracionario, de mecánico establecido en la Barcelona franquista a militante clandestino perseguido por el régimen— es similar al juego de espejos que el personaje de Cervantes, Alonso Quijano, llevó a cabo mediante su transmutación en el ingenioso hidalgo. Como don Quijote, Marco “no se conformó con vivir una vida mediocre y quiso vivir una vida a lo grande; y, como no la tenía a su alcance, se la inventó”, señala el escritor español en varios pasajes de su novela, en sí misma también autofictiva (Cercas, 2014: 33).⁹ Y más adelante añade: “Lo que define a don Quijote, igual que lo que define a Marco, no es que confunda la realidad con la ficción, la ficción con la realidad o la mentira con la verdad, sino que quiere hacer realidad sus sueños, convertir la mentira en verdad y en realidad la ficción” (2014: 230).

Ello explicaría que Enric Marco se proyectará utópicamente en la pátina heroica —muchas veces por trágica— de vidas como la de Buenaventura Durruti, Salvador Puig Antich o el propio Enric Moner, y de fechas como el 14 de abril para forjarse un pasado —que no fue— de militancia libertaria y lucha incansable contra el franquismo y el nazismo.¹⁰

⁹ *El impostor* podría considerarse una autoficción en tanto que Cercas (escritor) se incluye como personaje narrador, en una especie *myse en abyme* en el que él mismo termina identificándose con Cervantes. Así, en uno de los encuentros que tiene con Santiago Fillol, Cercas reconoce sentirse utilizado por el personaje de su novela, y, en este punto, identificado con Miguel de Cervantes: “(...) igual que Alonso Quijano había construido a don Quijote y le había hecho perpetrar todas sus locuras para Cervantes las descifrase, y la diese a conocer por el mundo, (...) Marco me estaba usando como Alonso Quijano usó a Cervantes” (2014: 408).

¹⁰ Precisamente durante sus primeros años como mecánico, Marco se hacía llamar Enrique Durruti, según Cercas con la intención de que lo emparentaran con el mítico líder anarquista. Asimismo, pese a haber nacido el 12 abril, Marco empezaba

Otra de las maneras en las que la autoficción empaña la vida y aventuras de Marco la hallamos en la relación —casi siempre conflictiva— que éste mantuvo con esa voz testimonial que, desde el restablecimiento de la democracia, se ha erigido como una forma de resistencia que en un principio debía reparar los daños y horrores cometidos durante la Guerra Civil, el franquismo y, en sentido lato, los regímenes totalitarios occidentales. En efecto, Marco simbolizó la voz paradigmática del relato del deportado español a los campos nazis pero, al mismo tiempo, su excelencia entrañaba en sí misma una paradoja: su testimonio autofictivo resultó, a posteriori, ser inverosímil. Así es, una vez destapado el engaño, algunos periodistas e historiadores catalanes, como Pau Lanao y Carme Vinyoles, reconocieron que la narración que hizo de su experiencia en los campos no era creíble, precisamente porque estaba demasiado bien armada, extrañamente hilvanada, excesivamente adornada con detalles precisos —y también preciosos, por emotivos. Con estas palabras lo constatan en la primera parte de *Ich bin Enric Marco*: “Los supervivientes normalmente nunca explican lo que les pasaba en los campos, son gente hermética”, apunta Lanao; “Enric no hacía eso, teníamos que haber sospechado; y es que nos lo daba todo: a los medios de comunicación y a los historiadores”, añade Vinyoles. Sin embargo, en un país con probada necesidad de memoria, pero al mismo tiempo falto de tradición en este ámbito —la dictadura duró casi cuarenta años—, la ficción que enmarañaba el testimonio de Marco pasó, por lo general, desapercibida. De ahí que cuando Cercas lo equipara con Alonso Quijano lo haga con matices: Marco

todas sus conferencias del siguiente modo: “Me llamo Enric Marco y nací el 14 de abril de 1921, justo diez años antes de la proclamación de la República española” (Cercas, 2014: 290).

triunfó donde Quijano no pudo, pues si bien este último “nunca engañó a nadie y todo el mundo sabía que era un pobre hombre que se creía un héroe caballeresco, Marco convenció a todo el mundo de que el Marco ficticio era el Marco real, y de que era un héroe civil” (2014: 231).

La gran capacidad retórica de Marco, su cómoda e incuestionable confianza en el lenguaje es, justamente, aquello que bien podría haber delatado —antes que el informe de Bermejo— el carácter ficticio de su relato. Tal y como señala Gonzalo Pontón, la literatura testimonial sobre los campos de exterminio nazis se caracteriza, a rasgos generales, por la presencia en sus páginas “de una rica reflexión acerca de los motivos, las circunstancias y los límites de la escritura” (2004: 30). En efecto, en el ámbito de la literatura sobre el Holocausto nos encontramos con un conjunto de obras testimoniales que nos hablan de la imposibilidad de dar cuenta de manera plena del mal absoluto que fue la Shoah. La escritura de Elie Wiesel, Ruth Klüger, Imre Kertész, Primo Levi, Jorge Semprún o Tadeusz Borowski es una escritura del horror. Como supervivientes de guetos, campos de concentración y campos de exterminio, el proyecto literario y vital de todos estos autores se fundamenta en la transmisión de una experiencia inhumana y sin punto de comparación con la práctica diaria del hombre común. Consecuentemente, ni la razón, ni la ciencia, ni la historia pueden hacerse cargo del discurso de estos testigos extremos, en el decir de los cuales se constata que la civilización en la que se produjo —y de la que nosotros somos herederos— no fue garantía suficiente para evitar un crimen de tales dimensiones. Y es así como, movidos por la necesidad de decir y al mismo tiempo por la dificultad de hacerlo, estos textos establecen con el lector un pacto testimonial llevado al límite, en el que lo autobiográfico y lo ficticio quedan interrelacionados de manera similar a como lo están “el rostro y la máscara, el hombre y el personaje, una superficie y

lo que esta superficie oculta” (Catelli, 1991: 15). Las obras de estos autores se enfrentan a una experiencia inconmensurable, porque se afirman frente al vacío labrado por la desmemoria y por la propia deficiencia testimonial y lingüística. En este tipo de discursos, y a diferencia de lo que ocurrió en el “caso Marco”, la simulación, la autoficción, no destila nada de juego, no remite a una pose elegida con voluntad retórica ni es el resultado de un narcisismo patológico, sino que más bien se presenta como una manera —para algunos la única— de fabular una realidad “irrepresentable”, volviéndola así verosímil. De hecho, tomar el camino de la autoficción —o del testimonio creativo— es, de alguna forma, una manera de reconocer la imposibilidad de testimoniar plenamente; de asumir, en última instancia, los olvidos de la memoria, los “hongos podridos” del lenguaje —tal y como constataría a principios del siglo pasado Hugo von Hofmannsthal—¹¹, los *otros* que, como fantasmas, habitan un sujeto que hace tiempo que dejó de ser el centro y señor del universo.

“Necesito pues un “yo” de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario, la ficción... Una ficción que [...] contribuiría a que la realidad pareciera real, a que la verdad fuera verosímil”, sostiene Semprún en *La escritura o la vida* (1997: 181-182). La imposición que en este caso concreto se marca el escritor español como testimonio superviviente, como portavoz de los ausentes, es la de superar, por un lado, el yo autobiográfico y testimonial y, por otro, la de arrinconar al personaje heroico de cartón piedra para decir

¹¹ La equiparación que Hofmannsthal realiza entre el lenguaje y un hongo podrido —queriendo mostrar con ella la imposibilidad del primero de decir el mundo de manera unívoca y completa— se encuentra en *Una carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon* (Hofmannsthal, 1996).

y decirse en un sujeto que, constituyéndose en lo que fue y en el que es cuando escribe, le dé la vuelta a la memoria individual para mostrarla al mundo constituida ahora en memoria colectiva. Un argumento similar es el que defendió Enric Marco luego de descubrirse la auténtica versión de su biografía: sus mentiras, al fin y al cabo, sólo debían leerse como un modo —para él también el único, pues nunca vivió lo que juraba haber vivido— de proteger la memoria de las víctimas y, en última instancia, de afianzar la vida ejemplar con la que siempre había soñado. De hecho, el breve fragmento de *Viviré con su nombre, morirá con el mío* que abre el presente artículo podría muy bien ilustrar la biografía de Enric Marco, o mejor dicho, su intento (frustrado) de vivir la vida de otro —la de quien sufrió en carne propia la deshumanización de los campos nazis—, para asegurarse un lugar destacado en la historia de los vencidos.

Ich bin Enric Marco parte de la traición que el ex presidente de Amical perpetró contra el pacto de lectura que, en la autoficción, impide que el espectador y/o el lector se sientan engañados frente a ese juego con la ficción y la realidad —con el fondo y la forma— que el autor establece en el texto. En toda autoficción la ambigüedad e hibridez que la definen se da, según Alberca, por la contraposición entre el contenido del peritexto (título, portada, solapas, contraportadas, exordios, etc.), que presenta la obra como novela, y “la lectura del texto o de las informaciones paratextuales (reseñas periodísticas, críticas, notas editoriales, entrevistas con el autor, etc.)”, las cuales “pueden reducir o modificar las expectativas novelesco-fictivas del lector y orientarlas en una dirección referencial o autobiográfica” (Alberca, 1996: 14) —o viceversa.¹² En tanto que Marco no desveló

¹² Así, por ejemplo, en *Autobiografía de Federico Sánchez*, una de las obras que mejor ejemplifican la simbiosis factográfica-fictiva tan bien hilvanada por la escritura de

en ningún momento, ni fuera ni dentro de su relato testimonial, el artificio e invención que inevitablemente dominaban gran parte de los capítulos de sus “memorias”, su autoficción resultó ser, igual que el *fake* en que él mismo se convirtió, un auténtico engaño, para muchos un insulto contra la dignidad de las víctimas y sus familiares y, en sentido lato, contra la memoria histórica del país y del Holocausto. Y así, mediante una especie de descenso a los infiernos en el que se le brinda a Marco la oportunidad para que expie parte de sus culpas, Fillol y Vernal sitúan al falso testimonio de Marco en el lugar del crimen: el antiguo campo de concentración de Flossenbürg, ese espacio que en otros tiempos funcionó como uno de los parajes del horror nazi y del que se apropió años después el ex presidente de Amical como uno de los lugares más significativos de su memoria. Igual que hiciera Claude Lanzmann en su documental participativo *Shoah*, revisitando con los supervivientes los espacios del sufrimiento extremo (estaciones de tren, campos de concentración y de exterminio, bosques frondosos que otrora sirvieron como zonas de fusilamiento) para “crear la huella de lo que no ha dejado huella” (Sánchez-Biosca, 2006: 94), tam-

Semprún, éste informa al lector, en el peritexto de la contraportada del libro, de la hibridez genérica que lo caracteriza: “La obra se presenta como «un intento de reflexión autobiográfica», pero el libro puede considerarse como una modalidad *sui generis* de narración novelesca por el elaborado tratamiento de su contenido” (Semprún, 2002b). Contradiendo así el propio título de la obra, que la enmarca de manera clara y directa en la modalidad de la autobiografía, especialmente si tenemos en cuenta que Federico Sánchez fue el nombre de guerra del autor cuando éste era dirigente del entonces clandestino Partido Comunista Español, este “aviso para navegantes” deja pues al lector en la incertidumbre sobre el grado de invención de un relato que, en su peritexto primero, le promete contar la vida real del autor del mismo.

bién los autores de la citada película documental viajan con Marco a Alemania. Sin embargo, en esta ocasión lo hacen con un doble objetivo: el primero, desandar el falso itinerario que Marco recorrió en su quijotesca versión de su vida; y el segundo, cartografiar —en la medida de lo posible— algunos de los escenarios de su pasado real, de modo que los distintos enclaves que visitan devengan el contrapunto de su testimonio y, en algunos casos —como el del campo—, de la fabulación que lo preña.

Tras un de prólogo de diez minutos que sirve para contextualizar el “caso Marco”, con entrevistas e imágenes de archivo difundidas en informativos y reportajes televisivos durante los días previos y posteriores al estallido del escándalo, empieza la *road movie* —o el *via crucis*— protagonizada por Marco, Fillol y Vernal. Moviéndose de un lugar a otro en coche, Marco va desgranando lo que de cierto y de falso esconde su biografía a partir de los escenarios que atraviesa: la estación de tren de Metz, el barrio en que vivió un matrimonio amigo —los Shankowitz—, el penal de Kiel (Fig. 3) y el campo de Flossenbürg (Fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

Y es precisamente el espacio de la prisión, en el que sí puede demostrar su estatuto real de víctima —pues allí estuvo encerrado casi un año—, donde Marco pone en escena, con mayor grandilocuencia,

su “auténtica” memoria. Quizás sea esta una de las secuencias más sobrecogedoras —también por incómoda— del film: Marco visita una de las celdas de la prisión, mantiene una entrecortada conversación con uno de los presos sobre la dureza de la vida carcelaria y, finalmente, en un final apoteósico, lleva a cabo una especie de ritual que persiste en su presente cotidiano y que ahora le sirven para atestiguar las inhumanas dimensiones de ese espacio de confinamiento: re-presenta ante la cámara los pasos que daba en la celda para pasar las horas de reclusión. Este momento le permite a Marco no sólo atestiguar —recreando mediante gestos y mediante un sollozo final que la cámara recoge impertérrita— su condición de víctima, sino subrayar el carácter universal que, según lo que él todavía hoy sigue defendiendo, tuvo su labor testimonial. Quizás por esa razón Marco aceptó la propuesta de Fillol y Vernal: visitar el campo de Flossenbürg, escenario por antonomasia de su pasado ficticio y al cual no había regresado desde que Bermejo descubriera su impostura. “Es que me sentí muy identificado con todo esto, hasta el extremo de sentirlo como propio, *verdaderamente*. Quizás porque tenía una experiencia parecida, y a pesar de todo ello esto sigue siendo mi campo de concentración y mis compañeros”, suelta Marco antes de acercarse, compungido y portando un ramo de flores, a la lápida que atestigua que allí murieron catorce españoles. Como señala Cercas, parece como si Marco hubiera llegado a creerse su propio personaje, hasta tal punto que, incluso en ese intento de quitarse la máscara —o de dejar que se la saquen otros—, sigue haciendo equilibrios sobre esa fina cuerda que separa y une realidad y ficción, mentira y verdad, vida y sueño, honestidad y engaño. “Alonso Quijano no fingía cuando interpretaba a don Quijote; él era don Quijote: tenía tan incorporado a sí mismo el personaje de don Quijote como el actor que se cree el personaje que interpreta”(Cercas, 2014: 230). Enric Marco, también.

3. CONCLUSIONES: EL TESTIMONIO COMO KITSCH Y LA BANALIZACIÓN DE LA MEMORIA

Tanto en *Ich bin Enric Marco* como en *El impostor*, Enric Marco se presenta como el antagonista por excelencia de la falsa autobiografía de la que él mismo fue artífice. En ambas obras, Marco ya no se presenta como el don Quijote que inventó para convertirse en el testimonio perfecto de la deportación española a los campos nazis, sino como el Alonso Quijano que justifica la necesaria creación de ese personaje. Como aquél, Marco se ayuda ya no de las novelas de caballerías, sino de los relatos ajenos —esto es, de las experiencias de quiénes sí sobrevivieron verdaderamente al horror—, para, en un ejercicio de posmemoria velada y mediante estrategias moralmente reprobables, contribuir a la difusión de la memoria de la represión totalitaria (la del nacionalsocialismo, pero también la del franquismo). Sin embargo, al convertir su vida —y no su obra, como sí ocurrió en supervivientes como Kertész o Semprún— en una autoficción, en un *fake* exento de guiños cómplices al destinatario, llegó a ser, tras el desenmascaramiento de su engaño, el símbolo andante de la banalización del testigo y la memoria, así como, según algunos, una palpable contribución a las teorías negacionistas del Holocausto. Así lo sostiene Pepa Novell en su artículo sobre el ‘caso Marco’

Su gran capacidad como actor y sus grandes dotes creativo-literarias [...] se alzan como algo más que un fraude a la memoria histórica internacional para fomentar la idea que el Holocausto pueda ser nombrado ‘Holonegocio’, ‘Holofraude’, ‘Holoestafa’, ‘Holocuento’ y que se interprete esa ‘deformación de la realidad’ como una actitud común en todos los testigos del Holocausto (Novell, 2010: 87).

Aunque mediante estrategias distintas —Fillol y Vernal a través de un documental participativo; Cercas mediante una metanovela—, *Ich bin Enric Marco* y *El impostor* intentan aproximarse al verdadero Marco a través, precisamente, de la impostura que cometió. Ello no sólo les permite profundizar en las sombras de un personaje que en otro tiempo lució por la emotividad y elocuencia de su testimonio, sino también, y sobre todo, les brinda la oportunidad de arrojar una mirada crítica al *boom* de la memoria en el que está inmersa la sociedad —globalizada y neoliberal— que habitamos. En esta reflexión sobre los usos y abusos de la memoria, Cercas recurre, como vimos, al concepto de “lo kitsch”, para aplicarlo tanto a Enric Marco —en tanto que falsificador de un pasado que, en este proceso de usurpación, queda inmediatamente devaluado—, como a ciertas políticas de la memoria, igualmente mentirosas, narcisistas y vacías de contenido. Estandarte de la narración melodramática, novelera y ornamental de la historia, Marco encarnaría, pues, el lado más oscuro de una industria de la memoria que, según Cercas, vive y se alimenta del “kitsch histórico”, contenido vacío que proporciona a quien lo consume “la ilusión de conocer la historia real ahorrándose esfuerzos” y “las ironías y contradicciones y desasosiegos y vergüenzas y espantos y náuseas y vértigos y decepciones que ese conocimiento depara” (2014: 188).

Pero si Marco se nos presenta como la personificación de los peligros que puede conllevar una mala gestión (y digestión) de la memoria histórica, su ejemplo es también, en última instancia, una significativa muestra del carácter escéptico, relativista, narcisista, descreído y ambiguo de la sociedad posmoderna. De hecho, tanto la autoficción como el *fake* son, en sí mismas y respectivamente, formas literarias y cinematográficas que han alcanzado su máximo esplendor en las tres últimas décadas. Y lo han hecho, probablemente, porque aquello que las define es ese juego que establecen con el simulacro, entendido este como el signo —la representa-

ción— que en la contemporaneidad ha convertido lo real en un desierto de referentes (Baudrillard, 1978: 10). Si la suplantación es el símbolo de la manera en cómo en nuestro tiempo se construye la realidad, la autoficción y el *fake* que ha resultado ser el testimonio de Marco son un producto más —y un producto eminentemente massmediático— de una mala praxis de las políticas y pedagogías de la memoria. En efecto, Enric Marco y, concretamente, la falsa biografía que creó y utilizó para “comunicar” la experiencia del Holocausto, estuvo privada de aquello que sustenta éticamente el engaño —o el juego al engaño— del falso documental, la literatura autofictiva y, en general, de todo artefacto cultural posmoderno, esto es, de las marcas de la enunciación o, dicho de otro modo, de la reflexión palpable sobre el problema y sobre las trampas y peligros que entraña decir el pasado traumático.

En la fecha en que se cierra el presente artículo quedan muy pocos testimonios vivos de deportados españoles a los campos nazis. La muerte de quienes sufrieron el horror del Holocausto conlleva, irrefutablemente, “la pérdida de la memoria colectiva de la cual éstos son detentores” (Chéroux, 2007: 221) y la traslación, en consecuencia, de la prueba al documento, del testimonio a la representación. Es precisamente a raíz de este progresivo silenciamiento de las víctimas —provocado tanto por su distanciamiento temporal de los hechos (que obnubila su recuerdo), como por su propia desaparición física (que lo destruye del todo)—, que tiene lugar una lenta pero imparable sustitución de la memoria comunicativa por la memoria cultural. Es decir, la memoria transmitida por los testigos directos del hecho histórico en cuestión —una memoria, por tanto, de duración limitada, en tanto que su transmisión abarca tres o cuatro generaciones como máximo—, iría cediendo terreno a una memoria basada en las producciones culturales que, partiendo de los relatos conservados de esos testigos, garantizan la continuidad

de la transmisión de esa memoria en el futuro. Si bien por edad Enric Marco formó parte de la generación de los supervivientes de los *Lager*, su periplo vital le impidió sumarse a quienes disponían de la experiencia y el derecho de narrar ese horror en primera persona. Marco, sin embargo, lo hizo igualmente, transformando (y deformando) en falsa autobiografía esa memoria heredada que alimentó de vidas ajenas y documentos históricos. Esto es lo que, cada uno a su manera, acaban denunciando Cercas, Vernal y Fillol, todos ellos sujetos que operan como ese “escucha” —tal y como Ana Amado designará a los “elegidos para guardar la memoria de lo aciago” y “para pensar la catástrofe” (2005: 235)— que atesora el relato de otro (en este caso, del impostor) para, a partir de la reelaboración crítica, ética y artística a la que lo someten, desafiar las verdades institucionalizadas y reflexionar sobre la seducción de las mentiras a las que cada día sucumbimos sin saberlo ni quererlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2002), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo sacer III)*, Valencia: Pre-textos.
- ALBERCA, Manuel (1996), “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 9-19.
- AMADO, Ana (2005), “Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia”, en ANDÚJAR, A.; D’ANTONIO, D.; DOMÍNGUEZ, N. (et. al.), *Historia, género y política en los 70*, Buenos Aires: Feminaria Editora, pp. 221-240.
- AMÉRY, Jean (2001), *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia: Pre-Textos.
- BASSA, David; RIBÓ, Jordi (2002), *Memòria de l’infern*, Barcelona: Edicions 62.

- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- BEVERLY, John (1989), "The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)", *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 35, 1, pp. 11-28.
- BLANCHAR, Clara; ANTÓN, Jacinto (2005), "El falso deportado presenta sus mentiras como un apoyo a las víctimas", *El País*, 12 de mayo de 2005. Artículo disponible en http://elpais.com/diario/2005/05/12/espana/1115848817_850215.html
- BLESA, Túa (2000), "Textimoniar", *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 2, pp. 75-91.
- CATELLI, Nora (1991), *El espacio autobiográfico*, Barcelona: Lumen.
- CERCAS, Javier (2014), *El impostor*, Barcelona: Random House.
- CHÉROUX, Clément (2007), "¿Por qué sería falso afirmar que después de Auschwitz no es posible escribir poemas?", en LORENZANO, Sandra; BUCHENHORST, Ralph (Eds.), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires/ México: Gorla/ Universidad del Claustro de Sor Juana, pp. 219-230.
- DE FELIPE, Fernando (2001), "El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)", en SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi; HISPANO, Andrés (Eds.), *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, Barcelona: Ediciones Glénat, pp. 31-58.
- Diccionario manual e ilustrado por la Real Academia de la Lengua Española*. (1958), Madrid: Espasa-Calpe.
- FERRO, Roberto (1998), "La verdad, la corrección, lo 'correcto' del testimonio", *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 27-40.
- HOFMANNSTHAL, Hugo Von (1996), *Una carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon*, Murcia; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Consejería de Cultura.

- JÜNKE, Claudia (2006), “Pasarán los años y lo olvidaremos todo: La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”, en WINTER, Ulrich (Ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Frankfurt/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, pp. 101-130.
- LEJEUNE, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros escritos*, Madrid: Megazul-Endymion.
- LEVI, Primo (2003), *Si esto es un hombre*, Barcelona: Muchnik.
- PONS PRADES, Eduardo; CONSTANTE, Mariano (1979), *Los cerdos del comandante. Españoles en los campos de exterminio nazis*, Barcelona: Argos Vergara.
- PONTÓN, Gonzalo (2004), “Las razones de la escritura”, *Quimera. Revista de Literatura*, 238-239, pp. 30-35.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (1999), *Autobiografía y ficción en la novela española actual: J. Semprún, C. Barral, L. Goytisolo, Enriqueta Antolín y A. Muñoz Molina*, Madrid: Editorial de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- NORA, Pierre (1992), *Lieux de mémoire*. Vol. III: “L’ère de la commémoration”, París: Gallimard.
- NOVELL, Pepa (2010), “El recuerdo del Holocausto y ‘El caso Marco’: deber de memoria, abuso preventivo o memoria para el triunfo”, *Letras peninsulares*, Vol. 22, 2, pp. 81-96.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid; Cátedra.
- SEMPRÚN, Jorge (1997), *La escritura o la vida*, Barcelona: Tusquets.
- . (2002a), *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Barcelona: Tusquets.
- . (2002b), *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona: Planeta.