

El cine sobre Berlín: la vida de nosotros

—» ENRIQUE SAN MIGUEL PÉREZ

Torrelavega, España, 1964. Doctor en Historia, Universidad de Cantabria. Doctor en Derecho, Universidad Rey Juan Carlos. Catedrático de Historia del Derecho y de las Instituciones, Universidad Rey Juan Carlos.

¿Bromear con el horror?

«Darles de comer es democracia. Dejar las etiquetas puestas es imperialismo». Con las palabras de un representante en el Congreso estadounidense trataba de explicar Billy Wilder la significación profunda de *Berlín Occidente* (*A foreign affair*, 1948), la primera producción rodada sobre y en Berlín por el director austríaco tras su regreso a Alemania,

también el regreso de Marlene Dietrich a su ciudad, interpretando a una cantante que trata de sobrevivir junto a un oficial americano de las fuerzas de ocupación (Wilder y Karasek, 1992: 290). La película recogía imágenes originales de la ciudad devastada tomadas en 1945. Y «la más noble aventura» nunca escrita, es decir, la del Plan Marshall (Behrman, 2007: 283 ss.), se convertía en una más auténtica historia de desescombro y reconstrucción para describir la realidad de una ciudad, un país y un espacio de cultura y civilización por redescubrir: Berlín, Alemania, Europa y Occidente (Milward, 1984: 8 ss.).

Por eso, cuando el 26 de junio de 1963, junto al muro levantado por el estalinismo, flanqueado por Konrad Adenauer y Willy Brandt, John Fitzgerald Kennedy invitó a visitar Berlín a quienes todavía consideraban el comunismo como la respuesta a las más profundas interrogantes humanas, la antigua capital de Prusia se convirtió en el hogar universal de la inquietud por la construcción del *mundo más nuevo* que soñaba el Ulises de Tennyson.

Esa convicción se materializaba para quienes, respondiendo al llamamiento del presidente Kennedy, fuimos a Berlín. Yo, recién convertido en ciudadano de la Comunidad Económica Europea, en el sofocante julio de 1986, desde Múnich, a través del corredor ferroviario que desde Franconia atravesaba Turingia rodeado por las alambradas que aseguraban la impermeabilidad de la frontera, revisado mi pasaporte por un soldado joven, vestido con uniforme de película de espías, quien procedió a imprimir en mi fla-

mante documento de identificación un sello bellissimo, una suerte de tren esquemático, que parecía salido del lápiz de un diseñador de la *Bauhaus*. Llegué a la estación de Zoologischer Garten, y me instalé muy céntrico, casi junto a la Ku'damm. E, inmediatamente, antes de visitar a Nefertiti, o de recorrer la Galería Nacional que diseñó Mies van der Rohe, me fui a ver el muro. Subí a las tribunas que permitían contemplar Berlín Este, y caminé al pie de la formidabile cicatriz que surcaba el corazón de Europa durante una interminable tarde del también interminable verano del estudiante. Y como el presidente Kennedy había anunciado también un verano, como todo amante de la libertad, me convertí en berlinés.

El cine me había brindado una ciudad muy distinta a la que yo había conocido leyendo a Alfred Döblin y su *Berlín Alexanderplatz*. O a la que describía Elías Canetti en sucesivos volúmenes de sus memorias y, sobre todo, *La antorcha al oído* y *El juego de ojos*. Por no hablar del *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood, novela en la que habría de sustentarse la maravillosa película *Cabaret* (1972) de Bob Fosse. Döblin, Canetti e Isherwood recordaban el frenesí vital de la extraordinaria capital de la creatividad y de las vanguardias.

A partir de 1945, el cine sobre Berlín era el drama de una penosísima posguerra. La ciudad estaba destruida pero no dividida. Y, sobre todo, no físicamente escindida por el totalitarismo. Por eso, en *Uno, dos tres* (*One, two, three*, 1961) rodada también por Billy Wilder en los meses previos al levan-

tamiento del muro, era posible la sátira del estalinismo suscitada por el amor imposible entre la hija del director de Cola-Cola en Berlín, impresionante trabajo actoral de James Cagney, y un vehemente militante comunista. Incluso la filmación podía desarrollarse en ambos lados de la puerta de Brandemburgo, con persecución típica de la *screwball comedy* incluida, y ácido retrato de berlineses y ocupantes.

Sin embargo, a partir de la construcción del muro, el sentido de las películas cambió para siempre. Se acabaron las comedias. *Uno, dos, tres* fue un fracaso. Cuando se estrenó en Berlín, en diciembre de 1961, el *Berliner Zeitung* sostenía con tristeza, en su editorial, que Billy Wilder consideraba gracioso «lo que a nosotros nos destroza el corazón». Y el propio director austríaco, con enorme lucidez, habría de detallar en 1986, al cumplir los ochenta años, el derecho a la amargura de los berlineses: «Un hombre que corre por la calle, se cae y vuelve a levantarse, es gracioso. Uno que se cae y no vuelve a levantarse, deja de ser gracioso. Su caída se convierte en un caso trágico. La construcción del muro fue una de esas caídas trágicas. Nadie quería reírse de la comedia Este-Oeste que tenía lugar en Berlín, mientras había gente que, arriesgando su vida, se tiraba por las ventanas para saltar por encima del muro, intentaba nadar por las alcantarillas, recibía disparos, incluso moría de un disparo. Naturalmente, también se puede bromear con el horror. Pero yo no podía explicarles a los espectadores que había rodado *Uno, dos, tres* en circunstancias distintas a las que

reinaban cuando la película se proyectó en los cines» (Wilder y Karasek, 1992: 376).

El cine habría de reaccionar muy pronto al histórico drama del muro, pero transformando a Berlín y a la República Democrática Alemana en el privilegiado escenario de las películas de espías, ahora convertidas en un género cinematográfico imprescindible para entender la lógica de una contienda que, dada la mutua destrucción asegurada, se convertiría en la primera *guerra fría* de la historia. Sus primeros grandes testimonios fueron *El espía que surgió del frío* (*The spy who came in from the cold*, 1965), de Martin Ritt, en donde Richard Burton se encontraba con la celestial Claire Bloom, su antigua novia, un año después de casarse con Liz Taylor, para internarse en el habitual juego de espejos tejido por la novela de John Le Carré, pero, también, acertar a comportarse con humana dignidad en el instante supremo. Al año siguiente *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), de Alfred Hitchcock, explicaba lo difícil que es matar a una persona, aunque sea de los malos, y tú seas Paul Newman. Y ambas películas, muy cuestionadas por la crítica, y especialmente la de Hitchcock, se convirtieron en dos auténticos clásicos del género.

En la novela de Le Carré y la película de Ritt, Liz Gold, la apacible pero convencidamente comunista bibliotecaria, le pregunta al agente secreto británico Alec Leamas, cuya verdadera identidad desconoce, en qué cree. Él le responde en qué le gustaría que creyera. Ella dice que «en la historia, en par-



te; también en la libertad, en parte». Y sostiene que es comunista porque es necesaria la organización y la disciplina, y que «el partido» se encarga por antonomasia de «canalizar nuestras pasiones». Leamas, sin embargo, se reserva «el derecho a la ignorancia», el derecho a no creer. Un Burton en plenitud, que discurría entre Hamlet en las tablas, el millón de dólares por trabajo en el cine, y los *pubs* de Swansea y Port Talbot (Rubython, 2011: 555 ss.), aportaba la perspectiva cínica, pero también la definitiva respuesta ética, a la escisión abominable de la conciencia europea.

Alguna interesante producción de la época, como *Funeral en Berlín* (*Funeral in Berlin*, 1966), de Guy Hamilton, con Michael Caine en el papel protagonista y guión de Evan Jones, trataba de aportar una visión más escéptica y menos reflexiva de la materia. Pero ninguna descripción de la guerra fría y la actividad de los espías resultaría más explícita que la realizada por el enlace con los servicios secretos, Con-

trol, a Leamas, en la película de Ritt y la novela de Le Carré:

—[...] Hacemos cosas desagradables para que la gente corriente, aquí y en otros sitios, puedan dormir seguros en sus camas por la noche. ¿Es eso demasiado romántico? Desde luego, a veces hacemos cosas auténticamente malvadas —hacia muecas como un colegial—. Y, al contrapesar asuntos morales, más bien nos metemos en comparaciones indebidas; al fin y al cabo, no se pueden comparar los ideales de un bando con los métodos del otro, ¿no es verdad?...

—Quiero decir que hay que comparar método con método, ideales con ideales. Yo diría que, después de la guerra, nuestros métodos —los nuestros y los de los adversarios— se han vuelto muy parecidos. Quiero decir que uno no puede ser menos inexorable que los adversarios simplemente porque la «política» del gobierno de uno es benévola, ¿no le parece? —Se rio silenciosamente para adentro—. Eso no serviría nunca —dijo (Le Carré, 1983: 20).

La alianza de los dichosos

Christa Wolf mantenía en *Bajo los tilos*, los mismos tilos que conducían a la puerta de Brandemburgo, pero se encontraban en el lado oriental, que para pertenecer a la «alianza de los dichosos», había que disfrutar de una seguridad que acompaña, exclusivamente, a las personas felices. En 1986 yo fui feliz, y seguro y, por lo tanto, dichoso en Berlín. Pero, cuando un año después, en 1987, pude ver *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*) descubrí que, sin embargo, los ángeles Daniel y Cassel que contemplaban la ciudad tanto desde la Columna de la Victoria, conmemorativa de la unidad alemana, y alada, al igual que los propios ángeles, como desde las ruinas de la Iglesia Memorial del Káiser Guillermo, y después recorrerían un cielo sin muros, no eran felices. Hasta tal punto, que habitaban en un universo gris que solo cobraba color cuando se humanizaba. Aunque, al menos, los niños y los hombres justos podían verlos.

La acción se desarrollaba en mi Berlín, el de 1986, medio siglo después de los Juegos Olímpicos de 1936. El ángel Daniel, interpretado por Bruno Ganz, se preguntaba: «¿es este mundo que veo el reflejo de otro mundo?», mientras sostenía que es fantástico «vivir como un alma y ver día a día la Eternidad de las personas». Pero, como un contemporáneo Ulises, Daniel había decidido que deseaba ser mortal, sentir el peso de sus huesos al caminar, llegar a casa, ensuciarse los dedos con la tinta de los periódicos, «adivinar

algo en vez de saberlo siempre». Saber qué se siente al estar solo e indefenso, y no ser más un espíritu que se encuentra a distancia y siempre en silencio.

Yo había habitado un Berlín brillante, vital y dinámico. Seguramente, la ciudad más cosmopolita que conocí nunca. Y Wenders, quien escribió con Peter Handke, el singular escritor de Hermagor, un guion bello, por momentos poético, muy especial, mostraba una ciudad de silencios y búsquedas infructuosas. Un nuevo Berlín sucedía al de la guerra fría. Un Berlín gélido, todavía devastado, a la búsqueda de su identidad, melancólico y gris. Pero también un Berlín redimido por el amor. Porque Daniel se enamoraba de Merion, una trapecista que trabajaba en un circo que estaba a punto de quebrar, interpretada por Solveig Dommartin, después muy prematuramente desaparecida. Para Daniel, Berlín era mucho mejor que su cielo. La vida era siempre preferible a la eternidad. Y preferible era también la finitud del amor a la inmortalidad.

Y muy especialmente cuando, al final de la película, Merion le declaraba a Daniel su amor. Más concretamente, le decía: «Ámame, o no lo hagas; dame la mano o no me la des». Sabía que «tenemos que acabar con el destino». Y, por eso, el final de su declaración, la declaración de un Berlín fracturado, de una vida rota, de una nación doliente, pero también de una humanidad más decidida que nunca a serlo realmente, puede hoy evocarse como un auténtico manifiesto generacional: «Yo estoy a punto. Ahora, te toca a ti. El juego está en tus manos. Ahora o nunca. ¿Me



necesitas? ¿Me vas a necesitar? Nunca habrá una historia como la nuestra». La historia de un hombre y una mujer.

Entonces, Daniel sabe que, desde el principio, «yo estaba en ella y ella en mí». Y, se pregunta, como tantos seres humanos hemos tenido la fortuna de preguntarnos alguna vez: «¿cuántos en el mundo pueden afirmar que han estado unidos a otra persona?». Para Wenders y Handke, solo una respuesta positiva otorgaba plenitud de sentido a la existencia humana. Y únicamente Berlín, y nada más que Berlín, la expresión sufrida de una Europa escindida por el totalitarismo, podía albergar una historia semejante.

Todo cambió con Wenders. Fue el único realizador que, tras atreverse con el antes, se ocupó del después en *Tan lejos, tan cerca* (1993), convertido el ángel Daniel en un *pizzero* que cantaba *Funiculi, funiculá* pedaleando por las calles del Berlín recién reunificado como si hubiera nacido en la Vía Toledo de Nápoles. Daniel era feliz. Y esta vez era su antiguo compañero Cassiel,

interpretado por Otto Sander, convertido en hombre y mortal tras romper con su deber de intervenir en los asuntos humanos al salvar de la muerte a una niña que se precipitaba al vacío, quien trataba de encontrar su sitio en el nuevo Berlín. Aunque seguramente el momento cumbre de la película llega cuando el más berlinés de los artistas no nacidos en Berlín, el incomparable Lou Reed, le anima a Cassiel, que se pregunta por qué no puede ser bueno, a que, al menos, lo intente.

El mensaje de Wenders era tan esperanzador como inequívoco: en el cielo no hay muros. Pero la vida humana es infinitamente más importante, incluso en una ciudad dividida en cuyos solares un anciano trata de hallar, en vano, la Postdamer Platz. Daniel, y después Cassiel, prefieren el amor y la finitud en una ciudad fracturada a la soledad y la inmortalidad en una ciudad celeste. En realidad, bajo el mismo cielo de Berlín que recorrían los ángeles, y en su mitad oriental, estaba emergiendo un nuevo Berlín arraigado

en la cultura de la vida, los derechos y las libertades. Un Berlín que asombraría al mundo la noche del 9 de noviembre de 1989.

La Sonata para un hombre bueno. O cuando no se puede aplazar el amor

El año 2000, Volker Schlöndorff rodó *Las Leyendas de Rita (Die Stille nach dem Schuss)*, con Bibiane Beglau interpretando a Rita Vogt, una figura netamente inspirada en la historia de la célebre terrorista Inge Viett. De las Baader-Meinhof habría de ocuparse monográficamente Uli Edel en la película conocida en España como *RAF. Facción del Ejército Rojo (Der Baader-Meinhof Complex, 2008)*, con Martina Gedeck interpretando a Ulrike Meinhof, Moritz Bleibtrau a Andreas Baader, y Johanna Wokalek a Gudrun Ensslin, Bruno Ganz como el jefe de policía Horst Herold, y la participación de actrices no menos características del más reciente cine alemán como Alexandra Maria Lara, inolvidable Traudl Junge en *El hundimiento (Der Untergang, 2004)*.

Uli Edel ofrecía una visión integral de la historia de la banda históricamente conocida como Baader-Meinhof en honor a sus líderes, en realidad una aglomeración de comandos estalinistas singularmente fanáticos en el ámbito de su identidad y de su accionar delictivo, en los mismos años de plomo que habrían de padecer otros Estados como Italia con las Brigadas Rojas y España con ETA, y cuya captura generó una vastí-

sima controversia, especialmente cuando el premio nobel de literatura y gran intelectual cristiano alemán Heinrich Böll exigió, en nombre del Estado de derecho, un «juicio justo» para Ulrike Meinhof y sus compañeros (Böll, 1976: 11 ss.). Pero Schlöndorff habría de ocuparse del exilio de algunos de los últimos integrados de las Baader-Meinhof, quienes consiguieron refugiarse en la República Democrática Alemana, convertirse en agentes de la policía secreta de la «seguridad del Estado», la temida *Stasi*, adoptar nuevas identidades y disfrutar de una vida «normal», apacible y sencilla, de veranos en el Báltico y fiestas en donde se bailaba *Live is life*, el éxito estival de Opus, y se escuchaba a Sting cantar *If You Love Somebody Set Them Free*. Todo un mensaje en la Alemania de Honecker, en 1985.

Los terroristas de Schlöndorff habían justificado sus crímenes preguntándose si el imperialismo o la injusticia podrán desaparecer por sí mismos y respondiendo a ambas interrogantes con el recurso a las metralletas. Rita confesaba que había imaginado «una vida sin mentiras ni decepciones», en donde pudiera moverse hacia adelante y no hacia atrás. Y sin lamentaciones ni pesares creía haber encontrado esa vida tras el muro. Por eso, cuando tras el derrumbamiento del régimen sus compañeras de trabajo abrazaban con alegría el nuevo tiempo, su amargura era sentida y profunda. No tenía nada que reprocharse a sí misma. El demócrata duda, porque es responsable y libre. El demócrata de inspiración cristiana es tan responsable y tan libre, es decir, duda tanto, que habla y escribe



con notas al pie. El totalitario, sin embargo, para su desgracia, habita en la certeza universal, es decir, en la irresponsabilidad y en la tiranía propia. Y Schlöndorff lo refleja magistralmente.

Evidentemente, Rita Vogt no era Christa-Maria Sieland o Albert Jerska en *La vida de los otros* (*Das Leben Der Anderen*, 2006), guion y dirección de Florian Heckel von Donnersmarck, música de Gabriel Yared, una imprescindible obra maestra. Resulta fascinante considerar que la gran película europea en lo que va del siglo se desarrolla en 1984, casi exactamente al mismo tiempo que *Las leyendas de Rita*. Pero sus protagonistas no habitan en el paraíso comunista, sino que sufren en Berlín Oriental, y son intelectuales, creadores y artistas, entre orgánicos y disidentes, que se debaten entre la colaboración y la oposición con un régimen que los somete a una estrecha vigilancia a través de su mortífera *Stasi*.

La seguridad del Estado decide prestar especial atención a Georg Dreyman, un autor teatral alineado con el

régimen comunista a quien da vida Sebastian Koch, y su novia Christa-Maria Sieland, interpretada por Marina Gedeck, así como a sus amigos, y entre ellos Albert Jerska, a quien incorpora Volkmar Kleinert, un prolífico creador e intelectual marginado por el totalitarismo. Tras poblar con micrófonos su apartamento, el experto capitán Gerd Wiesler (el inmenso actor Ulrich Mühe, que se nos murió apenas terminada la película) se ocupará de realizar un seguimiento exhaustivo. El oficial es conocido por su código de identificación en la *Stasi*, HGW xx/7. Y, cuando comienza a examinar la vida de la pareja, averigua el acoso del ministro de Cultura, Bruno Hempf (Thomas Thieme) hacia Christa, sometida a una terrible tensión, así como la desesperación de Jerska, visible en la fiesta de cumpleaños de Dreyman, a quien regala su última composición musical, la *Sonata para un hombre bueno*.

Jerska abandona precipitadamente la celebración y se suicida. Dreyman interpreta entonces la *Sonata* y decide

pasar a la acción, escribiendo un artículo sobre la pavorosa ola de suicidios que recorre la República Democrática Alemana. Su publicación en Occidente, en el prestigioso semanario *Der Spiegel*, representa una conmoción, y la *Stasi* reprocha a Wiesler su inacción, encargándole la localización de la máquina de escribir que hizo posible el texto, una irrefutable prueba en contra de Dreyman. Pero, para entonces, Wiesler y su conciencia son más fuertes. Y del terrible final, y el definitivo derrumbamiento del estalinismo, que reduce a Wiesler a la condición de repartidor de publicidad, mientras el antiguo ministro Hempf sobrevive con la capacidad para flotar que tienen los materiales orgánicos de su condición, emerge el descubrimiento de toda la verdad por parte de Dreyman, que narra lo sucedido en un libro que dedica a HGW xx/7. Cuando Wiesler lo ve y lo compra, considera innecesario su envoltorio para regalo, porque el libro «es para mí».

Los hombres buenos transformaron para siempre la historia de Berlín, de Alemania y de Europa. Lo sucedido la noche del 9 de noviembre de 1989 fue consecuencia y resultado de su conciencia en acción, de infinitos HGW xx/7. Pero la historia, decía Marc Bloch, *es la ciencia del futuro*. La historia es proyecto. Por eso resulta tan llamativa *Good Bye, Lenin!* (2003), de Wolfgang Becker, una película que casi trece años después de la reunificación alemana quiso reflejar la posición de quienes nacieron y crecieron como *ossies*, como alemanes orientales, y tenían coches Trabant, los inolvidables

Trabis, y disfrutaban con las medallas que invariablemente sumaban sus deportistas en los Juegos Olímpicos, hasta imprimir su himno, lírico y marcial, en la memoria de dos generaciones de europeos.

En la película de Becker, Christiane (Katrin Sass) es una maestra berlinesa, ferviente y convencida ciudadana de la República Democrática Alemana, que rechaza los cambios democráticos que se están produciendo en los países del Pacto de Varsovia. Tras sufrir una crisis de salud entra en coma. Y cuando se recupera, en medio del proceso de reunificación alemana, su hijo Alex (Daniel Brühl, ese extraordinario actor nacido en Barcelona que compartimos alemanes y españoles) decide hacer creer a su madre que nada ha cambiado en su país, reinterpretando los cambios como un proceso liderado por la Alemania Democrática. Ello le obliga a inventar espacios informativos para la exclusiva contemplación de su madre, recuperando signos y símbolos en desuso, e incluso localizar al héroe nacional Sigmund Jähn, el célebre cosmonauta, que en la película se interpreta a sí mismo, y convertirle en el jefe de Estado que conduce el reencuentro y la reunificación entre los alemanes, demostración última del triunfo de la causa por la que luchó su madre.

En el proceso, Alex reencuentra a su padre, que huyó a Occidente y allí rehízo su vida, y descubre que su madre no se atrevió a acompañarlo en su fuga. La enfermedad de su madre, que pasa las últimas semanas de su existencia feliz, servirá a Alex para reconstruir la vida y la historia de su familia, los

Kerner, un testimonio de la vida y la historia de muchas familias alemanas, antes y después de la reunificación. En el final de la película, Alex se convierte en narrador para proceder a una muy encendida evocación del patrimonio sentimental y los recuerdos de quienes, durante cuarenta años, padecieron una dictadura totalitaria, pero decidieron también, y muy especialmente porque sufrían un régimen opresivo, ser felices y quererse y educar sus propios sentimientos y los de sus hijos en el amor. Si a la película resultante le sumamos el trabajo de jóvenes actrices como Chulpán Jamátova y Maria Simon, y la música del gran compositor bretón Yann Tiersen, el conjunto es una muy interesante obra que tiene la virtud de aportar una perspectiva histórica sumamente original. Por no decir única.

La cinematografía alemana, tras la reunificación, ha tenido la audacia y la honestidad de internarse con enorme autenticidad en episodios todavía muy recientes de la historia. Es decir: ni más ni menos que regresar a las vidas propias. Y regresar para demostrar que esas vidas no son precisamente «las vidas de los otros» sino las vidas de nosotros, es decir, nuestras vidas. Que nuestro desafío es ser el hombre bueno que compuso la *Sonata*, el hombre bueno que la interpretó y el hombre bueno que la escuchó. Que el cielo y el cine que sobrevuelan Berlín son nuestro cielo y nuestro cine. Que el arte y la historia nos hicieron, para siempre, ciudadanos de Berlín. Y que somos berlineses porque, como todos los seres humanos, creemos en el amor y en el amor ahora. Que somos berli-

neses porque compartimos el mismo proyecto vital que formuló, al otro lado del muro, un día de 1969, bajo los tilos, Christa Wolf (Wolf, 1991: 61).

«Yo no puedo aplazar el amor. No puedo aplazarlo hasta el siglo que viene. Ni hasta el año que viene. Ni un solo día».

Bibliografía

- BEHRMAN, G. (2007), *The Most Noble Adventure. The Marshall Plan and the Reconstruction of Post-War Europe*, Londres, Aurum.
- BÖLL, H. (1976), *Garantía para Ulrike Meinhof. Un artículo y sus consecuencias*, Barcelona, Seix Barral.
- DÖBLIN, A. (1982), *Berlin Alexanderplatz*, Barcelona, Bruguera.
- CANETTI, E. (1982), *La antorcha al oído*. Barcelona, Muchnick Editores.
- (1985), *El juego de ojos*. Barcelona, Muchnick Editores.
- ISHERWOOD, C. (1990), *Adiós a Berlín*. Barcelona, Seix Barral.
- LE CARRE, J. (1983), *El espía que surgió del frío*. Barcelona, Seix Barral.
- MILWARD, A. S. (1984), *The Reconstruction of Western Europe 1945-51*, Londres, Methuen & Co. Ltd.
- RUBYTHON, T. (2011), *And God Created Burton*, Londres, Myrtle.
- WILDER, B., y H. KARASEK (1992), *Nadie es perfecto*, Barcelona, Grijalbo.
- WOLF, C. (1991), *Bajo los tilos*, Barcelona, Seix Barral.