

BERLÍN/SEVILLA. PUNTO DE FUGA. UNA NOVELA BIOGRÁFICO-FAMILIAR

Laura Escartín Corral
Universidad de Zaragoza

La novela biográfico-familiar es para Bajtín «la variedad más importante» de la novela biográfica. Esta novela biográfico-familiar surge en el siglo XVIII y se constituye con fuerza a lo largo de los siglos posteriores. Sin embargo, carecemos de una teoría sobre este género novelístico. Vamos a intentar en esta comunicación mostrar las características principales que la constituyen, revisando ciertas notas genealógicas que consideramos esenciales a su constitución. Para ilustrar la teoría recurriremos al análisis de una novela que consideraríamos que entra dentro de esta clasificación: *Berlín/Sevilla. Punto de fuga*, novela de Miguel Ángel Márquez publicada en Renacimiento en 2013. En ella la situación final de la protagonista, Andrea Jaraquemada, funciona como punto de convergencia, casi como epítome, de todas las líneas trazadas por su familia, que parten de Berlín y Sevilla. Así nos encontramos ante una narración fragmentada, con diversos saltos temporales y espaciales que nos permiten conocer y entender toda la historia familiar.

Ateniéndonos al planteamiento enunciado vamos a proceder a dar un rápido repaso por los géneros que consideramos que tienen una relación estructural con el género biográfico-familiar. Tomaremos como referencia los géneros desarrollados y analizados por la genealogía de la imaginación literaria de Luis Beltrán Almería en su libro *Genus* (2017). En primer lugar, rastreadremos cómo se da una pervivencia de ciertos rasgos de géneros tra-

dicionales que corresponden a una concepción heroico-familiar. La época heroica es el tiempo de la épica y las sagas. Esos géneros permiten la introducción de la dimensión histórica, no como acontecimiento sino como leyenda. La dimensión legendaria viene a determinar un espacio familiar y la construcción de una sociedad política, apuntando a lo que posteriormente será la nación, al tiempo que comienza a manifestarse la crisis de los valores familiares de carácter tribal. En la epopeya, y señala Beltrán la *Ilíada* como ejemplo, se subordinan los valores militares y patrióticos a los valores familiares. En *Berlín/Sevilla* podemos ver que se dan unos procedimientos similares. Por un lado tendríamos a la familia Montero de Espinosa, que más que subordinar estos valores a los familiares entiende estos últimos de la misma manera que operan los primeros. Es decir, que el valor de su familia lo es en tanto que simboliza un testimonio «nacional», promovido por Julia, abuela de la protagonista y personaje esencial sobre el que gira la novela. Esta concepción del mundo viene a ser cuestionada por Andrea, respondiendo así a una característica moderna del género que analizaremos más adelante. Por otro lado, la subordinación que aparece en la familia de Martin Winter no es elegida, sino impuesta por la dimensión histórica, y aquí está otro ingrediente moderno. La dimensión histórica es el factor que viene a destruir los valores familiares en un mundo donde los personajes sienten un desapego hacia los valores militares y patrióticos, impuestos por el autoritarismo. Así, otras características de la concepción familiar tradicional se dan también en el plano formal de la narración con el uso de la memoria episódica, retrotrayendo al lector a esos testimonios del pasado nacional que es también pasado familiar. Pero mientras que en la epopeya se suele acudir a los momentos de esplendor, en la novela biográfico-familiar se alude a la ruptura del idilio familiar, como iremos viendo, a causa de la dimensión histórica.

El conflicto y la ruptura son inherentes a la condición familiar. Pero hay grandes diferencias en cómo se manifiesta ese conflicto en los géneros de la tradición —sagas, epopeyas, tragedias— y en la novela biográfico-familiar. Así en la tragedia surge como motor del drama la crisis de la familiar patriarcal. Esta dimensión conflictiva se genera por el choque entre el mundo heroico, cercano al idilio, donde las leyes son las del mundo tradicional, y el mundo dramático, es decir, el espacio donde surgen las fatalidades que rompen la linealidad del mundo heroico. La diferencia esencial que nos encontramos entre la tragedia y la novela biográfico-familiar es el

papel del individuo en la época histórica, esencialmente conflictivo en la relación con su entorno. En el individuo de la edad heroica vemos al héroe, marcado por un destino determinado por la herencia familiar y sometido a unas pruebas. En los géneros modernos, en cambio, la dimensión histórica relega a los personajes a meros sujetos que dependen de sus iniciativas, pero que no tienen un papel constitutivo de la dimensión histórica aunque su situación se vea drásticamente vinculada a lo histórico. Se manifiesta de esta manera una crisis existencial donde el individuo se encuentra lanzado al vacío, sentimiento que parece invadir a la protagonista de la novela.

En las sagas, último género de la edad heroica al que vamos a aludir, se fragua la tradición nacional por medio de las generaciones. La saga lleva intrínseco un valor familiar, una prosecución de héroes que aportan y guían esa tradición. En el mundo moderno de la novela biográfico-familiar el patriarca o el héroe ya no existen, pero sí que suele haber un personaje que intenta restablecer esta figura jerárquica dentro de la familia y aquí, sin duda, sería Julia. Sin embargo, los vientos de la historia son contrarios al autoritarismo y esta figura que trata de establecer el rumbo familiar pasa a tener una función de cohesión voluntarista, de ancla ante una marea de acontecimientos históricos. Esta figura intenta rescatar y seguir señalando el rumbo familiar, pero se ve desbordada y resulta anacrónica por su voluntad de ejercer esta función en la familia. No cabe duda que, si juzgamos con ojos de lector contemporáneo, la imagen de Julia se muestra, así, como de otro tiempo, que no solo remite al tiempo de las sagas, sino también a tiempos más próximos como el de la novela sentimental de corte cortesano y, posteriormente, a la aristocrática, las cuales vamos a tratar a continuación.

Genealogía de la novela biográfico-familiar

Volviendo al género que nos ocupa vamos a ver cuáles son los antecedentes genéricos que preceden más directamente al surgimiento de la novela biográfico-familiar en la denominada por Beltrán «Edad de lo nuevo». En un primer lugar encontramos un precedente en la novela idílica, que suele presentar familias de vida campestre y que viven siguiendo los ciclos naturales. El mundo idílico está ordenado bajo este tiempo cíclico de las estaciones y de las generaciones, cada ciclo es igual que el anterior. Así re-

sulta habitual que las nuevas generaciones repitan las características de sus progenitores. Sin embargo, la entrada del mundo histórico conlleva la introducción de aspectos dramáticos, lo que supone una ruptura del espacio familiar al provocar un conflicto entre generaciones. Se pasa de la subordinación a la identidad familiar al imperio de los valores individualistas, liberados de imposiciones familiares y colectivas, incluso de la patria entendiéndola en su significado etimológico como tierra de los padres. La novela idílica como tal se va a quedar, por tanto, limitada a un estadio premoderno, pero nos va a dejar aportaciones relevantes que se corresponden con el tiempo familiar como la unidad de lugar, es decir, la fijación a una tierra, lo cotidiano sublime y la naturalización de la vida, es decir, el ritmo cíclico. Aspectos que estudiaremos en el análisis de la novela.

En la Modernidad la novela del idilio se funde con la novela sentimental, con la que comparte el carácter familiar pero que se sitúa en el escenario contrario, el cortesano, donde las relaciones sociales tienen una importancia vital. En la novela sentimental se contraponen las convenciones sociales cortesanas al mundo de lo natural idílico. Los personajes de la novela sentimental tienen todavía un perfil heroico. Pueden adoptar actitudes trágicas, guiados por la pasión y el destino (relacionado con el linaje). Estos personajes ven muy reducida su libertad y se imponen el deber. Si desoyen su deber se condenan. Son personajes que se guían por los valores de la convivencia social elemental (la vecindad, la buena conducta que evita escándalos). Esta actitud conlleva la subordinación de los impulsos naturales a los dictados sociales —cortesanos—. Esto da lugar a un proceso frecuente en la novela moderna, entendido como una relación polémica entre el individuo y la familia.

La novela idílica encuentra en el patetismo sentimental un espacio en el que puede desplegar algunas de sus características. Cobra así importancia lo cotidiano, exigido por la esfera privada en la cual se resuelve la parte más sentimental, amenazada o sometida por las leyes cortesanas que provocan una desigualdad a la que ha de someterse el individuo. La historia aquí funciona como un decorado.

Estas dos vertientes (idílica y sentimental) confluyen en la novela de Rousseau, que dará lugar al género que nos ocupa. La diferencia esencial que podemos ver en la novela que ya denominamos como biográfico-familiar es el aburguesamiento de sus fundamentos, tanto de los personajes como de los

ambientes, y la introducción de la dimensión histórica que venimos anunciando. Esta dimensión histórica funciona como elemento que modela la vida de los personajes, pues la biografía ha estado o está enormemente vinculada al tiempo histórico. De hecho, el precedente biográfico serio sería la novela histórica, el cómico sería la novela picaresca. En la novela familiar tenemos ambas vertientes, se da un componente seriocómico.

Un ejemplo paradigmático de cómo se introduce la dimensión histórica en la novela moderna y cómo afecta a los personajes es *Doctor Fausto*, de Thomas Mann, donde se relata la vida de Leverkusen, que vive en un entorno idílico descrito al principio de la novela: una casa de campo con jardín y una familia integrada en la comunidad local y que goza de una buena posición social. Este idilio se asocia normalmente a la época de juventud, como ocurre en el caso del protagonista, así la edad adulta viene determinada por esta dimensión histórica y se dice en el libro: «¿No es acaso la juventud el único eslabón que puede legítimamente servir de enlace entre la civilización burguesa y la primitividad natural? La juventud es un estado preburgués del cual se deriva todo el romanticismo estudiantil» (2017: 169-170). Pero, por otro lado, estas observaciones de cuño marcadamente psicológico encubren en la novela la búsqueda constante por parte de los personajes de un nuevo sistema de valores que tenga en cuenta instituciones fundamentales como la familia, confeccionado a medida del papel histórico (de escala universal) que ciertas clases alemanas atribuyen para el futuro de su nación. La discusión de estos asuntos, por ejemplo en la universidad y en clave teológica, sirve para demarcar a aquellos individuos que asumen un compromiso fuerte con una serie de ideales abstractos y relativos al Estado que, sin dejar de presentarse como «la verdadera Alemania», adoptan una apariencia y una retórica revolucionaria. Los otros carecen en principio de asideros y son vistos como «escépticos», «individualistas», «relativistas». La propia relación del protagonista con su familia se ve afectada en razón de este desapego en relación con el proyecto nacionalsocialista.

Berlín/Sevilla

Berlín-Sevilla fluctúa por diferentes tiempos y espacios. Los países que encontramos ya perfilados en el título de la obra se representan a lo largo de esta en dos momentos de máximo conflicto en el siglo xx. Es decir,

vamos a ver por un lado la Alemania donde se produce el ascenso del nazismo y una España inmersa en la Guerra Civil. La familia como institución y los mismos países se tambalean, se agrietan, produciéndose una confusión y una simbiosis entre ambos. La trama de esta novela viene desencadenada por dos incógnitas que asaltan a la protagonista y que hacen que se desarrolle la acción. Estas dos incógnitas son, por un lado, la figura de su abuelo Martin y, especialmente, su muerte en la Guerra Civil, y, por otro lado, la historia de un tondo que pertenece a la colección familiar sobre el que hay un misterio, el cual está estrechamente vinculado al tiempo histórico de Alemania.

Vemos cómo la Guerra Civil es la causante de la muerte de Martin, pero no solo de su muerte sino de su profunda desaparición en la familia, siquiera como rastro, pues como afirma varias veces Andrea, la protagonista, apenas sabe nada de su abuelo y menos de su muerte. Este silencio, esta ausencia del personaje sobrevuela la novela junto con otras ausencias, como veremos. El peligro de que la vida de Martin permanezca definitivamente oculta para Andrea se consuma con el final de otra vida, es decir, con la muerte de Arturo Jaraquemada, el padre de nuestra protagonista, quien ya se había decidido a hablar a Andrea sobre el abuelo. La acción de la novela, de hecho, comienza con esta muerte. Al lector, sin embargo, no se le va a privar de la historia de este personaje, la historia de Martin que se encuentra en copiosas páginas nos hace asistir a su enfrentamiento personal con la Guerra Civil, que acaba suponiendo su propio descubrimiento como un individuo que ya no pertenece a una familia: antes de morir afirma incluso ante su padre que Julia ya no es su mujer y que tampoco está seguro de que Úrsula sea su hija. Como veremos, esta afirmación puede ser cierta, pues Úrsula podría ser fruto de una relación esporádica entre Julia y Wolfgang, padre de Martin.

Martin es un personaje profundamente revelador del resquebrajamiento familiar y la estructura de la familia misma. Martin tiene como segundo nombre Benjamin, elegido por su padre (el mismo que se acuesta con la mujer de su hijo, Julia) para que no olvide nunca su deuda, que es haber causado la muerte de su madre en el parto. Así aparece aquí una referencia bíblica que alude al género de la saga, con el cual se podrían establecer paralelismos pero también, y sobre todo, grandes diferencias respecto del género biográfico-familiar. También aparece un elemento muy

importante que ya hemos anunciado que entra con la dimensión histórica, la culpa. Así, Martin es culpable en cierta manera de la muerte de su madre y, además, se enlaza con otro personaje que convive con una culpa a la que ya hemos hecho referencia pero que luego desarrollaremos más, la de Julia. Al enterrar a Martin se encuentran los siguientes versos: «Cabalgué hasta Muntsalvaesche, presencié el gran infortunio, pero no hice ninguna pregunta. Ese soy yo, el hijo de la desdicha que así confundió el camino» (*Berlín/Sevilla*: 78). Como vemos, se encuentra desprovisto de familia en la afirmación, es hijo de la desdicha, es hijo de su tiempo histórico que es el que le ha llevado a esta situación. Lo que vemos en las familias de las sagas es su pertenencia al mundo idílico, el cual, como hemos anunciado al principio, se rompe. Vamos a ver cómo se produce la destrucción del idilio en esta novela.

En el idilio, cuestión estudiada pormenorizadamente por Bajtín, se muestran los valores familiares puros y una organización familiar tradicional. Vamos a ver de qué manera en esta novela los núcleos familiares que se presentan siguen respondiendo a núcleos cerrados que se intentan adaptar a los tradicionales. Podemos ver tres núcleos familiares y formados por tres familiares. El primero sería el formado por Julia, Fernando y Tía Adele donde esta última entra en el triángulo en sustitución de la madre de Julia. En segundo lugar tendríamos el formado por Julia, Úrsula y Wolfgang, en cuyo triángulo entra Wolfgang para llenar el lugar que debería ocupar Martin, y por último el de Julia, Andrea y Arturo, en el que Julia entra en el triángulo en sustitución de Úrsula. Todos los personajes que no están en el triángulo pero deberían ocupar su lugar han fallecido, con una muerte violenta.

Este último núcleo es el protagonista de la novela, ya que es el que tenemos en el tiempo presente. En este triángulo Andrea es el único miembro que comparte sangre con los otros dos y, como vamos a recordar, es la protagonista individual de la novela. En ella nos va indicando la composición de este núcleo y sus fuerzas. Así, en el comedor de verano se sientan los tres formando un triángulo equilátero que se inscribe en una blanca circunferencia debido a la mesa redonda, separados por ciento veinte grados, el autor indica que como una santísima trinidad matriarcal, por la autoridad de Julia, e inestable. Este triángulo no va a poder continuar en el tiempo, porque Andrea era la encargada de suplir con un hijo el espacio que deja vacío la muerte de su padre, es decir de Arturo, suceso con el que

se inicia la novela. Pero este hijo no llega, por lo que la estabilidad de estos núcleos familiares de tres personas se ve quebrada.

La constante en estos núcleos familiares que hemos visto es Julia. En cada núcleo pertenece a un rango distinto: hija, madre y abuela. Su apellido es Montero de Espinosa, pertenece a una familia de tres hermanos, donde ella ocupa el segundo lugar teniendo un hermano menor con problemas de salud que acaba falleciendo. Como hemos visto, su primer «triángulo familiar» está constituido por su padre y su tía, pues su madre fallece. El personaje de Julia tiene gran relevancia y en un momento de la novela asistimos al flujo de su conciencia, un hablarse a sí misma por parte de Julia donde se trazan los temas claves de la novela.

Uno de ellos y que «heredará» Andrea es la desobediencia a la autoridad familiar y, especialmente, paterna. No en vano uno de los principios rectores de una familia tradicional consiste en la expectativa paterna respecto de ciertos objetivos, de ciertas tareas vitales a realizar por parte de los hijos, pero también consiste en aquello que se espera en relación con su sexo y su lugar en relación con el resto de sus hermanos. Aquí es donde Julia se rebela, rompiendo el idilio. Está convencida en su propósito de irse a estudiar a la Bauhaus a Alemania, y así sucede. Llega de aquel país con las manos vacías y el vientre lleno, desoída la prohibición paterna y reprobada por la tía Adele. Ella misma dice que es un error cometido a pesar de las virtudes de su linaje. Aquí vemos otro punto importante que caracteriza a las familias tradicionales, el concepto de linaje.

El linaje es especialmente importante en familias con cierto rango social, como es el caso de quienes protagonizan esta novela. Es constante la presunción de ciertos valores propios de toda la familia por su pertenencia a un linaje. Cuando Julia se queda embarazada se dice a sí misma: «Y ahora no te pesa la negación de todas las virtudes que os atribuí desde la cuna, valentía, la magnanimidad, la lealtad, la franqueza. Nunca podrás confesar a tu hija la verdad» (p. 252). En el momento en que se acuesta con Wolfgang, pierde la virginidad con él. Pero pierde la inocencia cuando acto seguido se acuesta con Martin para que no se descubra el origen de su embarazo. Se siente deseada por el padre, lo cual le da placer.

Este quebrantamiento de valores provoca un sentimiento característico en este tipo de novelas que es la culpa, rodeada siempre del silencio que

la recoge. La culpa conlleva un proceso autoeducativo de asimilación de aquel sentimiento y de su extensión u ocultación respecto a la familia. Se dice a sí misma: «Beber y comer en la cama es señal de barbarie o de extrema decadencia. Te levantas, Julia, para demostrar al mundo que no te pesa tu historia» (p. 237). La decadencia es una decadencia global, una decadencia de los países en los que se mueve: Alemania y España, una decadencia de los valores que se le presuponen a su rango social, una clase que está en una profunda crisis, lo que hace que no dejen de ser gente común. En la novela se ve este alejamiento del idilio que significa una entrada en lo común; así, se dice: «La Arcadia feliz, de la que Martín y Julia habían disfrutado tras su boda, derivó entonces en una discreta vida burguesa» (p. 249). La entrada de la burguesía es una clave para la ruptura del idilio, tal como se dice en la cita de Thomas Mann a la que hemos aludido al principio. Pero la decadencia primordial es la de su propia familia, esencialmente corrompido su idilio al corromperse los valores tradicionales que se suponen intocables. Así, la culpa queda materializada, sin nombrarla, también en Úrsula, condicionando su salud mental y llevándola finalmente al suicidio. «La vida y la muerte se enlazan como dos serpientes que se aparean. La memoria y el olvido también» (p. 63). Así decide llevar la culpa Julia, llevarla en el olvido.

Pero el papel de Julia es muy relevante. Es el símbolo de la familia, va a ser la matriarca como ya nos había indicado el autor al describir el triángulo en que estaban inscritos el núcleo familiar de Arturo, Andrea y Julia. En este flujo de conciencia al que hemos aludido, Julia se pregunta: «¿Y tu hija Úrsula? ¿En qué región del sueño ignora lo que sufrirá como huérfana? Huérfana de padre o quizá de hermano. Su nacimiento te dejó exhausta, y estuviste a punto de soltar las riendas» (p. 250). Es irónico cómo la muerte de Úrsula obliga a Julia a recoger esas mismas riendas que casi le hizo soltar su nacimiento. Pero la vida debía proseguir y la edad de Julia permitió ser para su nieta, Andrea, una madre y para Arturo, la mujer en la que Úrsula ya no podría convertirse. Julia anticipaba lo que hubiera sido Úrsula si no hubiera muerto y Andrea recordaba lo que había sido Úrsula en su infancia, cuando Arturo ni siquiera la conocía. Se dan por tanto unos desequilibrios donde Julia se impone.

Esta posición principal de Julia va ligada a algo primordial en el ámbito familiar: las propiedades. La alusión a los espacios guarda siempre relación con espacios de tipo cerrado, de vivienda, donde interactúa la fami-

lia. Esencialmente Alcoracejo, vivienda que recibe de su familia, a título de regalo de boda, que prácticamente cumple la función de la extinguida dote, el regalo de la familia Montero de Espinosa a Julia. Esta finca es durante la Guerra Civil el refugio de Wolfgang, ya que tenía una orden de búsqueda y captura en Alemania. Así, es el refugio de los secretos, donde se encierra la culpabilidad.

Hay otra propiedad importante que es la colección de arte de la familia Winter. Julia es responsable de este patrimonio al ser la mujer de Martin, un patrimonio que no solo se compone de cuadros, sino que, sobre todo, es un nombre. Sin embargo, se entra en conflicto ya que es Andrea la propietaria, es su legado. Julia teme que esto las pueda dividir y que se desprenda de la colección, cuando en realidad solo quiere cederla, porque eso significaría el fin de la familia. Este miedo le asalta en varias ocasiones; Andrea es su única nieta, es su única manera de sobrevivir, de perpetuar la familia y, con ella, los valores que tanto añora. Julia es, por tanto, la encargada de sostener ese mundo de valores sobre el cual se construye todo lo demás, característica que también veíamos en la epopeya.

Andrea no termina de aceptar a Julia porque ha intentado suplantar la sombra de su madre, sombra que ve constantemente. Así se inicia la novela. Cuando muere su padre ella ve la sombra de su madre debido al sentimiento de soledad que sufre. Julia no logra suplir la figura de su madre. Al principio de la novela el narrador alude al término «saga» al que hemos acudido antes al describir a Andrea: «reconoce en sus rasgos a su madre. Se miraba a los ojos y era su madre quien miraba en silencio, al otro lado de la frontera que el espejo marcaba, una llamada muda que quería advertirla del error inminentemente inevitable porque eran una saga y habían nacido para que se contara su historia» (p. 55). Y esto es a lo que asistimos, a la historia de una familia que necesita contarse para entender sus actuaciones.

En las sagas los hijos pueden ser idénticos a sus padres, pueden adoptar sus valores y transmitirlos sin apenas alteraciones y, por supuesto, deben pagar por los errores de sus progenitores. Y esto ocurre. Lo que se transmite es la maldición, la enfermedad, la zozobra que sufren los personajes que caen del triángulo. Una perpetuación producida en parte por el silencio y la culpa. Pero la individualidad de cada personaje, la dimensión histórica, la clase media y lo urbano rompen el idilio, rompen la línea recta que va de padres a hijos. La dimensión histórica propicia que los personajes no here-

den mecánicamente estos valores, ya no estamos ante héroes épicos. El mundo histórico sufre cambios y está en continua evolución, plagando de dificultades la transmisión de los valores familiares. Los ciclos naturales además están rotos en el momento que los personajes tienen que ocupar «cargos» familiares que no son los que les corresponden, como Julia siendo madre cuando es abuela o su tía Adele haciendo de su madre.

No se sigue un tiempo cíclico. El tiempo en la novela es cambiante, ya no solo el tiempo narrativo que va hacia delante y hacia atrás, sino el tiempo en la familia, en la percepción de los personajes. Los sucesos paralizan a los personajes, pausan sus acciones y pensamientos, como en el caso de Andrea. Con la muerte de su padre el tiempo se vuelve fantasmal y contagioso, fluye en direcciones opuestas y dice: «como si fuera un espejo donde se duplicaban hechos simultáneos, que a la vez avanzaban y retrocedían» (p. 343).

Concluyendo, vemos cómo *Berlín/Sevilla* nos ofrece una visión donde la familia se encuentra ligada a una propiedad exclusiva y patrimonial que va a condicionar las relaciones presentes. Donde los secretos, la ruptura de normas que se consideran primordiales en la familia y el silencio mueve las decisiones de la protagonista. Y sobre todo una novela donde el patrimonio no es solo lo material sino también un apellido, por lo tanto unos genes, unas conductas. Y gran parte de estas características son las que hacen que la novela biográfico-familiar funcione como género independiente: ruptura del idilio, ensalzamiento de lo cotidiano, relaciones reflejo de la dimensión histórica, el sentimiento de culpa y su gestión, la vertiente de la novela de educación en la construcción de cada individuo en constante lucha con su ambiente, en este caso un ambiente familiar.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijaíl (2019), *La novela como género literario*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2017), *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, Barcelona, Calambur.
- MANN, Thomas (2017), *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2013), *Berlín/Sevilla. Punto de fuga*, Sevilla, Renacimiento.