



CONFERENCIA PLENARIA

HUECOS, COMPLEMENTOS Y ASOCIACIONES: NARRADORES Y LECTORES EN LA TRADICIÓN NARRATIVA EUROPEA E HISPANOAMERICANA, DE LOS SIETE LIBROS DE *LA DIANA* DE JORGE DE MONTEMAYOR AL MICRORRELATO

Christian Wentzlaff-Eggebert
Universität zu Köln

In memoriam David Lagmanovich
† 26 de octubre de 2010

Resumen

Narrar significa seleccionar la materia digna de ser referida y admitir huecos en la trama. En la tradición oral esos intersticios son colmados por el narrador, técnica que se conserva en las primeras novelas impresas. Cuando más tarde ni el autor ni el editor cumplen con esa tarea, el mismo lector se ve obligado a completar el texto sirviéndose de asociaciones propias que escapan al control del autor. Desde que la colocación de los capítulos se ha vuelto aleatoria como en *Rayuela* de Julio Cortázar los complementos imaginados por el lector para rellenar los intersticios resultan más individuales. Ese fenómeno se acentúa cuando los relatos son brevísimos y todos ofrecen contenidos diferentes como pasa en las antologías de microrrelatos o en ciertas novelas recientes. De acuerdo con la tendencia contemporánea a la “fragmentación de una totalidad de sentido” recordada por Lauro Zavala a propósito del microrrelato, el lector de *Bartleby y compañía* por ejemplo se queda como abrumado por la diversidad de las anécdotas referidas y los huecos consecuentes en la narración. Ese fuego nutrido al que le expone Enrique Vila-Matas sugiere al lector un sinnúmero de asociaciones y lo transforman en co-autor.

Palabras clave: Vila-Matas - la novela en España - estructuras narrativas paratácticas - intersticio - el lector como co-autor.



1.

Dos acontecimientos del año pasado me incitaron a ocuparme de nuevo¹ del microrrelato: la publicación de un libro intitulado *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi* (Tonani 2010)² y la noticia dolorosa de la muerte inesperada de mi amigo David Lagmanovich al que quisiera dedicar esta conferencia. David Lagmanovich, además de estimado colega y poeta notable, ha sido uno de los padrinos del género literario del microrrelato: como autor de relatos brevísimos, como crítico, investigador y profesor universitario. A los 83 años de edad supo coronar sus esfuerzos publicando la monografía *El microrrelato. Teoría e historia* (Lagmanovich 2006), poco antes de que dos discípulos suyos, Laura Pollastri y Guillermo Siles, publicaran ellos una antología de microrrelatos (Pollastri 2007) y un estudio muy completo del microrrelato hispanoamericano (Siles 2007).

2.

De acuerdo con la mayoría de los especialistas David Lagmanovich, Laura Pollastri y Guillermo Siles consideran la minificción como un género literario aparte, cultivado más que todo en Hispanoamérica lo que hace de ese un punto de referencia de la identidad continental o nacional. Es cierto que para muchos críticos Ramón Gómez de la Serna es, con sus *Greguerías*, sino un antepasado directo, por lo menos un tío abuelo del microrrelato,³ y que todos reconocen que muchos escritores y críticos españoles, entre ellos Fernando Valls y Francisca Noguerol, han contribuido al florecimiento del género a través de

1 De vez en cuando David Lagmanovich solía mandarme microrrelatos en forma dactilografiada apenas los había terminado de escribir. Recuerdo que para el Año Nuevo de 2005 me envió una serie de 14 microrrelatos que había escrito entre el 3 y el 30 de noviembre del 2004 y que después iban a figurar en su libro *Casi el silencio* (Lagmanovich 2005). En varias ocasiones hemos pasado horas y horas discutiendo sobre algunos de esos textos o el género del minicuento en sí. Mientras que a David preocupaba la definición del género y su reconocimiento como tal, a mí me importaba en estos años analizar relatos breves y brevísimos para identificar su estructura y los recursos utilizados, ejercicio que propuse también a mis estudiantes para conocer sus reacciones frente a los textos y registrar cuáles más les gustaban, pidiéndoles a veces que intentaran escribir minicuentos ellos mismos. Apenas había dejado de ocuparme seriamente del tema cuando un encuentro personal con Enrique Vila-Matas en la Universidad de San Galo en Suiza, cita que debo a la gentileza de mi colega Yvette Sánchez, me incitó a interesarme más de cerca por la diversidad que ofrece el género en relación con el desarrollo de la novela. Empecé por un estudio pormenorizado de una obra de ese escritor, experiencia de la que doy cuenta en el artículo "El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas." (Wentzlaff-Eggebert 2010) al que me refiero en cierto momento en el siguiente trabajo que se basa en una comunicación en alemán en el marco del XXXII. *Deutscher Romanistentag* (Wentzlaff-Eggebert 2012: 301-317).

2 La tesis de Elsa Tonani se ha publicado en la serie *Strumenti di Linguistica Italiana* y ha sido dirigida por Vittorio Coletti y Enrico Testa. Con una metodología estricta y apoyándose en un vasto *corpus* de novelas italianas de los siglos XIX y XX la autora registra los 'huecos' (que considera, siguiendo en eso a Enrico Testa, como 'figure di silenzio') y su función en apartados narrativos y en oración directa antes de centrarse en la segunda parte del libro en la interpunción como lo había anunciado el subtítulo. Interesado primero por el título, sus investigaciones sobre el "uso degli spazi Bianchi" me han sugerido no pocas conclusiones.



su pasión por los relatos brevísimos. Basta sin embargo con hojear el estudio mencionado de David Lagmanovich para darse cuenta de la importancia del aporte hispanoamericano pues entre los capítulos dedicados a países o grupos de países el autor habla sólo en el primero de España pero en los dos siguientes de México, Colombia, Venezuela, Chile, Uruguay y Argentina (Lagmanovich, 2006: 255-306); y Guillermo Siles aclara ya en el título de su voluminoso estudio que su tema es el microrrelato de América del Sur (Siles 2007) mientras que Laura Pollastri se especializa todavía más en ese aspecto acogiendo en su antología obras de treinta y dos autores en la que todos son argentinos.

David Lagmanovich define el microrrelato como:

(...) un microtexto de condición ficcional, una minificción. Pero es una minificción que cuenta una historia, (...) o sea, es una minificción cuyo rasgo predominante es la narratividad, (...)

y prosigue:

Como otros textos, las minificciones pueden organizarse de diversas maneras. (...) Son ficciones que –en cualquier orden– presentan: a) una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y un final o desenlace (a veces sorpresivo, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquella. (Lagmanovich 2006: 26).

No me interesa discutir esa definición en detalle. Lo que me importa es que tal como Rebeca Martín, Fernando Valls y otros especialistas David Lagmanovich insiste en que la narratividad es un rasgo esencial del microrrelato postulando que el microrrelato debe relatar una historia que da cuenta de “una situación básica”, una “modificación de la situación inicial” y “un final o desenlace” para cerrar la narración a pesar de su brevedad.

Es obvio que la misma brevedad de los relatos hace que en cualquier colección de minificciones los intersticios se multiplican entre los microcuentos y, dado su laconismo, en los textos mismos. Las antologías suelen agrupar los microrrelatos sin orden aparente como en los *Sudelbücher*⁴, las libretas de sentencias breves del aforista alemán Georg Christoph

3 Ana María Mopty de Kiorcheff diferencia el microrrelato de la greguería reduciendo esa a la fórmula “Brevedad + Metáfora + Humor = Greguería” mientras que el microrrelato correspondería a los criterios “Brevedad + Narratividad + Lirismo”. (Mopty 2002-2003: 24).

4 “Sudelbuch” (plural “Sudelbücher”) significa “libro borrador” y designa el “libro en que los comerciantes y hombres de negocios hacen sus apuntes para después arreglar sus cuentas”. (RAE, 22a ed. 2001: s. v.



Lichtenberg; y las más veces los contenidos contados tienen poco en común. Lo que confiere cierta unidad al conjunto son la pertenencia al mismo género literario, es decir rasgos formales como la manera de la cual los contenidos y los mensajes son presentados. Y a propósito de los “intersticios” en el interior de cada uno de los microrrelatos observa Francisca Noguerol:

Creo que el silencio es ingrediente indispensable de la minificción. Los grandes textos breves se hacen restando –“Con el canto de la goma de borrar”, como señaló acertadamente Enrique Lihn–, y no sumando, pues sus autores son plenamente conscientes de que sólo atendiendo a los huecos se puede apreciar en toda su fuerza el mensaje del texto. De ahí la importancia en los mismos de la sintaxis –no pueden ser dichos sino como han sido escritos– y de las propias palabras. (Noguerol 2010).⁵

Para entender plenamente el origen y la función de los ‘huecos’ y el rol de los complementos y las asociaciones que los *spazi bianchi* provocan tanto en las novelas como en relatos cortos o brevísimos contemporáneos conviene recordar algunas etapas del desarrollo formal de la narrativa europea desde el Renacimiento en adelante.

3.

Como se sabe el deseo de ordenar, aquilatar y explicar el valor de cada obra para imitar aquellas que se consideraban como particularmente logradas, llevó ya en la antigüedad a distinciones entre los textos literarios de acuerdo con características que podían ser su extensión, la materia relatada, los niveles de estilos, la versificación, el uso de la prosa u otros criterios que facilitaban su clasificación en “cajones” diferentes denominados “géneros” o “subgéneros”, clasificaciones no siempre convincentes como lo demuestran la escena en el “*Bourgeois Gentil’homme*” en la que Juan Bautista Molière destaca irónicamente la diferencia entre prosa y verso. O la propuesta del clásico alemán Johann Wolfgang von Goethe quien dividió la literatura, o para emplear las palabras del propio Goethe, la “poesía”, en “tres formas verdaderamente naturales, la claramente narrativa, la entusiásticamente animada y la personalmente activa, [es decir] la epopeya, la lírica y el drama”⁶ (Goethe 1981: II,187).

“borrador,a”).

5 Ver a ese propósito su excelente trabajo sobre minificción y silencio (Noguerol 2011).

6 La traducción es mía.



Basta con comparar las categorías mencionadas para darse cuenta de que el dramático francés y el clásico alemán recurren a criterios diferentes si no incompatibles para fundamentar sus categorías. Si pensamos además en clasificaciones que distinguen entre novelas largas y cortas, cuentos, relatos brevísimos, odas, sonetos, tragedias y comedias, es evidente que el número de los criterios y las variantes posibles fue aumentando a lo largo de los tiempos y de acuerdo con la evolución de los ámbitos culturales. Si la definición del soneto basada en el número de versos ha resistido al tiempo y ha sido mantenida en muchas literaturas nacionales, lo mismo no vale para el orden de las rimas ni para la distribución del contenido en los cuartetos, tercetos y dísticos en las literaturas románicas o la inglesa. Algo similar se puede constatar *mutatis mutandis* respecto de la distinción entre “novela” y “novela corta” en la tradición española, “romance” y “novel” en la inglesa o “Roman” y “Novelle” en la alemana, la diferenciación estricta entre “lo trágico” y “lo cómico” en el Renacimiento y el rechazo de esa oposición en el teatro del Siglo de Oro español o el Romanticismo francés, como así al empleo de las palabras “comedia” y “drama”.

La introducción de elementos cómicos en *comedias* con tramas trágicas por Lope de Vega y la apología de la mezcla de lo cómico con lo trágico en su *Arte Nuevo de hacer comedias en estos tiempos* muestra además que tales modificaciones no van a la par con cambios de estilo debidos a una nueva estética y un nuevo concepto de lo artísticamente perfecto, sino que son más bien el efecto del éxito que obtuvieron ciertas obras o ciertos autores que supieron tener en cuenta las necesidades de un nuevo público más amplio y menos homogéneo así como de las posibilidades que ese les brindaba.

Contemplando desde esa perspectiva de las formas y estructuras narrativas, resulta observable el impacto que tuvo en el desarrollo del repertorio formal la instalación de las primeras imprentas en los siglos XV y XVI y el deseo de crear en las lenguas vernáculas una literatura que fuera digna, y tan completa con respecto a la diversidad de los géneros cultivados como la de la Roma antigua.

Con el traslado a la escripturalidad mediante la impresión de un sinnúmero de cuentos que hasta entonces habían sido transmitidos oralmente, se necesitaban rápidamente estructuras narrativas mayores, aptas a relacionar entre ellos esos relatos relativamente breves, adaptados en su extensión al tiempo del que disponía el narrador para recitarlos.

Entre esas estructuras nuevas cabe mencionar las colecciones de novelas cortas como el *Decamerón* y la aparición de un tipo de conjunto narrativo amplio que podríamos llamar ‘protonovela’. Y aquí un amplio espectro, de por un lado autores como Giovanni Boccaccio o Margarita de Navarra, que intentan relacionar narraciones relativamente breves e independientes las unas de las otras poniéndolas en la boca de un número limitado de narradores individualizados, que las presentan y comentan en una situación descrita con precisión, como hasta casos que ilustrarían un tema de interés general, por ejemplo ‘el



amor'. Por el otro lado, nacen desde el Medioevo tardío formas primitivas de la novela, es decir conjuntos de narraciones más o menos integradas en una trama principal, como pasó más tarde en las novelas que se solían llamar "Libros", y llegaron a su apogeo bajo la forma de "libros de caballería" y de "libros de pastores", siendo los ejemplos de más prestigio *Los cuatro libros de Amadís de Gaula*, cuya primera edición conservada data del año 1508, y, medio siglo más tarde, *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor, publicados en 1559. Esos libros se componen de narraciones claramente estructuradas y coherentes en sí mismas de extensión limitada que, al igual de muchas novelas cortas, pueden ser contadas o recitadas en una hora más o menos, un lapso de tiempo apropiado para no cansar el público, y que no superaba el que hoy en día se suele sugerir a los conferenciantes.

Una vez impresas, estas 'protonovelas' deben sin embargo su unidad no sólo a la división en capítulos y la ordenación de esos mediante su numeración, sino a un índice de materias orientador que da cuenta de los contenidos de cada uno de los capítulos, resumiéndolos en un breve texto llamado argumento, que incluye elementos tópicos de las acciones y aventuras contadas, dando así un estilo homogéneo. Así como en la *Odisea* de Homero las vivencias contadas se relacionan por la astucia que se le atribuye a Ulises, tanto como por la protección de la que goce de parte de la diosa Atenea y el orden cronológico que se evidencia por su desplazamiento en el espacio; del mismo modo, *Los cuatro libros del Amadís de Gaula* y sus numerosas continuaciones adquieren coherencia a través de la cronología y las andanzas de los protagonistas, primero de Perión, su padre, y el mismo Amadís con su fama de invencible y perfecto caballero, que da el nombre al conjunto de los numerosos libros reunidos en esa obra colectiva, y más tarde de Esplandián, su hijo.

En una perspectiva económica, el *Amadís de Gaula* y sus continuaciones gozan de un alto potencial de reconocimiento que indica al lector claramente qué tipo de libro va a comprar y qué encontrará en él. Este carácter de marca comercial bien introducida y la falta de protección por la ley hacen que, una vez establecido y exitoso, el sello provoca a escribir y publicar continuaciones no autorizadas para participar del éxito comercial de las aventuras del caballero Amadís, del pícaro Lazarillo de Tormes, de los pastores Diana y Sireno, de Guzmán de Alfarache o de Don Quijote de la Mancha. La identificación de las tramas narrativas con el nombre ya famoso de uno o varios protagonistas se hace tan común que sólo las primeras traducciones latinas de la novela bizantina de Heliodoro recién redescubierta en el siglo XVI reproducen literalmente el título griego, *Aithiopiakôn biblia deka* (Heliodoro 1611) intitulándose *Heliotori Historiae aethiopiae libri decem* (Heliodoro 1534) mientras que la versión francesa de Amyot lleva ya hacia mediados del siglo XVI el título *L'Histoire aethiopique d'Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagénès Thessalien et Chariclea Aethiopienne* (Heliodoro 1547) mencionando los nombres de los protagonistas, y que la versión española de la novela se llamará a finales



del siglo *Historia ethiopica de los amores de Theagenes y Chariclea* (Heliodoro 1581) y seis años después sencillamente *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea* (Heliodoro 1587) dejando de lado la mención de Etiopía, el país de origen de la protagonista, que constituye el núcleo del título original griego.

Podemos decir entonces que a partir del Renacimiento se utilizan dos alternativas sencillas y efectivas para organizar la narración de una serie de relatos cronológicamente ordenados: La primera, consiste en relacionarlos o a través de uno o varios narradores ficticios individualizados como en el *Decamerón* de Boccaccio, o, de forma muy convincente, en la persona de Scheherezade en las *Mil y una noches* (Galland 1704). La segunda asegura la coherencia mediante un protagonista, quien, en el caso de un relato en primera persona, coincide a menudo con el narrador ficticio, como suele suceder en muchas novelas picarescas.

La narración en primera persona es particularmente frecuente en los siglos XVI y XVII, ya que se utiliza no sólo en la literatura picaresca sino que predomina también en otras. Los autores usan esa forma narrativa para las numerosas historias ajenas a la trama principal que intercalan en las novelas de pastores, la *Diana* de Montemayor por ejemplo. Pero del mismo modo en las novelas de pícaro más tardías. Alain René Lesage, escritor profesional francés de principios del siglo XVIII, abusa en algunas de sus novelas de esa técnica, a tal punto que se ha podido insinuar que cada personaje nuevo que introduce, llega con su biografía debajo del brazo.

Una conclusión se impone a la luz de la alta recurrencia de estos trucos técnicos: obviamente el paso de la oralidad a la escrituralidad no resultaba fácil. Como además de la multiplicación de las así llamadas *hojas sueltas*, la imprenta facilitaba la reunión de cuentos y hazañas de dimensiones reducidas –que hasta entonces se habían contado de viva voz– en conjuntos narrativos amplios, nuevas estructuras narrativas que hacía falta que permitieran relacionar esos relatos sueltos con uno o varios personajes de un alto potencial de reconocimiento. Para lograr ese objetivo no era suficiente una coherencia meramente formal. Por eso los editores y autores intentaron dar más unidad a las obras que publicaban, buscando un tema central, que en muchos casos eran el valor del protagonista, como sucede en el *Amadís de Gaula* o un concepto abstracto de interés general, como el amor, cuyas modalidades solían formar el centro de las colecciones de novelas cortas o los libros de pastores. Aunque los episodios así contados se podían concebir como “casos” destinados a ilustrar aspectos diferentes de un mismo tema, este concepto constituía sin embargo un obstáculo para el desarrollo de una trama compleja, debido a los ‘intersticios’ que la manera superficial de enlazar episodios, coherentes entre sí pero más o menos independientes los unos de los otros, dejaba entre esos ejemplos, intersticios que el lector tenía que rellenar.



4.

Como vimos Elsa Tonani no utiliza la palabra “intersticio” en el subtítulo de su libro. Refiriéndose esencialmente a novelas del siglo XIX habla con toda la razón de “spazi Bianchi”, de “espacios en blanco”. Constituyen esos un recurso relativamente nuevo en las obras de creación en las lenguas románicas. Durante siglos los copistas e impresores habían prácticamente renunciado a la división de la página en párrafos de manera que en la mayoría de los manuscritos medievales, y los primeros incunables, eventuales huecos en la trama no se habían podido materializar en espacios blancos llamativos pues por motivos económicos los amanuenses e impresores colocaron, incluso abreviando las palabras, en cada página de pergamino o de papel un máximo de texto. Sólo en el curso del siglo XVI y a partir del momento en el que los libros impresos se abarataron, las fracturas de la intriga narrada empezaron a manifestarse visualmente a través de espacios en blanco en el sentido propio de la palabra.

Por ejemplo, en las primeras novelas impresas, en el *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo, queda patente cómo los narradores reaccionaban frente a rupturas o intersticios en la estructura narrativa antes de que esos huecos virtuales se transformaran en espacios en blanco reales y visibles: la debilidad de la estructura es compensada en primer lugar por intervenciones directas de los narradores ficticios quienes, adoptando en eso las actitudes de los narradores de la oralidad, toman al lector de la mano para ayudarlo a seguir la trama y zurcir las roturas en la tela imperfecta que presentan esos vastos textos. Es así que en el segundo capítulo del *Amadís* se puede leer:

–No pienses en esso –dixo Urganda– que esse desemparado será amparo y reparo de muchos, y yo lo amo más de loa que tu piensas (...)

Y tomó el yelmo y escudo de su amigo para gelo llevar. (...). Y Gandales que la cabeza le vio desarmada, parecióle el más fermoso cavallero que nunca viera. Y así se partieron de en uno.

Esa conclusión del episodio comenta el narrador, cambiando de registro, como sigue:

Donde dexaremos a Urganda ir con su amigo y contarse ha de don Gandales, que partido de Urganda tornóse para su castillo y en el camino encontró la donzella que andava con el amigo de Urganda, que estava llorando cabe una fuente. (Rodríguez de Montalvo 1987: 257).



Abundan todo el siglo XVI narradores ficticios que orientan a sus lectores de esa manera.

5.

Pero no siempre se deben los ‘huecos’ a la fragilidad de las estructuras narrativas y a vestigios de prácticas de la oralidad. El espacio blanco más evidente se sitúa en realidad al comienzo de las novelas a partir del momento en que los autores tienden a conferir cierta dignidad a sus libros reemplazando el comienzo *ab ovo* por el inicio *media in re*. Empezar un relato en medio de la trama equivale al paso de una narración espontánea y lineal a una estructura narrativa artificial y de más en más sofisticada, y atañe en primer lugar la cronología de los eventos y el orden de su presentación en el texto, como lo ha mostrado detalladamente Eberhard Lämmert hace ya 50 años (Lämmert 1955: 48-50). Mientras que la narración *ab ovo*, desde el principio, sugiere que el relato será completo e incluirá todos los hechos importantes en el orden en el que acontecieron, el comienzo *media in re* presupone de por sí la historia intercalada de lo que aconteció antes de que empezara la narración, será entonces una interrupción del flujo narrativo a favor de la inserción de informaciones que permiten entender *a posteriori* un comienzo sorprendente, o, por lo menos, acontecimientos que orientan el interés del lector hacia atrás.

Los ya mencionados *Siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor publicados por primera vez en 1558 o 1559 (Montero 1996: LXXX) brindan un buen ejemplo de que en la segunda mitad del siglo XVI, el editor no podía todavía confiar en la capacidad de sus lectores de llenar este tipo de hueco inacostumbrado. Pues Jorge de Montemayor empieza su novela pastoril por una frase que iba a admirar toda la Europa culta pocos años después: “Bajaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien amor, fortuna, el tiempo trataban de manera que del menor mal que en tan triste vida padecía no se esperaba menos que perdella” (Montemayor 1996: 11) y lleva así al lector directamente *medias in res*, es decir en el centro de la vida sentimental de uno de los tres protagonistas de esa novela sobre el amor perfecto. A esa entrada elegante que repite –en un subgénero de novela diferente– el artificio empleado por Heliodoro en *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea*, el editor antepone sin embargo el siguiente apartado intitulado *Argumento* (Montemayor 1996: 7-9) en el cual se aclara la situación⁷, anulando así el impacto inherente al comienzo *media in re* y facilitando la orientación al lector:

7 Ese argumento se puede considerar por el otro lado como un recurso del editor destinado a despertar el interés del público pues termina por la frase: “Y en los demás hallarán muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril.” (Montemayor 1996: 8). Ver a ese propósito la nota de Juan Montero (Montemayor 1996: 7, n. 1).



En los campos de la principal y antigua ciudad de León, riberas del río Esla, hubo una pastora llamada Diana, cuya hermosura fue extremísima sobre todas las de su tiempo. Ésta quiso y fue querida en extremo de un pastor llamado Sireno en cuyos amores hubo toda la limpieza y honestidad posible. Y en el mismo tiempo la quiso más que a sí otro pastor llamado Silvano, el cual fue de la pastora tan aborrecido que no había cosa en la vida a quien peor quisiese. Sucedió, pues, que como Sireno fuese forzadamente fuera del reino a cosas que su partida no podía excusarse y la pastora quedase muy triste por su ausencia, los tiempos y el corazón de Diana se mudaron y ella se casó con otro pastor, llamado Delio, poniendo en olvido el que tanto había querido. El cual, viniendo después de un año de ausencia con gran deseo de ver a su pastora, supo antes que llegase como era ya casada. Y de allí comienza el primero libro. (Montemayor 1996: 7-8)

6.

Las rupturas y los espacios en blanco suelen ser frecuentes en el curso de las narraciones cuando se da un cambio de lugar, cambio que en las estructuras narrativas amplias coincide muchas veces con el límite entre dos capítulos, tal como en el teatro romántico, las infracciones en contra de la regla aristotélica de la unidad de lugar suelen ser motivo de una nueva jornada. Otros huecos –situados muchas veces entre dos capítulos– se explican por el deseo de no detenerse narrando acontecimientos ocurridos durante una hora, una noche, una semana, meses o años pero sin interés para la trama principal, saltos en el tiempo que el lector acepta de costumbre sin problema, aunque sean señaladas con pocas palabras. Resultaría fácil multiplicar los ejemplos de ese tipo e identificar huecos menos obvios no sólo en el contenido sino también en rasgos formales apoyándonos en las observaciones de Wolfgang Iser (1972: 302-310). Pues hasta en las novelas realistas y naturalistas la narración es necesariamente ecléctica y ni siquiera las descripciones interminables que ofrece Honoré de Balzac en *La comédie humaine* informan con precisión sobre todos los detalles de las fachadas parisienses. Baste con constatar en resumen que intersticios y huecos son inevitables, y que a veces son llenados por el narrador en otro contexto mientras que a menudo ni la posibilidad ni la necesidad de colmarlos existe. Al mismo tiempo, los ejemplos alegados demuestran que el espacio en blanco supone una narración lineal aunque a veces se invierta el orden cronológico.⁸

8 En *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, un volumen colectivo publicado en 1965 en nombre del “Literarische Colloquium Berlin”, Norbert Miller ha reunido doce trabajos sobre ‘comienzos de novelas’. En el último artículo del libro intitolado “Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang”, Walter Höllerer constata al nivel del significado algo similar al análisis minucioso que caracteriza la investigación de Elsa Tonani, centrándose en la significación del instante en los comienzos de novelas modernas. Aunque el autor trate principalmente del comienzo *media in re*, de la historia previa explícita o implícita, de la concentración de la acción narrada en el espacio entre la salida y la puesta del sol y el aprovechamiento de los intersticios entre



Es sabido que en la centenaria historia de la novela hubo también intentos tanto serios, tanto irónicos de evitar o rellenar estas lagunas. Sirva de ejemplo un texto del siglo XVIII que en ciertas páginas muestra características de una técnica de composición ventisecular. Me refiero al famoso relato en primera persona *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Lawrence Sterne que se publicó en Inglaterra en 1759. El narrador ridiculiza en esa novela la exigencia poetológica de comenzar el relato desde el principio, norma que atribuye irónicamente a Horacio. Registrando hasta los pormenores más alejados el protagonista se extiende en realidad durante centenares de páginas sobre su nacimiento e incluso sobre su propio engendramiento saliendo continuamente del tema, interrumpiendo el relato para referir asociaciones repentinas e intercalando tantas digresiones que sólo después de 200 páginas y en el capítulo 27 del tercer libro termina el informe sobre su salida a luz (Sterne 2008: 250), procedimiento que el narrador en primera persona comenta así:

Las digresiones, no cabe duda de que son la aurora, la vida, el alma de la lectura. Sáquenlas de este libro, por ejemplo, y no quedaría nada de él. Sería todo él como un frío y largo invierno. Devuélvanselas al escrito y cobrará la agilidad de un recién casado, exultante de nuevos alientos, aportando variedad y sin temor al desmayo. Todo el acierto reside en su buen adobo y sabia utilización. No sólo en beneficio del lector, sino también del autor, cuya limitación en este particular es verdaderamente lastimosa, ya que si da comienzo a una digresión, al punto se le atasca todo el trabajo, y si continúa con el trabajo básico, entonces se le acabaron las digresiones. Mal oficio éste. Por eso, como habrán visto, he tomado el partido de construir la línea principal de la obra y sus accesorias con intersecciones, complicándolas con movimientos digresivos y progresivos, como ruedas engranadas, para que todo el mecanismo funcione y lo que es más importante, para que continúe funcionando durante cuarenta años si me son dados salud y buen humor entre tanto. (Sterne 2008: 125-126)

Lo que no menciona el narrador, al menos no de manera explícita, es que él mismo está poniendo en duda el principio de la sucesión cronológica de los eventos mediante estas “intersecciones” y “digresiones”. Se refiere a personas que el lector conoce de nombre porque figuran en los textos bíblicos o pertenecen a la historia inglesa, a escritores, a sus obras y a discusiones sobre prescripciones y problemas poetológicos. Es así que aparecen

los capítulos para la inclusión de elementos narrativos no narrados sino sólo sucintamente esbozados durante la supuesta noche y recursos similares, investiga sin embargo a la vez de qué manera los autores están creando nuevos intersticios que no todos los lectores son capaces de percibir y de llenar de significado a través de referencias a la tradición y alusiones concientes a hechos o fenómenos extratextuales.



entre otros, en relación con el comienzo *ab ovo*, Horacio (Sterne 2008: 68-69), y más de una vez,⁹ Cervantes:

Sepan que (...) el párroco de nuestro relato se había convertido en la comidilla de la comarca debido a haber dado motivos, al parecer, de detrimento a su decoro, a su estado y a su ministerio. La cuestión consistió en que nunca apareció montado en cosa mejor que un escuálido y triste jamelgo del tres al cuarto que, para no ser prolijo, podía ser hermano de Rocinante, de tan parejos como se mostraban en todos los detalles, excepto en que –al menos que yo recuerde– nunca se dijo de Rocinante que fuera asmático pues Rocinante –honra y prez de todos los caballos españoles, gruesos y flacos– era al menos un caballo. (Sterne 2008: 78).

Las alusiones literarias sirven, en parte, de punto de arranque para nuevas asociaciones y digresiones, dando lugar a distorsiones irónico-críticas de los dictámenes de un autor canonizado, como es el caso con Horacio. Por otro lado, muchos enlaces no se deben a alusiones explícitas sino a oportunidades implícitas de vincular digresiones a través de asociaciones propias que se brindan al lector más bien de paso y no son propiciadas de manera obvia por el texto.

En 1963 la publicación de *Rayuela* por Julio Cortázar pone definitivamente en duda el principio ya cuestionado por Lawrence Sterne de lograr la coherencia de un conjunto narrativo amplio a través de una narración cronológica más o menos lineal así como de las estructuras narrativas desarrolladas a ese fin de acuerdo con este concepto.¹⁰ Pues con *Rayuela* los “huecos” llegan a ser aleatorios. Ya no es el narrador el que decide dónde los intersticios van a nacer y cómo van a ser colmadas las lagunas. Incumbe al lector la tarea de completar el texto y de crear los lazos entre el capítulo que empieza a leer y el contenido de otros episodios ofrecidos por el autor. Y cuando no llega a establecer la coherencia de manera satisfactoria y se siente abandonado por el narrador en la búsqueda de los

9 Ver Sterne 2008: 106 o 229.

10 El volumen colectivo sobre comienzos de novela editado por Norbert Miller apareció en 1965, dos años después de la publicación de *Rayuela* y dos años antes de que Julia Kristeva despertara el interés por el concepto de intertextualidad, y con ello por un concepto más extendido del texto a través de su conocido artículo sobre “Bakhtine, la palabra, el diálogo y la novela” (Kristeva 1967). Los autores de *Romananfänge* no tienen en mente ni el uno ni el otro concepto. Al contrario: dejan de lado cualquier otro fenómeno cultural y se centran en la tradición literaria reduciendo esa a la tradición escritural, limitación que se explica por el hecho que los doce artículos tratan casi exclusivamente de novelas y, las más veces, de obras canonizadas pertenecientes a las literaturas alemana e inglesa del siglo XVIII en adelante, de una época pues en la que el libro impreso ya predominaba. La tradición oral está sólo escasamente representada por poemas épicos desde hace mucho tiempo incluidos en el canon humanista, un canon que hoy en día ya no es el de la mayoría del público lector.



eslabones que echa de menos, el lector se mete a actuar por su cuenta mediante asociaciones a propias experiencias y sensaciones.¹¹

7.

El autor Enrique Vila-Matas cuya obra tiene un éxito considerable en todo el ámbito hispano, ha publicado un libro que se intitula *Bartleby y compañía* en el que el escritor catalán agrupa un gran número de relatos breves y brevísimos sobre autores que en cierto momento de su vida decidieron dejar de escribir, relatos que, casi todos –tal como las novelas cortas de Boccaccio, los episodios de los caballeros andantes o las biografías de los cortesanos enamorados en las libros de pastores– forman cada uno una unidad narrativa independiente. A la diferencia de Georg Christoph Lichtenberg en los *Sudelbücher*, Vila-Matas no renuncia sin embargo a elementos destinados a garantizar un mínimo de coherencia. Para este fin no se sirve ni de una narración marco, como los autores de novelas cortas, ni de protagonistas destacados, como Amadís o Lazarillo de Tormes. Renuncia a las estructuras narrativas de más en más complejas que desde el Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX se han imaginado para llegar de una mera acumulación de ‘casos’, novelas cortas, cartas, biografías reales o ficticias y testimonios a grandes conjuntos narrativos estructurados, para adoptar un orden meramente paratáctico y forjar un libro fascinante de más de ochenta anécdotas heterogéneas gracias a un nuevo tipo de coherencia basado en una multitud de hipotextos, que a pesar de que refuerzan la fragmentación, crean una estructura estética y un centro ficticio nuevos, porque todos los textos que el autor reúne abogan a favor de una literatura de la negación, y en contra de una “literatura alimenticia”.

El encanto del libro no reside sin embargo en ese recurso estructural novedoso ni en las anécdotas referidas –aunque esas tengan su atractivo–, sino que nacen de las asociaciones que lo narrado despierta en el lector, quien mediante esas asociaciones se transforma en co-autor del libro. El libro se va llenando con hechos y significados suplementarios que –aunque se inserten en las intenciones básicas de Vila-Matas– deben su origen en gran medida al lector. Este conoce en realidad de nombre a una mayoría de los escritores alegados, y a veces por haber leído sus obras. Por eso tiende a verificar muy de cerca lo que Vila-Matas cuenta sobre Herman Melville, Jorge Luis Borges o otros escritores

11 Fenómeno que se concretó en un seminario sobre *Rayuela* de Julio Cortázar y *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin que dirigí hace años en conjunto con un colega germanista amigo. Constatamos pronto que mis lecturas de la novela argentina divergían bastante de las interpretaciones sabias y nutridas de teoría e ideología de mi colega y sus doctorandos. Pues en lugar de analizar lo artificioso y significativo de una obra de ficción lograda, consideré el relato cortazariano antes de todo como autobiográfico y realista porque para mi la primera parte de la novela se volvía cada día más voluminosa llenándose de más en más de recuerdos y de asociaciones a mis propias vivencias en el París de los años 50 muy parecidas a los de los protagonistas del autor argentino.



famosos, y a completarlo con lo que él mismo sabe sobre ellos. Una vez establecido este horizonte de espera positivista, tiende a aceptar lo narrado aún cuando se encuentra con personas que Vila-Matas introduce como reales y como si fuesen conocidas de todos y que el lector nunca las ha oído nombrar. Y cuando a veces descubre que un relato contrasta con sus propias experiencias e informaciones de manera que ya no sabe distinguir entre detalles reales y ficticios, esta inseguridad se asemeja a la duda que para Zvetan Todorov constituye el rasgo esencial de lo fantástico literario en el siglo XIX. Se produce, para decirlo así, una especie de mistificación que puede llegar a un punto donde las asociaciones de todo tipo a partir de objetos identificados como reales se mezclan con contenidos ficticios, y otros cuyo carácter no puede ser determinado con acierto, de tal manera que ya no importa la naturaleza de los referentes de esa intertextualidad fructífera.

Desde el comienzo de su trayectoria como escritor Vila-Matas ha recurrido a esta técnica específica para crear curiosidad y expectativas en el lector, incitándolo mediante las dubitaciones que provoca, a intensificar los textos a través de reflexiones y asociaciones propias. En otro lugar intenté analizar esta técnica mistificadora sirviéndome del ejemplo de los comentarios acerca de Juan Rulfo y Augusto Monterroso en *Bartleby y compañía* (Wentzlaff-Eggebert 2010: 49-65). Lo que me importa destacar aquí no es ese recurso narrativo en sí sino la existencia de espacios para cualquier tipo de asociación que el autor catalán logra crear a través de las referencias intertextuales.

Estos espacios que el lector ha de rellenar guiado por el autor pero a partir de sus propias experiencias, aparecen ya en la *Historia abreviada de la literatura portátil*, libro que Vila-Matas publicó por primera vez en 1985. Advertido por un lema que Vila-Matas debe a Paul Valéry y que termina por la frase “El universo sólo existe sobre el papel”, el lector se ve enfrentado en las siete páginas del “Prólogo” (Vila-Matas 2011: 9-15) que a pesar del título es el primer capítulo del libro, con una especie de *name dropping* que incluye a Friedrich Nietzsche (*1844), el novelista ruso Andreyi Bely (*1880), el compositor y director de orquesta franco-italiano Edgar Varèse (*1883), Apollinaire (*1880), Paul Morand (*1880), Marcel Duchamp (*1887), Jacques Rigaut (*1898), autor de la *Agencia General del Suicidio*¹², el filósofo y crítico literario Walter Benjamin (*1892), el filólogo, ensayista y especialista en mística judía Gershom Scholem (*1897), Franz Kafka, Francisco de Góngora, el ocultista Aleister Crowley (*1875) así como el escritor austriaco Hermann Broch. Es cierto que muchos entre estos nombres evocan la memoria de una generación de artistas e intelectuales quienes, nacidos en los años 80 y enfrentados de muy jóvenes con los acontecimientos antes, durante y después de la primera guerra mundial, pusieron en duda, en parte desde el exilio en Estados Unidos, maneras acostumbradas de proyectar y de

12 http://fr.wikisource.org/wiki/Agence_Générale_du_Suicide.



percibir estructuras estéticas tradicionales de acuerdo con el programa de Dada. Eso no vale, sin embargo, para todos los escritores citados. Y Vila-Matas no se limita tampoco a esa nomenclatura de poetas, escritores e intelectuales sino que evoca lo mismo figuras literarias como la de Tristram Shandy cuyo creador es mencionado en una nota a pie de página (Vila-Matas 2011: 10), o lugares de memoria como el café en Zúrich donde los dadaístas encabezados por el rumano Tristán Tzara solían reunirse y que es mencionado en el siguiente capítulo en un tono que oscila entre objetividad e ironía.

Cada uno de los nombres alegados en el “Prólogo” no sólo testimonia de las vastas lecturas del autor, respectivamente del narrador, sino provoca reacciones del lector: en la medida en que conoce a los personajes evocados se le brindan múltiples puntos de referencia para asociaciones de toda clase que conllevan interrupciones del relato cuando toman cuerpo.

8.

Narrar significa admitir intersticios. Cuando el narrador o el editor no se hacen cargo de llenar esos huecos como en el caso de los *Siete libros de la Diana* con el *Argumento* que precede el comienzo *media in re*, el lector se ve obligado a completar el texto sirviéndose de asociaciones que escapan al control del narrador. Y como los complementos imaginados por el lector reposan en experiencias propias, contribuyen a la creación de una relación individual entre ese y el texto que está leyendo.

En el siglo XVI narradores profesionales solían recitar de memoria libros de caballería enteros¹³ y eran capaces de llenar de episodios unas estructuras narrativas rudimentarias, ayudándose de un caudal impresionante de sucesos estereotipados y adaptando la trama a los intereses del público respectivo. Hoy en día el lector se suele encontrar solo frente a un texto impreso y es el único que puede asumir esa tarea. Y es cierto que colmar tales lagunas resulta a la vez más casual y más individual desde que la naturaleza de las rupturas y su colocación son aleatorias. El recurso a saberes compartidos es a menudo reemplazado por la asociación personal como pasa en un *microrrelato* reducido a un mínimo de componentes como el conocido relato de la visita del dinosaurio (Vila-Matas 2011: 9-15) de Augusto Monterroso “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (Monterroso 2004).

Cuando los intersticios se multiplican porque cada una de las narraciones es brevísima y todas relatan contenidos diferentes, el lector se queda como abrumado por un sinnúmero de asociaciones divergentes. Como se ha visto, Vila-Matas expone a sus lectores a un fuego nutrido de huecos en el texto, situación que afecta más a quien dispone de una

13 Juan Manuel Cacho Blecua ha reunido los pocos datos que se han conservado respecto a los lectores y la lectura del *Amadís*, y cita, entre otros, el caso alegado (Cacho Blecua 1987, 203-204).



mayor capacidad de establecer conexiones intertextuales. Esa conclusión no sólo vale para el párrafo citado de la *Historia abreviada de la literatura portátil* sino lo mismo para *Bartleby y compañía*, un libro que reúne 87 casos de escritores que prefieren no escribir, y que en este aspecto se asemeja a una antología. Novelas como *Bartleby y compañía* atestiguan pues –*mutatis mutandis*– a primera vista una vuelta a las estructuras narrativas fraccionadas que habían predominado en el siglo XVI. Pero a la diferencia del *Decamerón* o la colección de novelas de Margarita de Navarra donde los autores insertan los cuentos paratácticamente ordenados en un relato marco, las estructuras utilizadas por Vila-Matas piden un esfuerzo intelectual mucho mayor a todo lector que busca un mínimo de coherencia e intenta llenar los huecos que separan los numerosos textos independientes: en eso sus libros se parecen mucho más a colecciones de microrrelatos con las que comparten además la brevedad de los textos y la diversidad de las tramas fragmentarias. David Lagmanovich tenía pues toda la razón cuando abogaba por el reconocimiento de la importancia particular de la minificción entre las formas adoptadas por la literatura contemporánea cuyo carácter paradigmático, Lauro Zavala, amigo y compañero de David en esa lucha, ha definido así:

(...) la minificción, como género literario posmoderno, es sólo uno de los síntomas de un fenómeno cultural más amplio (...) que puede ser encontrado en los terrenos de la ética, la estética y la vida cotidiana urbana, así que en diversas formas de la lectura y la producción simbólica en la cultura contemporánea.

La estrategia de construcción discursiva común a terrenos tan diversos es lo que ya Aristóteles bautizó con el nombre de *parataxis*, es decir la tendencia a la fragmentación de una totalidad de sentido, de tal manera que cada uno de los fragmentos tenga una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación con otros, independientemente de su lugar en una secuencia original. (Zavala, 2006: 73-74).

Bibliografía

- Avalle-Arce, Juan Bautista (1996). *Estudio preliminar*. En: Montemayor, Jorge de (1996): *La Diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Balzac, Honoré de (1835). *Le père Goriot. Histoire parisienne*, Paris: Spachmann.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625482w.r=.langDE>. (15.2.12).
- Cacho Blecua, Juan Manuel.(1987) "Introducción". En: Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*. Juan Manuel Cacho Blecua (ed.). Madrid: Cátedra, 17-225.
- Cortázar, Julio (1991). *Rayuela*. Ed. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, Madrid: CSIC.



- Goethe, Johann Wolfgang von, (1981). "Noten und Abhandlungen". En: *Werke* (ed. Erich Trunz), Munich: C. H. Beck.
- González-Palencia, Ángel (1942). "El curandero morisco Román Ramírez". En: *Historias y leyendas. Estudios literarios*. Madrid: CSIC, 215-284.
- Heliodoro (1534). *Heliodori Historiae aethiopiae libri decem numquam antea in lucem editi*. [Edidit Vicentius Obsopoeus]. Basilea: officina Hervagiana.
- (1547). *L'Histoire aethiopique d'Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagénès Thessalien et Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de grec en françois* [par Jacques Amyot]. Paris: Longis.
- (1581). Heliodoro de Émesa: [*Historia ethiopica de los amores de Theagenes y Chariclea*]. Salamanca, Pedro Lasso.
- (1587). Heliodoro de Émesa: *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea*. Traducida de Latin ... en Romance, por Fernan[do] de Mena. Alcala de Henares, Iuan Gracian.
- (1596). *ΗΛΙΟΔΩΡΟΥ ΑΙΘΙΟΠΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΑ ΔΕΚΑ* (Heidelberg:) Hieronymus Commelinus. (Google e-book)
- Höllerer, Walter (1965). "Die Bedeutung des Augenblicks im modernen Romananfang". En: Miller, *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin: Literarisches Kolloquium, 344-377.
- Iser, Wolfgang (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- Kristeva, Julia (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". En : *Critique* XXXII, n° 239, 438-465.
- Lagmanovich, David (2005). *Casi el silencio. Microrrelatos*. Tucumán: Fundación Tiempo de Compartir.
- (2006). *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- Lämmert, Eberhard (1955). *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Les mille et une nuits* (1704). Tome I: contes arabes, trad. al francés por Antoine Galland, Paris: Barbin.
- Lichtenberg, Georg Christoph (2011). *Sudelbücher. Ausgesucht feine Texte mit Biss*. Wiesbaden: Marix.
- Miller, Norbert (1965). *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin : Literarisches Kolloquium.
- Molière, Jean Baptiste: *Le bourgeois gentilhomme*. En: *Œuvres complètes de Molière*. Paris: Garnier frères, s.a. [1885].
- Montemayor, Jorge de (1996). *La Diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Montero, Juan, (1996). Edición crítica de *La Diana de Jorge de Montemayor*. Barcelona: Crítica.
- Monterroso, Augusto (2004) [1969]. *La oveja negra y demás fábulas*, Madrid: Suma de letras.
- (2002). *El dinosaurio*. En: Zavala, L. *El dinosaurio anotado*. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso. México, D. F.: Alfaguara, 25.



- Moply de Kiorcheff, Ana M. (2002-2003). "Greguerías y microrrelatos". En: *Documentos lingüísticos y literarios* 26-27: 22-24. www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=46 (10.9.11)
- Noguerol, Francisca (2010). "Breve entrevista a Francisca Noguerol". En: *Internacional Microcuentista*, Bogotá. <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2010/11/breve-entrevista-francisca-noguerol> (10.9.2011)
- (2011). "Espectografías: minificción y silencio". En: *Lejana. Revista crítica de narrativa breve* 3: 1-15. http://lejana.elte.hu/PDF_3/Francisca%20Noguerol.pdf
- Quiriny, Bernard (2004): *L'angoisse de la première phrase*. Nouvelles. Paris: Phébus.
- (2010). "A Guide to Famous Stabbings" [fr. "Le guide des poignardés célèbres"], trad. al inglés por Edward Gauvin. En: *Subtropics. The Literary Magazine from the University of Florida*, 9. http://www.english.ufl.edu/subtropics/Quiriny_story.html (10.09.2011).
- Pollastri, Laura (2007). *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (1987). *Amadís de Gaula*. Juan Manuel Cacho Bleuca (ed.). Madrid: Cátedra, 2 vol.
- Siles, Guillermo (2007). *El microrrelato hispanoamericano: la formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sterne, Lawrence (2008) [1992]. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Ed. Fernando Toda, trad. José Antonio López de Letona. Madrid: Cátedra.
- Todorov, Svetan (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. por Silvia Delpy. México D. F.: Premia editora de libros.
- Tonani. Elsa (2010). *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze: Franco Cesati.
- Vila-Matas, Enrique (2011) [1985]. *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian (2010). "El microrrelato como fragmento de un amplio conjunto narrativo en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas." En: Raquel Macchiuci (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*, La Plata: Del Lado de Acá, 49-65.
- (2012). "Von den *Siete libros de la Diana* zum *microrrelato*. Auslassen, Ergänzen, Assoziieren: Erzähler und Leser in der europäischen Erzähltradition und in Hispanomerika". En: Felbeck, Christine, Claudia Hammerschmidt, Andre Klump y Johannes Kramer (eds.): *America Romana in colloquio Berolinensi: Beiträge zur transversalen Sektion II des XXXII. Deutschen Romanistentages (25.-27.9.2011)*. Frankfurt/M, Berlin, Bern, Bruxelles, NewYork, Oxford: Peter Lang, 301-317.
- Zavala, Lauro (2002). *El dinosaurio anotado*. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso. México, D. F.: Alfaguara.
- (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.



Datos del autor

Nació en Berlín. Estudió Filología Románica, Filología Clásica y Filosofía en la Universidad de Múnich, en la Sorbona y en la Complutense. Es doctor por la Universidad de Múnich. En Argentina, Profesor Honorario de la Universidad Nacional de Tucumán, y Huésped de Honor de la Universidad Nacional de La Plata. Profesor emérito de Filología Románica de la Universidad de Colonia donde ha asumido los cargos de director del Romanisches Seminar, Presidente del Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, director de la oficina de Relaciones Internacionales y decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Actualmente se desempeña como experto jurado ante la Comisión Europea. Ha dirigido numerosas tesis doctorales y, en los últimos años, organizado más de diez Cursos Intensivos Internacionales sobre temas relacionados con la identidad cultural de la Unión Europea. Es coeditor de las series *Forum Ibero-Americanum-Acta Coloniensis* y *Kölner Beiträge zur Lateinamerika-Forschung* y miembro del consejo editor de varias revistas de crítica literaria. Entre sus libros y artículos destacan trabajos sobre narrativa, épica en verso y poesía en Francia, España y América Latina.