

LA EMOCIÓN ESTÉTICA: LA COLECCIÓN INVISIBLE, DE STEFAN ZWEIG

NIEVES ALGABA¹

RESUMEN: El relato de Stefan Zweig, La colección invisible, presenta un novedoso cultivo de la écfrasis que supera la tradicional división entre écfrasis crítica y literaria. Por un lado, será la emoción derivada de la contemplación de la belleza la que articule el proceso descriptivo y, por otro, será la inexistencia del objeto de arte la que trascienda cualquier percepción distanciada o racional de la experiencia estética.

PALABRAS CLAVE: Stefan Zweig; colección invisible; écfrasis; experiencia estética; emoción estética.

The Aesthetic Emotion: The Invisible Collection by Stefan Zweig

ABSTRACT: Stefan Zweig's short story, The Invisible Collection, presents a novel cultivation of ekphrasis that transcends the traditional division between critical and literary ekphrasis. On the one hand, it will be the emotion derived from the contemplation of beauty that articulates the descriptive process and, on the other, it will be the non-existence of the art object that transcends any distanced or rational perception of the aesthetic experience.

KEY WORDS: Stefan Zweig; Invisible Collection; ekphrasis; aesthetic experience; aesthetic emotion.

*Homines, dum docente discut.
Séneca*

Toda manifestación artística es un acto comunicativo y, como tal, no se completa, no adquiere su total dimensión, hasta que no se percibe por un receptor, pues son los espectadores, como afirmó Marcel Duchamp, «los que hacen la obra de arte». Cualquier autor sabe que, más allá del placer íntimo asociado al propio hecho de crear, se necesita a otro para que la labor

¹ Universidad Pontificia Comillas. Correo electrónico: mlnalgaba@comillas.edu.

artística cobre su pleno sentido: queda incompleto el poema que no se lee, la canción que no se canta o la obra teatral que no se representa. Del mismo modo, el coleccionista de arte debe sentir que resulta imperfecta la colección que no se exhibe.

Y sobre esta idea se construye *La colección invisible. Episodio de la época de la inflación en Alemania*, el espléndido relato de uno de los escritores de referencia de nuestro siglo XX, Stefan Zweig.

Leer al escritor austríaco (Viena, 1881-Petrópolis, 1942) es siempre un viaje hacia el conocimiento y la reflexión, hacia la sensibilidad y la denuncia, porque todas estas premisas conforman su vasta obra, en la que tienen cabida no solo las novelas (*Amok, Carta de una desconocida, Veinticuatro horas en la vida de una mujer...*), los ensayos (*Castellio contra Calvino, Constructores del mundo, Intento de una tipología del espíritu*), los estudios filológicos y filosóficos (*Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoievski; Montaigne; La lucha contra el demonio: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*), o las biografías (*María Antonieta; Triunfo y tragedia de Erasmo de Rotterdam, Paul Verlaine*), sino también uno de los análisis más lúcidos de la Europa de finales del XIX y de los primeros cuarenta años del siglo XX, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*².

Pero, además de cultivar el teatro y la poesía, Zweig también se dedicó a la escritura de cuentos, como testimonia justamente *La colección invisible*, un relato publicado inicialmente en 1925 y recogido después, junto con otras tres narraciones breves, en el volumen titulado *Kleine Chronik (Pequeña crónica)*³.

Con *La colección invisible*, a pesar de su engañoso subtítulo, vuelve Zweig a poner el foco en la terrible situación de la Europa de entreguerras y vuelve a adoptar la misma perspectiva que empleaba para cualquiera de sus escritos, fueran estos históricos o ficcionales: la del autor a quien le interesa no solo mostrar la pérdida de vidas humanas o la ruina económica a la que tenían que enfrentarse las familias de cualquier condición, sino también la destrucción de la dignidad y de la identidad del ser humano, de la parte moral que debería constituirnos. Y este objetivo autoimpuesto resultaba sin duda más complejo, pero igualmente necesario: «Sabemos por experiencia que

² Las obras de Stefan Zweig han pasado a ser de dominio público en este año de 2023 por haberse cumplido los 80 años desde la muerte del escritor. Se esperan por tanto nuevas ediciones de los textos de un autor cuya memoria se mantiene viva a través de buen número de webs que abordan los más variados aspectos de su biografía y de su producción. Un ejemplo sería la página elaborada desde Petrópolis: «A casa Stefan Zweig»: <https://casastefanzweig.org.br/index.php>

³ De este volumen solo conozco una edición en español publicada en Santiago de Chile en 1938: *Pequeña crónica*. Ercilla, 1938. Sí contamos con una reciente traducción al catalán: *Petita crónica*. Ela Geminada, 2015.

es mucho más fácil reconstruir los hechos de una época que su atmósfera espiritual» (*El mundo de ayer*, p. 264).

En el cuento que nos ocupa, un narrador en primera persona (que se va a desdibujar rápidamente dando paso a un segundo narrador que será quien encarne de manera efectiva este rol actancial) nos relata que en un viaje en tren se encontró con un conocido que, sin ningún preámbulo, pasó a contarle lo que definió como «la historia más curiosa que le ha sucedido a un viejo comerciante de arte como yo en treinta y siete años de carrera»⁴ (p. 22).

Creada la expectación oportuna, reflexiona el anticuario sobre un tema especialmente sensible al propio Zweig y que nos ofrece las necesarias pautas para entender algunos de los significados del texto. Me refiero a la compra, el acopio, la rapiña indiscriminada de obras de arte por personas que vieron en la necesidad de vender de los demás una oportunidad para acaudalar cualquier antigüedad que pudiera darles lustre o revalorizarse en tiempos mejores. Esta cosificación del arte debía resultar intolerable para las personas que realmente apreciaban las creaciones artísticas en su verdadero significado: «la gente de esa ralea nos ha acostumbrado a no ver en un magnífico incunable veneciano más que un sobre con un puñado de dólares» (p. 23).

Ante la perentoria necesidad de aprovisionarse de nuevos bienes que ofrecer en su establecimiento berlinés, el anticuario se decide a revisar su libro de antiguos clientes con intención de adquirir de estos «algunos objetos que tuvieran por duplicado» (p. 25). Y en este listado aprecia la singularidad de un antiguo comprador: «un coleccionista de viejas estampas que manifestaba unas competencias poco comunes, unos conocimientos sólidos y un gusto refinado» (p. 28). Por los apuntes consignados en el libro, todo parecía indicar que el excepcional experto había reunido una admirable colección de «los más prestigiosos aguafuertes de Rembrandt junto con grabados de Dürero o de Mantegna, todos perfectamente intactos» (p. 30).

Como no podía ser de otro modo, el avisado comerciante intuye una oportunidad de negocio y decide viajar hacia «una de las pequeñas ciudades provincianas de Sajonia» (p. 30) para visitar al coleccionista. Y lo que allí sucede constituye lo que podríamos llamar el magnífico relato de la emoción estética, la descripción del íntimo y profundo deleite que se produce en el alma sensible de quien aprecia el arte como la más sublime y perfecta manifestación de expresión del ser humano⁵.

⁴ Cito por la traducción de Alex Weiss publicada en José J. Olañeta, 2021. La narración también se ha editado recientemente en el volumen *Cuentos completos* (trad. De Alberto Gordo, Páginas de Espuma, 2023, pp. 703-716).

⁵ No es mi propósito referirme en el presente artículo a la «estética» como «filosofía del arte», algo que escapa por completo a mi competencia y a mis intenciones,

Zweig defendió en múltiples ocasiones su firme creencia de que es imposible conocer cómo se gesta la obra de arte:

¿Podemos imaginarnos lo que ha acontecido en el alma de un Shakespeare, de un Cervantes, de un Rembrandt, mientras creaban sus obras imperecederas? A ello puedo contestar rotundamente «No, es imposible. No podemos imaginárnoslo». La concepción de un artista es un proceso interior. Tiene lugar en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo. La creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación. (2015a, p. 17)⁶

Ya Kant en la *Crítica del juicio*, al tratar de definir al genio, sostenía que, no un observador ajeno, ni siquiera el propio artista podría explicar, y mucho menos reducir a normas o preceptos, la génesis de la creación:

Un Homero o un Wieland no pueden mostrar cómo sus ideas tan ricas para la imaginación, y al mismo tiempo tan llenas para el pensamiento, han podido caer y concertarse en su cabeza, porque ellos no lo sabían por sí mismos, y no podían hacerlo aprender a los demás. (2006, p. 215)

Pero si el proceso de creación artística se advierte incomprensible, debe asumirse, por lo mismo, su condición de experiencia inenarrable. Porque todo misterio (y el origen del arte sin duda lo es, como se señala en el mencionado título de Zweig), resulta inefable: *μυστήριον* (*mystērion*) provenía de *μύστης* (*mystes*), cuyo origen es *μύειν* (*myein*), «cerrar los ojos y la boca».

La cuestión es si serán igualmente indescriptibles las impresiones derivadas de la recepción de la obra, del momento en que se completa ese acto comunicativo que es, como ya se ha dicho, cualquier manifestación artística. Y es justo aquí donde radica el profundo valor de *La colección invisible*: el humanista austríaco se mostró como un auténtico maestro a la hora de reflejar ese otra circunstancia, también mágica y también espiritual, en que se disfruta de la personal contemplación del arte y de su exposición para los otros.

Porque, en efecto, se establece un desarrollo comunicativo adicional cuando la obra se explica. Y, si esta explicación se lleva a cabo a través de

sino al entendimiento del término como representación sensible de un objeto artístico. Para la determinación y evolución de la «estética» como disciplina filosófica, remito a la magnífica síntesis de Oliveras (2003).

⁶ Zweig pronunció estas palabras en una conferencia que impartió el 29 de octubre de 1940 en Buenos Aires con el título de «El misterio de la creación artística». Con posterioridad a la muerte del autor, esta y las demás charlas que compusieron su ciclo sobre grandes creadores de la literatura o la música fueron recogidas en un volumen que apareció justamente como *El misterio de la creación artística*.

una nueva creación, se pone en práctica el clásico recurso meta-representativo de la écfrasis⁷.

El empleo de esta técnica se fundamenta en que, desde antiguo, los escritores se han complacido en la descripción artística de otras obras mediante un proceso en el que, como expresa Mitchell (2009) «los textos se encuentran con sus “otros” semióticos, esos modos de representación rivales y extraños, que llamamos artes visuales» (p. 141).

Más allá de fundamentarse en la máxima horaciana según la cual *ut pictura poesis*, la écfrasis supone en sí misma un mecanismo de re-creación, ya que la conversión en palabra del objeto artístico genera una nueva obra que, a su vez, será re-interpretada, comunicada, cada vez que un lector decodifique el texto ecfástico⁸. Y, en esa reinterpretación, el concepto de mimesis se verá profunda y maravillosamente alterado por la emoción estética de quien haya decidido transformar en palabra el objeto de arte.

Por eso, cuando nuestro anticuario salga de la casa del anciano coleccionista, después de haber asistido a la minuciosa *enargeia* o emulación visual de las extraordinarias copias de Durero (*El gran caballo*, *La melancolía*, *el Cristo en el Monte de los Olivos*) o del aguafuerte de Rembrandt (*Júpiter y Antíope*), sentirá una turbación debida a una causa clara:

Yo, que en realidad, había acudido como un miserable comerciante con la intención de arrebatar algunas piezas preciosas [,] sin embargo, me llevaba mucho más: en estos tiempos lúgubres y sin alegría, se me había dado la oportunidad de sentir, una vez más, la fuerza viva de un entusiasmo puro, una especie de éxtasis iluminado por el espíritu y completamente consagrado al arte ... Y una profunda veneración –no podría decirlo de otro modo– llenaba mi corazón. (p. 74)

Pero el talento del escritor austríaco se aprecia en lo que constituye uno de los aciertos de la obra: Herwarth, el coleccionista, se había quedado ciego por «el nerviosismo y las contrariedades» (p. 45), de modo que la minuciosa pintura de sus tesoros se fundamentaba en el recuerdo, lo que no entorpecía, en modo alguno, el sagrado ritual de la íntima contemplación de sus obras. Y es el anticuario quien nos describe el efecto de la emoción estética: «nunca había visto un rostro alemán iluminarse con una felicidad tan pura y tan perfecta» (p. 67)

⁷ Aunque emplee los términos «recurso» o «técnica», entiendo aquí la écfrasis como género literario y no como método exegético y de análisis de la obra de arte.

⁸ Francisco Rodó (2019) recuerda que son muchas las denominaciones que ha recibido el texto resultante de la écfrasis: iconotexto, imagentexto, frase-imagen etc. (p. 171).

Pero al lector le espera todavía otra sorpresa, otra genialidad más debida a Zweig, y es que la colección no existía, aunque su entusiasta poseedor no lo supiera. Y asistimos así al empleo de una admirable y sobrecogedora ironía trágica, pues, trascendiendo la materialidad del objeto, la emoción estética del coleccionista se revitalizaba cada día ante un puñado de hojas en blanco:

Con una precaución infinita, como si tocara un objeto frágil con la punta de sus dedos exageradamente atentos a no dañarlo, sacó de la carpeta un *passe-partout* que enmarcaba una hoja de papel amarillento completamente vacía y, con un impulso de entusiasmo, blandió el papel sin valor y lo contempló en éxtasis durante varios minutos, sin ver nada, sosteniendo la hoja en blanco a la altura de los ojos mientras sus rasgos expresaban como por arte de magia toda la tensión del espectador fascinado. Y sus pupilas inmóviles en las que las estrellas se habían extinguido se iluminaron de golpe como un espejo que reflejara lo que él sabía –¿era la reverberación del papel o una luz interior? (p. 57)

Nunca se habría cargado más de sentido la idea de «La ilusión de éfrasis» de Riffaterre (2000) que con *La colección invisible*: «Quisiera intentar hacer una anatomía de esta ilusión, analizar sus procedimientos y proponer la idea de que la mímesis doble –la representación de una representación–, está más cercana a una ilusión referencial que a la auténtica reproducción de un objeto» (p. 162)⁹. Y es que Zweig ha creado un caso no previsto por los teóricos del género. Riffaterre distinguía entre la éfrasis crítica («se refiere a un cuadro existente», p. 162) y entre éfrasis literaria («presupone el cuadro, sea este real o ficticio», p. 162) pero no consideró la posibilidad de una éfrasis fundamentada en la inexistente copia de una creación artística existente¹⁰.

Como no podía ser de otra forma, las razones por las que la colección se ha desvanecido son previsibles, pero no por ello menos calamitosas y dignas de condena, como sin duda quiso denunciar el autor. Y es la hija del coleccionista quien las relata:

Tuvimos que vender ... y el comprador nos mandaba siempre el dinero con tal retraso que ya había perdido parte de su valor cuando llegaba. Entonces intentamos vender en las subastas, pero allí siempre nos engañaban a pesar de las enormes sumas que nos ofrecían... Cuando los millones nos llegaban, ya no tenían más que el valor del papel. (p. 49)

⁹ También Agudelo (2011) tratará del ilusionismo como una de las «cualidades predominantes en la éfrasis» (p. 89).

¹⁰ La literatura está plagada de descripciones fraudulentas de objetos (*El traje nuevo del emperador*) de hipotiposis cargadas de intenciones espurias (*El retablo de las maravillas*), pero ninguna de estas recreaciones es comparable en su concepción ni en su intencionalidad al relato de Zweig.

Son la esposa y la hija de Herwarth quienes explican al anticuario en privado la situación y le suplican que sea cómplice en el engaño: «hemos colocado en los viejos marcos que él reconoce al tacto reproducciones u hojas parecidas a las que se han vendido, para que no se dé cuenta de nada cuando las palpe» (p. 50).

Y la ironía trágica se verá reforzada cuando el orgulloso coleccionista se vanaglorie de que, gracias a su preciado tesoro, algún día su mujer y su hija serán ricas:

Pero un día, ya lo veréis, cuando yo ya no esté, entonces seréis ricas, más ricas que cualquiera de esta ciudad, y tan ricas como los más acomodados de Dresde, y entonces bendeciréis mi locura. Pero hasta entonces y mientras yo viva, ni una de estas hojas saldrá de esta casa –primero tendrían que llevarse a mí, y sólo después a mi colección. (pp. 66-67)

La percepción de la realidad que tiene el anciano, su seguridad en la existencia de las carpetas con los grabados se ve, por tanto, reforzada con la complicidad de una familia que entiende que la verdad significaría la muerte del coleccionista: «si tuviera la menor duda, no sobreviviría» (p. 52), concluye la hija. Y realmente solo hay un momento de duda, un instante en que «el dedo nervioso y clarividente» (p. 64) del ciego no encuentra en el papel el relieve esperado y la ilusión parece estar a punto de desvanecerse. Pero, en ese momento, el anticuario berlinés, sabedor ya del inmenso valor que más allá de lo material habían adquirido lo que, en el mejor de los casos, podían considerarse reproducciones vulgares, cuando no simples pliegos vacíos de contenido, certifica al coleccionista en el aprecio de su posesión completando la écfrasis de lo inexistente. Porque aquellas piezas eran la vida de Herwarth como los mundos reflejados en los libros de caballerías eran la razón de existir de don Quijote.

No podemos dejar de recordar como la *ostranénie* o técnica del extrañamiento, que se aplicó en origen al arte de vanguardia y que acuñó un gran lector y teórico del *Quijote*, el formalista ruso Víktor Shklovsky¹¹, permite también el análisis del entramado ficcional sobre el que se construye la obra de Cervantes, pues no en vano dicha técnica subrayaba, para el arte, la importancia de la percepción por encima de la existencia efectiva:

el propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas)... El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante. (Shklovsky, 2012, p. 81)

¹¹ Pienso, por ejemplo, en el clásico artículo: «Cómo está hecho *don Quijote*: los discursos de don Quijote» (1995).

A este propósito, debe puntualizarse que será el relato de una percepción voluntariamente íntima y subjetiva lo que interese a Zweig, y no conceptos como la distancia psíquica o el desapego artístico, pues la fusión de percepto y emoción constituirá la base sobre la que se articule el cuento¹².

Por ello, en efecto, la lección que extraemos tras la lectura de *Colección invisible* es que el objeto artístico, en cuanto realidad material, ha dejado de ser importante porque, como recuerda Ortega (1914), Kant refutaba a Descartes afirmando que «treinta thaler posibles no son menos que treinta thaler reales» (pp. 103-104). De modo que Dulcinea, como depositaria del amor de don Quijote, no gozaría de menos realidad que Aldonza Lorenzo¹³. Por eso, después de recorrer muchos caminos con don Quijote, Sancho termina por asimilarse a la ilusión, del mismo modo que nuestro anticuario, imbuido por el misterio del arte, de ese misterio que, justamente por serlo, se puede sentir y, en muy contadas ocasiones, se puede contar, llega también a dudar:

La colección invisible, que debía haberse dispersado a los cuatro vientos desde hacía mucho tiempo, este ciego, este ser lamentablemente engañado, la creía todavía intacta, allí, delante de él, y su pasión visionaria era hasta tal punto contagiosa que por un instante yo mismo habría podido creerlo. (p. 63)

Solo el arte ofrece estas posibilidades, solo el arte puede hacerte ver lo que no existe –lo cual no es sino el fundamento de la literatura misma– y solo el arte puede hacerte creer que te ha descrito lo que, en realidad, nunca te ha comunicado: «Comme on voit ces routes d’Espagne qui ne sont nulle part décrites», afirma Flaubert sobre el *Quijote*¹⁴.

¹² Infante del Rosal recuerda que de la contemplación distanciada «vinculada a la razón» puede extraerse también un placer estético, pero no parece ser este el objetivo propuesto por Zweig: «Los placeres de la distancia tienen que ver con esa capacidad de objetivarnos, de escindirnos y hallar un conocimiento y un placer más allá de nuestro conocimiento sesgado y de nuestras reacciones incontrolables, de nuestras pasiones. En cualquier caso, son el discernimiento, la observación y la conciencia que supone la distancia, o sea, el factor cognoscitivo, lo que media en la generación de ese nuevo placer» (2017, p. 125).

¹³ Ya Erasmo en su *Elogio de la locura*, que tanto influyó en Cervantes, había reflexionado sobre el alcance de la percepción: «Si alguien come una salazón podrida cuyo olor ni siquiera puedan soportar los demás, y a él le sabe a ambrosía, ¿qué le impide sentirse feliz? ... Si alguien tiene una mujer de egregia fealdad, pero que en opinión del marido puede rivalizar hasta con la misma Venus, ¿acaso no será lo mismo para él que si fuese realmente hermosa?» (1999, cap. XLV).

¹⁴ La frase de Flaubert se encuentra en una de sus cartas a Louise Colet, específicamente en la que se fecha el 26 de agosto de 1853. Contamos una edición de las cartas en español gracias a la traducción de Ignacio Malaxecheverría (Siruela, 2003).

Seguramente que Herwarth compartiría con Keats que «un objeto de belleza es un goce eterno»; pero se da la paradoja de que, para quien encuentra en el orgullo de su colección artística una razón de vida, la existencia material se revela como algo secundario porque la memoria permite la recreación constante de la emoción estética, como ya expresara otro poeta romántico, William Wordsworth, en su famosa *Oda a la inmortalidad*:

Aunque nada pueda hacer
 volver la hora del esplendor en la hierba,
 de la gloria en las flores,
 no debemos afligirnos
 porqué la belleza subsiste siempre en el recuerdo. (Rojo, 2005, p. 195)

Zweig ha creado un relato profundamente trágico y profundamente emotivo con el que se carga de sentido la maravillosa afirmación contenida en *Los demonios*, de Dostoievski:

¿Pero no sabéis, no sabéis, que la humanidad puede seguir viviendo sin ingleses, sin Alemania, y por supuesto sin rusos? ¿Que es posible vivir sin ciencia, sin pan, pero que sin belleza es imposible vivir, porque entonces al mundo no le quedaría nada que hacer? ¡Ahí está el secreto! ¡Ahí está toda la historia! ¡Ni siquiera la ciencia podría existir un minuto sin la belleza! (2016, p. 514)

Nuestro coleccionista se alimenta de belleza, se enorgullece, como no podía ser de otra forma, con su posesión, lleva años, toda una vida, estableciendo un diálogo (porque ya advertimos que el arte es comunicación) con las estampas de Durero y Rembrandt y consigue, de ese modo, superar las miserias del presente, derribar las barreras del tiempo y gozar, deleitarse, en el eterno presente en que nos instala la inmortalidad del arte.

REFERENCIAS

- Agudelo, P. A. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de éfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. En *Lingüística y Literatura*, 60, 75-92.
- Casa Stefan Zweig (20 de marzo de 2023). Recuperado de: <https://casastefanzweig.org.br/index.php>
- Dostoievski, F. (2016), *Los demonios*. Alba Editorial.
- Erasmus, D. (1999). *Elogio de la locura*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw9548>
- Flaubert, G. (2003). *Cartas a Louise Colet*. Ignacio Malaxecheverría (Ed. y trad.). Siruela.

- Francisco Rodó, A. (2019). La écfrasis como imagen dialéctica. Leyendo *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi desde la subalternidad. En *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(16), 166-179.
- Infante del Rosal, F. (2017). La distancia estética. Origen y avatares de un concepto-valor. En M. J. Alcaraz León y V. Moura, *Conceitos estéticos: II Encontro ibérico de Estética*, 121-144.
- Kant, I. (2006). *Crítica del juicio*. Espasa Libros.
- Mitchell, W. J. T. (2009). La écfrasis y el otro. En *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, pp. 137-162. Akal/Estudios Visuales.
- Oliveras, E. (2003). La apreciación estética. En *Estética* (pp. 145-170). Trotta: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ortega y Gasset, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis. En A. Monegal (Coord.), *Literatura y pintura* pp. 161-186. Arco Libros.
- Rojo, R. B. (2005). *Poemas y poetas clásicos ingleses. De Geoffrey Chaucer a Dylan Thomas. Antología bilingüe anotada*. Cuarto propio.
- Shklovsky, V. (1995). Cómo está hecho *don Quijote*: los discursos de don Quijote. En E. Volek (introd. y ed.), *Antología del formalismo ruso. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiano. Vol. II*, pp. 137-148. Fundamentos.
- Shklovsky, V. (2012). El arte como artificio. En T. Todorov (ed. y introd.) y A. M. Nethol (trad.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, pp. 77-98. Biblioteca Nueva.
- Zweig, S. (1938). *Pequeña crónica*. Alfredo Cahn (trad.). Ercilla.
- Zweig, S. (2011). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. A. Orzeszek y Joan Fontcuberta (trad.). Acantilado.
- Zweig, S. (2015a). *El misterio de la creación artística*. Sequitur.
- Zweig, S. (2015b). *Petita crónica*. Marc Jiménez Buzzi (trad.). Ela Geminada.
- Zweig, S. (2021). *La colección invisible. Episodio de la época de la inflación en Alemania*. Alex Weiss (ed. y trad.). José J. de Olañeta.
- Zweig, S. (2023). *Cuentos completos*. A. Gordo (trad.). Páginas de Espuma.