

## ENTRE ESTÉTICA Y LITERATURA: METODOLOGÍAS PARA LEER EL CONTINUO TEXTOVISUAL DE LAS OBRAS LITERARIAS EN LA ERA DIGITAL<sup>1</sup>

### BETWEEN AESTHETICS AND LITERATURE: METHODOLOGIES IN ORDER TO READ THE *TEXTOVISUAL* CONTINUUM OF LITERARY WORKS IN THE DIGITAL AGE

Vicente Luis Mora

UNIR

#### ABSTRACT

The mixed forms of text and image are a continuum in the history of literature, creating a readable unit of meaningful space which we will call *illuminated texts*. Notwithstanding this long tradition, these hybrid texts between text and image are nowadays extremely frequent, and this spread could be a problem for literary theory and literary critic. Every theoretical approach has profitable elements to take into account but problematic points as well, which difficult the proper textual analysis. This text explores and summarize many theoretical constructions, from ephrasis to «image-text» (W. J. T. Mitchell), from hypotyposis to the «poetics of the iconotext» (Lilian Louvel), from semiotics to digitalism, in order to find the

---

<sup>1</sup> "Este artículo ha sido realizado en el marco de las actividades financiadas por el Proyecto de I+D de Excelencia *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)* del Ministerio de Economía y Competitividad. Ref. FFI2017-83932-P.

less reductive criteria to read *illuminated texts*, with a final proposal combining theory of literature and aesthetics.

**Key words:** Aesthetics, literature, theory, image-texts, literary critic.

#### RESUMEN

Las formas mixtas de texto e imagen son una constante en la historia de la literatura, creando una unidad legible de espacio significativo que denominaremos *textos iluminados*. Pese a esa larga tradición, los textos híbridos entre imagen y texto son muy frecuentes en la actualidad, y esta abundancia podría ser un problema para la teoría de la literatura y la crítica. Cada aproximación teórica tiene elementos aprovechables y también puntos problemáticos de cara al análisis textual. Este artículo explora y sintetiza varias construcciones teóricas, desde la écfrasis a la «image-text» (W. J. T. Mitchell), desde la hipotiposis a las «poéticas del iconotexto» (Lilian Louvel), desde la semiótica al digitalismo, con ánimo de encontrar el criterio menos reductor para leer los textos iluminados, con una propuesta final que combina la teoría de la literatura con la estética.

**Palabras clave:** Estética, literatura, teoría literaria, textovisualidad, crítica literaria.

Fecha de recepción: 17 de junio de 2019.

Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2019.

**Cómo citar:** Mora, Vicente Luis (2019): «Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3: 456-480.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.019>

## EL CRECIENTE NUMERAL DE OBRAS LITERARIAS CON ELEMENTOS «TEXTOVISUALES»

En 1980, el poeta y ensayista francés Bernard Noël imaginaba territorios expresivos caracterizados por la hibridación de discursos, en los cuales la imagen estaría muy presente: «a partir del aparato fotográfico, se pueden imaginar otras muchas máquinas; por ejemplo, una conjunción de la cámara y del ordenador que nos permitiría escribir visualmente con todas las imágenes del mundo; tanto las de la cultura como las de la realidad, al modo en que las fusiona inseparablemente nuestra memoria» (2015: 75). En esa línea, como si hubieran querido desarrollar las posibilidades sugeridas por el poeta francés, en los últimos tiempos numerosas prácticas literarias han adquirido el hábito de incluir imágenes en el texto, como forma «textovisual» (Mora, 2012) de expresión discursiva. De hecho, en los últimos tiempos han visto la luz varios libros que tienen en común haber elegido la textovisualidad como forma, frente a la modalidad de texto simple con la que hace algún tiempo se habrían formulado; por poner algunos ejemplos, citaríamos la crónica *Cuaderno de Cuba* (2016) de Lapin; los ensayos *La rue del Percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital* (2015) de Mery Cuesta; *Qué vemos cuando leemos*, de Peter Mendelsund (2014); *Una entre muchas* (2016), de Una; o el *Manifiesto incierto* (2016), de Frédéric Pajak<sup>2</sup>, con siete tomos publicados entre 2012 y 2018. También contaríamos entre estas formas la crónica-cómic *Los vagabundos de la chatarra* (2014), de Jorge Carrión y Sagar, la tesis doctoral *Unflattening* (2015) de Nick Sousanis, o el «cuentómic» de Carlos Frontera, «Conquistar más cotas», incluido en su libro de relatos *Andar sin ruido* (2017). Luego hay otro tipo de trabajos, donde el uso de imágenes es más esperable, como en la poesía visual, la poesía digital (Molina, Mora y Peñalta, 2019), la hipernarrativa o las obras virtuales entre imagen y literatura —pensemos en *LSD Ejercicios de incomprensión* (<https://ejerciciosdeincomprension.wordpress.com/>) de Quique Fernández Pastor, entre muchos ejemplos posibles—. El resultado es un continuo de formas textovisuales que nos hemos propuesto ir ejemplificando y catalogando lentamente,

---

<sup>2</sup> Preguntado sobre la relación entre imagen y texto en su ensayo, Pajak responde: «No tengo ninguna relación con el cómic o la novela gráfica. Utiliza los dos lenguajes que me pertenecen -la escritura y el dibujo- oponiéndolos. A veces parecen reconciliarse: es una ilusión. Lo que no puedo expresar con la escritura, lo muestro con el dibujo, y viceversa. Mis dibujos no ilustran el texto, y el texto no destaca los dibujos. Están enfrentados», en Muñiz (2016: 7).

mediante una herramienta digital creada al efecto<sup>3</sup>.

En narrativa y poesía, sobre todo en esta última, hay una larga tradición histórica productora de textos con imágenes u organizados tipográficamente como tales. Una recapitulación breve de ejemplos, incluso dentro de la literatura canónica, ocuparía el espacio de un artículo como éste, pero el fenómeno a examinar es paralelo al que acabamos de ver para el ensayo y la crónica: el motivo por el cual se ha multiplicado exponencialmente el número de textos literarios con imágenes y, sobre todo, *cómo leerlos e interpretarlos*, pues parece obvio que el estatuto discursivo de un texto enriquecido icónicamente requiere de nosotros un tipo de lectura diferente del habitual.

Son varios los factores que han podido impulsar este incremento de formas textovisuales. El primero, sobradamente estudiado, hace referencia a las posibilidades informáticas de los procesadores de textos para enriquecer los originales con imágenes, maquetaciones o disposiciones tipográficas alternativas, de un modo sencillo y sin necesidad de los saberes expertos de los antiguos impresores. Otro factor, en el caso de la narrativa, es la reciente moda editorial de obras publicadas bajo el marbete de «no ficción» —ya sean narrativas «docuficcionales» (Martínez Rubio), libros de viajes, crónicas entre el periodismo y la narrativa confesional o autoficciones—, pues en este tipo de libros es muy frecuente la introducción de imágenes o ilustraciones, a causa de su voluntad testimonial: las fotos prueban la documentación realizada, atestiguan los hechos narrados y a veces dan fe del propio proceso creativo o investigador, del viaje realizado —véanse los casos de Alexander Kluge y W. G. Sebald analizados por Anderson (2008)—, o del archivo visitado —hay todo un movimiento de estudio archivístico, sobre todo relacionado con el registro de acontecimientos sociales traumáticos, en la literatura hispanoamericana—. Aunque se produce un paradójico efecto ficticio, fruto de la compleja naturaleza de los textos de no ficción (Mora, 2019a: 94-97), preñados siempre de elementos ficcionales: «In a paradoxical movement, photographs, when taken out of their original contexts and included in a fictional narrative, become fictional themselves» (Hortskotte y Pedri, 2008: 8). Las imágenes, incluso dentro de ese estatuto ambiguo, están presentes en los textos de no ficción para dar cuenta de los trabajos de autor perdidos, pero también de los procesos de recapitulación, relectura, interpretación y reescritura de lo vivido, investigado o archivado.

---

<sup>3</sup> La página de Tumblr *Between Art & Literature*, accessible en <https://betweenartandlit.tumblr.com>.

## GIRO ICÓNICO Y TEXTOS ILUMINADOS

Por insatisfactoria que puntualmente pueda parecernos la teoría de la imagen de William John Thomas Mitchell, y su hipótesis sobre el «pictorial turn» o giro icónico —véase también Boehm (2011); Benítez recuerda la tesis del «ocularcentrismo» de Martin Jay (2019: 67)— de la cultura contemporánea —un giro que en rigor, parafraseando a Roland Barthes, han tenido todas las sucesivas civilizaciones humanas, algo de lo que es consciente el propio autor<sup>4</sup>—, la teoría de Mitchell tiene una virtud esencial, y es el énfasis en la interdisciplinariedad de cualquier acercamiento a la imagen, un término éste tan poliédrico, metamorfoseante y tratado en tantas ramas de la teoría del arte, la literatura, la filosofía, la comunicación y la ciencia, que una simple aproximación a los distintos conceptos de imagen podría ocupar un congreso entero. Utilizaremos ese lecho de Procusto conceptual porque este texto quiere abordar un aspecto concreto y limitadísimo de la imagen: cómo podemos los investigadores leer e interpretar las imágenes incluidas en un libro de creación literaria, especialmente novelas y libros de poemas, y cómo hacer sentido de la organización textual o *textovisual* resultante de una maquetación alternativa a la utilizada tradicionalmente por impresores y editores desde el siglo XV. A estos textos, retomando y variando un ápice la terminología de los manuscritos iluminados medievales, los llamaremos *textos iluminados*, rúbrica bajo la que nos referiremos a los textos donde la expresividad verbal se ve completada con elementos discursivos visuales. No se trata, por tanto, de usar definiciones más amplias de *texto*, como las de Iuri Lotman<sup>5</sup> o Donald McKenzie<sup>6</sup>, o las procedentes de la semiótica, sino de tratar específicamente una cuestión precisa: en qué difieren aquellos textos —pues todos son textos— compuestos sólo por elementos verbales, de los textos iluminados. Y es aquí donde conviene volver a William J. T. Mitchell.

El antiguo crítico literario devenido historiador o pensador de arte, según él mismo reconoce en las primeras páginas de *Image Science* (2015), estableció en *Iconology* un concepto,

---

<sup>4</sup> En *Image Science* declara Mitchell: «Second, the idea of a ‘turn’ toward the pictorial is not confined to modernity, or to contemporary visual culture. It is a *trope* or figure of thought that reappears numerous times in the history of culture, usually at moments when some new technology or reproduction, or some set of images associated with new social, political or aesthetic movements, has arrived on the scene» (2015: 14).

<sup>5</sup> Lotman introduce también una noción semiótica de texto que incluye tanto el texto lingüístico como el literario, así como el cine, la pintura o una sinfonía» (Fokkema e Ibsch, 1981: 63).

<sup>6</sup> «I define *texts* to include verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography» (McKenzie, 1999: 13).

el de «image-text», que luego ha recibido diversas reelaboraciones, como la de Lilian Louvel o la nuestra en *El lectoespectador* (2012) bajo la noción de «textovisualidad». Los traductores de Mitchell al castellano se encuentran, y así suelen avisarlo a los lectores, con un grave problema al intentar verter al español las palabras *image* y *picture*, términos cuya distinción es capital para entender el trabajo de este pionero de los llamados Visual Studies. Mientras que *image* tendría una dimensión inmaterial, como contemplar la imagen de un amanecer o «hacerse una imagen» de algo, la palabra *picture* es una concreción, dotada de un sentido principalmente material, aunque no sólo: «En su sentido más extendido, entonces, una *picture* se refiere a la situación completa en que una imagen ha hecho su aparición» (Mitchell, 2017: 14), sobre todo cuando se materializa en algo concreto o sobre una superficie. Algunas traductoras, como Isabel Mellén, optan por mantener el término *picture* en inglés, para marcar la distinción; otras, como Yaiza Hernández, se inclinan siempre por «imagen», aclarando las inflexiones en las notas al pie. Sin cuestionar en absoluto las decisiones de estas traductoras, me gustaría que observásemos las cuatro acepciones que el DRAE da a la palabra «icono»:

1. m. Representación religiosa de pincel o relieve, usada en las Iglesias cristianas orientales.
2. m. Tabla pintada con técnica bizantina.
3. m. Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado; p. ej., las señales de cruce, badén o curva en las carreteras.
4. m. Inform. Símbolo gráfico que aparece en la pantalla de una computadora u otro dispositivo electrónico y que representa un programa, un sistema operativo.

A nuestros efectos, la apelación en las cuatro acepciones de «icono»<sup>7</sup> a realidades físicas o matéricas comprobables, sin olvidar su condición de representación simbólica, configuran ese término como especialmente útil a la hora de expresar la imagen que aparece incrustada en un libro, o para analizar los momentos en que un texto literario —pese a estar compuesto exclusivamente por palabras, como en la poesía visual— se vuelve significativo o simbólico desde el punto de vista icónico. Es decir: esos momentos en que el texto deja de significar y nos recuerda que es *un texto*.

Los textos iluminados rompen el continuo lector o el fenómeno de la abstracción, ese proceso de acostumbramiento a la lectura que logra «que todo ese vasto trabajo que se concentra en lo que llamamos la “letra” desaparezca y, por lo tanto, lo que aparece es,

---

<sup>7</sup> Prescindimos del sentido de «icono» propuesto por Charles S. Peirce y su conocida distinción semiótica entre icono, símbolo e índice (comentada por Mitchell en *Iconology*, 1986: 58).

solamente, “lo que se dice”» (Jitrik, 1982: 38). O, en palabras de Antonio Basanta, «la conexión entre los rasgos alfabéticos y sus correspondientes sonidos se produce de manera casi automática, al tiempo que se abre la secuencia semántica, con todas sus múltiples posibilidades» (2017: 27). La textovisualidad quiebra esa abstracción y nos devuelve a la página —término que, etimológicamente, alude a un *lugar*<sup>8</sup>—, a la letra, a la imagen impresa. La súbita presencia del icono textual nos saca del argumento y la trama y nos recuerda que estamos recorriendo un libro y que pasamos la vista sobre la superficie de un objeto. Si Barthes decía que bajo toda representación hay una forma de «resurrección» (citado en Mitchell, 2017: 32), la imagen textovisual resucita la dimensión matérica del texto y su organización espacial. De la «secuencia semántica» se pasa a la secuencia formal. Las ilustraciones, maquetaciones o diagramaciones revelan de nuevo la materialidad de la escritura al lector, que la había olvidado en pos de la abstracción de la lectura. Como Sherlock Holmes ante la escena de un crimen, el lector se hace consciente de que hay más códigos que descifrar, mensajes más o menos latentes que precisan extricación, para poder continuar la lectura o para recontextualizarla.

#### ACERCAMIENTOS METODOLÓGICOS AL FENÓMENO TEXTOVISUAL

Los acercamientos teóricos inciden de diferente manera en estas cuestiones. Desde 1970, como recuerdan Hortskotte y Pedri (2008: 2), autores como el Roland Barthes de *S/Z* (1970) o la Mieke Bal de *Reading «Rembrandt»: Beyond the Word-Image Opposition* (1991) vienen aludiendo a la necesidad de auspiciar un territorio crítico propio para la relación entre texto e imagen, pero el problema es que las metodologías no terminan de ser concluyentes. Por ejemplo, la temprana obra de Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (1976), válida para cuestiones metalingüísticas de la poesía (Mora, 2019b), tiene el problema de que, ya desde el título, *Mimologiques*, hace demasiado hincapié en la idea de mimesis que preside la caligramática más antigua y limitada, impidiendo un análisis general. Norman Bryson, en «Intertextuality and Visual Poetics» (1988), establecía que el vínculo entre poesía e imagen no es tan natural como parece, invocando al principio un método —el del *Laocoonte* (1766)

---

<sup>8</sup> «Ese “interior de la luz gracias a una llama bajo sus ojos” constituía lo que llamaban una “página” Tales eran las “páginas”. *In lingua latina*: unos “pagi”. *In lingua romana*: unos “pagos”», explica el novelista francés Pascal Quignard (2018: 134).



de Lessing— que impediría por completo cualquier relación. Los Visual Studies, ejemplo de la interdisciplinariedad propuesta por Bal, parecían bien orientados metodológicamente para solucionar los problemas interdisciplinares, pero, como comenta Johana Drucker, hablan mucho de política, pero no tanto de visualidad:

Visual studies was its own thing, a rejection of art history's hegemonic attachment to high art, an attempt to expand the social and cultural parameters of what was allowed to be looked at and how. But visual studies, perversely, was little concerned with visuality, and very concerned with politics, social practices, economics, ideology and so on. This left visual epistemology undeveloped. (2016: 65)

Y el problema que surge es que hay que escoger metodologías flexibles, que no ignoren una importante cuestión de fondo, señalada por Óscar García López, la de que la incorporación de la imagen parece alterar radicalmente el estatuto semiótico tradicional del texto:

En una novela se podrán intercalar fotografías, o acompañar el texto con ilustraciones, pero ese tipo de estrategias no permiten acceder directamente al nivel esencial de su discurso. Las frases que línea tras línea van componiendo la narración no toleran que una imagen sustituya a una palabra sin que las características de ese discurso se alteren radicalmente. [...] Pero dentro de un texto no podremos hallar otra cosa que no sean letras sin que el procedimiento de lectura cambie de tal modo que sea inevitable pensar que nos encontramos frente a algo modalmente distinto. (García López, 2016: 39)

Algo similar indica Chartier cuando explicita que la inclusión de ilustraciones en un texto «constituye un protocolo de lectura para el texto al que acompaña» (1993: 47). Del mismo modo que, como decía Magritte, «vemos de otro modo las imágenes y las palabras en un cuadro» (en Foucault, 2004: 58), también podríamos sostener que en un libro vemos las imágenes diferentes, en cierta manera *no son las imágenes* que podemos ver fuera del libro, en un cuadro o en una pantalla, porque se han insertado en el continuo textovisual, donde adquieren nuevas propiedades. Por este motivo, incluso para autores tan singulares como Paul de Man, la postura semiótica parecía una buena idea<sup>9</sup>, y Bal y Bryson (1991) también

---

<sup>9</sup> En cierto momento, Paul de Man se dio cuenta de las limitaciones que los sistemas tradicionales de lectura de textos (filología, hermenéutica) procuraban a un entendimiento suficientemente amplio del hecho literario, concluyendo que «el reemplazo de un modelo hermenéutico por uno semiótico, de la interpretación por la decodificación, representaría, en vista de la desconcertante inestabilidad de los significados textuales (incluidos, por supuesto, los de los textos canónicos), un progreso considerable. Muchas de las vacilaciones asociadas con la 'lectura' podrían así desaparecer» (Man, 1990: 30).



defienden su pertinencia en este campo, por su voluntad de «integrar elementos textuales y extratextuales» (Domínguez Caparrós, 2019: 33). Pero es por todos conocida la progresiva crisis en que ha parecido sumirse la semiótica, pese a la defensa que de ella hacen algunos teóricos actuales de la comunicación, como Carlos Scolari o Alejandro Piscitelli. A sus problemas propios se suma el difícil engarce de la metodología semiótica con las formas literarias y narrativas procedentes de la digitalidad, incompatibilidad señalada por Espen Aarseth en *Cybertext* (1997); estas dificultades han puesto en cuarentena la semiótica como única vía explicativa de lo textovisual, aunque alguna de sus herramientas sigue siendo válida y Gonzalo Abril, en un artículo titulado «¿Se puede hacer semiótica y no morir de inmanentismo?», defendía la vigencia de la semiótica y su pertinencia para el análisis de la cultura popular actual, «a condición de que se entienda como una metodología transdisciplinar y no constreñida por el principio de inmanentismo» (2009: 127). Pensemos, por ejemplo, en esta definición del texto visual a cargo de Carlos Lomas, y veremos que varias de sus características son aplicables al desafío de leer una obra literaria textovisual:

El texto es por tanto un conjunto de procedimientos y estrategias que constituye un discurso de carácter pragmático, y en consecuencia el texto visual será una mediación sintáctico-semántica de naturaleza gráfica que connota y denota significaciones a través de un plano expresivo o significante integrado por signos básicos no verbales (punto, línea, contorno, dirección, luz, tono o contraste, textura, color, movimiento, dimensión, escala, plano...) y de una sintaxis precisa que los articula. (Lomas, 1991: 18)

La continuidad entre lo verbal y lo icónico, como ya apuntase Iuri Lotman, sigue siendo la clave de «la producción de nuevos lenguajes y textos artísticos en el seno de la semiosfera» (Gil González, 2012: 31). Y existe un problema de lenguaje crítico para aproximarnos a esta cuestión. Por ejemplo, Eva M<sup>a</sup> Martínez-Moreno propone, para leer las obras de la vanguardia de principios del XX,

combinar los presupuestos de la Estética de la Recepción y su relación con la psicología de la percepción de Gombrich y el pensamiento visual de Arnheim, así como con la fenomenología y la *gestalt* fijándonos además en su cognitivismo no analizado y sumar la contribución de algunos aspectos válidos de la Estilística y la Semiótica. (2016: 137)

En su artículo, Martínez-Moreno pone el énfasis en una dirección interesante, la de la consideración compleja de los textos analizados, muchos de ellos textovisuales, cuya especificidad no reside ni en la pura expresión verbal, ni en su dimensión icónica, sino en un

entendimiento diferente, basado en «la apreciable simultaneidad de las esferas visible e inteligible» (2016: 137), que requiere un «sensolector», «un receptor activo que experimente dicha vivencia en el sentido husserliano de fusionar visiones y pensamientos (*Erlebnis*)» (Martínez-Moreno, 2016: 142) capaz de apreciar holística y cognitivamente las obras. Sin embargo, hay que ser prudentes a la hora de analizar vivencialmente un texto, puesto que el énfasis en las vivencias del autor puede hacer caer el análisis en la falacia biográfica, peligro que Martínez-Moreno evita en el suyo. Dos años antes, la investigadora y poeta María Salgado había publicado su tesis doctoral, *El momento analítico* (2014), que entra de lleno en la problemática que generan las cuestiones de «visualidad» en la poesía, por cuanto igualan prácticas en principio muy diferentes entre sí. Por ejemplo, tras sostener que «la poesía visual no es visual», lo argumenta de este modo:

A la imitación mecánica y acrílica del efecto caligramático bien podría llamarse, a pesar del pobre Guillaume, «el mal de Apollinaire», y bien podría oponerse, a su vez, a *la diseminación* de Mallarmé. Por cierto que en este punto es crucial apuntar que Mallarmé no empleó ni el término ni la terminología «visual» para describir el hallazgo de *Un coup de dés* sino otra, *otra de la otra*, que como «poema expandido» o «ritmo total» señala aspectos de cualidad más conceptual que plástica, más vinculados al problema compositivo del verso libre que al de cualquier representación pictórica – de parte de un autor que, por época, situación geográfica y afinidades, no se hallaba precisamente lejos del arte de la pintura. (2014: 43)

El problema, a su juicio, es mantener términos como «significado», «visual» o «representación» sin aclarar antes qué significan. Parte de ese trabajo ya lo hemos hecho anteriormente, pero el estudio de Salgado es muy sugestivo porque muestra el ingente camino por recorrer. Salgado utiliza a Derrida para usar una terminología que expanda las posibilidades de comprensión, evitando el cierre taxonómico gracias a sintagmas como «escritura expandida» o «archiescritura» (2014: 45), y podría ser una posibilidad, aunque se topa con las *resistencias* que genera el pensamiento derrideano, que a veces produce el extraño efecto de invitar a una admisión o inadmisión totales, sin matices. Pero la consecuencia de utilizarlo bien, al modo de Salgado, es que los textos comienzan a verse, *y oírse*, de otra manera:

Considerar que tachones, tipografías, diptongos u onomatopeyas son más visuales o sonoras es considerar que un poema aparentemente neutro carece de todo esto; es considerar que la lengua puede acontecer antes y afuera de la memoria aural, el intercambio oral, la inscripción gráfica o el gesto diferenciador

que es en sí la operación de escritura. (Salgado, 2014: 49)

Otro problema que surge al estudiar los textos iluminados es que existen varios tipos de relación entre la palabra y la imagen. La más conocida, tanto que apenas nos detendremos en ella, es la ékfrasis o descripción verbal de una imagen. Un escritor contando un cuadro, como hace Proust con una obra de Vermeer en su *En busca del tiempo perdido*, es el ejemplo canónico. Sin embargo, existen otras formas de diálogo interartístico, además de la reproducción explícita de una obra, rastreables dentro de una larga tradición, tanto teórica como pragmática<sup>10</sup>. Liliane Louvel ha esclarecido la cuestión, en relación con la imagen pictórica, con su libro *Poetics of the Iconotext* (2011), donde presenta varias figuras, a las que incluye dentro de una especie de sensorio pragmático, dirigido a la producción de efectos inmersivos en el lector:

Let us posit that since hypotyposis differs from *ekphrasis* in the fact that hypotyposis does not concern an art object identified as such, but rather evokes a painting indirectly, thus producing a ‘painting-effect’, it forces the critic to establish rigorous criteria which will enable him to spot in the text the pictorial markers without succumbing to easy analogies. The role of hypotyposis and *ekphrasis* cannot simply be reduced to ornamentation, as people thought for a long time, in particular in classical times. We shall have the opportunity to see its pragmatic impact on the reader, but also on the narrator thanks to its expressive force, in the etymological sense of the term ‘to bring out of’. From hypotyposis, which suggests a pictorial analogy, to *ekphrasis*, where the art object is present, via all the intermediary forms presented above, ‘pictorial description’ shall enable us to lay the foundation of a poetics of iconotext (2011: 51).

Al efecto de hacer una tipología de los modos de reproducción de la imagen, Louvel extrapola las categorías de cita de Gérard Genette en *Palimpsests* (1982), sustituyendo la *transtextualidad* de Genette para hablar de *transpictoriality* (2011: 55, con una terminología que la propia autora considera insatisfactoria) y añadir luego otras formas de convivencia textovisual. Louvel, por supuesto, emplea algunas terminologías e ideas que proceden de

---

<sup>10</sup> Eva M<sup>a</sup> Martínez-Moreno resume algunos hitos, de los muchos posibles: «Desde el famoso motivo del *ut pictura poesis* de autor latino Horacio o la conocida sentencia de Simónides de Ceos que hablaba de la pintura como “una poesía muda” y de la poesía como “una pintura elocuente” (*muta poesis et pictura loquens*) pasando por las afirmaciones de López Pinciano en su *Philosophía* [sic] *antigua poética* hemos llegado a las alusiones directas de este acercamiento entre pintura y poesía en la Vanguardia Histórica. Éstas son especialmente abundantes en los representantes del surrealismo. [...] Como ya hemos dicho, para Breton [...] en «Situación surrealista del objeto» (1935), la unión de estas dos artes se produce en su grado máximo, por eso da igual expresarse poética o plásticamente. También, Dalí señala la importancia de la relación visual/verbal en la creación de significado cuando explica su método paranoico-crítico [...]. El propio Lorca [...] glosa la influencia de la poesía en el arte de la pintura refiriéndose a la obra pictórica de Chirico, Dalí y Miró» (Martínez-Moreno, 2016: 149).

autores anteriores a ella, como la *metapicture*, aludida por Mitchell en su *Iconology* (1986); pero algunas de las que propone parecen interesantes, como los *hipoiconos*, término que alude a las pinturas que pueden estar detrás de descripciones literarias: por ejemplo, recoge una descripción del magistrado de *Esperando a los bárbaros* (1982) de Coetzee que parece estar escrita bajo el imaginario de uno de los óleos de Rembrandt (Louvel, 2011: 58-59), añadiendo que este modo de operar es muy frecuente en novelas posmodernas, como en *Hawksmoor* (1985), de Peter Ackroyd. Describe también la *archpictoriality* cuando un texto está escrito *como un estilo artístico o una técnica pictórica*, por ejemplo, un texto deliberadamente manierista, o una construcción que recuerde al *trompe-l'oeil* (2011: 64). También explora el modo en que las imágenes pueden marcar un ritmo en el libro: «the image can create a rhythm in the text, as is the case in Peter Ackroyd's *English Music*, in which in every other chapter, nine illustrations punctuate and interrupt the flow of a text which oscillates between past and present, dream and reality» (2011: 67). Las de Louvel son soluciones puntuales, pero también pueden servir como herramienta de análisis para obras concretas. Sin embargo, habría que ir más allá.

A mi juicio, y como he expresado en otros lugares, una sana convivencia práctica y una plena connivencia teórica de la teoría literaria con el arte y la teoría del arte es lo que puede conducirnos a mejores resultados, para leer los textos iluminados. No sólo por la especialización secular de los expertos en estética con las artes visuales, sino porque también hay numerosas formas artísticas que utilizan los mensajes verbales como parte de la obra, e incluso formas artísticas que sólo utilizan la palabra —por ejemplo, el arte conceptual, cuando limita la obra a la descripción escrita u oral de la misma—, demostrando la flexibilidad de los límites entre todas estas manifestaciones. Así, después de comparar diversas iniciativas del mundo del arte que trabajan sobre o a partir de la palabra y los textos (Rollins, Ruscha, Graham, *Art & Language*), José Luis Brea señala:

Toda esta línea de trabajo de construcción —en realidad, de deconstrucción— de un espacio fronterizo de encuentro entre escritura y pintura como problematización de la legibilidad tiene [...] su precedente claro en el trabajo duchampiano: hasta el punto de que alguna de estas, las más 'novedosas' propuestas de problematización de la legibilidad remiten, de modo evidente, a trabajos por él realizados (por ejemplo, *Un bruit secret*). En cierta forma, en efecto, el *resto* que en la superficie asolada, *desertizada*, del texto flota apunta a la presentida necesidad de su *reamueblamiento*. (1991: 54)

Esa reorganización del mobiliario textual tiene su correlato en otro movimiento teórico, como venimos insistiendo, dentro de lo estético. Laura Borrás ha propuesto el

término *Lit[art]ure* como integrador, precisamente, de todo lo literario con lo artístico a través de la «dramaturgia de la imagen» (2008: 26; véase también 2005: 23-80). Somos, como recordaba Román Gubern, animales visuales<sup>11</sup>, y lo visual es también un lenguaje<sup>12</sup>. Esto no quiere decir que el lenguaje verbal «se rinda» ante el icónico, sino que, más bien, lo critica a la vez que lo asume o lo remeda; como recuerda Azucena Castro para el caso de las imágenes en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, «la fotografía es traída bajo la mirada del lector-espectador con el fin que describe Hutcheon: ser usada en contra de sí misma para refutar su autoridad y poder con el fin de deconstruir su estrategia representativa» (2002: 43). Esta tendencia icónica y visual, que no sólo afecta a la literatura<sup>13</sup>, se asienta cada vez con mayor preeminencia –y vocación de exclusividad–. Como señalaba Fernando R. de la Flor, es un hecho «la desvertebración íntima que puede producir en nosotros esa retirada progresiva de las palabras y esa sobreexistencia paralela de la imagen en la secuencia de nuestros días» (1995: 161); quizá el texto deba tomar capciosamente apariencia de imagen para defenderse de ella, para conjurar su poder al explicitarlo.

En aras de seguir añadiendo elementos para una teoría de la lectura de la imagen, recordamos que el profesor de estética Víctor del Río ha apuntado la «factografía» como método de organización y lectura de materiales visuales y textuales dentro de un mismo conjunto documental<sup>14</sup>. La persona que utiliza ese método en su vida cotidiana, aceptando de forma natural la presentación habitual de la información, es lo que hemos llamado, continuando la terminología semiótica, un «lectoespectador». Denominación que alude tanto a receptores de las obras de arte como a los ejecutores de las mismas, por compartir ambos la misma *Weltanschauung* audiovisual. En similar sentido, Víctor del Río escribe que en el *media art* «la utilización de medios de reproducción de imágenes se consolida como forma artística por analogía con los medios de comunicación y en relación dialéctica con ellos, tanto para afirmarlos como para negarlos» (Río, 2010: 215). Es decir, que la recepción de la tecnología no tiene por qué ser complaciente con ella, sino que el uso puede ponerla en cuestión –y a

<sup>11</sup> «En el hombre, que también es un *animal visual* (suele afirmarse que entre el 65 y el 90 por ciento de la información que recibimos en la vida diaria procede del canal visual» (Gubern, 2011: 18-19).

<sup>12</sup> «Un lenguaje es un medio de expresión cuyo carácter dinámico supone el desarrollo temporal de un sistema cualquiera de signos, de imágenes o de sonidos, teniendo como objeto la organización de este sistema expresar o significar ideas, emociones o sentimientos comprendidos en un pensamiento motor del cual constituyen las modalidades efectivas» (Mitry, 1990: 20).

<sup>13</sup> «La arquitectura contemporánea (...) destinada a ser atravesada por una sucesión ininterrumpida de mensajes textuales, visuales e icónicos, tiene que asegurarles la máxima legibilidad» (Houellebecq, 2010: 55).

<sup>14</sup> «La factografía, por tanto, es la organización de un discurso a partir de materiales documentales entre los que puede haber tanto imágenes como textos» (Río, 2010: 35).

menudo sucede de este modo—, y puede criticarse *desde dentro*, o con sus mismas armas, demostrando sus carencias o sus peligros. Sería, por tanto, muy preciso y oportuno decir que buena parte de la literatura actual *dialoga* con la tecnología, sin que ello implique un sometimiento o una rendición ante su espectacularidad sino, muy al contrario, una reflexión crítica en marcha sobre su omnipresencia y su poder económico y simbólico en nuestro tiempo, tal y como ha reclamado Néstor García Canclini para el arte:

El riesgo de olvidar el pasaje de los hechos a los imaginarios, como suelen hacer los medios en los *reality shows* y en noticieros que informan ficcionalizando, debe ser evitado por un arte que concibe de otro modo los pactos de verosimilitud y el trabajo crítico. (2013: 18-19)

Esta simbiosis entre literatura e imagen no sólo ha sido posible con origen en esfuerzos desde el lado de las letras. También el mundo de la imagen ha entendido que la *narratividad* es una de las claves persuasivas para atrapar el interés de los lectoespectadores, y por ello no sólo el cine, sino otros géneros como el videojuego o las series de televisión han acabado por reforzar sus guiones, hasta límites de afinado casi desconocidos hasta ahora. Videojuegos como *Alan Wake* o *GTA4*, o series como *The Wire*, *Boss* o *The Sopranos* han desarrollado tales niveles de profundidad argumental y cuidado en los diálogos que han sido emparentados con los dramas de Shakespeare (*Teleshakespeare* se llama significativamente un ensayo de Jorge Carrión sobre series televisivas) o las novelas de Dostoievski, aunque son reflexiones algo exageradas, en cuyo análisis no podemos entrar ahora. El filósofo José Luis Molinuevo ha escrito al respecto que

[...] las teleseries son ahora una de tantas respuestas a la inquietud de si se puede continuar una ilustración *sin* la unidad de los conocimientos, pero desde la mezcla e hibridación de los mismos, *desde* la disociación estética de los trascendentales, lo verdadero, lo bello y lo bueno, unidos más que nunca en la propaganda y la publicidad (2011: 14-15).

A su juicio, la *estética de la complejidad* que presentan algunas de estas series las configuran como uno de los fenómenos artísticos más interesantes de nuestro tiempo, a pesar de que su origen estaría vinculado en principio a la cultura mediática, antes considerada como «baja cultura». Uno de los principales efectos que ha tenido esta irrupción de series y videojuegos de dignidad creativa es, precisamente, difuminar de nuevo esa antigua y ya feble barrera entre la baja y alta cultura, creando un *tertius genus*, una «alta cultura pop», que Eloy



Fernández Porta ha denominado *Afterpop* en su conocido ensayo publicado en 2007. Queramos o no, la teoría y la crítica deben lidiar con estos fenómenos interdisciplinarios, so pena de quedarse obsoletas<sup>15</sup>; fenómenos que a veces permanecen sólo en el ámbito de la literatura y que las más de las veces la desbordan.

Por este motivo, creemos que debe construirse un sistema lector de estos dispositivos de creación que superan lo verbal, tomando elementos metodológicos de cuantas ramas de la ciencia y del arte puedan valernos para ello, sobre todo las de la teoría del arte. En *Image Science* (2015), el libro donde Mitchell explica y aclara su trayectoria intelectual, aclara que su paso desde la crítica literaria a los estudios artísticos se vio impulsado por la necesidad de acrecentar sus herramientas de análisis para acercarse a la obra de William Blake, «a painter, poet, and engraver whose composite art of “illuminated printing” made it necessary to think across the boundaries between word and image, literature and arts» (2015: 6). En efecto, *The Book of Urizen* (1794), por ejemplo, es un conjunto inseparable de poesía y pintura cuyo estudio aislado puede arrojar pistas de interpretación, pero que se pierde lo más esencial, justo aquella interpenetración o interrelación artística que llevó a Blake a hacerlo justo de *esa* forma y no de otro modo. La herencia de la Estética, en la línea de Litvak (1985) o del comparatismo de Lecercle (1999), puede ayudarnos en la consolidación de esa Literatecnia, facilitándonos el acarreo de herramientas conceptuales con las que observar de un modo más complejo e interrelacionado los fenómenos literarios contemporáneos.

Por ejemplo, y centrándonos en lo textovisual, podrían ser de mucha ayuda los «principios básicos de diseño» del arquitecto Francis Ching, muy conocidos entre los estudiantes de arquitectura de todo el mundo. Ching (2015) explica los elementos fundamentales de ordenación que podemos extrapolar a casi cualquier obra artística visual:

- la línea
- el plano y volumen dominantes
- la forma
- el color
- la textura
- la dimensión
- el espacio
- la antropometría

---

<sup>15</sup> «A nuanced consideration of the relation of word, image, and world (something we have been trained to do) is absolutely necessary if we are to understand where we fit in a world where new forms of culture, communication, and technology make sensitivity to narrative and language more important than ever» (Fraser, Larson y Compitello, 2014: 88).



- la escala
- la proporción
- la proxémica

Elementos todos ellos trasvasables a la lectura de textos iluminados, con los debidos ajustes debidos al soporte y a la práctica literaria. En segundo lugar, Ching plantea los «principios ordenadores de la composición», entre los que cita la estructura (circular, difusa, cuadrangular, espiral, etc.), la modulación, el equilibrio y el ritmo. Con ellos se hacen las cinco organizaciones básicas de la forma arquitectónica: central, lineal, radial, macla (asociación de dos o más cristales gemelos, orientados simétricamente respecto a un eje o un plano) y trama. A estos principios se añaden otros, los *principios relacionadores* (Ching, 2015: 320ss), que son aquellos que rigen la lectura del continuo textovisual. Aparte de los propuestos por Ching, nosotros añadiríamos los siguientes principios relacionadores:

1. *Simetría*: estructuras paralelas, especulares o simétricas de cualquier otra forma.
2. *Antagonía*: relación opositiva, contradictoria o dialéctica entre los elementos textovisuales.
3. *Paralaje*: La paralaje es la diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado. En un entorno textovisual, supone un trastorno de percepción ocasionado por la localización de elementos, como sucede al leer las páginas más visuales del *Big Bang* (1985) de Severo Sarduy.
4. *Disposición en myse en abyme*: es lo que Dällenbach llama «estructura especular» en su libro *La estructura especular*, no coincidente con la especularidad simétrica a la que nos hemos referido antes. Suele explicarse con la imagen de las muñecas rusas idénticas, pero de diferentes escalas, que encajan unas dentro de otras.
5. *Mimología* o imitación de elementos naturales o artificiales existentes, en la órbita de las *Mimologiques* de Genette. Para establecer el grado de iconicidad y de lejanía o proximidad respecto al referente, se puede aplicar una variante del “principio de la distancia” del lingüista cognitivo Haiman (1985), al objeto de valorar la distancia conceptual entre lo textovisualizado y lo descrito. Así, un caligrama de Apollinaire estaría a corta distancia conceptual del objeto poetizado, mientras que poemas visuales como «Elevación» o «Jaquica» (1923) de Alberto Hidalgo, o «País» (1986) de Joan Brossa estarían más distanciados, por apelar sólo simbólica o metafóricamente a un significado<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Al referirse a los poemas de Hidalgo, escribe José Ignacio Padilla que se resisten a la «mimesis visual», añadiendo que «se repite la oscilación entre el “interior” y el “exterior” del lenguaje, entre el sujeto y lo representado. Este ícono, si bien recuperable como imagen metafórica, pone en cuestión el paso por el yo-interioridad, reifica las fisuras en la lógica simbólica, abre un intersticio o punto de fuga, reintroduce el “resto”: algo que excede» (2016: 259)

6. *Continuidad*: tomado de la *Gestalt*; en palabras de Martínez-Moreno, referido al axioma gestaltista según el cual el todo es más que la suma de las partes, pues «la imagen vanguardista», según su explicación, se presenta como una cadena de instantáneas «con unidad, aunque den la impresión de interrupciones. Durante la lectura, el receptor debe atender a las asociaciones que las organizan para alcanzar ese sentido global» (Martínez-Moreno, 2016: 142-43).

7. *Ruptura*: Un artículo reciente (Mora, 2018) amplía las categorías expuestas por Túa Blesa en su seminal *Logofagias* (1998) y expone las diversas posibilidades de ruptura o discontinuidad visual; aunque están centradas para el caso de la poesía, valen para el caso de la narrativa: saturación, desaparición del texto (con varias modalidades: troquelado, aclarado parcial o borrado total, caso último llamado por Blesa «leucós»), deconstrucción, ilustración, uso de elementos «ergódicos» (Aarseth, 1997), objetualización, reordenación alfabética, reorganización gráfica alternativa, intermedialidad.

Todos estos elementos pueden usarse de forma cruzada y compleja para realizar un análisis clarificador de la obra. Así, parafraseando al arquitecto Manuel De Prada, dicen los profesores Gamonal Arroyo y García que «Las lecturas del discurso retórico y visual son distintas», pues el mensaje gráfico «no se lee siguiendo la tradición occidental de izquierda a derecha y de arriba a abajo, sino que se interpreta según las leyes perceptivas formuladas por la psicología de la forma: proximidad, semejanza, simetría, continuidad, destino común y cierre» (2015: 16). Y el neurocientífico Pierre Changeux (2010: 123-125) expone que los principios que hacen que una obra tenga *eficacia artística* son el *consensus partium* (una buena composición) y la parsimonia, en un sentido científico (sencillez eficaz de elementos para expresar una idea o imagen, que no caiga en la simplicidad). Además, no sería impropio leer estas fórmulas, en tanto que muestras de expresividad discursiva, a la luz de los «esquemas de imagen» descritos por Mark Johnson (1987) dentro de sus estudios de lingüística cognitiva, pues algunos de esos esquemas pueden añadir capas de sentido al uso de unas formas u otras.

De esta forma, el crítico literario o investigador que se acerquen a un texto literario no convencional —esto es, que en narrativa no respete la «caja» tipográfica tradicional, o que en poesía se salga de la disposición en versos alineados a la izquierda característica del 99% de la lírica occidental moderna—, debería realizar las siguientes operaciones:

1. Determinar y hacer explícito el empleo de la textovisualidad, en cuanto unión *inseparable y significativa* de elementos verbales y visuales.
2. Esclarecer si la textovisualidad afecta únicamente a la *forma* o disposición del texto en la página, o si, a la vez o además, existe una incrustación

de «imágenes» en el sentido tradicional del término.

3. En el primer caso —textovisualidad *dispositiva*—, se pasa al análisis armónico del texto, que ahora explicaremos.

4. En el segundo caso —texto iluminado, si hay imágenes incrustadas, texto iluminado complejo si hay imágenes incrustadas y, además, textovisualidad *dispositiva*—, señalar qué tipo de imágenes se han añadido, su régimen reproductor (analógico o digital) y pasar al análisis armónico del texto.

5. El análisis armónico consiste en la puesta en crisis de las expectativas de orden del lector<sup>17</sup> a causa de los elementos de extrañeza propuestos por el lector, partiendo del hecho, creo que de sentido común, que la presencia de elementos textovisuales en una novela, libro de cuentos o poemario impresos supone todavía, pese a su creciente habitualidad, un recurso dirigido a producir extrañeza en el lector y una discontinuidad en la lectura. En los textos digitales, también por su naturaleza gráfica informatizada y dirigida a presentarse en una pantalla, lo normal será justo lo contrario. En cierto modo, el análisis armónico es teleológico, intenta escrutar el *para qué*, en el sentido de cuál ha sido la posible *intentio auctoris* a la hora de introducir el elemento textovisual en la obra.

6. Tras el análisis armónico, aparecen el análisis semántico y el morfológico, que deben ir unidos, porque no conviene separar lo que el autor ha unido. Para ello hay que tener en cuenta un elemento natural de la Retórica, cual es la significatividad de la *interfaz* gráfica elegida: como dice Inmaculada Berlanga, un diseño nunca se escoge al azar o porque sí. Optar por determinados elementos gráficos (imágenes, colores, tipografías, etc.) implica transmitir una serie de valores con esa expresión y tener ciertos objetivos al hacerlo. Los valores que transmite esa interfaz corresponden a una marca que se identifica con tal interfaz y con mencionados valores, y lo hace de forma metonímica, metafórica y simbólica (Berlanga, 2013: 57)

Del mismo modo, habrá que tener en cuenta las lecciones de la iconografía para interpretar formas y símbolos<sup>18</sup>, los estudios de Aby Warburg sobre la *pathosformel*, las aportaciones de Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich y cualesquiera otras que nos puedan servir para aclarar el sentido del continuo textovisual, como recuerda Brian Kim Stefans en *Word Toys* (2017).

7. Por último, llegaría el análisis cualitativo, que, partiendo de todo lo anterior, y a la vista de la armonía o inarmonía aparentemente buscadas por el autor, esclarece la fortuna en el empleo de los principios básicos, de los principios organizadores y de los principios relacionadores presentes en la obra textovisual, y, a la luz de la tradición, del *corpus* del autor y del contexto socioliterario, plantea la valoración de calidad o excelencia de la obra analizada.

Esperamos que estas herramientas puedan ayudar a leer los textos iluminados con la complejidad e interdisciplinariedad que parecen requerir, para no perder ninguno de los posibles sentidos en juego.

De esta manera, y como proponíamos desde un principio, las herramientas

<sup>17</sup> Según recuerda Hermsilla Álvarez, «en la representación artística el receptor intenta hallar, como postula Gombrich, una forma estructurada en la que las partes se presentan organizadas de modo coherente, lo que le permitirá reconocer e interpretar la imagen a partir de un sistema de convenciones y dentro de una determinada tradición» (2011: 24; véase también Hermsilla Álvarez, 2013).

<sup>18</sup> Como hace Mitchell al examinar las formas y líneas serpenteantes en los libros *iluminados* de poemas de William Blake, *The Book of Urizen* y *The Book of Thel* (Mitchell, 2017: 88-89).

teóricas procedentes de la teoría del arte pueden ayudarnos a leer las formas textovisuales, en sintonía con los instrumentos descriptivos más abiertos creados por la teoría de la literatura durante los dos últimos siglos. Al ser los textos iluminados un complejo de formas expresivas (es decir, un *dispositivo de dispositivo*), es inevitablemente necesario que su análisis implique también la adición coordinada y dialogante de diversos sistemas analíticos, en aras de un entendimiento complejo del hecho creador. Por esa razón, y a la vista de que la teoría estética conecta con las teorías hermenéuticas (Gadamer, 1988: 217), y estaba históricamente en el origen del pensamiento sobre las artes, tiene todo el sentido que sus instrumentos, cuya vigencia nunca ha periclitado, nos acompañen ahora como argamasa, cemento o cimiento del resto de instrumentos teóricos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aarseth, Espen (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Abril, Gonzalo (2009): «¿Se puede hacer semiótica y no morir de inmanentismo?», en *I/C – Revista Científica de Información y Comunicación* 6: 127-147.
- Anderson, Mark M. (2008): «Documents, Photography, Postmemory: Alexander Kluge, W. G. Sebald, and the German Family», en *Poetics Today* 29, 1: 129-154.
- Bal, Mieke (1991). *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bal, Mieke, and Norman Bryson (1991): «Semiotics and Art History», en *Art Bulletin* 73, 2: 174-208.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- Basanta, Antonio (2017): *Leer contra la nada*, Madrid, Siruela.
- Benítez Andrés, Rosa (2019): *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- Berlanga, Inmaculada (2013): «Retórica clásica y redes on line: dos realidades convergentes y análogas. Perspectivas y prospectivas de 9 expertos en Comunicación», en *Icono* 14, 11, 1: 45-70.
- Blesa, Túa (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- Boehm, Gottfried (2011). «El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell», en García Varas, Ana (ed.) (2011): *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 57-69.
- Borràs Castanyer, Laura (2005). «Teorías literarias y retos digitales», en Borràs Castanyer, Laura (ed.), *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*, Barcelona, Editorial UOC: 23-80.
- Borràs Castanyer, Laura (2008). «Lit(art)ure», en *Quimera*, 290: 26-27.
- Brea, José Luis (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos.
- Bryson, Norman (1988). «Intertextuality and Visual Poetics», *Style*, 22, 2: 183-193.
- Carrión, Jorge (2011). *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae.
- Carrión, Jorge y Sagar (2014). *Los vagabundos de la chatarra*, Barcelona, Norma.
- Castro, Azucena (2012). «Grafías de la foto: el collage ekphrástico en *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez», en *Contextos*, 16, 18: 25-43.

- Changeux, Jean-Pierre (2010). *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*, Buenos Aires, Katz.
- Chartier, Roger (1993): *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Universidad.
- Ching, Francis D. K. (2015): *Arquitectura. Forma, espacio, orden*, trad. Santiago Castán, Barcelona, Gustavo Gili.
- Cuesta, Mery (2015). *La rue del Percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital*, Bilbao, Consonni.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Madrid, Visor.
- Domínguez Caparrós, José (2019): *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, UNED.
- Drucker, Johanna (2016). «At the intersection of computational methods and the traditional humanities», en Simanowski, Roberto (ed.), *Digital Humanities and Digital Media: Conversations on Politics, Culture, Aesthetics and Literacy*. London, Open Humanities Press: 43-68.
- Fernández Pastor, Quique (2018). *Ejercicios de incomprensión*, en <https://ejerciciosdeincomprension.wordpress.com/> (último acceso: 15/05/2019).
- Fernández Porta, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice.
- Fokkema, David W. y Elrud Ibsch (1981). *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- Foucault, Michel (2004). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama.
- Fraser, Benjamin; Larson, Susan y Compitello, Malcolm Alan (2014). «Notes on the Renegotiation of a Hispanic Studies Canon: Confronting Our Canons», en *ADFL Bulletin*, 43, 1: 77-90.
- Frontera, Carlos (2017). *Andar sin ruido*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Gadamer, Hans George (1988). *Verdad y método*. Vol. I, Trad. A. Agud y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme.
- Gamonal Arroyo Roberto y García García, Francisco (2015). «La capacidad discursiva del diseño gráfico», en *Arte, individuo y sociedad*, 27, 1: 9-24.
- García Canclini, Néstor (2013). «La expansión de la cultura: incomodidades para las ciudades y el arte», en García Canclini, Néstor y Villoro, Juan (eds.), *La creatividad distribuida*, Siglo XXI, México D.F.: 18-19.
- García López, Óscar (2016). «¿Por qué lo llaman icono cuando quieren decir diagrama? Cimientos para una apologética exponencial de Charles Sanders Peirce en la teoría del cómic», en *CuCo. Cuadernos de cómic*, 7: 35-65.
-



- Genette, Gérard (1976). *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil.
- Gil González, Antonio J. (2012). + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Gubern, Román (2011). *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona, Anagrama.
- Haiman, John (1985). «In defence of iconicity», en *Cognitive Linguistics* 19, 59-66.
- Hermosilla, María Ángeles (2011). «Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser», en *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 25: 21-31.
- (2013). «Ver el poema y leer la imagen en el experimentalismo español actual», en *La manzana poética. Revista de literatura, creación, estudios literarios y crítica*, 33-34: 21-42.
- Horstkotte, Silke y Pedri, Nanci (2008). «Introduction: Photographic interventions», en *Poetics Today*, 29, 1: 1-29.
- Houellebecq, Michel (2000). *El mundo como supermercado*, trad. Encarna Castejón, Barcelona, Anagrama.
- Jitrik, Noé (1982). *La lectura como actividad*, México D.F., Premià Editora.
- Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lapin (2016). *Cuaderno de Cuba*, Barcelona, Malpaso.
- Litvak, Lily (1985). «Literatura y estética», en Díaz Borque, José María (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus: 465-490.
- Lecerle, François (1999). «Le paradoxe et le symptôme (littérature et peinture)», en Bessière, Jean y Pageaux, David-Henri (eds.), *Perspectives comparatistes*, Paris, Honoré Champion: 231-255.
- Lomas, Carlos (1991). «La imagen. Instrucciones de uso para un itinerario de la mirada», *Signos. Teoría y práctica de la educación*, 1: 14-25.
- Louvel, Liliane (2011). *Poetics of the Iconotext*, Surrey, Ashgate.
- Man, Paul de (1990). *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor Distribuciones.
- Martínez Rubio, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*, Barcelona / México D.F., Anthropos / UAM.
- McKenzie, Donald F. (1999). *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mendelsund, Peter (2014), *Qué vemos cuando leemos*, trad. Santiago del Rey, Barcelona, Seix Barral.
- Mitchell, William J. T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of



- Chicago Press.
- Mitchell, William J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal.
- Mitchell, William J. T. (2015). *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitchell, William J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*, trad. Isabel Mellén, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.
- Mitry, Jean (1990). *La semiología en tela de juicio*, Madrid, Akal.
- Molina Huete, Belén; Mora, Vicente Luis y Peñalta Catalán, Rocío (2019). «Poesía digital: ciberretórica y creación poética en español», en Robles Ávila, Sara y Moreno-Ortiz, Antonio (coord.), *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*, Madrid, Cátedra: 294-334.
- Molinuevo, José Luis *Guía de complejos. Estética de teleseries*, Salamanca, autoedición digital, 2011.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.
- Mora, Vicente Luis (2018). «Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad», en *Revista Laboratorio*, 18: <http://revistalaboratorio.udp.cl/discontinuidades-formales-en-la-poesia-espanola-contemporanea-de-la-disrupcion-a-la-textovisualidad/> (último acceso: 11/06/2019).
- Mora, Vicente Luis (2019a). *La huida de la imaginación*, Valencia, Pre-Textos.
- Mora, Vicente Luis (2019b). «El cratilisimo en la poesía española contemporánea: algunos ejemplos de presencia y resistencia», en *Bulletin of Spanish Studies*, XCVI, 2: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2019.1574374> (último acceso: 23/05/2019).
- Muñiz, Manuel (2016). «La Historia es imprevisible para lo peor, pero también para lo mejor», *ABC Cultural*, 09/04/2016: 6-7.
- Noël, Bernard (2015). *Diario de la mirada*, trad. Miguel Casado, Madrid, Libros de la resistencia.
- Padilla, José Ignacio (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- Quignard, Pascal (2018). *Las lágrimas*, trad. Silvio Mattoni, Madrid, Sexto Piso.
- Río, Víctor del (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, Madrid, Abada.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1995). «De la retórica del silencio a la poética del vacío», en *Hora de poesía*, 100: 161-172.
-



Salgado, María (2014). *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

Sousanis, Nick (2015). *Unflattening*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Stefans, Brian Kim (2017). *Word Toys. Poetry and Technics*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press.



## SOBRE EL AUTOR

### ***Vicente Luis Mora***

Vicente Luis Mora (Córdoba, España, 1970) es doctor en Literatura Española contemporánea. Ha sido profesor invitado en las Universidades de Brown (Estados Unidos) y Estocolmo (Suecia), profesor de Literatura Española en EADE (Málaga), y actualmente es profesor de Didáctica de la lectura en la UNIR. Sus líneas de investigación son la narrativa hispánica y la poesía española desde una perspectiva cognitiva y con especial atención al influjo de las tecnologías en las prácticas de lectura y escritura. Entre sus publicaciones se cuentan *El sujeto boscoso* (Iberoamericana Vervuert, 2016, I Premio de Investigación Ángel González de la Universidad de Oviedo), *La huída de la imaginación* (Pre-Textos, 2019, Premio Celia Amorós de Ensayo), y la antología *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea* (Vaso Roto, 2016).

**Contact information:** Apartado de correos 17018, Málaga C.P. 29080.  
[vicenteluis Mora@gmail.com](mailto:vicenteluis Mora@gmail.com)