



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

SPANSKA

“La escritura vista como un reloj que avanza”

Un análisis intermedial de la novela *Dublinesca*

Jeremias Nilsson

Interdisciplinär kandidatuppsats
VT 2014

Handledare:
Anna Forné
Examinator:
Andrea Castro

Titulo: "La escritura vista como un reloj que avanza". Un análisis intermedial de la novela *Dublinesca*

Nombre del autor: Jeremias Nilsson

Abstract:

Genom en analys av Enrique Vila-Matas bok *Dublinesca* ämnar föreliggande interdisciplinära uppsats undersöka intermediala relationer med fokus på kultur- och identitetsproblematik. Detta överliggande perspektiv kopplas sedermera ihop med en didaktisk kontext som dessutom utgör uppsatsens interdisciplinära ansats. Följande frågor är relevanta för studien: Hur tar sig de intermediala relationerna uttryck? Vilka kulturella aspekter är kopplade till dessa? Vilken roll kan detta spela i ett didaktiskt sammanhang? I en ansats att analysera de intermediala strukturerna använder uppsatsen huvudsakligen två begrepp, vilka är ekfras och mediereflexivitet. Dessa begrepp synliggör bland annat olika medierelationer och deras koppling till såväl kulturella fenomen som identitetsaspekter. Uppsatsen har delvis ett teoriutvecklande anspråk eftersom den bidrar till perspektivets utveckling genom användningen av begreppet mediereflexivitet.

Uppsatsen ger vid handen att bokens ekfrastiska partier utmanar den förhärskande synen på förhållandet mellan ord och bild. Analysen visar också att protagonistens användning av medier och uppfattning av medier är intimt förbundet med identitetsprocesser. Det finns tydliga spår av en rädsla för de nya medierna som bottnar i deras förmåga att fånga betraktarens uppmärksamhet. I detta sammanhang är begreppet *mediereflexivitet* betydelsefullt. I en av uppsatsens sista delar uppmärksammas perspektivets snarare än bokens eventuella relevans i ett didaktiskt sammanhang. En av slutsatserna är att perspektivet med hjälp av begreppen tillåter en mer dynamisk beskrivning av medierelationer men också att perspektivet kräver en omvärdering av förhållandet mellan representation, kultur och pedagogik.

Palabras clave:

Intermedialidad, representación visual/verbal/digital, écfrasis, inmediatez, hipermediatez, interdisciplinaria, reflexividad medial

Intermedialitet, visuell, verbal och digital representation, ekfras, immediacy, hypermediacy, interdisciplinär, mediereflexivitet

Índice

1. Introducción	1
2. El objetivo del estudio.....	3
3. Marco teórico	3
3.1. La intermedialidad.....	4
3.1.2 La intermedialidad hoy y en el futuro	6
3.2 Écfrasis	7
3.3 La reflexividad medial	9
4. Estado de la cuestión	10
5. Análisis.....	11
5.1 Écfrasis	11
5.1.1 <i>Stairway</i> de Edward Hopper	12
5.1.2 Hammershøi y <i>The British museum</i>	13
5.1.3 La instalación	15
5.1.4 La écfrasis como metáfora	17
5.2 Reflexividad medial y remediación.....	18
5.2.1 La teatralidad	20
6. Discusión didáctica	22
7. Conclusiones	25
8. Bibliografía.....	29
Fuentes digitales.....	32

1. Introducción

No cabe duda de que nuestra existencia está cada vez más condicionada y dirigida por diferentes medios. Los adelantos tecnológicos cambian las condiciones de vida en general y las de comunicación en particular. Por ejemplo, hace años apareció un dicho que floreció en las plataformas digitales, que ponía que si un hecho no está subido en Facebook o Instagram esto significa que no ha tenido lugar, lo que ilustra bien la influencia de los medios en nuestra vida. Hoy en día es frecuente, sobre todo para los jóvenes, tener una cuenta en varias comunidades digitales como por ejemplo Facebook, Instagram, Tumblr, Snapshot y Vine. Incluso es común que las escuelas, independientemente del nivel, distribuyan ordenadores o tabletas a los alumnos.

Por un lado la evolución tecnológica sigue sin parar y parece que cada mes presentan un producto nuevo que revolucionará o por lo menos mejorará a su precedente, ofreciendo una experiencia más rápida y vívida. Pero, al fin y al cabo esto no es un fenómeno nuevo, The Buggles ya en los años ochenta se habían dado cuenta de esto con su canción *Video killed the radio star*. En ese aspecto también hay quienes preguntan hoy en día si desaparecerá el periódico diario dentro de unos años, puesto que ahora todo está en el vasto internet.

Por otro lado, el desarrollo tecnológico y de los medios frecuentemente encuentra resistencia. Krutmejer señala en su artículo *Skräcken för de nya medierna*¹ que de dicho desarrollo nace pánico moral y la autora explica que a lo largo de la historia siempre ha existido una actitud que sostiene que los medios significan peligro. Se trata en mayor grado de los medios visuales que se supone influyen a los jóvenes a volverse violentos. Se pone como ejemplo el cómic, el videojuego, la televisión y el ordenador, que son medios que estaban y en cierta medida todavía están asociados a la violencia y la decadencia moral de los jóvenes en particular y en la sociedad en general (Aftonbladet 2014). Parece haber una idea de que la experiencia inmediata que los medios visuales ofrecen está enlazada con una actividad pasiva e irreflexiva por parte del espectador.

Dicha idea, entre otras cosas, se ve expresada en la novela *Dublinesca* de Enrique Vila-Matas (2011). Es una novela polifacética que problematiza la relación entre la realidad y la ficción,

¹ Traducido al español sería "El miedo hacia los medios nuevos".

² El sexto capítulo de *Ulysses* se llama Dublinesca

entre los textos y los medios. Además, la novela se impregna de relaciones intertextuales puesto que el texto está constituido por un tejido de varios textos. Ya el título de la novela indica la conexión con *Ulysses* de James Joyce que desempeña un papel importante tanto para el protagonista como para la historia.² El protagonista de la novela se llama Riba que anteriormente trabajó de editor en su propia editorial. Pasa sus días frente al ordenador buscando en Google por lo que se identifica con los “hikikomoris” japoneses, que son personas que no salen de la casa debido al ordenador.

Riba “tiene una notable tendencia a leer su vida como un texto literario” (D:12f; 36; 41), pero no quiere “ser escrito por nadie” (D:172). Además, Riba está muy preocupado por la era Gutenberg y la intrusión de la era digital. La vida y los pensamientos de Riba giran en torno a este cambio cultural. Por tanto, la historia se desarrolla en “la era digital”, lo que significa un tiempo contemporáneo. Después de visitar a sus padres a Riba le da por viajar a Dublín e invita a algunos amigos. La razón por la cual hace el viaje es el funeral de la era Gutenberg. El acontecimiento principal es el viaje al entierro y el réquiem “por la gran puta de literatura” (D:218) que simultáneamente incluye a Riba por el hecho de que sea una persona que ha dedicado toda la vida a la literatura. La novela se caracteriza, por lo tanto, de un ambiente siniestro y apocalíptico.

Dublinesca incorpora trozos de textos y letras de canciones pero sobre todo hace referencia a autores, actores, pintores y sus obras. La novela juega de varias maneras tanto con los límites textuales como con los mediales. Por un lado, hay varios pasajes dentro de la historia que ilustran este juego, por otro lado, hay aspectos formales que revelan el juego. Con esto empezamos a entender que nuevos medios crean nuevas constelaciones y relaciones entre distintas formas de representación rebasando límites establecidos desde hace tiempo, por ejemplo entre la imagen y el texto. Estas relaciones *intermediales* son efectivamente las que se investigarán en el presente estudio tomando como objeto de estudio la novela *Dublinesca*. Sin embargo, no solo se mostrará interés por las relaciones intermediales en la novela sino también se prestará atención a los aspectos culturales que están conectados a las primeras y por último se averiguarán las implicaciones didácticas de la perspectiva intermedial.

² El sexto capítulo de *Ulysses* se llama *Dublinesca*

Con el fin de investigar las relaciones intermediales y las implicaciones de estas el estudio analizará los pasajes efrásticos, es decir las descripciones verbales de representaciones visuales, y además las situaciones que reflejan la reflexividad medial. Cabe subrayar que se llevará a cabo un análisis intermedial que está estructurado en dos partes, una por cada concepto. Luego entramos en un contexto didáctico para arrojar luz sobre estas cuestiones en relación con la enseñanza. Finalmente se discutirán los resultados en el apartado de las conclusiones.

2. El objetivo del estudio

El presente estudio tiene dos objetivos. Por un lado en el estudio se pretende investigar las relaciones intermediales y las cuestiones culturales que estas reflejan en la novela *Dublinesca*. Por otro lado, busca averiguar las implicaciones didácticas de estas. Con el fin de alcanzar los objetivos, el estudio tiene la intención de responder a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo se manifiestan las relaciones intermediales en la novela?
- ¿Qué relaciones culturales se actualizan por medio de estas relaciones intermediales?
- ¿Qué implicaciones didácticas puede tener esta perspectiva?

3. Marco teórico

El estudio tiene como base teórica la perspectiva intermedial que sigue en pleno desarrollo aunque sus raíces son profundas y antiguas. Las fronteras y el contenido de la misma no están todavía fijos lo que abre para varias opiniones sobre el núcleo constituyente de esta perspectiva teórica. Wagner, por ejemplo, plantea la pregunta ¿qué es intermedialidad? y él la define como una división subordinada de la intertextualidad (Wagner 1996:17). Por otro lado, Lagerroth menciona en un informe acerca de esta perspectiva la confusión prevaleciente dentro del campo intermedial refiriéndose a la definición de Wagner, es decir que la definición de Wagner no resulta suficientemente adecuada (Lagerroth 2001:28f). En su estudio relativamente nuevo Lindhé por su parte, destaca que la perspectiva ha brotado del campo interdisciplinario de la interarteadad y que trata las relaciones entre diferentes medios

“como literatura, música, imagen, foto, película, periódicos, hipertextos, arte por computadora etc.” (Lindhé 2008:23, mi traducción).³ A pesar de haber tocado aspectos fundamentales la definición que presenta Lindhé solo funciona como una orientación más que como una definición. Con tal de alcanzar una descripción y definición satisfactoria de la intermedialidad es necesario desarrollar un breve panorama histórico.

3.1. La intermedialidad

Tal y como indica Lindhé la perspectiva intermedial deriva de los estudios interarteales, los cuales se dedican a la influencia entre diferentes tipos de arte: en obras mezcladas que contienen varios medios, o bien en obras que transforman o se refieren a otra obra (Brühn 2008:23). Sin embargo, el estudio de o la fascinación por la relación entre diferentes tipos de arte no es un fenómeno nuevo (cf. Lund 2002:10; Lagerroth 1993:9; Lindhé 2008:23). A lo largo de la historia se ha mostrado interés por las artes y luego por las fronteras que las diferencian. Desde un punto de vista histórico la relación entre las artes en general y entre la imagen y la letra en particular, se ha concebido principalmente desde dos posturas opuestas. Por un lado se recalcan las *semejanzas* entre las artes y por otro lado se acentúan las *diferencias* entre las mismas. Los que defienden la primera posición destacan que las artes son iguales y los que pertenecen al segundo grupo describe la relación como una lucha u oposición (Lund 2002:14). Al fin y al cabo es una cuestión de una rivalidad entre la representación (*depiction*) y la descripción (*description*).

Para ilustrar estas posturas se suele mencionar la disputa (*el paragone*) entre los artistas del Renacimiento que de forma general lucharon contra la visión jerárquica entre las artes para que la pintura fuese considerada como arte al igual que la poesía y la música. Cumplieron con sus propósitos lo que resultó en que la poesía pasó a basarse en la imagen y en este contexto se realza una cita de Horacio que comprueba este cambio: “*ut pictura poesis*”, que significa que tal y como la pintura es, así es la poesía (ibid.14). Por tanto, las artes entonces estaban consideradas como iguales, no había diferencias entre las dos formas de representar, es decir que un poema podría representar lo que una imagen ilustra. Sin embargo, en el siglo XVIII, Lessing cuestionó la idea de igualdad y semejanza entre las artes, subrayando las diferencias entre ellas.⁴ Lessing argumentó a favor de las desigualdades y opinó que las artes son

³ Con interartealidad me refiero a Interart Studies

⁴ En su obra *Laokoon oder Über die Grenzen der malerei und Poesie* (1766).

completamente diferentes y opuestas. Según Lessing las artes se delimitan a diferentes dimensiones y las fronteras entre ellas no deben ser atravesadas. La pintura (los medios visuales incluidos) se considera relacionada con la dimensión espacial dado que usa formas y colores en el espacio. A diferencia del medio visual, la poesía se desarrolla en la dimensión temporal utilizando sonidos en una secuencia temporal (Lindhé 2008:23; Lund 2002:14; Mitchell 1986:47f).⁵

La argumentación de Lessing llegó a ser influyente, pero a la vez cuestionada y el *paragone* fue cambiando paulatinamente. Luego, a causa de un boom de teorías a fines del siglo XX, en el campo de las teorías literarias y otras disciplinas estéticas, la conexión y la interacción entre las artes volvieron a ser actuales. Con la semiótica y la estética de la recepción se matizaban los razonamientos de Lessing (Lund 2002; Mitchell 1986). Con todo esto los contornos de los estudios interartuales empiezan a notarse (Lund 2002:16f).

Los estudios interartuales fueron motivados haciendo hincapié en la heterogeneidad de todas las representaciones; no hay una representación puramente visual o verbal, todos los medios son mixtos (Mitchell 1994:5; Lagerroth 2001:31). Con Mitchell podemos entender que las relaciones entre las artes no solo se restringen a diferencias y semejanzas sino incluyen otros aspectos y otras dimensiones. A diferencia de Lessing, Mitchell no tiene la intención de fijar las diferencias sino que busca situarlas en un contexto contemporáneo. En vez de tratar la letra y la imagen como categorías determinadas y estáticas, recalca que cobran significado a través de procesos de cambio cultural e histórico. Dicho autor acentúa además que la lucha entre los signos es al mismo tiempo una disputa entre “cuerpo y alma, mundo y mente, naturaleza y cultura” (Mitchell 1986:49).

Con ello sobresalen las implicaciones ideológicas, con énfasis en la lucha de poder entre las artes. No basta con investigar las semejanzas o las diferencias sino también hay que tener en cuenta que las relaciones dicotómicas y la relación entre las artes están estrechamente ligadas. Verbigracia, en otro libro Mitchell nuevamente llama la atención a los aspectos culturales e ideológicos cuando argumenta que factores como el género, la raza y la producción de “la verdad, la belleza y la excelencia se reúnen en cuestiones sobre la representación” (Mitchell 1994:3, mi traducción). Refiriéndose a Williams, Castro también recalca que “literatura/arte

⁵ Volvemos a discutir estas cuestiones en relación con el concepto écfrasis y el de remediación.

y cultura no pueden separarse [...] y en las expresiones artísticas podemos ver las fuerzas que luchan por mantener una posición dominante o por asumirla” (Castro 2013:21). Las artes son productos de una cultura y “encarnan sentidos y valores residuales” de manera explícita o implícita (ibid.:20; Williams 2005:45). Desde esta perspectiva cultural e ideológica nace la intermedialidad.

3.1.2 La intermedialidad hoy y en el futuro

La intermedialidad tiene, por lo tanto, su origen en los estudios interarteales cuya intención por un lado ha sido la de deconstruir las diferencias entre las artes. Mitchell y sus ideas han sido de gran importancia tanto para el desarrollo como para el movimiento hasta un enfoque intermedial (Ellerström 2010:11). Pero la perspectiva, o mejor el desarrollo de ella, también corresponde a un desarrollo general en la sociedad que a su vez está conectado a progresos en el campo de tecnología. Respecto a dicho desarrollo Mitchell habla de un “giro pictórico” que marca la transición del imperialismo lingüístico hacia una cultura dominada por las representaciones visuales en la que ni el libro ni la palabra tiene tanto influencia y poder como antes (1995:2; cf. Lund 2002:17; Lagerroth 2001:28).

Si Mitchell describe la evolución en términos de un giro pictórico, Lagerroth a su vez argumenta que se trata de un “giro intermedial” (2001:32, mi traducción). Su propuesta es un intento de desdibujar las fronteras entre las artes y adaptar el mundo académico a los diferentes cambios en la sociedad. Opina que la perspectiva intermedial puede ofrecer a los investigadores en el campo de la literatura un entendimiento más amplio de la literatura pero a la vez de la cultura (ibid.). Tomando estas cuestiones en consideración el concepto de ‘artes’ es demasiado limitado dado que no contempla las diversas formas de representar que han surgido. Asimismo se han desafiado los límites de las artes, así que se hace difícil mantener un término que implica categorías fijas. Brühn discute la misma cuestión en su informe sobre la ontología de la perspectiva intermedial y quiere comprobar que la intermedialidad puede cumplir un papel importante, hasta tiene el potencial de ser una disciplina básica (Brühn 2008:22). Según él hay dos posibilidades para los estudios intermediales: por un lado puede convertirse en una ciencia con un procedimiento formalista, por otro y lo que él espera, puede ser un discurso crítico y quizá interminable (2010:22). La segunda alternativa que Brühn presenta puede relacionarse con las preguntas pertinentes que plantea Lagerroth: ¿qué normas culturales, qué visión social, qué problemas existenciales, qué ideología, qué aspectos de

género, qué concepción general sobre el ser humano, la vida y el mundo se median por estos recursos interarteales/intermediales? (2001:34, mi traducción).

Los razonamientos de Mitchell resonan en los textos de Lagerroth y Brühn. Pero además de mostrar interés por el enlazamiento cultural Brühn explica que la base sigue siendo la semiótica pero en combinación con teorías mediales (Brühn 2010:23). El mismo autor define la intermedialidad diciendo que los estudios intermediales se alejan de las comparaciones interdisciplinarias entre los medios, e investiga cómo un medio aparentemente homogéneo tiene conexiones con otros medios, dentro del mismo medio (ibid.:24). Teniendo esto en consideración el presente estudio pretende por un lado realizar un análisis que presta atención a las conexiones intermediales y culturales en *Dublinesca* de Vila-Matas. Por otro lado, asimismo se abordarán las implicaciones didácticas de esta perspectiva.

3.2 Écfrasis

El anteriormente mencionado Wagner señala que un estudio de la écfrasis puede ser muchas cosas puesto que el concepto ha sido definido y usado de numerosas maneras a lo largo del tiempo (Wagner 1996:11). Si nos acercamos al concepto desde una perspectiva etimológica entendemos que durante la Antigüedad, la écfrasis significaba una descripción vívida y clara (Wagner 1996:12). Una definición de la retórica clásica dice que la écfrasis es una representación descriptiva que claramente ilustra el objeto en cuestión, y cuyas características son sobre todo transparencia (*sapheneia*) y claridad (*enargeia*), para que uno pueda *ver* lo que se representa verbalmente (Lund 1993:208). No obstante, teóricos más recientes han extendido la definición para adaptar el concepto a otras prácticas artísticas. En tiempos contemporáneos Mitchell y Heffernan han presentado una definición más amplia y comúnmente aceptada que define la écfrasis como la representación verbal de una representación visual (Mitchell 1994:151; Heffernan 1993:3; cf. Wagner 1996:14).⁶

Con todo esto queda claro que el concepto de écfrasis pone en marcha el problema de la división del campo representacional. Con el concepto surgen cuestiones sobre las diferencias y las semejanzas entre los medios: ¿pueden las letras representar una imagen? En lo siguiente

⁶Incluso esta definición ha sido criticada por no incluir las artes abstractas. Clüver por su parte, modificó la definición de Heffernan y lanzó su propia en la que incluye textos ficticios y otras formas de representaciones que tradicionalmente no se consideraban como arte visual (Clüver 2002:26)

nos detendremos en estas cuestiones, ahondando la discusión anterior. Al principio de la tradición efrástica y en la corriente de “*ut pictura poesis*” no había problema con la éfrasis, dado que no se veían dificultades con la transformación de un medio en otro (cf. Lund 1993:216). Como ya hemos constatado la actitud cambió enfocando las diferencias que luego pasarían a ser deconstruidas. En este contexto Mitchell sostiene que no hay diferencias desde un punto de vista semántico. Si vemos la imagen y la palabra como medios para comunicar y producir efectos en un oyente o un espectador, entonces no hay diferencias entre ellas porque los actos comunicativos y los expresivos no son reservados ni específicos para un medio. Pero sí son diferentes en cuanto al signo y la forma. En otras palabras, “la imagen es el signo que simula no ser un signo, disfrazado como inmediatez y presencia natural. La palabra es su ‘otra’, la producción artificial y arbitraria de la intención humana que interrumpe la presencia natural al introducir elementos innaturales [...] de mediación simbólica” (Mitchell 1986:43f, mi traducción; Mitchell 1994:160f; cf. Wagner 1996). Aquí Mitchell se refiere a los diferentes signos semióticos, los que la éfrasis tiene que superar convirtiendo el signo simbólico en icónico; natural en convencional; espacial en temporal y visual en verbal. Por esta razón la éfrasis anula las dos dimensiones de la imagen e invita al lector a entrar en la dimensión que la imagen no le ofrece – la temporal (Lund 2002:185).

La éfrasis o el texto efrástico habla a o por el otro semiótico - puede ser una imagen u objeto visual, en la presencia de aquel objeto. La posición del texto es como espectador y interpretador de un objeto contemplado y mudo. Esta relación obtiene connotaciones femeninas y masculinas: el hombre contempla la imagen femenina, dándole voz a la imagen muda y contemplada por el poder de la palabra (Mitchell 1994:184; Heffernan 1993:7; Lindhé 2008:29). ¿Por qué? Aquí es importante subrayar que estas oposiciones no son estables y constantes, son meramente productos de un discurso político y cultural, que ve al sujeto como un ente activo que habla y que ve cuando el otro ente está considerado como un objeto pasivo que está observado y sin voz. Del mismo modo que los colonizados, los sin poder y sin voz, la representación visual no puede representarse a sí misma, ha de ser representada por el discurso (Mitchell 1994:156f).

Mitchell clarifica que la relación entre la imagen y el texto no solo se parece a la que existe entre el sujeto y el objeto ya que no son solo categorías parecidas. Mitchell ilustra su punto con la otredad racial que muestra la misma relación puesto que la suposición es que ‘lo negro’ es un signo legible para una identidad racial; raza es lo que puede ser *visto*, en el color de piel

y pelo etc. Mitchell sigue destacando que la écfrasis está basada en nuestra ambivalencia por otra gente, considerado como sujeto y objeto en el campo de la representación verbal y visual (ibid.:162f). Sin embargo, las diferencias pueden manifestarse de muchas maneras, por ejemplo como la diferencia entre lo histórico y lo moderno; entre el pasado y el futuro.

3.3 La reflexividad medial

Elmfeldt y Erixon conectan, entre otras cosas, las tecnologías mediales y los cambios tecnológicos con la competencia escrita y lectora de los jóvenes. Les interesa averiguar cómo los nuevos medios cambian las condiciones de vivir y comunicarse en el paisaje medial. Para poder describir los cambios mediales desarrollan un concepto que ellos denominan “la reflexividad medial” (*mediereflexivitet*) con el que aclaran que vivimos en una constante medialización de la esfera de vida (Elmfeldt & Erixon 2007:121). El concepto tiene una doble utilización ya que según anotan los autores, la reflexividad medial puede definirse tanto desde la perspectiva de la recepción como desde la de la producción (ibid.:121). Debido a la doble cara del concepto los autores subrayan que la formación de la identidad y la competencia de usar medios son inseparables (ibid.:124). En este sentido la medialización tiene una gran importancia sobre cómo se construyen las identidades ya que estas influyen cómo se entiende la relación entre uno mismo como sujeto y el mundo que le rodea a uno (ibid.:257f).

La reflexividad medial toma como punto de partida la idea de lo reflexivo moderno, desarrollado por Habermas y Giddens y se basa además en la noción de remediación - concepto expuesto por Bolton y Grusin (ibid.:121ff). Elmfeldt y Erixon explican que la idea de la oscilación entre el medio como ventana (inmediatez) y el medio como espejo (hipermediatez) ilustra bien qué puede implicar el concepto (Elmfeldt y Erixon 2007:123). Para poder entender el concepto de la reflexividad medial, nos detendremos un momento en el concepto de remediación que está constituido por la inmediatez y la hipermediatez.

La remediación parte de la convicción de que un medio está construido y hecho de otros medios pero también que el medio nuevo quiere reformar y mejorar su(s) precedente(s) al ofrecer una experiencia más inmediata y auténtica. Esta experiencia inmediata y auténtica se denomina “inmediatez” y tiene su polo opuesto en la “hipermediatez”. El proceso e intento de conseguir una experiencia de inmediatez nos lleva a ser consciente del medio como medio, cosa que caracteriza la hipermediatez (Bolton 1999:19). Estos dos términos constituyen el núcleo de la remediación.

En primer lugar, inmediatez puede entenderse como transparencia. Es la ausencia de la mediación o la representación que permite al espectador estar en la presencia del objeto representado (ibid.:70). La inmediatez se expresa como el intento de borrar las huellas del acto de representar (ibid.:33f). En segundo lugar, la hipermediatez significa en cambio opacidad, cosa que quiere decir que el conocimiento del mundo nos viene mediante un acto de mediación. Bolton y Grusin señalan que el espectador reconoce la presencia del medio (ibid.:71). La hipermediatez se expresa como multiplicidad, que significa que multiplica el signo a mediar con el fin de reproducir una experiencia humana y natural (ibid.:33f). En otras palabras la hipermediatez implica una presencia de varios signos para crear una experiencia real, en el sentido natural y humano. La realidad virtual es un buen ejemplo que ilustra esto.

Para volver al concepto de la reflexividad medial y tomando en consideración los conceptos anteriormente presentados, está claro que hay puntos de convergencia entre este y el concepto de écfrasis. Por un lado la écfrasis y la reflexividad medial (y por tanto la remediación) tienen un punto de conexión en la noción de inmediatez e hipermediatez y la metáfora *ver*, y *ver por* una ventana. Como ya se ha mencionado, la idea de inmediatez indica transparencia y contacto inmediato con el objeto representado. De igual modo, el concepto de écfrasis tiene como meta hacer visible el objeto con claridad, la denominada “*enargeia*”. En conclusión, el concepto de écfrasis al igual que la reflexividad medial y la remediación tienen que ver con los medios dentro de otros medios. Por ello surge la pregunta si son sinónimos o no y Ágnes Pethő que también ha notado las semejanzas entre la écfrasis y la remediación, opina que se deben tratar como complementarios señalando que la remediación es adecuada para hablar de cuestiones más generales (2010:212f). En línea con Pethő en el presente estudio se utiliza el concepto de reflexividad medial (y por tanto la remediación) como un puente entre los medios, la identidad, la cultura y la didáctica.

4. Estado de la cuestión

Como ya se ha establecido, el campo intermedial está en desarrollo, de ahí que la perspectiva no tenga un método u objeto de estudio reconocido. El estudio intermedial más frecuente consiste en investigar y comparar diferentes formas de representación de manera formalista (Brühn 2008). Los estudios que enlazan las relaciones intermediales con otra perspectiva en cambio son escasos y no aplican los mismos conceptos que el presente estudio, sobre todo no

el concepto de la reflexividad medial. Tampoco existen estudios interdisciplinarios con un enfoque didáctico que parte de esta perspectiva, por eso se podría decir que el presente estudio contribuye tanto al desarrollo del campo intermedial como del didáctico. No obstante, hay estudios que comparten al menos un concepto que utiliza este estudio, por ejemplo, en el caso del concepto de écfrasis el estudio anteriormente mencionado de Lindhé pretende investigar el giro pictórico en las novelas de Kerstin Ekman aplicando el concepto de écfrasis (2007). A su vez, Almgren White (2011) investiga en su tesis doctoral la narración intermedial en el libro de imagen fotolórico. Pese a compartir la perspectiva intermedial, la tesis de Almgren White y este estudio no tienen nada más en común. Otro estudio que asimismo comparte el enfoque intermedial es la tesina master de Sandahl que utiliza el concepto de remediación con el fin de investigar el sujeto poshumano en una cultura visual (2011).

5. Análisis

En la presente sección se analizará *Dublinesca*. El análisis está compuesto de dos partes que toman como punto de partida un concepto teórico. La primera parte toma su comienzo en el concepto de écfrasis y la segunda en el concepto de reflexividad medial. Después sigue una discusión didáctica que parte del análisis de la novela pero gira en torno a cuestiones más generales.⁷

5.1 Écfrasis

La novela contiene algunas representaciones verbales de una representación visual. El protagonista Riba describe dos cuadros, una instalación y ciertas escenas de películas. Los cuadros tienen en común que en ninguno de ellos se ven personas representadas. A lo largo de la novela el protagonista vuelve a pensar en estas representaciones, particularmente en dos de los cuadros que le fascinan y le producen un efecto dramático. Además aparecen descripciones que pueden entenderse de modo metafórico como ecfásticas. Empezamos por mirar los encuentros entre Riba y los cuadros.

⁷ Las referencias que se hacen a la novela se desvía de la norma al referirse al libro y no al escritor, esto para que el análisis gane fluidez. A continuación se abrevia *Dublinesca* llamándola “D”.

5.1.1 *Stairway* de Edward Hopper

Al visitar Dublín por segunda vez, Riba se aloja en una habitación de hotel en la que encuentra una “reproducción de *Stairway*” de Edward Hopper que “le obsesiona” (D:231). Aquí sigue su descripción del cuadro:

Es una pintura en la que el espectador mira escaleras abajo una puerta que se abre a una oscura, impenetrable masa de árboles o montañas. Siente que todo aquello a lo que la geometría de la casa le dispone le es finalmente denegado. La puerta abierta no es un cándido pasaje entre el interior y el exterior, sino una invitación paradójicamente preparada para que se quede donde está. –Sal – dice la casa. - ¿Adónde? – pregunta el paisaje exterior. Esta sensación, una vez más, le está desquiciando, descentrando, poniéndole muy nervioso (D:231).

Antes de empezar a analizar este trozo, cabe señalar que en su artículo *The Roger Smith Hotel* el propio Vila-Matas nos cuenta de su experiencia del cuadro *Stairway* de Hopper para luego revelar que solo era “una situación inventada” (2013). La descripción del cuadro que aparece en el artículo es casi idéntica a la que está en la novela *Dublínescas*. Por lo tanto parece que el autor incorpora textos en sus novelas que fueron publicado en otro lado, o al revés. La artista Dominique Gonzalez-Foerster afirma que Vila-Matas tiene esta tendencia a reutilizar material en su artículo *Seis habitaciones para Enrique Vila-Matas*. En dicho artículo cuenta que en los libros de Vila-Matas “habitan la frontera entre ficción y la no ficción” y explica que sus correos electrónicos (entre ella y él) fueron incorporados en la novela *Dublínescas* (2013), lo que nos lleva a suponer que la Dominique de la novela se refiere a ella.

Entonces, ¿qué actualiza este pasaje ecfrástico? En primer lugar pone en marcha los mecanismos detrás de la écfrasis ya que por un lado este trozo problematiza la relación entre las dos dimensiones de las artes en cuestión, por otro, expone la tensión entre el ente activo y el pasivo. Aunque no hay personas representadas en el cuadro, aún así tiene dos entes que cumplen estos papeles. Como Mitchell señala, la écfrasis tradicional consiste de un sujeto activo que contempla y que habla a o por un objeto que está mudo y contemplado (1994). Esta relación tiene que ver con otras distinciones y dicotomías, en las que el segundo ente tiene que ser representado por el discurso. Como veremos seguidamente, esta parte ecfrástica juega con estos roles.

En primer lugar es de suponer que Riba experimenta una inmediatez creada por el cuadro que le obsesiona y que luego hace que se sienta “atrapado de verdad” (D:277). No es “un cándido pasaje entre el interior y el exterior” dice Riba al notar la paradoja de la puerta abierta. Ve una

masa en lugar de un horizonte; ve una oscuridad impenetrable que le niega camino - ve un camino sin salida. A pesar de que Riba declara que no se trata de una relación entre “el interior y el exterior”, la dicotomía puede transformarse en direcciones y en temporalidad: adelante y atrás, futuro y pasado. La obra imposibilita tanto un viaje espacial como un viaje temporal – el espectador, en este caso Riba, permanece inmóvil sin posibilidad de salir o avanzar. Por una parte esto es significativo si se relaciona con la tendencia de Riba a leer su vida como si fuera un texto literario. En su vida los límites no son estables, es decir, que no hay un dentro, ni una afuera. Así que, la paradoja de la puerta y la relación entre dentro y afuera refleja la ansiedad de Riba por los límites.

Por otra parte, este trozo ecfrástico también cuestiona la relación tradicional entre los entes que constituyen la écfrasis debido a que por un lado, la verbalización de la casa y del paisaje exterior podría ser una muestra de que la imagen cobra sentido y voz gracias a la letra – el discurso, pero no lo es. En cambio, la pintura normalmente muda se convierte en un sujeto que habla y el espectador es el que está mudo cuando una “impenetrable masa de árboles o montañas” hace preguntas y “la casa” lo invita (D:231). Los roles están cambiados y esa sensación que le da a Riba le pone “nervioso” y “le está desquiciando” (ibid.). El cuadro le dice que se quede en casa a través de la paradoja de la puerta abierta. Riba como sujeto y espectador se ha transformado en un objeto sin la posibilidad de moverse; la direccionalidad le ha sido negada: “todo aquello a lo que la geometría de la casa le dispone le es finalmente denegado” (231). La imagen femenina silencia al espectador masculino; el objeto se convierte en sujeto, desistiendo el poder del espectador. Es importante que la puerta ya esté preparada mostrando una intención de atraparle al espectador, es decir que el objeto ya está activo, esperando.

5.1.2 Hammershøi y *The British museum*

El pintor danés y sus obras ocupan a menudo los pensamientos del protagonista dado que este artista “le hipnotiza siempre enormemente” (D:137). Tal como en el caso del cuadro de Hopper, el protagonista vuelve a contemplar uno de los cuadros de este pintor. En el primer encuentro con un cuadro del artista danés, Riba nos da un breve informe del artista y su estilo. Nos explica que las obras de Hammershøi eran “retratos de familiares, y amigos cercanos, pinturas del interior de su hogar, edificios monumentales de Copenhague y Londres, o paisajes de Selandia” (D:137). El color que domina sus cuadros es “una variación de tonos

grises” (ibid.:137f). Las características más importantes según Riba son la presencia del “maniático detrás de la obra”, “la obsesión” y la inamovilidad paradójica. Riba declara que no hay acción en sus cuadros y añade que Hammershøi es “el pintor de lo que pasa cuando parece que no pasa nada” (D:137). Esto establece una tensión entre la calma y la acción; el espacio vacío y la acción que corresponden con las dos dimensiones diferentes que está en juego en la écfrasis. Por esta razón es ilustrativo que en los cuadros de aquel pintor “no hay sitio para las ficciones, para las novelas” (D:137f), es decir que un cuadro no se desarrolla en la dimensión temporal sino en la espacial.

El cuadro que aparece en la novela se llama *The British Museum* y es el cuadro “más raro y obsesivo”, según Riba (D:138). Abajo sigue la descripción de la obra:

Pintura de un tono gris casi exacerbado y en la que puede verse una fuerte niebla matinal que recorre una calle completamente desierta del barrio de Bloomsbury. Al igual que en tantos cuadros de este pintor, no hay personas en el lienzo. Pertenece a la serie de obras de Hammershøi en las que, con marcada insistencia, aparecen calles neblinosas y desiertas de ese barrio londinense que al pintor debieron hipnotizarle.

En esta obra Riba “se pierde, se confunde, se abisma” (D:139). En otra ocasión más tarde, descubre en la obra un detalle nunca visto. Sentado frente al ordenador viendo la obra, Riba se pierde “por la calle neblinosa [...] que está junto al British Museum, y queda atrapado en un extraño recodo de lo que en un primer momento le había parecido una esquina. No es una esquina, es una mancha, y en ella hay una sombra que parece querer escapar de la pantalla” (D:143). Está claro que el protagonista vuelve a perderse y quedarse atrapado por una obra de pintura. Eso sería el efecto que le produce la obra a Riba, pero ¿cómo ve Riba la obra? Su descripción es más distanciada al principio dado que Riba ocupa el lugar del pintor y describe el motivo de manera objetiva y formal: nota el tono gris, el barrio y que no hay personas en el lienzo. Todavía tiene una distancia al objeto representado, indicada por la palabra “lienzo”. Luego, no obstante, Riba se pierde por la calle de la obra lo que sugiere que ha entrado en la obra. Una vez entrado, ve una esquina que efectivamente es una mancha en la que hay una sombra que le asusta a Riba.

Por lo que respecta a lo anteriormente mencionado es interesante que Riba explique que es un cuadro que muestra qué pasa cuando no pasa nada. El cuadro ilustra una calle “desierta”, en la que no hay personas pero sí una niebla que recorre la calle. Por lo tanto en el cuadro no hay sitio para “las ficciones, para las novelas” puesto que esto requeriría acciones temporales

(D:137). La descripción de Riba no agrega un antes ni un después de la imagen: él mantiene la dimensión estrictamente espacial. Lo que pasa no pasa en el cuadro, sino acontece detrás de la obra: “En los cuadros de Hammershøi siempre está el pintor” afirma Riba (ibid.). Lo que sucede es por tanto el acto de representar. Por esta razón cumple el único movimiento que hay (el intento de la sombra de escapar) la función “de un elemento indefinible y tal vez amenazador” (D:137). Es posible que la sombra no quiera ser representada o poseída por la mirada del espectador, igual que Riba que no desea “ser escrito”, por lo que intenta escapar. Por otro lado es revelador que le asuste el único movimiento si se toma en consideración que según él no hay sitio para las ficciones ni para las novelas en los cuadros ya que ellos requieren una dimensión temporal para poder desarrollar la historia.

Por último, esta secuencia puede entenderse como una especie de écfrasis de olvido, es decir una omisión de un espacio cultural que usualmente contiene mediaciones ecfásticas, como el museo (cf. Pethó 2010:X). La atención del protagonista está dirigida a la calle y casi no se menciona el museo, que sería el espacio en el que las actividades ecfásticas tienen lugar. Aunque sea cierto que el cuadro no ilustra el interior del museo, se niega la tradición ecfástica al dirigir la atención a las afueras del edificio. El cuadro establece una relación entre dentro y afuera, lo que se relaciona con la ficción y la realidad ya que dentro del museo ocurre la representación y afuera pasa la vida.

5.1.3 La instalación

Partiendo de las películas de Godard, Ágnes Pethó desarrolla un concepto que se domina la écfrasis cinematográfica (2010:212). Afirma que las películas de Godard siempre han sido asociadas con la noción de la intermedialidad y según Pethó, en sus películas las imágenes están íntimamente enlazadas con las letras. El cine muestra una relación dinámica con otras artes, cosa que conecta la producción de Godard con la tradición de écfrasis (ibid.). Se discuten estas relaciones intermediales también en *Dublinesca* ya que Riba está fascinado por las instalaciones de Dominique porque “enlaza literatura y ciudades, películas y hoteles, arquitectura y abismos, geografías mentales y citas de autores” y sigue explicando que además la creadora Dominique es una amante del procedimiento de Godard (D:43). Riba nos cuenta que la creadora trata de construir “una cultura apocalíptica de la cita literaria, una cultura de fin de trayecto y, en definitiva, de fin de mundo”, al igual que como vive el

protagonista (ibid.). Una de sus instalaciones que representa un amparo para supervivientes de una catástrofe, se describe más a fondo:

Dominique quiere en parte situarse en la estela de Godard en su dinámica relación con las citas al tiempo que emplazar al visitante en un Londres de 2058 en el que llueve cruelmente, sin tregua alguna, desde hace años. [...] es que se vea un gran diluvio ha transformado Londres, donde la caída incesante de lluvia en los últimos años ha provocado extraños efectos, mutaciones en las esculturas urbanas, que no sólo se han visto erosionadas e invadidas por la humedad, sino que han crecido de forma monumental, como si fueran plantas tropicales o gigantes sedientes. [...] La convivencia de la música con la lluvia, los libros, las esculturas, las citas literarias y las literas metálicas – por donde Riba, no sabe por qué, imagina que asomarán réplicas de Spider, fantasmas ambulantes por todas partes – darán posiblemente un resultado extraño, como si hubiera llegado [...] la hora de los espectros y marcháramos todos perdidos ya por entre los restos de un gran naufragio vital, de un fin del mundo (D:43f).

El extracto es interesante en muchos sentidos debido a que se plantea tanto implícita como explícitamente una discusión intermedial y su conexión con la cultura. Mediante un procedimiento similar al estilo de Godard se enlazan varias formas de representar: la música se mezcla con libros, esculturas, citas y literas metálicas. Los límites entre las artes se desdibujan dado que comparten el mismo campo representacional, pero aún así la instalación establece unos polos dicotómicos entre el pasado y el futuro; contemplar y leer; la vida y la ficción; el libro y lo digital; la cultura y la naturaleza. La cultura se transforma en naturaleza mediante la lluvia incesante. Aquí la lluvia puede entenderse tanto como símbolo de la vida como de la muerte, es decir que la lluvia simboliza la muerte de la vida antigua. Al mismo tiempo la lluvia da vida: las esculturas crecen “de forma monumental, como si fueran plantas tropicales” (ibid.). Las esculturas han salido de la dimensión espacial en la que no hay movimientos ni vida, a llegar a una dimensión donde crecen. Las dicotomías están amenazadas por una evolución que crea un ambiente apocalíptico para los seres humanos y la cultura de ellos: solo unos pocos libros literarios que aquí simbolizan la cultura han sobrevivido. Este procedimiento podría interpretarse como un nuevo tipo de écfrasis, teniendo en cuenta de que la écfrasis tradicional se constituye a partir de la ausencia de la imagen como el ‘otro’ del texto, no obstante, en las obras de Godard, se juega con la ausencia del texto (Pethő 2010: 218).

Mediante la instalación se crea una écfrasis como *mise en abyme*. Dice Riba que la instalación ilustra su vida y el cambio que él experimenta. La instalación representa un desarrollo que expulsa la representación verbal del primer plano. El giro pictórico y la era digital amenazan a Riba, por consiguiente él se extinguirá si la literatura desaparece o se extingue. Esta interpretación la hace el propio Riba y el lector puede confirmarla en varios pasajes. Por

ejemplo, Riba frecuentemente contempla la incesante lluvia de Barcelona (cf. D:51,73) y piensa sobre la situación amenazadora del libro: la extinción se aproxima. De esta manera, la novela podría interpretarse como una ilustración verbal de la instalación, cosa que nos posibilita hablar de una écfrasis como *mise en abyme* - el reflejo de una representación. Eso significaría además que la novela pone en pie la dimensión temporal de la instalación.

5.1.4 La écfrasis como metáfora

A lo largo de la novela aparecen varios ejemplos de descripciones que reúnen y expresan una cantidad de rasgos en una palabra. Son descripciones de un estilo literario o de personas que tienen una cierta dignidad. Por tanto, la descripción no hace referencia a un único objeto u obra sino actúa como metáfora para una producción entera o un estilo resumido en una palabra. Esta actividad es una metáfora ecfrástica o una écfrasis metafórica que apunta a la ‘otra’ de la representación verbal (Pethő 2010:217). Por un lado, el protagonista a menudo describe a su mujer refiriéndose a la artista Catherine Deneuve (p.ej. D:30) y por otro, Riba a menudo compara su vida con la del personaje Spider de una película. De misma manera hay pasajes en los que Riba o el narrador resumen un acontecimiento haciendo alusión a autores conocidos. Por un lado describe que “sólo hay miseria en su lacónico mundo *beckettiano*” (D:269), por otro, Riba está sentado frente al ordenador teniendo la sensación de que “cuanto más está frente a la pantalla, más la computadora, de una forma muy *kafkiana*, se va imprimiendo en su cuerpo” (D:272f). Los dos ejemplos no hacen referencia a una imagen en particular sino que las dos metáforas sugieren algo inimaginable. Es de suponer que un mundo beckettiano tiene que ver con el autor Samuel Beckett pero no podemos comprobar cómo realmente es un mundo beckettiano y lo mismo pasa con la referencia a Kafka.

Tal y como sostiene Pethő, la técnica de *mise en abyme* junto con la écfrasis metafórica crean un vacío en el que se reflejan las otras artes de manera que la relación entre el significante y el significado resulta abierta e indeterminable; aunque reconozcamos los textos o autores referidos o no los reconozcamos, lo cual produce un significado infinito. Esto quiere decir que es posible que el medio, en este caso el texto, alcance más allá de sus propias limitaciones (cf. Pethő 2010:219). El texto entendido como un conjunto de signos convencionales no ofrece un referente claro y determinado sino se convierte en un reflejo de otro arte. Lo que es interesante es que este proceso se interpreta como algo peligroso, es decir que cuando el ‘otro’ del texto no queda definido esto significa algo peligroso.

5.2 Reflexividad medial y remediación

Uno de los temas más destacados en la novela es el que trata el conflicto entre la era Gutenberg y la era digital. Como ya sabemos, Riba decide viajar a Dublín para organizar el funeral de la literatura y entonar un réquiem por la era Gutenberg. El protagonista es dolorosamente consciente del cambio cultural, y de esta manera se puede constatar que la novela se concentra en la noción de la remediación y por lo tanto en la idea de reflexividad medial puesto que la era digital representa los nuevos medios que sustituyen y mejoran los de la era Gutenberg.

Una mañana le da la sensación de estar entre dos épocas o culturas lo que le hace reflexionar que “parece condenado a ir de Gutenberg a Google y de Google a Gutenberg, todo el rato navegando entre dos aguas, entre el mundo de los libros y el de la Red”. Tiene que elegir entre quedarse “heroicamente” en la era de Gutenberg o hundirse en la Red y así “la revolución digital” (D: 57f). A partir de eso se vislumbra el tema de la novela y el problema central para el protagonista que a su vez indica justamente lo que establecen Elmfeldt y Erixon (2007), que la utilización de los medios no se pueden separar de cuestiones de formación de identidad. Esto nos permite sostener que hay que tener en cuenta la interacción entre el protagonista y los medios. Consiguientemente, la pregunta pertinente será ¿cómo se expresa la reflexividad medial?

En primer lugar la reflexividad medial se manifiesta en la utilización de los medios y asimismo en la reflexión sobre ellos. En segundo lugar se nota mediante aspectos formales de la narrativa, que trataremos más abajo.

Los medios digitales que Riba usa son sobre todo la Red en general y Google en particular aunque de vez en cuando ve películas que le fascinan. El uso de Google le produce una sensación muy intensa de ensimismamiento y a menudo queda frente al ordenador buscando cosa tras cosa, debido a esto se refiere a sí mismo como un hikimokori. Sentado frente a la pantalla, el ordenador le provoca por ejemplo un “estado hipnótico” (D:51) que es una sensación ambigua y ambivalente puesto que parece que le gusta pero a la vez le da miedo. Después de ver una película, Riba se lanza “como un desesperado al ordenador. Las horas que lleva de abstinencia digital han estado a punto de provocarle una crisis de nervios.” (D:41). Este trozo muestra el poder del medio digital y su necesidad o más bien su dependencia

digital que impide que Riba salga de casa. Consciente de su adicción y de las implicaciones de esta, Riba una vez imagina que es un hombre extrovertido y abierto al mundo y a la ciudad en vez de estar encerrado en su casa como un hikimokori (D:52). Partiendo de su reflexión y su adicción, parece que la red y por tanto la digitalización lo restringe. Sin embargo, su razonamiento resulta ser contradictorio puesto que su adicción puede interpretarse como una consecuencia de una prolongación de sí mismo. Mediante la red y Google, él puede alcanzar más de lo que puede en su vida real (cosa que se basa en que el medio permite una prolongación del sujeto físico (Luhan, según Elmfeldt y Erixon 2007). De acuerdo con esta interpretación le entra una tristeza causada por apagar el ordenador (D:144), que al mismo tiempo es una muestra de la hipermediatez ya que sale de la presencia de lo representado. En otras palabras, el protagonista experimenta una tristeza provocada por la ausencia de la inmediatez, si bien se podría contemplar la hipermediatez como lo esencial debido a que es esta la que le posibilita alcanzar más que usualmente. En el mundo digital, Riba tiene acceso a casi todo mientras que en el mundo real, no ve nada. Al interrumpir su sesión frente al ordenador se levanta y mira por la ventana (la pantalla hacia la realidad), por la que no se ve nada, solo la lluvia incesante (D:51, 147).

El uso de Riba de los medios nos muestra la tensión entre la inmediatez y la hipermediatez tanto explícitamente como implícitamente. Por un lado, Riba alcanza y hasta busca la experiencia inmediata por medio de la computadora. Ante el ordenador, Riba se abisma en el mundo digital con sus representaciones visuales que le permiten el contacto con lo representado. Por otro lado, la sensación y el efecto inmediato causado por el medio visual están asociados a un riesgo que le fuerza a interrumpir la sesión (para que no se pierda o se vuelva tonto) y de esta manera salir de la inmediatez por un acto de hipermediatez. Vemos que oscila entre los dos estados y que estos dependen el uno del otro, es decir que Riba no puede acceder a o salir de la inmediatez sin un acto de hipermediatez. Es posible que la hipermediatez le ofrezca un control que no tiene frente a una pintura. El ejemplo de la pintura *The British museum* de Hammershøi ilustra bien este proceso, pues Riba “[a]larmado ante la sombra al acecho, pulsa el ratón y en dos movimientos alcanza la página del correo electrónico” (D:143). El ejemplo muestra que a través de dos movimientos – es de suponer que Riba cierra la ventana y abre otra – Riba sale de la ficción y de la inmediatez y esto hace que se percate del medio que representa en vez de lo representado. Con respecto a esto Bolton y Grusin afirman que el medio digital quiere borrarse a sí mismo para que el espectador pueda ver el contenido como si estuviera frente del medio original. Idealmente no habría una

diferencia entre la experiencia de ver un cuadro por una pantalla y ver el cuadro en la realidad, pero el ordenador siempre interfiere (1999:45f).

Cabe señalar que el protagonista tiene miedo a la digitalización y a los medios visuales por su capacidad de captarle el interés o la atención. El lenguaje ilustra bien esta sensación, al acentuar que Riba a veces se siente obligado a “librarse” del ordenador y su pantalla cautivadora, e incluso toma la decisión “de terapia” para y “alejamiento” de ellos (D:193). Estas palabras son llamativas y muestran el peligro que la red y la representación visual conllevan, lo que recordamos que Mitchell considera significativo para el giro pictórico y la cultura visual (1994). Dicho peligro y ansiedad ante lo digital consiste además en la idea de que la gente se vuelva más tonta y en la pérdida de la capacidad de “realizar lecturas literarias a fondo” (D:50). La conexión entre la digitalización y la insensatez se fomenta además por esta cita: “En Google no saben nada” (D:274).

Con todo, esto nos lleva a concluir que los medios están entrelazados con el perfil y la identidad del protagonista. Un ejemplo es que Riba se mide a sí mismo por el catálogo editorial y ve el catálogo como el constituyente de su identidad. Perteneciendo a la era Gutenberg, Riba se percibe sí mismo como “viejo y podrido” y como una persona que *lee* su vida literariamente (D:73). La era Gutenberg es la cultura monomedial de la imprenta, mientras que la era digital se cuenta como una cultura multimedial en la que se *ve* y contempla su vida (cf. Elmfeldt & Erixon 2007:66). En comparación con el libro literario, la digitalización además se caracteriza por la modernidad y la heterogeneidad, y será al fin y al cabo el fin del mundo y “la desaparición de los autores literarios” según Riba (D:42).

5.2.1 La teatralidad

Aunque los medios frecuentemente mencionados en la novela son el medio visual y el digital, existen huellas de otro medio - el teatro. La teatralidad se manifiesta en dos sentidos y constituye una intermedialidad indirecta y directa. Tal y como establece Lagerroth, son varias las maneras en las que la teatralidad puede integrarse en un texto literario. Por un lado el texto puede tematizar el teatro por medio de la alusión a un autor o un director de teatro, lo que sería la manera más indirecta. Por otro lado la teatralidad puede expresarse por medio de elementos y rasgos formales de la novela tratando de simular una representación teatral (2002:221). Al mismo tiempo son muestras de un acto de reflexividad medial y de la

oscilación entre los dos polos de inmediatez e hipermeditez. Pero antes de entrar en discusiones sobre estos actos investigaremos cómo toma forma la teatralidad.

Sobre todo la teatralidad se encuentra en la forma de narrar. Cuando el protagonista llega al aeropuerto de Dublín la primera vez, el estilo y la forma de narrar cambian radicalmente. En lugar de seguir narrando en tercera persona y desarrollar la historia en párrafos, el narrador descompone la escena en partes destacando ciertos parámetros:

Hora: justo después de las once de la mañana.

Día: 15 de junio de 2008, domingo.

Estilo: Lineal. Se entiende todo. Guarda un aire familiar con el capítulo sexto de *Ulysses*, donde encontramos un Joyce lúcido y lógico, que introduce de vez en cuando pensamientos de Bloom que el lector sigue con facilidad.

Lugar: Dublin Airport.

Personajes: Javier, Ricardo, Nietzsche y Riba

Acción: Javier, Ricardo y Nietzsche [...] reciben en el aeropuerto a Riba. La idea es celebrar [...] las honras fúnebres de la galaxia Gutenberg [...]

Temas: Los de siempre. El pasado ya inalterable, el presente fugitivo, el inexistente futuro (D:164).

Esta forma distinta de narrar vuelve a aparecer algunas veces más y entonces solo se desvía de la forma expuesta arriba, al añadir otras indicaciones de escenarios como por ejemplo “atmósfera”, “estado físico”, “detalles”, “nota al margen”, “un comentario” (D:229). La conexión con el teatro se hace clara asimismo en el día de Bloomsday en el que la narración nuevamente toma prestados los recursos del teatro y hace una alusión explícita al estilo como “teatral y festivo” (D:198; 210). En este último ejemplo coinciden los aspectos teatrales ocultos con los abiertos ya que en el día Bloomsday la gente va disfrazada de varios personajes de *Ulysses*.

Por lo que respecta a los aspectos más indirectos y ocultos, ya sabemos que la novela hace referencia a numerosos textos, obras y personas artísticas. Riba a menudo menciona a Shakespeare (cf. p. 165) y a Samuel Beckett, que son famosos por sus obras de teatro. En una ocasión Riba describe su mundo como “beckettiano”, que funciona como una metáfora con connotaciones al teatro (D:269). Sin embargo, hay un pasaje en particular que muestra una cierta teatralidad mediante la construcción de una escena que indica una artificialidad y un fingimiento. Se trata del pasaje en el que planean y llevan a cabo el funeral y el réquiem de la era Gutenberg. En primer lugar, es elocuente que el narrador describa el “estilo” de la parte más ilustrativa como “tan teatral como en la Meeting House y tal vez más fúnebre que festivo” (D:210) y en segundo lugar, que el funeral esté considerado como una obra de arte.

Con el fin de transformar el réquiem en una obra de arte los personajes pretenden hacer un “rezo” (D:212), y es el rezo que por otra parte constituye la teatralidad. Walter que empieza el rezo espera a que los demás estén quietos y con “las condiciones adecuadas ... pronuncia con voz solemne y temblorosa la oración” y acaba llorando (D:215). Luego es el turno de Riba que “va hasta el centro del altar y desde allí se dispone a entonar su canto” pero Nietzsche interviene “con electricidad neurótica” y termina su rezo diciendo “con voz sacerdotal y cantarina: - *In paradisum.*”. Pero el rezo de Nietzsche les parece “falso” y “superficial” a los demás (D: 216f). Toda la escena se impregna de una notable teatralidad en el sentido de que el ambiente señala una retórica y una gesticulación teatral que se acentúan aun más por las marcadas posiciones de espectador y de actuación: el episodio transcurre en un altar de una iglesia y los personajes están formados en un círculo escuchando y rezando.

Estas escenas se parecen a un acto de teatro por medio de utilizar el discurso y la forma del teatro. Es más, los ejemplos aducidos cumplen una función de autoreflexividad intermedial puesto que al crear un ambiente de teatro por medio de técnicas narrativas, la ilusión de la ficción se rompe y el lector se hace consciente del medio como medio, lo cual es la experiencia de la hipermediatez. Además el texto literario investiga sus límites al incorporar otro medio, por lo que el teatro como forma de representación se convierte en el ‘otro’ del texto literario (cf. Lagerroth 2002:221).

6. Discusión didáctica

La novela de Enrique Vila-Matas ilustra un cambio de paradigma a través del conflicto entre la era Gutenberg y la era digital. Con esto la novela muestra la época contemporánea impregnada de lo que se puede denominar una medialización. Son numerosos los conceptos que buscan describir este mismo fenómeno y ya sabemos que Mitchell lo describe en términos de un giro pictórico. En esta sección se prestarán atención a las implicaciones del giro en general y de la perspectiva intermedial en particular en relación con un contexto educativo. Cabe subrayar que la discusión se centra en la asignatura de las lenguas modernas en el bachillerato (en Suecia).

Rutten y Soertaert constatan que hemos experimentado varios giros durante el siglo XXI: lingüísticos, culturales, visuales, semióticos etc. Los giros nos muestran que no existe tal cosa como la naturaleza independiente de la cultura de la misma forma que no hay tal cosa como

una cultura independiente de la lengua. Eso nos da a entender la importancia que tienen los signos y los símbolos a la hora de construir nuestra realidad (2011:2). En ese aspecto los autores afirman que el sistema educacional de una cultura oral se diferencia al de una cultura escrita, lo que evoca el razonamiento de Mitchell sobre la diferencia entre una cultura de espectadores y lectores (1994). Por otro lado, los autores subrayan que los nuevos medios y la intermedialidad influyen en las instituciones que organizan el aprendizaje, es decir que una cultura visual e intermedial dirige el qué y cómo aprendemos (ibid.:2). Se puede encontrar huellas de la influencia de la medialización en las formulaciones de los objetivos de los planes de estudio, los cuales estipulan cierto tratamiento en el aula de los medios visuales. Independientemente del plan de estudio, los medios visuales son por tanto una parte íntegra de la enseñanza, pero mientras los medios desempeñan un papel importante en el caso del sueco no cumplen un papel central en el caso del español. En lo que respecta al segundo solo se mencionan los medios como un recurso auxiliar: “Los alumnos ... producirán lengua hablada y escrita ... con el apoyo de diferentes recursos auxiliares y medios” (Skolverket 2011, mi traducción).

Frank Serafini señala que son muchas las publicaciones educacionales recientes donde se acentúa que las competencias necesarias hoy en día se diferencian a las de antes. Dicho autor recalca que se trata de competencias de consumir y producir una variedad de textos en diferentes contextos digitales y portátiles (2012:26). Esto quiere decir que las imágenes y el texto están combinados de manera única por lo que los estudiantes necesitan nuevas habilidades para poder construir el significado en el encuentro con estas (ibid.). No obstante, esto implica exigencias tanto para el estudiante como para el profesor. Serafini sostiene, en sintonía con los teóricos anteriormente mencionados, que cuando el mundo *contado* se convierte en un mundo *mostrado*, tanto las nuevas competencias de los estudiantes como las nuevas perspectivas pedagógicas son vitales (ibid.).

En cuanto a estas exigencias hay estudios que señalan que la escuela como institución no logra alcanzar con el desarrollo por lo que respecta a las formas de comunicación y las costumbres de los jóvenes. En primer lugar hay que tener en cuenta que a lo largo de la historia educacional el texto y el libro han tenido una posición innegable en la enseñanza. En otras palabras, el libro ha sido la primera fuente para la adquisición de conocimientos y sigue teniendo una posición bastante significativa en la enseñanza de cualquier asignatura (ibid.: 26). En segundo lugar esto tiene que ver con la preocupación por los efectos de los nuevos

medios. Al igual que Krutmejer, Rutten y Soertaert recalcan que los cambios mediales siempre causan debates sobre si la cultura se ve amenazada o liberada por lo nuevo. En cuanto a la remediación hay un miedo de que la transparencia y la inmediatez pacifiquen a los alumnos, lo que es una postura que implícitamente parte de la convicción de que lo visual no exige recursos cognitivos, que es cuestión de un consumo pasivo que no actualiza el acto de hipermediatez (cf. Elmfeldt y Erixon: 124; Nilsson y Pettersson 2014).

En tercer lugar es revelador que la discusión sobre los alarmantes resultados del informe PISA solo haya tratado la competencia lectora del texto escrito a pesar de que el medio dominante entre los jóvenes ya no es el libro sino los digitales y los visuales. Por esta razón se puede decir que hay una grieta notable entre el material de enseñanza y las costumbres mediales de los jóvenes (cf. Serafini 2012; Elmfeldt & Erixon 2007; Olin-Scheller 2006). Con respecto a esto Säljö asimismo señala que los estudiantes hoy en día han desarrollado costumbres en un ambiente medial fuerte por lo que surge la necesidad de preguntar cómo se pueden incorporar estas costumbres en la escuela y en la enseñanza (2012:235)⁸. Sería favorable que la escuela y la enseñanza se acercaran a la realidad de los jóvenes mas no es cuestión de eliminar la literatura y sustituirla con los medios visuales. Este estudio parte del supuesto de que la literatura y la lectura de la misma tienen un papel pertinente tanto para la enseñanza del español como lengua extranjera como para otros idiomas.

En cuanto a las estructuras escolares es ilustrativo que la división entre las artes haya dejado huellas en ellas, tanto en contextos académicos como en otros de nivel menos avanzado, lo cual se ve en el aislamiento de las artes (Lagerroth 2001:31; 1993:10; Clüver 1993:19). Esto quiere decir que se estudian las artes por separado, cosa que crea diferentes dominios lo que según Lagerroth ha sido y sigue siendo inoportuno para el entendimiento de los fenómenos culturales. Es en este sentido que la perspectiva intermedial podría cumplir una función importante puesto que una pedagogía intermedial cuestiona las instituciones y los dominios de conocimiento tradicionales (Rutten y Soertaert 2011:4).

Rutten y Soertaert hacen hincapié en que la consecuencia más importante de la entrada de la intermedialidad en el contexto escolar es que ha provocado un cambio en la relación entre el alumno y el profesor. Destacan que el rol del profesor ya no consiste en estar al frente de la

⁸ Säljö parte de otra asignatura (el sueco), pero la reflexión es relevante independiente de la asignatura.

clase transmitiendo el conocimiento, sino consiste más en estar al lado en calidad de guía (ibid.:4). Aunque parezca que se refieren más a la digitalización a la hora de discutir la intermedialidad en la enseñanza se trata también de reconsiderar la relación entre arte, cultura y pedagogía, de forma general (ibid.:6). Cuestiones pertinentes para abordar podrían ser: ¿Cómo entienden los jóvenes los elementos verbales y visuales en las plataformas? ¿Qué significa que el signo natural e icónico es el signo usado para entender la realidad y a sí mismo? Asimismo, una reconsideración válida podría ser una que vea el encuentro entre las diferentes formas de representación mediante la oscilación simultánea entre la inmediatez y la hipermediatez para evitar que se considere pasivo el espectador al mirar una representación visual.

7. Conclusiones

De acuerdo con lo que Mitchell, Elmfeldt y Erixon consideran fundamental, hemos pretendido exponer las relaciones intermediales de la novela y seguidamente averiguar qué indican éstas en lo que respecta a la construcción y la manifestación de la identidad y la cultura. Por ello se han tenido en cuenta tanto la forma como el contenido de la novela, objeto del análisis. Aquí se resumirán los aspectos más importantes que han surgido a lo largo del análisis.

Un tema general de la novela es el de la representación y mediante los conceptos aplicados se hacen visibles las relaciones dicotómicas que la novela establece. La relación primaria es la entre la representación verbal y la visual, que por su parte están enlazadas con la identidad del protagonista. En primer lugar es llamativo que el marco narrativo esté formado por una tensión entre dos formas de representar; el viejo editor Riba se va a Dublín para entonar un réquiem para la era Gutenberg y enterrar la literatura debido a que en la era digital no tiene lugar. La novela articula un cambio cultural que se parece mucho al giro pictórico que menciona Mitchell (1994), en el que el imperialismo lingüístico se ha acabado, para dar paso a lo visual. Por lo tanto la novela pone en marcha la noción de remediación si se considera que la representación verbal será sustituida y mejorada por otro medio. Adicionalmente no solo es un funeral por la era monomedial (Gutenberg) sino que también es el funeral del protagonista, esto simboliza que la era impresa va de mano con la vida de Riba. Eso se ilustra

por el hecho de que se percibe a sí mismo como “viejo y podrido”, lo que corresponde con el estado de los libros impresos.

En segundo lugar Riba se preocupa por la supervivencia de los libros y por el cambio que está ocurriendo. Es una ansiedad y preocupación por el poder de la representación visual que refleja lo que destaca Mitchell sobre la paradoja del giro pictórico: por un lado se crean medios potentes pero por otro se crea una ansiedad por los efectos que producen (1994:15). El poder de la imagen y la digitalización se manifiestan en los encuentros entre Riba y las representaciones visuales, encuentros en los que Riba vuelve a quedarse atrapado, lo que nunca ocurre cuando lee textos literarios. Esto nos lleva a pensar que Riba como sujeto pierde el control en relación con las dimensiones espaciales y asimismo con respecto a las representaciones digitales. Sin embargo, aquí se nota una contradicción puesto que por un lado Riba se pierde y queda hipnotizado frente la pantalla o el cuadro a través de una experiencia de inmediatez, indicando que no tiene control. Pero por otro lado, la digitalización le ofrece un control y le permite alcanzar más, en otras palabras el medio, la digitalización en este caso, prolonga el sujeto físico y los límites del mismo.

En tercer lugar, a través de los pasajes efrásticos se puede comprobar que la representación verbal se opone a la descripción, lo cual afecta a Riba. Cuando el cuadro de repente tiene voz y le dice que salga se crea un conflicto con la concepción que tiene Riba de que la pintura es muda y que la escritura es el arte que se desarrolla de manera temporal - “como un reloj que avanza” (D:14). A través de las éfrasis expuestas se problematiza la relación entre las dos dimensiones de las artes. Como ya se ha mencionado, la relación entre las artes está estrechamente conectada a otras cuestiones culturales y en lo que respecta a las secciones efrásticas analizadas se ven las siguientes: sujeto-objeto, moderno-tradicional, temporal-espacial. Quizá sea esto que le da miedo, que algo esencial ha cambiado: ya no se lee sino ahora se ve. En esta nueva cultura los elementos están cambiados, es decir que en la cultura visual y digital las posiciones de sujeto y objeto no se definen a través de una entidad activa que lee, sino una que observa, y por consiguiente el objeto no es un elemento mudo sin voz. En vez de identificarse con las voces en los libros se identifica con lo que se ve, con el movimiento de la cámara o las ventanas en la pantalla (cf. Bolton & Grusin 1999:231). En este aspecto Bolton y Grusin explican que el nuevo medio ofrece nuevas oportunidades para definirse a sí mismo, y cuando nuestra identidad está mediada/representada de esta manera, está al mismo tiempo remediada. Es decir que cuando Riba maneja las ventanas de su

ordenador, cada ventana ofrece una mediación diferente del sujeto (de Riba), y como entiende el medio mediante las maneras por las que reforman otro medio, entiende su mediado mismo como una versión reformada (cf. Bolton & Grusin 1999:232). Dicho de otra manera, la vida de Riba corresponde a lo literario y en conjunción con lo digital resulta remediada. Ve los otros medios, con los que se identifica, a través de las ventanas digitales.

En cuarto lugar, el hecho de que el protagonista, por un lado, tenga una tendencia a leer e interpretar su vida como si fuera un texto literario, y por otro, exprese un deseo de no ser escrito y de que no pasen cosas que pueden pasar en una novela, también indican el tema de la representación que en la prolongación cuestiona los límites entre la ficción y la realidad. Esta tendencia de Riba enlaza la ficción con la realidad y junto con su convicción de que alguien puede negar la existencia de cosas en su realidad, y su sensación de ser observado crea una notable tensión que nos lleva a cuestionar si la realidad existe o si todo es ficción. Es posible interpretar este juego como un aspecto de la autoreflexividad, debido a que un acto de autoreflexividad rompe la ilusión de la ficción y por ello se destaca el medio como espejo (cf. Hühn et.al 2009:206). Tal vez a Riba no le guste que le rompa la ilusión teniendo en cuenta que no aprecia cuando pasan cosas que parecen sacadas de una novela, porque estos acontecimientos literarios sugieren que hay otro nivel ontológico. Es decir que estos acontecimientos indican que un acto de representación; alguien está escribiendo la vida de Riba, lo cual le reduce a un personaje ficticio.

En resumen, las relaciones intermediales observadas en la novela *Dublinsca* son entre letra e imagen, y entre el texto y el teatro. Por una parte la relación entre imagen y letra muestra un cambio y desafío por parte de la imagen puesto que la imagen se rehúsa a quedar reducida al rol del 'otro' del texto. Por otra parte se ven rasgos teatrales tanto por medio de los aspectos formales como por los aspectos temáticos lo cual convierte el teatro en el 'otro' del texto. Además se establece una conexión entre una cultura de espectadores con la estupidez, esto es porque la digitalización casi solo ofrece imágenes o información rápida, que en relación con una lectura literaria resulta menos exigente. La digitalización y las representaciones visuales expulsan paulatinamente la cultura alta, en este caso el libro. Esta tendencia, junto con la ansiedad y el miedo hacia lo visual, se discutieron en el apartado sobre el contexto didáctico.

En el ámbito didáctico también se realizó que hay una diferencia entre una cultura oral y una visual o escrita. Es más, vimos que la intermedialidad afecta el qué y el cómo aprendemos,

aunque el plan de estudio para las lenguas modernas solo menciona los medios visuales como una herramienta. Identificamos una grieta significativa entre los textos (en el sentido más amplio) usados en la enseñanza y los textos que los jóvenes encuentran fuera de la escuela. Por último se destacó que la perspectiva intermedial tiene su más importante consecuencia en la reconsideración de la relación entre arte, cultura y pedagogía.

8. Bibliografia

Almgren White, Anette (2011). *Intermedial narration i den fotolyriska bilderboken: Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp*. Diss. Växjö : Linnéuniversitetet, 2011

Bolter, Jay David & Grusin, Richard (1999). *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press

Brühn, Jörgen (2008). "Intermedialitet – framtidens humanistiska grunddisciplin?" En: *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Vol 38, Nr 1 (2008).

Castro, Andrea & Jiménez Tornatore Eduardo (red.), (2013). *Historia de las literaturas hispánicas. Aproximaciones críticas*. 1. ed. Lund: Studentlitteratur.

Clüver, Claus (1993). "Om intersemiotisk överföring". *I musernas tjänst tjänst: studier i konstarternas interrelaioner*. / Ulla-Britta Lagerroth (red.) (1993). Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposium

Ellerström, Lars (red.), (2010). *Media borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, Palgrave Macmillan

Ellerström, Lars (2008). "Ikonocitet". En: *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Vol 38, nr 1 (2008).

Elmfeldt, Johan & Erixon (2007). *Skript i rörelse. Om genrer och kommunikativ förmåga i skola och medielandskap*. Stockholm: B. Östlings förlag Symposium.

Glasser, Stephanie (red.) (2009). *Media inter Media. Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam: Rodopi

Hedling, Erik & Lagerroth, Ulla-Britta (2002). *Cultural functions of intermedial exploration*. Amsterdam: Rodopi

Heffernan, James (1993). *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Univ. Of Chicago Press

Hühn, Peter (red.) (2009). *Handbook of narratology [Recurso electrónico]*. New York: Walter de Gruyter Berlin

Lindhé, Cecilia (2008). *Visuella vändningar: Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst*. Diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2008

Lund, Hans (1993). "Den ekfrastiska texten". En: *I musernas tjänst: studier i konstarternas interrelaioner*. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposium (1993).

Lund, Hans (red.) (2002). *Intermedialitet : ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur

Lagerroth, Ulla-Britta (red.), (1993). *I musernas tjänst: studier i konstarternas interrelaioner*. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposium

Lagerroth, Ulla-Britta (2001). "Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen". En: *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Nr. 1, (2001).

Mitchell, W. T. J (1994). *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: Univ. Of Chicago Press

Mitchell, W.T.J (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: Univ. Of Chicago Press

Olin-Scheller, Christina (2006). *Mellan Dante och Big Brother: en studie om gymnasieelevers textvärldar*. Diss. Karlstad: Karlstads Universitet. <http://www.diva-portal.org/kau/theses/abstract.xsql?dbid=474>

Pethő, Ágnes (2010). "Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema". En: *Media borders, multimodality and intermediality* (2010).

Sandahl, Ann-Louise (2011). Posthumanistiska subjekt i visuell kultur. Masteruppsats. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2011.

Serafini, Frank (2012). *Reading Multimodal texts in the 21st Century*. Arizona State University. Vol. 19, No.1

Säljö, Roger (2012). "Digitala medier, appifiering och arenor för lärande – från lertavlor till surfplattor", i Skar, Gustav & Tengberg, Michael (red.), *Svenskämnet i går, i dag, i morgon – Svenskläraren 100 år 1912-2012* (s. 234-247). Stockholm: Svenskläraryöreningen

Vila-Matas, Enrique (2010). *Dublínescas*. 1. Ed. Barcelona: Seix Barral

Wagner, Peter (red.) (1996). *Icons - texts - iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin: De Gruyter.

Fuentes digitales

Rutten, Kris; and Soetaert, Ronald. "Intermediality, Rhetoric, and Pedagogy." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011): Web. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1797>

Gonzalez-Foerster, Dominique 2013. Seis habitaciones para Enrique Vila-Matas. Web. 2014-04-14. <http://www.nexos.com.mx/?p=15337>

Skolverket (2011). Ämnesplaner för moderna språk.

<http://www.skolverket.se/laroplaner-amnen-ochkurser/gymnasi utbildning/gymnasieskola/mod?tos=gy&subjectCode=MOD&lang=sv>

Web. 2014-05-26

Vila-Matas, Enrique (2013). *The Roger Smith Hotel*. Visto Web. 2014-04-14:

<http://www.nexos.com.mx/?p=15335>