

INTRODUCCIÓN

Imágenes y narrativas contemporáneas: diálogos intermediales

Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca [...]

De la mescolanza de unos con otros y sus doctrinas brotará la palingenesia del arte moderno, el horóscopo para entenderlo; entendiéndolo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas.

Ramón Gómez de la Serna

La apuesta decidida por la hibridación de distintos medios artísticos, que ya en 1931 el gran Ramón hiciera en su miscelánea de ensayos *Ismos*, sustenta el espíritu del volumen que iremos presentando en las páginas siguientes. La defensa de lo que hoy se llama intermedialidad, presente implícitamente en los argumentos del escritor español, concebida entonces como una práctica innovadora y heterodoxa, se ha convertido, con el paso del siglo XX y lo transcurrido del XXI, en seña identitaria de la estética contemporánea. La dinámica intermedial, que configura gran parte de la mirada del sujeto actual sobre la realidad, se erige pues en episteme del trabajo creativo y de su recepción.

Escribir, leer, mirar, escuchar, tocar, son operaciones que se combinan hoy en día con toda naturalidad, llegando en ocasiones a originarse auténticas simbiosis, como ya ocurrió en las primeras escrituras, huellas pretéritas de la combinación entre imagen y palabra escrita. Pero no solo la síntesis caracteriza las interrelaciones establecidas entre los diferentes medios artísticos a lo largo de la historia. En ocasiones, el receptor se enfrenta a una relación tensional, en la que las diferencias mediales son potenciadas por un creador que, en estos casos, ofrece una experiencia de extrañamiento e inquietud a quien considera su obra.

Simbiosis, tensión, intersecciones que constituyen las distintas estrategias de diálogo intermedial. También ellas alimentan las reflexiones del presente volumen que surge fundamentalmente como resultado del trabajo llevado a cabo, a lo largo de los últimos años, por el Grupo de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid “La Europa de la Escritura”.

La hibridación de distintos canales expresivos conduce a un singular efecto de recepción, inducido por el ensamblaje dinámico de elementos heterogéneos estratégicamente dispuestos. Dicho ensamblaje sitúa en el centro de las reflexiones que aquí se proponen la noción de *dispositivo*. Esta noción, donde lo dinámico y lo pragmático son rasgos dominantes, diferente del concepto de estructura, abre toda una serie de intersticios, que a su vez subvierten el carácter unidireccional tanto del acto de creación como del de recepción. Se produce así un efecto de choque, de cortocircuito, de apertura, en el que el creador contemporáneo, instalado en el entredós de lo visible y lo legible, propone y reclama al lector-espectador el alumbramiento de nuevos significados.

La mayoría de los trabajos que siguen no solo ofrecen al lector información puntual de la interrelación entre un texto narrativo concreto y una(s) imagen(es), sino que le permiten también hacerse una idea de la evolución de este complejo diálogo. Diálogo en el que la narrativa no ha podido dejar de ser sensible a las revoluciones técnicas que se han sucedido vertiginosamente desde mediados del siglo XIX con la aparición de la fotografía. La aceleración de estos avances, de la que todos estamos siendo testigos, ha colocado en el centro de nuestra experiencia lo que W.J.T. Mitchell ha llamado “el giro icónico” (*the pictorial turn*), y cuya explicación el crítico atribuye, entre otras razones, a un componente socio-cultural que define como “la ansiedad respecto a la imagen”¹. Ello explica que la narrativa contemporánea, contaminada por el fuerte impacto de lo visual, se haya convertido en habitual “consumidora de imágenes”.

Al igual que el lector-espectador, el narrador actual se halla inmerso en estas mutaciones e inquietudes. Y desde esta situación existencial relaciona su texto con iconografías diversas, que van desde la primera que surgió cronológicamente, la pictórica, hasta las más recientes, las instalaciones multimedia. Precisamente la antigüedad en la aparición de los distintos medios artísticos (pintura, fotografía, cine), con los que los textos narrativos estudiados interactúan, es el criterio que nos ha guiado para establecer las tres grandes partes de la monografía. Ahora bien, dicha separación, que pretende facilitar la orientación del recorrido lector, no ha de considerarse ni estanca ni estable ya que, como algunos artículos demostrarán, el tratamiento textual que conocen ciertas imágenes provoca incluso su trasmutación en otro tipo icónico. Esto demuestra que cuando las representaciones están entreveradas de discurso narrativo se vivifican y adquieren singularidad.

¹ “El miedo a que el “poder de las imágenes” pueda destruir finalmente incluso a sus creadores y manipuladores es tan antiguo como la producción de imágenes misma”, W.J.T. Mitchell *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009, p. 23.

La riqueza de las relaciones intermediales entre narrativa textual e imagen ha sido tan decisiva que, desde sus primeras manifestaciones, ha permitido que los dos polos que la sustentan hayan evolucionado y lo sigan haciendo gracias a esta fructífera contaminación. De este modo, si existe una lingüística de la imagen, existe también una iconología del texto. Así, la hibridación entre artes visuales y narración dibuja un panorama actual de creaciones y creatividad “compuestas” (W.J.T. Mitchell, 2009) y heteróclitas, mediante la combinación de códigos, convenciones socio-culturales y cauces sensoriales cognitivos.

En el presente estudio nos limitaremos, así pues, a abordar las imágenes pictóricas, fotográficas y audiovisuales, es decir, nos mantendremos dentro de lo visual y lo verbal en el seno de las prácticas artísticas, dejando para otra ocasión el tratamiento de imágenes y textos de otra naturaleza. La monografía está enmarcada por un artículo que, tanto por la novela ilustrada que analiza como por el modo en que lo hace, abre vías de reflexión y lectura que gran parte de las contribuciones posteriores seguirán y completarán. En efecto, “Le roman illustré comme lieu de mémoire. À propos de *La mystérieuse flamme de la reine Loana*, d’Umberto Eco” de Jean-Pierre Montier bucea en la temática de la memoria individual y colectiva como agente incontestable en la búsqueda de la identidad personal. Así, el protagonista de la novela, afectado por una amnesia accidental, recurre al soporte iconográfico para reconstituir los fragmentos de la memoria personal perdida. Pero además, esta vuelta al pasado personal le conduce a una restitución de una identidad colectiva, la de la Italia de la Segunda Guerra Mundial. Por ello, en la obra de Eco, la ilustración no solo constituye un complemento de valor referencial y documental, sino que adquiere un valor heurístico en el marco del proceso rememorador –huérfano cuando carece de imágenes–, llegando a erigirse en dispositivo especular del funcionamiento de recuerdo e imaginación.

La ilustración como dispositivo de escritura es uno de los recursos utilizados desde muy antiguo, tal y como comienza revisando Mariann Larsen en la primera parte de su artículo. Larsen aborda el tema desde la perspectiva de la semiótica social antes de centrarse en uno de los textos más representativos de Marguerite Yourcenar, *Comment Wang Fô fut sauvé*. La autora del trabajo desentraña las funciones textual, descriptiva, interpersonal e intertextual de las imágenes de Georges Lemoine (conocido ilustrador de obras de Rimbaud, Wilde, Tournier, Bosco y Le Clézio, entre otros); imágenes que establecen con el texto un juego especular poéticamente deformante.

Las ilustraciones de Lemoine al relato de Yourcenar parecen responder a la pregunta clave que se hacía la Alicia de Lewis Carroll –“¿Para

qué sirve un libro sin imágenes ni conversaciones?” (Carroll, 1865: 1)– y que fundamenta también el trabajo siguiente de Santiago López-Ríos y Jaime Olmedo “*Linea y littera* en la narrativa española contemporánea: la novela pintada de Julián Ríos”. Ambos autores reflexionan sobre la interacción palabra-imagen en *Impresiones de Kitaj: la novela pintada*, escrito por Julián Ríos en colaboración con Ronald B. Kitaj. A partir de la conversación mantenida por los dos creadores va emergiendo el concepto de novela pintada, que el escritor español aplica a la pintura del estadounidense y que, a su vez, va a servir, según los autores del trabajo, para definir la misma novela que Ríos nos presenta. En esta relación de vasos comunicantes los códigos literario y pictórico se muestran en un equilibrio infrecuente, sustentando un original metadiscurso sobre la creación literaria y pictórica.

Dicho metadiscurso aparece también de manera muy evidente en los textos auto y metaficcionales de Jean Rouaud, a los que se acerca el artículo siguiente. En “Imagen rememorada e imagen pictórica en la narrativa de Jean Rouaud”, Lourdes Carriedo estudia cómo un cuadro por sí solo puede constituir la cristalización del largo camino narrativo y rememorador que Jean Rouaud recorre a lo largo de sus cinco primeras novelas, empeñado en recuperar un pasado personal y familiar inscrito de lleno en la Historia. En *L'invention de l'auteur* (2004), su sexto trabajo, se desvela la función reveladora, epifánica, del cuadro de Georges de La Tour, *Saint Joseph Charpentier*, que representa la imagen especular y fundacional, la “escena primitiva”, de una escritura que se busca a sí misma a través de la figura paterna ausente.

Los cuadros de Georges de La Tour constituyen también una intensa fuente de inspiración icónica de los textos narrativos y ensayísticos de Pascal Quignard, adaptados al cine por Alain Corneau en su película *Tous les matins du monde*. En un trabajo que trenza el análisis de texto ensayístico, novela, cine y pintura, Anne-Marie Reboul demuestra cómo se concibe un proyecto de creación que transita por los distintos medios expresivos en forma y ritmo diversos. La adaptación cinematográfica, lejos de ser una traslación directa de las imágenes presentes en la novela de Quignard, se nutre de otras fuentes textuales del escritor, además de la pintura de Baugin y Georges de La Tour.

Cierra el capítulo dedicado al diálogo poliédrico entre imagen escrita y pictórica el artículo que María Luisa Guerrero dedica al escritor belga Jean-Philippe Toussaint, centrándose en su novela *La Télévision* (1997). Si el título de la novela podría hacer pensar que la imagen televisiva es un elemento privilegiado para interpretar este relato postmoderno, una lectura atenta del mismo revela que esa interpretación solo es posible confrontando, como de hecho lo hace el discurso del narrador, las

imágenes televisivas con las pictóricas. El estudio de la naturaleza y función de éstas últimas permite constatar que la escritura de Toussaint, lejos de proceder a una écfrasis ortodoxa de las mismas, las somete a un proceso de distorsión y parodia de sorprendentes consecuencias.

La segunda parte del volumen monográfico se centra en la relación entre escritura y fotografía. Esto es, uno de los soportes iconográficos más característicos de los siglos XX y XXI, que en su interacción con la literatura ha dado lugar a numerosos ejemplos de obras intermediales de importante calado en la escritura europea contemporánea.

Esta interrelación se muestra especialmente rica e interesante en el campo de la literatura autobiográfica, por cuanto la fotografía constituye uno de los medios que mejor permite la recuperación del pasado y con ello la indagación personal. En este sentido, los ejemplos elegidos por los autores que firman esta segunda parte (G.-A. Goldschmidt, W.G. Sebald, P. Modiano, H. Guibert y A. Ernaux) representan a la perfección no solo las principales variantes del dispositivo foto-literario, sino también el recorrido de esta interacción a lo largo de las últimas décadas.

Esta segunda parte se abre con un estudio de José Carlos Marco sobre *Un Jardin en Allemagne* del escritor franco-alemán G.-A. Goldschmidt. En él, se analizan los distintos modos de interacción entre palabra e imagen, a partir de las tres citas (Peter Handke, Karl Philipp Moritz y Franz Kafka, respectivamente) que vertebran el texto. Marco señala así en primer lugar la incapacidad de la palabra para reproducir de forma mimética las vivencias personales concretas, alude posteriormente a la importancia del espacio en la recuperación del pasado y, de ahí, colige el valor incontestable de la imagen fotográfica como soporte que materializa el recuerdo.

En esta dinámica interactiva emerge la noción de *intersticio*, en consonancia con la condición bilingüe del autor franco-alemán, pero sobre todo con su condición de traductor de imágenes a texto. Lo cual lleva a José Carlos Marco a proponer la lectura de *Un Jardin en Allemagne*, más que como relato, como retrato de una infancia.

“La imagen como ultra-narración en W.G. Sebald” de Aurora Conde desarrolla una reflexión sobre el valor y la función de la imagen en la obra del autor alemán. En ella, tras un recorrido por las fuentes y vías de formación de Sebald en relación a la fotografía, Conde se centra en la función fundamental que el autor de *Austerlitz* otorga a las imágenes que aparecen en este texto; y, por extensión, a las que de forma omnipresente se encuentran en toda su obra. La fotografía es para Sebald un asidero referencial, una prueba de la existencia de un espacio y un tiempo pasados, pero, como tal, insuficiente para llenar los huecos de la memo-

ria en la conciencia del yo. El yo ve, pero no siempre re-conoce una parte perdida de su identidad. Por ello, más allá de esta mera función referencial, la fotografía en la obra de Sebald entronca con la noción de *postmemoria*, suma de recuerdos inducidos, no experimentados, que se asientan en la conciencia del yo y cuya recuperación es determinante tanto para la identidad individual como para la configuración de la memoria colectiva.

Siguen a estos, otros tres estudios que, a modo de tríptico, se centran en tres de los autores franceses que mejor representan la literatura autobiográfica contemporánea. María Isabel López-Santibáñez propone en “Tiempo dilatado, espacio desplazado: fotografía y narración en la obra de Patrick Modiano” una reflexión sobre la dimensión siempre extemporánea de la fotografía, a partir del estudio de dos obras de este autor, *Dora Bruder* y *Chien de printemps*.

En su obsesión por todo lo vinculado al archivo –repertorios, inventarios, documentos periodísticos, etc.– Modiano hace de la fotografía una de sus herramientas más sólidas para recuperar su pasado a partir del pasado de los otros. Según muestra López-Santibáñez, en *Dora Bruder*, será la imagen incompleta del documento periodístico que describe al personaje lo que lleve al narrador a convertir las imágenes en *eventos topográficos*, cuya dimensión espacial permitirá darle sentido a la historia. En *Chien de printemps*, el metadiscurso sobre la relación entre fotografía y escritura permite asimilar la práctica fotográfica a la de la escritura. Pero, en ambos casos la fotografía es un instante representativo de un espacio desplazado y de un tiempo siempre diferido, que revela ese juego contrapuntístico entre pasado y presente que caracteriza la escritura modianiana.

Brigitte Leguen, en su estudio “La muerte espectáculo en la obra de Hervé Guibert”, analiza la dimensión extrema de la muerte en directo como espectáculo visual. A la luz del ya clásico estudio de Roland Barthes, *La Chambre claire*, Leguen desgrana el papel de la fotografía en la obra de Guibert, intentando responder a estas preguntas: ¿por qué esta relación entre escritura e imagen?, ¿de qué manera o maneras se va expresando?, ¿con qué finalidad lo hace? Así, Leguen muestra primero el valor testimonial de las fotos que son reportaje y testamento, presencia y aviso de la inminente desaparición del escritor. Insiste después en la co-existencia de los dos medios –escritura y fotografía–, en una suerte de imbricación íntima que significa la realización misma del espectáculo de su vida. Y concluye en la conexión del discurso del individuo con el de la sociedad; de modo que la provocación de Guibert resulta ser un enfrentamiento con los procesos de exclusión social.

En esta misma línea de la experiencia del cuerpo y de la enfermedad como motivo de la contemporaneidad autobiográfica, María Dolores Picazo cierra esta segunda parte con un estudio sobre los diferentes valores de la fotografía en la obra de A. Ernaux. En “Fotografía versus escritura en *L’Usage de la photo* de A. Ernaux”, Picazo muestra cómo la inserción de la imagen fotográfica en este texto da lugar a una composición estética de naturaleza foto-literaria, que, más allá de la simple hibridación discursiva, produce un efecto multidimensional de especial significación. A partir del análisis de las funciones más relevantes de orden narratológico y de orden simbólico, la reflexión se centra, sobre todo, en los valores semántico-retóricos que tienen las catorce fotos incluidas en el texto, y cuya especial incidencia modifica de modo sustancial el estatus de la narrativa autobiográfica actual. La fotografía permite una lectura tridimensional del texto narrativo que entronca con el modo de recepción que se espera del lector-espectador contemporáneo.

Tal vez por haber sido hasta hace unas décadas la última manifestación artística en aparecer, el cine ha dialogado desde sus primeros momentos con otras producciones creativas, entre las que las narraciones literarias han ocupado, y lo siguen haciendo, un lugar de privilegio. Pensemos que una película de 1902, *Les victimes de l’alcoolisme*, de Ferdinand Zecca, adaptaba ya con singular libertad *L’Assomoir*, la célebre novela de Émile Zola.

No obstante, la adaptación de obras narrativas por parte del cine, sin duda la forma más común y popular de la relación intermedial objeto de la tercera parte de esta monografía, convivió bien pronto con nuevos tipos de comunicación entre el texto narrativo y la creación fílmica. Así lo atestiguan determinados experimentos realizados por las vanguardias y también los distintos escritos que los autores de esta corriente estética dedicaron al tema. Teorías y prácticas que, con su osadía artística, se erigen en claros antecedentes de las propuestas radicales que eclosionaron durante la Modernidad Cinematográfica, dando lugar a obras que se sitúan en zonas estéticamente inciertas a la hora de existir en la pantalla. Por otra parte, la evolución técnica en este terreno audiovisual, cuyos mayores logros los representan, por ejemplo, sofisticadas instalaciones multimedia o la última generación de juegos informáticos, ha contribuido a reforzar de manera inestimable la secular interrelación que tienen las vertientes escrita y audiovisual de la ficción narrativa. Hoy en día, el lector-espectador tiene la impresión de que el patrimonio de intercambios aludido se renueva constantemente, abriendo en su despliegue nuevas vías que parecen no tener clausura creativa.

Las tres primeras contribuciones de esta parte se centran en las siempre complejas relaciones de adaptación del texto narrativo a la pantalla cinematográfica. Cuando los cineastas que las llevan a cabo se llaman Luchino Visconti o Pier Paolo Pasolini, la teórica dependencia del ejercicio filmico respecto al texto –inicialmente propia de la adaptación– se dota de una profundidad activa que reivindica la autonomía y unicidad del resultado cinematográfico. Así lo pone de manifiesto Elisa Martínez, en “Breves consideraciones sobre *Senso* de Camillo Boito y de Luchino Visconti”. Las observaciones que la autora dedica a la novela conducen la atención del lector a la película homónima del gran cineasta italiano, realizada en 1954. El estudio de la relación entre ambas obras muestra un diálogo tensional, que revela imaginarios divergentes entre ambos creadores. Por otra parte, la extraordinaria riqueza estética del *Senso* viscontiniano nace, según Martínez, del perfecto ensamblaje entre palabra, imagen y música, canales artísticos que el director italiano conjugó en esta película al servicio de los dos grandes motores existenciales y estéticos de su vida y obra: belleza y compromiso ético-político, sobre todo respecto a Italia.

Por su parte, “En torno a la empatía: texto y film en Pasolini”, de Ana María Leyra, ejemplifica la rentabilidad de aplicar el concepto psicológico de empatía a los estudios sobre Estética. La investigadora expone cómo la relación empática en la experiencia artística constituye un elemento imprescindible para la comunicabilidad del arte en general, y de modo específico, a través de la imagen. Leyra escoge como campo de trabajo tres películas del director italiano –*Medea* (1969), *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) y *Teorema* (1967) –, que relaciona con los textos de Eurípides, del marqués de Sade y del mismo Pasolini, respectivamente. *Teorema*, en su doble vertiente textual y filmica, representa un curioso caso de intermedialidad interna, en la que el propio texto narrativo del autor italiano dialoga con la película dirigida por él mismo.

Las contribuciones dedicadas a las adaptaciones cinematográficas como casos de intermedialidad texto narrativo-cine concluyen con la aportación “La tensión narrativa en *L'Adversaire* y *La Classe de neige* de Emmanuel Carrère (cine y literatura)”, firmada por Pilar Andrade. El texto confronta a lo largo de sus páginas las técnicas de creación de suspense en ambas novelas, así como también en las películas inspiradas en la primera de dichas obras: *L'Emploi du temps* (2001), *L'Adversaire* (2002) y *La vida de nadie* (2003). La investigación se centra en mostrar cómo los lenguajes literario y cinematográfico escogen estructuras de suspense y desarrollan estrategias textuales dentro de sus propios universos discursivos, en función de un efecto de recepción que varía para cada medio artístico.

Si los tres artículos anteriores plantean una serie de estrategias discur­sivas empleadas por el cine para “acoger” al texto narrativo del que, en principio, deriva, las dos siguientes aportaciones funcionan a modo de paneles de un díptico que podría denominarse “disonancias y rupturas en una relación intermedial”. Lourdes Monterrubio en “La coalescencia literario-cinematográfica en la obra de Marguerite Duras” y Michel Bertrand en “Découpages, séquençages, chapitrages et autres assemblages: *d’Un régicide à Glissements progressifs du plaisir*” le plantean al lector la evolución rupturista de las relaciones intermediales que centran esta parte de la monografía.

Como demuestra el primer artículo citado, el trabajo de Marguerite Duras se dirigió en sus últimas producciones a gestar una coalescencia literario-cinematográfica que surge del anhelo de deconstrucción narrativa, de destrucción artística de ambos tipos de dinámicas creativas: se utiliza el cinematógrafo para destruir el texto, para más tarde destruir el cine, en un proceso de masacre mutua.

La lectura que Michel Bertrand nos propone de la primera novela de Robbe Grillet, *Un régicide*, y de su última cine-novela, *Glissements progressifs du plaisir*, culmina en la explicación de los distintos mecanismos de la dinámica escritural de estas creaciones, un verdadero trabajo de montaje cinematográfico, según Bertrand. A partir de este presupuesto, la lectura de ambos textos confirma el trasvase de medios artísticos que provoca que en *Un régicide* la imagen sea texto y que, en *Glissements progressifs du plaisir*, la escritura sirva a la imagen, la cual, a su vez, funciona como pivote explicativo de la primera. A partir de estos ejemplos, es evidente que la continuidad de la interacción texto-imagen en el escritor francés se propone como una señal de identidad indiscutible e ininterrumpida a lo largo de su producción: los textos *escriptibles* así como los textos visibles son, en ambos casos, legibles.

Textos anfibios, por tanto, los que nos brindan Duras y Robbe-Grillet, en un juego sutil de duplicidades y polivalencias donde escritura e imagen se hacen intercambiables para (re)negarse en su presentación al sorprendido lector-espectador. De narraciones habitadas por imágenes cinematográficas habla Isabelle Roussel-Gillet en “Irruption d’images filmiques dans le roman contemporain: *revenge* ou effacement?”. La exposición de la autora, documentada con una abundante selección de textos narrativos contemporáneos franceses y españoles, indaga en las estrategias diversas de las que se sirve la imagen fílmica para romper obsesivamente, por reiteración o remanencia, el hábitat de la página escrita. Este poder de irrupción deriva de la particularidad, sustancial a este tipo de imagen, de sobresalir del decorado ficcional, rompiendo el *continuum* narrativo, y constituirse en proyección del universo mental.

Dicha dinámica de irrupción desencadena, entre otros resultados analizados en el artículo, el poder de la imagen cinética para provocar, en el texto “habitado” por su silente presencia, el mecanismo de la memoria.

Las tres contribuciones que clausuran esta tercera parte centran su atención en el diálogo de obras narrativas con formas audiovisuales alternativas a la filmica. En este espacio intermedial, por el que la llamada cultura popular tiene especial querencia, conviven el cine de Hollywood, la canción francesa, la antinovela y la novela negra con videoclips, instalaciones multimedia y videojuegos.

Los argumentos que Isabelle Marc expone en “Hollywood en *chanson*: un ejemplo de narrativa intermedial” empiezan subrayando el carácter singular de la canción, en cuanto práctica narrativa en si misma multisemiótica e intermedial. La especificidad que esto supone se intensifica cuando la canción se configura en videoclip, con lo que se produce un nuevo proceso de transformación multimedia. Centrándose en determinados videoclips de canciones francesas pertenecientes a diversas épocas, Marc demuestra la dinámica intermedial por la que el cine de Hollywood sufre un proceso de transculturalidad que lo integra en el universo de la *chanson*.

La siguiente aportación, “La *ex-critura* del cuerpo y de la imagen: Maurice Blanchot y Gary Hill”, de Jordi Massó, centra sus reflexiones en la significativa presencia de la obra del escritor francés en trabajos del videoartista estadounidense. Massó aborda el proyecto común a estos creadores: construir un discurso que cuestione la separación entre lo textual y lo visual que no pretenda comunicar un sentido sino crearlo a fuerza de indagar en el vínculo que une imágenes y cuerpos. En esta *ex-critura*, la mirada recorre un espacio neutro, en los límites de la representación: espacio que Blanchot denomina “desastre” y Hill “catástrofe”. De este ámbito de soledad y vacío surgen las imágenes y el carácter corporal de la mismas.

Por último, Carmen Méndez, en “Imagen e interacción narrativa en los nuevos medios: los videojuegos narrativos y *Heavy Rain*” investiga sobre el carácter de “narraciones interactivas” con el que se presentan al público algunos videojuegos para consolas de última generación, como es el caso del ejemplo escogido. Para proceder a su análisis, la autora del artículo aplica conceptos tomados del acervo de la narratología literaria y cinematográfica. A partir de los resultados obtenidos, Méndez desarrolla dos consecuencias de la interactividad en estos medios: el nuevo tipo de jugador que proponen y la posibilidad, o imposibilidad, que demuestran estos videojuegos de generar argumentos y personajes más allá del estereotipo.

Cierra el estudio la perspectiva singular del artista. Elena Blanch, escultora, aporta en “Representación bi y tridimensional del universo literario” una mirada en la frontera del discurso académico. Esta contribución enriquece las perspectivas anteriores e ilustra *especularmente* la variedad de acercamientos, objetos de estudio y propuestas que aquí se recogen.

No cabría otra dinámica en un recorrido por las relaciones entre escritura(s) e imagen(es) en la época contemporánea. Esto explica también las diferentes metodologías, acercamientos críticos y valoraciones que contienen estas páginas. La propia temática de la monografía, así como la atomización de la mirada contemporánea, invitaba a ello de manera insoslayable, en consonancia con el espíritu de nuestro tiempo.