

Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea

Christian Sperling
Daniel Samperio Jiménez
Gabriel Ramos Morales
Alberto Rodríguez González
(Coordinadores)

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

Secretario General

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

Unidad Azcapotzalco

Rector

Dr. Óscar Lozano Carrillo

Secretaria

Dra. María de Lourdes Delgado Núñez

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director

Mtro. Miguel Pérez López

Secretario Académico

Lic. Gilberto Mendoza Martínez

Jefe del Departamento de Humanidades

Dr. Saúl Jerónimo Romero

Coordinador de Difusión y Publicaciones

Dr. Alfredo Garibay Suárez

Primera edición, 2021

Portada: José Nemorio Mendoza. *Diálogos oníricos*

Técnica: Acrílico sobre polvo mármol y madera 87 x 57 cm.

© Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación de Difusión y Publicaciones

Av. San Pablo 180, Edif. E, Salón 004, Col. Reynosa Tamaulipas,

Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200,

Ciudad de México, Tel. 5553189109

www.publicacionesdcs.h.uam.mx

ISBN de la colección Humanidades: 978-607-477-114-5

ISBN de la obra: 978-607-28-2201-6

Se prohíbe la reproducción por cualquier medio sin el consentimiento del titular de los derechos patrimoniales de la obra.

Impreso en México / Printed in Mexico

CONTENIDO

Liminar	11
Introducción. Horizontes de la literatura contemporánea <i>Daniel Samperio Jiménez y Christian Sperling</i>	13
I. TEMPORALIDADES Y ESCRITURAS DE LO CONTEMPORÁNEO	
Lo contemporáneo inmerso en el presentismo <i>Silvia Pappé</i>	47
Escrituras desde lo contemporáneo en el corpus de la narrativa mexicana reciente <i>Daniel Samperio Jiménez</i>	79
La contemporaneidad en <i>El Apocalipsis (Todo incluido)</i> de Juan Villoro: género, cronotopo y producción de presencia <i>Christian Sperling</i>	129
Por una historia errática: la antropofagia de Oswald de Andrade y su vigencia en los estudios literarios <i>Mauro Franco Neto</i>	169
II. GÉNEROS EN TRÁNSITO	
Vigencia y abandono de la categoría de género literario en la crítica académica contemporánea <i>Diana Diaconu</i>	201

Autoficción y autorreflexividad en dos generaciones de la literatura mexicana. <i>Autobiografías precoces</i> (1966) y <i>Trazos en el espejo</i> (2011) <i>Rocío Romero Aguirre</i>	241
---	-----

En torno a la autoría y las autoficciones de cinco narradoras latinoamericanas contemporáneas <i>Lorena Amaro Castro</i>	277
---	-----

III. NUEVAS FORMAS DEL TESTIMONIO

La crítica y la historia literaria ante los géneros no ficcionales: historias de vida, testimonios, memorias y otras formas autobiográficas en el posconflicto colombiano <i>Iván Vicente Padilla Chasing</i>	317
--	-----

Los nuevos caminos del testimonio latinoamericano en las narrativas documentales transmediáticas <i>Liliana Chávez Díaz</i>	379
--	-----

Teatro documental posdramático. Los límites entre lo informativo y lo artístico <i>Itzel Camarillo y Daniel Atahualpa Palacios</i>	425
---	-----

IV. POÉTICAS EXTENDIDAS E INTERMEDIALIDAD

Sobre la retórica intermedial. Apuntes introductorios <i>Jarret Julián Woodside Woods</i>	451
--	-----

¿Y si te lo dijera al oído?: acción poética en <i>Persona</i> como forma extendida de la literatura contemporánea <i>Susana González Aktories</i>	497
--	-----

El videojuego como soporte del fenómeno literario <i>Blanca Estela López Pérez</i>	519
---	-----

Coordinadores	557
-------------------------	-----

Colaboradoras y colaboradores	561
---	-----

Sobre la retórica intermedial.

Apuntes introductorios

Jarret Julián Woodside Woods

A continuación se comparten argumentos de lo que se concibe como una retórica intermedial, la cual establece puntos de diálogo entre la teoría literaria y los *medium studies*.¹ Su planteamiento se elabora desde una perspectiva semiótico-comparatista y se apoya en los postulados de los estudios intermediales e interartísticos, ya que aquí también se considera que las obras analizadas “intègrement dans leur contexte des questions, des concepts, des principes et des structures d’autres médias”,² a la vez que se busca establecer “a bridge between medial differences that is founded on medial similarities”.³ Sin embargo, la argumentación no solo incorpora conceptos y reflexiones provenientes de la teoría literaria y los *medium studies*, sino también de la estética, la historiografía, la teoría del diseño y los estudios sobre multimodalidad y traducción intersemiótica.

La retórica intermedial se define como una práctica elocutiva y de ornato medial que se hace tangible al identificar un cúmulo de

¹ Se ha preferido hablar de *medium studies*, en lugar de *media studies*, siguiendo la línea de lo que plantea Joshua Meyrowitz: “I’ve called this approach ‘medium theory’—following McLuhan in the singular ‘medium’ as the key ‘message’—rather than *media ecology* or *media theory* in general, because medium theory focuses on the unusual characteristics that distinguish one medium, or *type* of media, from other media”. Joshua Meyrowitz, “Morphing McLuhan, Medium Theory for a New Millennium”, p. 10.

² Jürgen E. Müller, “L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire”, p. 115.

³ Lars Elleström, “The Modalities of Media”, p. 12.

situaciones retóricas intermediales, en apariencia inconexas, que comparten una misma lógica. La historicidad y codeterminación de los distintos cánones de representación medial disponibles en una época dan sustento a la retoricidad de dichas situaciones.⁴ Y si bien desde el siglo XIX las tecnologías de grabación y reproducción medial han diversificado las posibilidades de retorización intermedial, aquí se considera que esta retórica no es un fenómeno reciente, ni dependiente de algún desarrollo tecnológico en particular. De hecho, las dinámicas de retorización intermedial se pueden identificar en múltiples obras creadas varios siglos atrás, por lo que se podría considerar que lo aquí expuesto es tanto una actualización como una perspectiva complementaria de diversas prácticas y reflexiones retóricas.

El objetivo de este texto es exponer la lógica y la complejidad de la retórica intermedial, así como algunos apuntes sobre su pertinencia para los estudios literarios. La noción y sustento teórico de esta retórica surge tras analizar, como proyecto doctoral, varias situaciones de ornato intermedial en diversas obras verbales y no verbales. Lo que se desarrolla a continuación es una versión sintetizada de la tesis resultante, en la cual se dedica un capítulo a cada una de las tres dinámicas de retorización intermedial propuestas: puntuación ideastésica, sinécdoque intermedial y puesta en situación paródica. Dichas dinámicas serán explicadas más adelante, pero es importante aclarar que los ejemplos utilizados tienen un fin ilustrativo, y detrás de cada uno hay un proceso analítico más amplio que, por cuestiones de espacio y para facilitar el orden secuencial de los argumentos, se desarrolla de manera breve y en función de lo tratado.

En el siguiente apartado se desarrollan conceptos que serán de utilidad para el resto de la discusión y que permitirán sentar las bases de un marco conceptual sobre la retorización de media-

⁴ Por retoricidad se entiende tanto a la “*désignation de la condition et de l'effet rhétoriques de tout texte*”, Jean Bessière, “*Rhétoricité et littérature*”, p. 50; como al espectro o gradación de las capacidades retóricas de un texto, véase Heinrich F. Plett, *Literary Rhetoric*, pp. 34-35.

lidades. Después se plantea una discusión sobre la manera en la que una medialidad puede ser incorporada retóricamente en un texto mediático, para lo cual se problematiza cómo la intertextualidad puede ser tanto un fenómeno literario como retórico. Más adelante se delimita el posicionamiento de la retórica intermedial con respecto a otras vertientes y reflexiones retóricas, para dar cabida a la delimitación de tres dinámicas de retorización intermedial. El penúltimo apartado ilustra, mediante algunos ejemplos, el carácter intermedial de cada una de estas dinámicas. Y, finalmente, el texto cierra con una serie de reflexiones sobre las implicaciones y posibilidades de la retórica aquí desarrollada.

RETORIZACIÓN DE MEDIALIDADES

Una de las preguntas que surgen al leer la introducción de este texto es: ¿dónde radica lo literario? La argumentación de la retórica intermedial se posiciona disciplinarmente en el ámbito de la literatura comparada, especialmente en los estudios intermediales e interartísticos. De esta manera, se apoya en reflexiones que consideran “lo literario” como algo “ascribed to the text by the interpretative community”,⁵ y que conciben la literariedad como un adjetivo, una actividad o un proceso.⁶ Tal conceptualización permitirá incorporar en el presente análisis, desde una perspectiva semiótico-retórica, diversas prácticas mediales verbales y no verbales.

A lo largo del texto se ha preferido utilizar la noción de “texto mediático”, en lugar de “obra” o simplemente “texto”, para nombrar a la entidad discursiva que analiza la retórica intermedial. Dicho término permite reforzar el vínculo entre la teoría literaria y los *medium studies* ya que alude a cualquier objeto comunicativo o artístico, pero destacando su carácter medial. Engloba a su

⁵ Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, p. 29.

⁶ Sandy Baldwin, “The Idiocy of the Digital Literary”, párr. 26.

vez conceptos que son de utilidad para analizar diversas formas discursivas: “texto mediático” o *media text*,⁷ “obra” o “evento”,⁸ y “artefacto”.⁹ Entonces, tener presente la complejidad de estos conceptos, bajo el término paraguas “texto mediático”, permite establecer en el mismo plano de análisis objetos encarnados en diversos cánones de representación medial como pueden ser un *performance*, una canción, un disco, una película, una novela, un poema, una transmisión radiofónica, un libro, un *blog*, un *podcast*, etcétera.

¿Por qué no hablar simplemente de texto, como plantea generalmente la semiótica? Porque en ocasiones se aplica el concepto, sin el adjetivo “mediático”, a cualquier tejido de significantes, intencional o no, que puede ser interpretado y analizado. Y si bien desde los estudios multimodales se concibe a un texto como “what you get whenever you actually use the semiotic modes of a medium to mean something”,¹⁰ aquí se busca hacer énfasis en la intencionalidad de una retorización intermedial. Entonces, agregar el adjetivo “mediático” destaca la especificidad medial del texto, así como la posibilidad de identificar relaciones intermediales.

Al hablar de cánones de representación medial o medialidades, la retórica intermedial se refiere a las especificidades de cada convención mediática —coloquialmente englobadas bajo la noción de “medio”—, así como a las múltiples formas de aludir a dichas convenciones.¹¹ Como plantea Mary Ann Doane, a pesar

⁷ Entendido como una pieza de comunicación que puede ser analizada y deconstruida a partir de diversos códigos semióticos (véase David Graddol, “What Is a Text?”, pp. 41-50; Marc Leverette, “Towards an Ecology of Understanding; David Probert, *AS/ A-Level Media Studies*, p. 83).

⁸ “The closed sequence of discourse which may be considered as a text” (Paul Ricœur, “Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics”, p. 96).

⁹ “An artificially produced texture of meaning”. Heinrich F. Plett, “Rhetoric and Intertextuality”, p. 314.

¹⁰ John A. Bateman, Janina Wildfeuer y Tuomo Hiippala, *Multimodality*, p. 132.

¹¹ Una medialidad implica parámetros semióticos, cognitivos y sociohistóricos que condicionan diversas formas de crear y percibir un mensaje o idea, lo

de sus connotaciones esencialistas, la noción de especificidad medial “is a resolutely historical notion, its definition incessantly mutating in various sociohistorical contexts”.¹² A su vez, Marie-Laure Ryan utiliza los conceptos *mediality* y *mediumhood* cuando reflexiona sobre cómo distintos medios ofrecen diversas posibilidades de representación narrativa, a la vez que considera que la medialidad es una propiedad relacional, no absoluta.¹³ Dicha conceptualización se asemeja a lo que Jean-Marie Schaeffer propone con respecto a la noción de “genericidad”, quien la concibe como una categoría o noción de clasificación.¹⁴ De hecho, tras revisar discusiones relacionadas con los conceptos “medio” y “género”, se podría considerar “medialidad” y “genericidad” como sinónimos, pues ambos implican procesos de acumulación y subordinación,¹⁵ son definidos por su historicidad,¹⁶ y surgen para cubrir una necesidad social de expresión.¹⁷ Por esta razón, a partir de ahora se utilizará “medialidad” para remitir a ambos términos, salvo cuando se requiera de algún matiz.

Resulta además pertinente retomar algunas discusiones sobre las prácticas de “remediación” y “premediación”, esto para dimensionar cómo las medialidades se consolidan como convenciones retorizables. Al respecto, Astrid Erll plantea: “with the term ‘remediation’ I refer to the fact that memorable events are usually represented again and again, over decades and centuries,

cual se conoce como especificidad medial. Algunos autores han desarrollado nociones similares, tal es el caso de “*configurational awareness*”, Marshall McLuhan, *Understanding Media*, p. 26; y “*performative materiality*”, Johanna Drucker, “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”.

¹² Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, p. 129.

¹³ Marie-Laure Ryan, “On Defining Narrative Media”.

¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, “Del texto al género”, p. 172.

¹⁵ En cuanto a medios, véase Marshall McLuhan, *op. cit.*, pp. 23-24; y géneros, Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 18.

¹⁶ En cuanto a medios, véase Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 129; y géneros, Gérard Genette, “Géneros, ‘tipos’, modos”, p. 229.

¹⁷ En cuanto a medios, véase Lisa Gitelman, *Always Already New*, p. 5; y géneros, Carolyn Miller, “Genre as Social Action”, pp. 163-165.

in different media [...] The term ‘premediation’ draws attention to the fact that existent media which circulate in a given society provide schemata for future experience and its representation”.¹⁸ La autora delimita ambos términos en función de lo que ella concibe como una retórica de la memoria colectiva y de los modos de rememoración, pues considera que los procesos de remediación y premediación estabilizan la memoria de eventos históricos como “lugares de memoria”.¹⁹ Dicha estabilización –o convencionalización– en el imaginario colectivo, pero enfocada específicamente en el cúmulo de connotaciones de diversas medialidades, es la que da sustento a la posibilidad de concebirles como recursos retóricos intermediales.

Jean-Marie Schaeffer planteó algo similar a lo discutido por Erll, pero desde la teoría de géneros. El autor considera que “todo texto modifica ‘su’ género: el componente genérico de un texto no es nunca (salvo rarísimas excepciones) la simple reduplicación del modelo genérico constituido por la clase de textos (supuestamente anteriores) en cuya casta se sitúa. Al contrario, para todo texto en gestación, el modelo genérico es un ‘material’ entre otros, sobre el que ‘trabaja’”.²⁰ En otras palabras, para Schaeffer todo texto “remedia” el o los géneros en los que se apoya, a la vez que un género provee esquemas para futuras experiencias y representaciones textuales, acumulando connotaciones que pueden ser utilizadas como recurso retórico en diversas situaciones. De esta manera, los procesos de remediación y premediación remiten a lo que desde la teoría del diseño se ha definido como *rule transfer* o “transferencia de reglas”:

If it has worked once [raising the voice, the ornamental band on ceramics, the sweet childlike face on objects, the scandalous photograph in advertising] it is imitated and repeated. Success-

¹⁸ Astrid Erll, “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory”, p. 392.

¹⁹ *Ibid.*, p. 395. Cabe mencionar que retoma el concepto de “*lieux de la mémoire*” desarrollado por Pierre Nora.

²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 172.

ful rules are accepted whereas less successful ones are not – even if their dominance only lasts for a certain length of time. Thus, design rules, derived from design products and analysis of these products, add to the rhetoric of design. At the same time, rhetorical rules and techniques are applied –implicitly or explicitly– in product design. Thus, rhetoric is not a discreet system whose existence is unaffected by time, it lives from further developments and is permanently in flux.²¹

La transferencia de reglas aplica también para el uso de mediaticidades como marcos cognitivos y retóricos. Por ejemplo, al representar el pasado, Astrid Erll considera que la elección del medio tiene efecto en el tipo de memoria que se genera: “a war which is orally represented, in an anecdote told by an old neighbor, seems to become part of lived, contemporary history; but as an object of a Wagnerian opera, the same war can be transformed into an apparently timeless, mythical event [...] There are different modes of representation which may elicit different modes of cultural remembering in the audience”.²² Lo anterior se relaciona con algunas reflexiones que también se han desarrollado desde la teoría de géneros, sobre todo desde una perspectiva retórica, pues como plantea Carolyn Miller, “a rhetorically sound definition of genre must be centered not on the substance or the form of discourse but on the action it is used to accomplish. To do so, I will examine the connection between genre and recurrent situation and the way in which genre can be said to represent typified rhetorical action”.²³

Cada época contempla un cúmulo indeterminado de mediaticidades cuya retoricidad se sustenta en el imaginario colectivo, mientras que su latencia como recurso retórico permite hablar de lo que se ha denominado como “condición *post-media*”. Para Peter Weibel, la condición *post-media* es aquella donde ningún medio

²¹ Gesche Joost y Arne Scheuermann, “Design as Rhetoric”, p. 7.

²² Astrid Erll, *op. cit.*, p. 390.

²³ Carolyn Miller, *op. cit.*, p. 151.

es dominante, sino que todos los medios se influyen y determinan entre sí, formando “a universal self-contained medium”.²⁴ Y si bien la postura de Weibel es tecnodeterminista, pues afirma que tal condición ha sido posible gracias a las computadoras, se podría afirmar que la condición *post-media* tiene historicidad y se ha hecho patente a lo largo de la historia, cuestión evidente al revisar las relaciones intermediales presentes en textos mediáticos de distintas épocas. Entonces, conceptualizar la retorización de medialidades nos posiciona cerca de la máxima de Marshall McLuhan de que “el medio es el mensaje”.²⁵ Sin embargo, si bien lo aquí propuesto debe mucho al pensamiento de este autor, la retórica intermedial lleva dicha máxima un paso más lejos, pues se enfoca en analizar las dinámicas detrás de cómo una medialidad puede ser incorporada como recurso retórico en un texto mediático.

REFERENCIALIDAD EXOFÓRICA Y “TEXTURAS” MEDIALES

Algunos autores han planteado la noción de metamedialidad.²⁶ Otros han discutido sobre la delimitación y transgresión de fronteras mediales.²⁷ Se ha argumentado alrededor de nociones como inmediateción (*immediacy*) e hipermediateción (*hypermediacy*).²⁸ Y, además de décadas de literatura sobre intertextualidad,²⁹ se ha reflexionado sobre múltiples formas de remediar y emular

²⁴ Peter Weibel, “The Post-Media Condition”.

²⁵ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, pp. 23-24; Alexander Starre, *Metamedia*, pp. 63-64.

²⁷ Jens Arvidson, *et al.* (eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*; Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*; Werner Wolf *et al.* (eds.), *Metareference across Media: Theory and Case Studies*.

²⁸ J. David Bolter y Richard A. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*.

²⁹ Véase Graham Allen, *Intertextuality*; Mary Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*.

medialidades.³⁰ Sin embargo, la retórica intermedial se distingue de estas aproximaciones ya que hace énfasis en procesos de referencialidad medial desde una perspectiva de ornato. Para comprender dicha distinción es necesario apelar a las discusiones sobre referencialidad endofórica y exofórica, por lo que resulta pertinente la reflexión que Cengiz Acarturk, Maite Taboada y Christopher Habel hacen al discutir sobre cohesión y referencialidad en textos multimodales:

Cohesive ties are established between elements in the text (endophoric reference), not with elements that have their referent outside the text (exophoric reference). In adapting this view of discourse to the relationship between text and depictive material, we are faced with the possibility that the relation that we are analyzing is actually an exophoric one, where the cohesive item in the text points to something outside the text proper (to the depictive element). However, *we prefer to consider this as an endophoric relation, because text and depictive material form part of the same document, and the document can be understood as a text composed of different modalities.*³¹

En palabras de Michael Halliday y Ruqaiya Hasan, un elemento exofórico “is one which does not name anything; it signals that reference must be made to the context of situation”.³² Entonces, a diferencia de los estudios multimodales, que suelen analizar relaciones endofóricas, la retórica intermedial se enfoca en situaciones donde se construyen referencias exofóricas.

Cabe aclarar que la esencia argumental de lo anterior se puede rastrear en varios planteamientos de los autores mencionados

³⁰ Véase Haroldo de Campos, *Haroldo de Campos: Transcrição*; Renate Lachmann, “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”; Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*; Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”; Peeter Rajewsky, “Intersemiosis y traducción intersemiótica”.

³¹ Cengiz Acarturk, Maite Taboada y Christopher Habel, “Cohesion in Multimodal Documents”, p. 101. El énfasis es mío.

³² Michael Halliday y Ruqaiya Hasan, *Cohesion in English*, p. 33.

al inicio de este apartado, sobre todo cuando reflexionan sobre dinámicas y relaciones intertextuales e intermediales. Sin embargo, para profundizar en el fenómeno valdría la pena retomar algunas discusiones sobre intertextualidad y retórica, pues como plantea Heinrich Plett, la intertextualidad es tanto un fenómeno literario como retórico: “Its manifestations are above all the commonplaces (*κοινοὶ τόποι*, *loci communes*) which represent not only abstract *sedes argumentorum* but also concrete formulae taken from pre-texts, literary and non-literary ones, that offer themselves for reemployment in texts of a derivative kind”.³³

Plett considera que un intertexto puede ser definido como algo constituido por texto y textura,³⁴ y es la noción de textura la que nos acerca a la noción de medialidad. Sin embargo, quien problematiza con mayor claridad la complejidad referencial de un intertexto es Renate Lachmann: “Yet there are still other parallels between the art of memory and writing as a mnemonic act when taking a closer look at intertextual procedures. When a given text enters the domain of other texts, the reference can be to entire texts, *to a textual paradigm*, *to a genre*, to certain elements of a given text, *to a stylistic device*, *to narrative techniques*, *to motifs*, etc”.³⁵ Lo interesante de la reflexión de Lachmann es que, además de considerar en el proceso intertextual la posibilidad de aludir a medialidades de múltiples formas, apela a procesos mnemotécnicos sustentados en el imaginario colectivo.

No se puede hablar de la retoricidad de una medialidad si no se contemplan sus connotaciones convenidas colectivamente en una época, así como las relaciones que establece con otras medialidades a partir de su remediación y de las implicaciones de su condición *post-media*. De hecho, es ese proceso mnemotécnico el que consolida la referencialidad exofórica de una medialidad, fenómeno bastante cotidiano. Como plantea Winfried Nöth,

³³ Heinrich F. Plett, “Rhetoric and Intertextuality”, p. 313.

³⁴ *Ibid.*, p. 314.

³⁵ Renate Lachmann, *op. cit.*, p. 304. El énfasis es mío.

“any message from the mass media is referential by necessity as far as its enunciation is concerned, since it is a message from elsewhere, the radio station for example, about an event which happened or originated at still another place in the world. Even the music that we hear is not without elements of reference to other times and other places; jazz refers to New Orleans, samba to Brazil, and Bach to 17th century Europe”.³⁶

Cabe aclarar que la autorreferencialidad a la que apela Nöth considera el fenómeno de acumulación y subordinación mediática que describió McLuhan al plantear que “the ‘content’ of any medium is always another medium”.³⁷ Sin embargo, implica además un giro retórico, pues requiere de considerar tanto las connotaciones como la historicidad de la medialidad aludida en cada situación en específico, así como la dinámica de retorización involucrada. De hecho, lo descrito por Nöth se relaciona con lo que Phillip Tagg concibe como sinédoques de género,³⁸ y cuya conceptualización tiene que ver con una de las tres dinámicas de retorización intermedial.

Las referencias exofóricas que analiza la retórica intermedial no sólo ocurren cuando se utilizan alusiones genéricas a una medialidad. Como plantea Lachmann, un intertexto claramente identificable puede servir como referencia a un paradigma textual, a un género, a un dispositivo estilístico, a técnicas narrativas, etcétera, por lo que también puede devenir en recurso de retorización intermedial. Por ejemplo, ¿qué connotaciones puede tener el samplear un discurso político, un noticiero radiofónico o una pieza conocida de jazz al interior de una composición musical?³⁹ A pesar de que el origen del objeto sampleado pueda

³⁶ Winfried Nöth, “Self-Reference in the Media: The Semiotic Framework”, pp. 12-13.

³⁷ Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 23.

³⁸ Philip Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, p. 72.

³⁹ Por sampleo se entiende la inserción de un objeto sonoro, previamente grabado y rastreado, al interior de una nueva composición musical (Julián Woodside, “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”, p. 12).

ser reconocible, en ocasiones su inserción puede cobrar mayor sentido si nos enfocamos en las connotaciones de su medialidad (“textura”, diría Heinrich Plett), y no tanto en la referencia intertextual en específico (“texto”, en los mismos términos de Plett). Entonces, la inserción de un discurso político se puede interpretar a partir de la “época histórica” a la que remite, y no por las palabras puntuales; el audio de un noticiero puede connotar “seriedad” o “postura crítica” sin importar lo que diga la noticia; y una pieza de jazz puede remitir a nociones de “esnobismo” y “refinamiento” por las implicaciones socioculturales que dicho estilo musical ha adquirido, sin importar que en la época en la que se compuso la pieza tuviera otras connotaciones.

Pero la práctica de “samplear” medialidades no es exclusiva de lo musical, ni solo ha sido posible gracias a las tecnologías de grabación y reproducción que, desde el siglo XIX, han permitido realizar apropiaciones “literales” de textos mediáticos visuales, sonoros y audiovisuales. No, desde la Antigüedad, diversas prácticas retóricas han permitido “samplear” el mundo y reconfigurarlo a través de distintas medialidades.⁴⁰ Históricamente se han desarrollado figuras para aludir, emular o “insertar” unas medialidades en otras, tal es el caso de las metáforas, metonimias, sinécdoques, parodias, onomatopeyas, etcétera. Y si se considera, por ejemplo, que la esencia de la metáfora es “entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra”,⁴¹ ¿no sería eso lo que se ha descrito con los ejemplos de sampleo? Claro, siempre y cuando se dé prioridad a las connotaciones de la medialidad, a la “textura”, y no al texto *per se*.

Por otra parte, ¿cuál sería la diferencia cognitivo-retórica entre usar, como material elocutivo, manuales retóricos de la Antigüedad, compendios de tópicos y tropos musicales, pictográficos y performativos del medievo, o diversas herramientas digitales que permiten emular medialidades a partir de *apps*, *presets*, *templates*,

⁴⁰ Véase Julián Woodside, “Samplear el mundo para apre(he)nderlo”.

⁴¹ George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, p. 41.

plug-ins, filtros y demás recursos en programas de creación, edición y producción medial? Estas y otras formas de figuración provenientes de distintos cánones de representación medial han permitido reproducir convenciones que dan sustento argumental a la retórica intermedial. Se trata, en cada caso, de compendios de convenciones mediales que pueden ser utilizados con fines retóricos. Y, cuando la lógica de uso de dichas convenciones se apoya en la “textura” de una medialidad, entonces se trata de un recurso de retorización intermedial.

Lo anterior requiere de una discusión profunda sobre los procesos de convencionalización de cada recurso medial, algo que exige más espacio del disponible para la presente discusión. Sin embargo, es importante considerar que en cada caso se ve involucrado el dominio de una literacidad medial tanto por quien usa los recursos como por quien reconoce su retoricidad.⁴² Y si bien la noción de literacidad tiende a ser verbocentrista, aun cuando se suele contemplar su relación con otras medialidades,⁴³ en años recientes algunos autores han expandido su alcance para incorporar medialidades verbales y no verbales bajo nociones como “multiliteracidad”⁴⁴ o “transliteracidad”.⁴⁵

TRES DINÁMICAS DE RETORIZACIÓN INTERMEDIAL

Como ya se ha mencionado, la retórica intermedial se define como una práctica elocutiva y de ornato medial que se hace tangible

⁴² Literacidad proviene del vocablo en inglés *literacy*: “abarca todo lo relacionado con el uso del alfabeto: desde la correspondencia entre sonido y letra hasta las capacidades de razonamiento asociadas a la escritura” (Daniel Cassany, *Tras las líneas: Sobre la lectura contemporánea*, p. 38).

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ Véase Bill Cope y Mary Kalantzis (eds.), *Multiliteracies*.

⁴⁵ “The ability to read, write and interact across a range of platforms, tools and media from signing and orality through handwriting, print, TV, radio and film, to digital social networks” (Sue Thomas *et al.*, “Transliteracy: Crossing Divides”).

al identificar un cúmulo de situaciones retóricas intermediales, en apariencia inconexas, que comparten una misma lógica. La manera en la que los distintos cánones de representación medial disponibles en una época se codeterminan permite “topicalizar” sus connotaciones en diversos medios y modos semióticos. Pero para dimensionar tal proceso de retorización, sobre todo cuando se trata de medialidades no verbales, es importante explicitar la vertiente retórica desde donde se posiciona la retórica intermedial.

A estas alturas del texto es probable que algunos lectores asocien varios términos y discusiones aquí expuestas con algunos planteamientos provenientes de los estudios multimodales, sobre todo porque éstos también desarrollan reflexiones relacionadas con prácticas retóricas. Sin embargo, dichos estudios se construyen desde una perspectiva predominantemente lingüística,⁴⁶ mientras que la retórica intermedial se concibe desde una perspectiva literaria, o más puntualmente, poética. Por eso, aunque los estudios multimodales y la retórica intermedial comparten nociones y conceptos, las acepciones y aproximaciones son distintas. Por ejemplo, desde los estudios multimodales se habla de retórica cuando se analizan los procesos de una gramática multimodal,⁴⁷ mientras que aquí se concibe a la retórica desde su versión “restringida”, la cual se enfoca en prácticas de elocución y ornato.⁴⁸ De hecho, en años recientes los estudios

⁴⁶ “During the last three decades, multimodality has raised considerable interest among researchers with different backgrounds, but particularly among those working within the vast field of linguistics” (Tuomo Hiippala, *The Structure of Multimodal Documents*, p. 1).

⁴⁷ Véase John A. Bateman, *Multimodality and Genre*; John A. Bateman, *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual-Verbal Divide*; John A. Bateman, Janina Wildfeuer y Tuomo Hiippala, *op. cit.*; Tuomo Hiippala, “Modelling the Structure of a Multimodal Artefact”; Tuomo Hiippala, *The Structure of Multimodal Documents*; Carey Jewitt, *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*.

⁴⁸ Véase Gérard Genette, “La rhétorique restreinte”; José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*.

multimodales han desarrollado anotaciones que, indirectamente, apelan a la pertinencia de plantear una retórica intermedial.⁴⁹

Por otra parte, si bien varios autores han reflexionado sobre la retórica aplicada a diversas medialidades verbales y no verbales,⁵⁰ la retórica intermedial no busca posicionarse como una retórica general, ni como algo exclusivo de ciertas medialidades. En su lugar, esta retórica se enfoca en los cruces entre medialidades, y explica la lógica detrás de las prácticas de elocución y ornato intermedial, razón por la cual puede ser entendida tanto como *a)* un proceso creativo que apela a prácticas de topicalización intermedial, y como *b)* una forma de aproximarse e interpretar un texto mediático bajo criterios intermediales.⁵¹

⁴⁹ Hacia el final del capítulo “Visual rhetoric”, John A. Bateman plantea: “In this unit we have seen the development of a range of ideas beginning in classical rhetoric and working towards progressive systematizations that can be applied to visual material and text-image combinations where an argumentative or, more generally conceived, ‘rhetorical’ component is at work. *It remains to be seen, however, just how effective such proposals are when taken further [...] There is clearly much more to investigate. Particularly the areas of reliability, identification, and effect within rhetorically based accounts of text-image combinations are in need of considerably more research*” (John A. Bateman, *op. cit.*, pp. 135-136). Por su parte, Tuomo Hiippala ha apelado a la importancia de realizar exploraciones más abstractas, que resultan pertinentes para la retórica intermedial: “Because detailed analyses have dominated multimodal research, *the more abstract levels of multimodal structure have not been explored to a great extent, although they are likely to play an important role in organizing the content and structure targeted by the detailed analysis*” (Tuomo Hiippala, *op. cit.*, p. 3). El énfasis es mío.

⁵⁰ Retórica de la imagen y lo visual: Roland Barthes, “Rhetoric of the Image”; Groupe □, *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*; Charles A. Hill y Marguerite Helmers (eds.), *Defining Visual Rhetoric*; Charles Kostelnick y Michael Hassett, *Shaping Information: The Rhetoric of Visual Conventions*. Retórica y música: Rayond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*; Stephanie Vial, *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century*. Retórica e hipermedios: George P. Landow, “The Rhetoric of Hypermedia: Some Rules for Authors”. Retórica y diseño: Gesche Joost y Arne Scheuermann, *op. cit.*; David S. Kaufer y Brian S. Butler, *Rhetoric and the Arts of Design*. Retórica y literatura electrónica: Talan Memmott, *Digital Rhetoric and Poetics. Signifying Strategies in Electronic Literature*.

⁵¹ Sonja K. Foss hace una distinción similar desde la retórica visual: “In the first sense, visual rhetoric is a product individuals create as they use visual

Como se mencionó al inicio del texto, lo aquí expuesto se puede considerar tanto una actualización como una perspectiva complementaria de diversas prácticas y reflexiones retóricas. Por esta razón, además de retomar nociones y figuras provenientes de la retórica clásica, sustenta buena parte de su argumentación en las discusiones sobre retórica y estética. Por ejemplo, Steve Whitson y John Poulakos consideran que la retórica verbal toma en cuenta dos tradiciones: una estética y una epistémica,⁵² y es la primera, la estética, la que nos acerca a los argumentos necesarios para concebir una retórica intermedial que incluye situaciones no verbales. En palabras de los autores: “Aesthetic rhetoric focuses on the human body as an excitable entity, an entity aroused by language [...] [It] draws its strength from seeing an audience affected by its message [...] In the aesthetic tradition, moving an audience by means of a particular message is precisely the point”.⁵³ Pero, si bien la retórica intermedial se posiciona argumentalmente en la vertiente estética de la retórica, también implica un proceso racional complejo, pues requiere de contemplar la pertinencia de las connotaciones de una medialidad en diversos contextos. Resulta entonces pertinente la anotación que hace Sonja K. Foss, desde la retórica visual, al plantear que un estímulo sensorial puede implicar dos respuestas:

An aesthetic response consists of a viewer's direct perceptual encounter with the sensory aspects of the artifact. Experience of a work at an aesthetic level might mean enjoying its color, sensing its form, or valuing its texture. There is no purpose governing the experience other than simply having the experience. In a rhetorical response, in contrast, meaning is attributed to

symbols for the purpose of communicating. In the second, it is a perspective scholars apply that focuses on the symbolic processes by which visual artifacts perform communication” (Sonja K. Foss, “Framing the Study of Visual Rhetoric”, p. 304).

⁵² Steve Whitson y John Poulakos, “Nietzsche and the Aesthetics of Rhetoric”, p. 141.

⁵³ *Loc. cit.*

the artifact. Colors, lines, textures, and rhythms in an artifact provide a basis for the viewer to infer the existence of images, emotions, and ideas.⁵⁴

La distinción entre ambas respuestas podría ser cuestionada desde lo pragmático, pues técnicamente una respuesta estética es también una respuesta retórica, y viceversa. Pero para fines de la presente argumentación es necesario recordar que se debe identificar una intención de retorización medial en el texto mediático, por lo que la respuesta retórica se da cuando se identifica dicha situación, algo que se puede ilustrar con dos ejemplos. En cuanto a lo visual sería la diferencia entre usar el color rojo como mera cualidad de un objeto, invitando a una respuesta estética, y usar el mismo color para aludir, por ejemplo, a una situación de peligro, violencia o enojo, invitando a una respuesta tanto estética como retórica. Y en cuanto a lo sonoro, sería la diferencia entre usar el sonido de niños riendo con reverberación como parte de una situación diegética en una película —niños jugando en un espacio con mucha resonancia—, o para aludir a una situación de nostalgia o terror en una canción o una película.

Entonces, la retórica intermedial se enfoca en analizar que, a pesar de tratarse de medialidades y recursos en apariencia inconexos, hay situaciones donde se comparte una misma lógica de retorización intermedial. Como parte del proyecto de investigación que da sustento al presente texto se identificó que las situaciones de retorización intermedial no sólo dependían de las connotaciones de las medialidades aludidas, sino también del plano donde ocurría cada situación. En este sentido, por plano habría que entender los recursos con los que se puede construir la identidad medial de un texto mediático. Es decir: *a)* su sustancia semiótica, *b)* las formas y convenciones discursivas donde se posiciona, y *c)* la manera en la que delimita implícita o explícitamente sus significantes como entidad. Además, se identificó

⁵⁴ Sonja K. Foss, *op. cit.*, p. 306.

que cada plano implica una dinámica o lógica de retorización en particular: *a)* puntuación ideastésica, *b)* sinécdoque intermedial, y *c)* puesta en situación paródica, respectivamente.

¿Por qué hablar de tres planos y no más o menos? Al revisar lo discutido por diversos autores con respecto a los elementos que permiten la materialización de un texto mediático, se identificó que se solía aludir al menos a dos de los tres recursos aquí identificados, los cuales delimitan experiencialmente la especificidad e identidad medial de un texto mediático.⁵⁵ No obstante, como planteó Marshall McLuhan, un medio siempre contiene a otro medio, lo cual ocasiona que tanto “medio” como “medialidad” sean conceptos flexibles que requieren dimensionar la posibilidad de hacer un *zoom-in* o *zoom-out* fractálico para identificar los componentes específicos de cada texto mediático. Es decir, al momento de plantear un análisis desde la retórica intermedial es necesario establecer las coordenadas del objeto de estudio a partir de los planos mencionados. Pero dicho posicionamiento no debe ser desde una perspectiva prescriptivista, pues lo que para un texto mediático puede ser parte de la sustancia semiótica, para otro puede ser parte de las formas o convenciones discursivas o de

⁵⁵ Ya Aristóteles había propuesto la distinción entre “medio”, “objeto” y “modo de representación” (véase José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, p. 23). Otros autores que han reflexionado sobre los elementos que componen a una obra o texto mediático son Marshall McLuhan, Niklas Luhmann, Mark Leverette, Marie-Laure Ryan, Werner Wolf, Mary Ann Doane, Joanna Sofaer, Lars Elleström, Elliot Gaines, Fiona Doloughan, Adalberto Müller y John A. Bateman. Y si bien los estudios multimodales han desarrollado reflexiones similares a partir de las nociones de “modo”, “género” y “*canvas*” (véase John A. Bateman, Janina Wildfeuer y Tuomo Hiippala, *op. cit.*, p. 87), la noción de “género” resulta limitada por no contemplar los procesos de acumulación y subordinación medial ni la referencialidad exofórica, mientras que la noción de *canvas* sesga la posibilidad de abstraer el fenómeno en prácticas mediales “efímeras” como las artes performativas (teatro, danza, *performance*, etcétera), o expresiones “intangibles” o “inmateriales”, como la música o el arte sonoro.

la puesta en situación.⁵⁶ Por otra parte, es importante considerar que la convencionalización y repetición de combinaciones específicas de los recursos que conforman estos tres planos puede dar pie a nuevos cánones de representación medial.

Entonces, ¿qué se entiende por “sustancia semiótica”? Se trata de los recursos sensoriales y modales involucrados en la configuración de un texto mediático. Tiene que ver con las discusiones sobre los “modos semióticos” o “modos de significación” para realizar un texto mediático.⁵⁷ Si bien diversos autores los han tratado de categorizar, la idea de que la sustancia de cada medio puede ser otro medio complejiza su identificación,⁵⁸ razón por la que hablar de sustancia semiótica requiere considerar que cada texto mediático tiene la posibilidad de desarrollar “gestos” a partir de su propia configuración semiótica, pero sin caer en prescriptivismos. Ahora bien, desde una perspectiva intermedial lo anterior implica construir situaciones donde dichos gestos aluden a modos o conceptos externos a la sustancia semiótica involucrada, dando pie a una “puntuación ideastésica”.

¿Qué se entiende por “formas y convenciones discursivas”? Ya se ha hablado de medialidad y genericidad, y tiene que ver con cómo un cúmulo de rasgos modales se puede consolidar como un canon de representación medial cuya historicidad y connotaciones y contextos de uso son definidas pragmáticamente, tal como han planteado diversos autores con respecto a la noción de “género”.⁵⁹ Entonces, aludir a las connotaciones de una medialidad, de manera exofórica, implica plantear una “sinécdoque intermedial”

⁵⁶ Por ejemplo, la sustancia de un libro puede ser un cúmulo de poemas, de un poema puede ser diversos recursos tipográficos, de la tipografía pueden ser sus trazos y color, y del trazo puede ser el manejo de texturas.

⁵⁷ Véase Bill Cope y Mary Kalantzis, “Introduction. Multiliteracies: The Beginnings of an Idea”, p. 7; Fiona J. Doloughan, *Contemporary Narrative: Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*, p. 134; David Graddol, *op. cit.*, pp. 46-48.

⁵⁸ Véase la nota 56.

⁵⁹ Véase Amy J. Devitt, *Writing Genres*; Carolyn Miller, *op. cit.*; Carolyn Miller, “Genre as Social Action (1984), Revisited 30 Years Later (2014)”; Tzvetan Todorov, “The Origin of Genres”.

donde “la parte” insertada de una medialidad sirve para referir a las connotaciones de un “todo” medial.

Finalmente, ¿qué se entiende por “la manera en la que un texto mediático delimita implícita o explícitamente sus significantes” como entidad? Un texto mediático es, al final de cuentas, una obra, evento o artefacto pragmáticamente delimitable, ya sea física o conceptualmente.⁶⁰ Este plano tiene que ver con el encuadre o situación como se presenta dicho texto mediático, el cual constituye “the conditions for a consideration of the work’s broader, critical ‘frames of reference’ within a discourse of art as a whole”.⁶¹ No obstante, este plano se diferencia de la discusión sobre las formas y convenciones discursivas ya que, si bien una medialidad implica guías cognitivas, “the framing (similar to what it encodes, namely frames) is located on another logical and/or physical level than the framed”.⁶² Es decir, más que las connotaciones y usos sociales, este plano requiere de reconocer las *affordances* o potencialidades de interacción de dicha medialidad, entendidas como “a relationship between the properties of an object and the capabilities of the agent that determine just how the object could be possibly used”.⁶³ De esta manera, cuando el encuadre construye como entidad una experiencia que alude a otra medialidad, se trata entonces de una “puesta en situación paródica”.

RETÓRICA INTERMEDIAL APLICADA

Después de haber descrito brevemente la lógica de cada una de las tres dinámicas de retorización intermedial, toca ilustrar cómo estas pueden ser identificadas en diversos cánones de

⁶⁰ Véase Katherine Hayles, *Writing Machines*, pp. 29-33; Joanna Sofaer, “Introduction: Materiality and Identity”, pp. 1-8.

⁶¹ Mel Gooding, *Modern Art: Inside Out*, p. 40.

⁶² Werner Wolf, “Introduction: Frames, Framing and Framing Borders in Literature and Other Media”, p. 7.

⁶³ Donald A. Norman, *The Design of Everyday Things*, p. 11.

representación medial a partir de situaciones retóricas en apariencia inconexas. No obstante, recordemos que los ejemplos utilizados a continuación tienen fines ilustrativos, y que ha sido labor de la tesis doctoral que da sustento a este texto el dedicar un capítulo a cada una de estas dinámicas. Por esta razón, no se busca desarrollar a profundidad cada dinámica o realizar un análisis detallado de cada ejemplo, sino exponer la lógica y la complejidad de la retórica intermedial, así como su pertinencia para los estudios literarios.

A lo largo del texto se ha preferido hablar de “dinámicas de retorización intermedial” para hacer énfasis en que lo que se analiza es la lógica de fondo de la retorización intermedial, en lugar de las materializaciones concretas de diversas situaciones retóricas intermediales. Para comprender este matiz habría que pensar, por ejemplo, en la distinción entre hablar de la metáfora como una “lógica” de retorización y concebirla como un recurso retórico que se materializa en situaciones concretas. De esta manera, su lógica de retorización implica utilizar las cualidades de una cosa en función de otra, mientras que la metáfora se materializa de múltiples formas en situaciones aparentemente inconexas, como pueden ser las frases “las perlas de tu boca”, “el algodón del cielo” o “el tambor de tu pecho” para aludir respectivamente a los dientes, las nubes o el corazón.⁶⁴

⁶⁴ En una comunicación personal Martín Acebal, especialista en semiótica y retórica, planteó lo siguiente: “La metáfora (como todos las figuras, discursos o efectos retóricos), desde mi punto de vista, requiere un triple abordaje: 1) *teórico o formal*, en el que se describe su operatoria y que de un modo sencillo se puede definir como una sustitución, y cuya descripción dependerá de cuál es el repertorio conceptual con el que se trabaje (metasemas, comparación *in absentia*, etc.); 2) *material*, en el que se analiza efectivamente cuál es el discurso verbal, visual, sonoro, performático, etcétera, sobre el que se ha realizado la sustitución y que establece sus unidades constitutivas para la sustitución (la hegemonía lingüística ha instalado los niveles del contenido, la sintaxis y el morfo-fonológico, pero eso implica ignorar que existen otros materiales susceptibles de metaforización); y 3) *político-pragmático*, los efectos de sentido y pragmáticos de la metáfora operando en un discurso particular y en condiciones pragmáticas precisas. Ahí se pueden reconocer los efectos

La distinción entre la lógica de retorización y la materialización de una figura retórica en situaciones concretas es fundamental para comprender cómo se puede hacer tangible la retórica intermedial, pues si bien abarca tres dinámicas o lógicas de retorización intermedial, estas se materializan de múltiples formas en textos mediáticos originados en diversos cánones de representación medial. Por lo tanto, este apartado está dedicado a ilustrar cada una de las dinámicas con diversos ejemplos, los cuales se presentan en una tabla a continuación y serán discutidos brevemente más adelante. Cabe aclarar que, por la especificidad medial de este texto, no se incorporan ejemplos sonoros en la tabla, pero serán descritos cuando resulte pertinente. Ahora bien, una vez revisados los ejemplos de la tabla, se invita a quien lee a realizar una breve dinámica: agruparlos y categorizarlos bajo los criterios que considere más pertinentes.

de parodia de una metáfora, etc. Pero sin considerar los otros aspectos no logramos tener ni las herramientas formales para describir la operación, ni podemos identificar cuál es el discurso que está siendo transformado (desde lo material) y parodiado” (Comunicación personal, 13 de abril, 2019). Para profundizar en la discusión, véase Martín Acebal, “La retórica inagotable. Práctica social y proceso semiótico”.



“Marcia futurista”
(parole in libertà)
(1916), de Filippo
Tommaso Marinetti.



Rumble McSkirmish,
personaje con estética
de videojuego de la serie
animada *Gravity Falls*.



“La fresque des
Lyonnais”, mural en
estilo trampantojo /
trompe l'oeil en Lyon,
Francia.



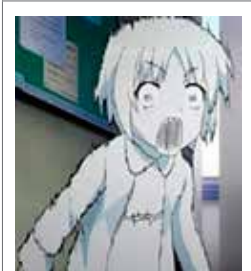
Jüdisches Museum en
Berlín, Alemania.



“Intradução” (1974),
poema de Augusto de
Campos que mezcla
dos tipografías.



“Ze Ninguém”,
novela gráfica mural
de Tito na Rua, en Río
de Janeiro, Brasil.



Tsukuyomi Komoe,
personaje del anime
Toaru Majutsu no Index.



Le Fresnoy – Studio
National des Arts
Contemporains, en
Tourcoing, Francia.



“Digital orca”, escultura
de Douglas Coupland,
en Vancouver, Canadá.

PUNTUACIÓN IDEASTÉSICA

La puntuación ideastésica consiste en el uso de “gestos” modales para generar una referencialidad exofórica. Dichos gestos permiten establecer asociaciones ya sea a otras experiencias modales o a conceptos e ideas. ¿Por qué hablar de puntuación? Históricamente se ha considerado a la puntuación como un recurso retórico que puede aludir a otros modos semióticos, pues cuando Aristófanes propuso los signos *comma*, *colon* y *periodus*, él buscaba desarrollar “gestos” sonoros que influyeran en la manera de leer un texto escrito.⁶⁵ Así mismo, Eric Partridge considera que “there have been two systems of punctuation: the rhetorical or dramatic or elocutionary [...] and the grammatical or constructional or logical”,⁶⁶ mientras que la noción de puntuación ha sido aplicada a otras medialidades como la fotografía,⁶⁷ el cine⁶⁸ y la música.⁶⁹

Por otra parte, la referencialidad exofórica de esta dinámica se sustenta, desde una perspectiva intermedial, en la noción de ideastesia. Dicho término proviene de reflexiones sobre los fenómenos de sinestesia en el arte, pues se considera que muchas veces se trata de la práctica de construir y “sentir” conceptos a partir de asociaciones semántico-sensoriales,⁷⁰ y no de una condición neuronal, como ocurre con la sinestesia diagnosticada. De esta manera, la puntuación ideastésica apela a situaciones “gestuales” en un texto mediático donde, a partir de diversos recursos modales, se construye una situación exofórica que apela a otros modos semióticos o conceptos, tal como ilustran los siguientes ejemplos expuestos en la tabla:

⁶⁵ Véase Alexander Humez y Nicholas D. Humez, *On the Dot: The Speck That Changed the World*, pp. x-xi.

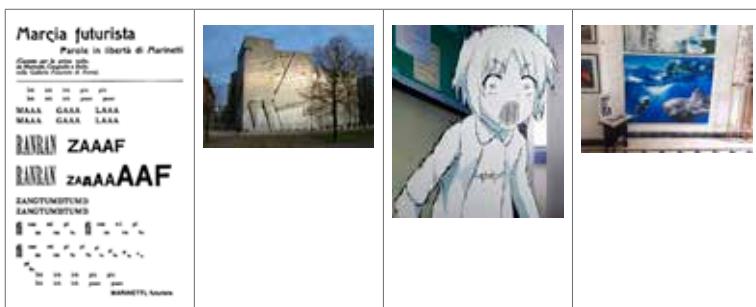
⁶⁶ Eric Partridge, *You Have a Point There: A Guide to Punctuation and Its Allies*, p. 5.

⁶⁷ Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, pp. 26-27.

⁶⁸ Walter Murch, *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*.

⁶⁹ Stephanie Vial, *op. cit.*

⁷⁰ Véase Danko Nikolić, “Ideasthesia and Art”.



La pieza de Marinetti, “Marcia futurista”, emplea gestos tipográficos que pueden ser interpretados oralmente, cuestión que es referida en una nota introductoria con la frase “Cantata per la prima volta, da Marinetti, Cangiullo e Balla, nella Galleria Futurista di Roma”.⁷¹ En el caso del Jüdisches Museum de Berlín, los gestos de la fachada aluden a la experiencia de trauma y ruptura que ha vivido históricamente la comunidad judía en Alemania, pues como indica el sitio web del museo: “Anyone walking from the museum’s baroque Old Building into the new Daniel Libeskind Building not only sees the architectural differences, but can also hear and feel them”.⁷² Entonces, el “gesto” arquitectónico deviene en otras sustancias semióticas. En el anime *Toaru Majutsu no Index*, el personaje de Tsukuyomi Komoe pierde su color y muestra variaciones en el trazo al entrar a un salón de clases y descubrir que está desordenado, representando así un estado emocional a partir de recursos de puntuación gráfica, algo que el sitio web TvTropes.org define como *color failure*,⁷³ y que en los dibujos animados sirve para aludir a que un personaje entra en *shock*. Por otra parte, en la pintura “Un nuevo comienzo” se muestran dos delfines en el mar, y uno de ellos aparece “píxeleado”, alu-

⁷¹ “Cantada por primera vez por Marinetti, Cangiullo y Balla, en la Galería Futurista de Roma”.

⁷² Jewish Museum Berlin, “Architecture for all the Senses”.

⁷³ “Color Failure”, tv tropes, disponible en <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ColorFailure>

diendo, en palabras del autor durante un diálogo en persona, a cómo el ser humano ha perjudicado a la fauna marina, al punto que cuando esta desaparezca solo será posible apreciarle en registros digitales. Finalmente, un caso sonoro que complementa estos ejemplos es la pieza “Yudechang”, compuesta por Bool y World’s End Girlfriend. En ella destacan dos gestos sonoros en los minutos 1’29” y 1’52”, pues cambia la modulación vocal y aparece un motivo musical descendiente, apelando implícitamente al “enrarecimiento” de una situación descrita por un narrador, cuestión que además es reforzada por el cambio de color de la tipografía en la versión audiovisual de la obra. No obstante, los gestos adquieren mayor sentido si se les analiza desde una perspectiva ideastésica, exofórica.

Cada uno de los ejemplos mencionados se materializa en un canon de representación medial diferente, y construye situaciones retóricas intermediales a partir de diversos gestos modales. La lógica de fondo que les une es la de puntuación ideastésica, y las connotaciones de cada gesto pueden ser explicadas de manera exofórica a partir de la identificación de lo que se podría denominar como una red semántica intermodal. Es decir, de rastrear un cúmulo de gestos modales presentes en diversas sustancias semióticas que se han consolidado como recursos estrechamente vinculados a la representación y remediación de una idea o concepto.

SINÉCDOQUE INTERMEDIAL

Probablemente la sinécdoque intermedial sea la dinámica más fácil de explicar, pues su lógica se ha discutido a grandes rasgos en el apartado sobre referencialidad exofórica y “texturas” mediales. Consiste en la subordinación de un canon de representación medial con fines retóricos. Es decir, utilizar los rasgos y connotaciones de una medialidad al interior de un texto mediático que se posiciona predominantemente en otro canon de representación

medial. ¿Por qué hablar de sinécdoque, y no de metonimia? Peter Schofer y Donald Rice plantean que una sinécdoque se caracteriza por una relación de inclusión semántica o referencial “made possible by the fact that one of the signifieds is also a semantic feature of the other signified [...] synecdoche is expanded here to include not only the part for the whole but also the container for the contained”.⁷⁴ Por otra parte, Brigitte Nerlich y David Clarke consideran que la sinécdoque y la metonimia se distinguen, ya que si bien ambas figuras plantean relaciones entre constituyentes o componentes, “in the case of metonymy these relations link occurrences in the ‘real world’, whereas in the case of synecdoche the relations that are exploited are those which pertain between ‘components’ of concepts or categories”.⁷⁵ De esta manera, la distinción entre contenedor y contenido que hacen Schofer y Rice remite a lo discutido por Heinrich Plett con respecto a la diferencia entre “textura” y “texto” de un intertexto, mientras que la anotación de Nerlich y Clarke permite hablar de la sinécdoque intermedial como un proceso en el que se establecen relaciones semánticas a partir de los componentes de diversas “categorías” mediales o medialidades.

Una sinécdoque intermedial se activa cuando se reconoce la subordinación medial desde lo que Lars Elleström define como *qualified media*. De acuerdo con el autor, se pueden identificar tres categorías de la noción de medio: “*Basic media* are simply defined by their modal properties whereas *qualified media* are also characterized by historical, cultural, social, aesthetic and communicative facets. *Technical media* are any objects, or bodies, that ‘realize’, ‘mediate’ or ‘display’ basic and qualified media”.⁷⁶ Como se ex-

⁷⁴ Peter Schofer y Donald Rice, “Metaphor, Metonymy, and Synecdoche Revis(it)ed”, p. 140.

⁷⁵ Brigitte Nerlich y David D. Clarke, “Synecdoche as a Cognitive and Communicative Strategy”, p. 203.

⁷⁶ Lars Elleström, “Introduction”, p. 5. Y si bien la distinción de Elleström se podría equiparar con los tres planos que conforman un texto mediático: su sustancia semiótica, las formas y convenciones discursivas donde se posicio-

plícó en el apartado sobre la retorización de medialidades, tanto medialidades como genericidades se vinculan retóricamente con diversas situaciones o “acciones” discursivas. La sinécdoque intermedial se apoya, tal como ocurre con los *qualified media*, en los rasgos históricos, culturales, sociales, estéticos y comunicativos de una medialidad, lo cual toma en consideración que su historicidad y connotaciones dependen de las situaciones y “acciones” discursivas donde suelen emplearse. Los ejemplos antes expuestos que permiten ilustrar esta dinámica son los siguientes:



Augusto de Campos reinterpretó en 1974 un texto de 1174 del poeta medieval Bernart de Ventadorn donde, mediante el uso de dos fuentes tipográficas, aludió a dos contextos sociohistóricos. A diferencia del ejemplo de Marinetti descrito desde la puntuación ideastésica, la tipografía en “Intradução” funciona sinécdoticamente, pues se apoya en su historicidad para generar una situación retórica intermedial.⁷⁷ Algo similar ocurre con el espacio arquitectónico de Le Fresnoy, en Tourcoing, Francia, pues en palabras de Bernard Tschumi, arquitecto detrás del proyecto: “At

na y la manera en la que delimita implícita o explícitamente sus significantes, como ya se mencionó, no ha sido el único que ha planteado clasificaciones tripartitas (véase la nota 55), las cuales han servido como punto de partida para identificar y desarrollar cada una de las dinámicas de retorización intermedial aquí propuestas.

⁷⁷ “Working with two boldly distinct fonts, he places the poet’s name in Gothic and his own name in Westminster, a font visually associated with seventies-era computers. Interspersing the original Provençal with his Portuguese, the two fonts mix along with the two versions of the poem, dated 1174 and 1974 respectively”. Isabel Gómez, “Anti-Surrealism? Augusto de Campos Untranslates Spanish-American Poetry”, p. 381.

Fresnoy, we can speak of an ‘architecture-event’ rather than an ‘architecture-object’. The interstitial space between the new and old roofs becomes a place of fantasies and experiments (filming and other exploratory works on space and time)”.⁷⁸ Entonces, la subordinación de la arquitectura del edificio “viejo” funciona sinecdóticamente para complementar la experiencia integral del espacio. Esto, curiosamente, ocurre también con el ya mencionado Jüdisches Museum en Alemania,⁷⁹ pues arquitectónicamente establece un “diálogo” entre un estilo “viejo” y uno “moderno”.⁸⁰ En el videoclip de la canción “Take on me”, de A-ha, uno de los protagonistas aparece estilizado como si fuera un boceto a lápiz. Hacia el final del video se aprecia cómo este pierde dicho rasgo y se vuelve “real”, de tal manera que la subordinación de la medialidad “boceto / tira cómica” construye una tensión entre la realidad y la ficción. En los dibujos animados de *Gravity Falls*, el personaje Rumble McSkirmish construye una situación similar; proviene de un videojuego ficticio que los personajes de la serie juegan. En algún momento, McSkirmish se materializa en el mundo “real” manteniendo su estética “pixeleada”, y su comportamiento y psicología se apoyan en los estereotipos y convenciones narrativas de los videojuegos de pelea a los que remite. De esta manera, su “lógica medial” contrasta con la lógica del mundo “real” de la serie. Y en lo sonoro ya se han mencionado de manera genérica algunos ejemplos musicales cuando se citó a Winfried Nöth y a Philip Tagg en el apartado sobre

⁷⁸ Bernard Tschumi, “Le Fresnoy. National Studio for Contemporary Arts”.

⁷⁹ El Jüdisches Museum incorpora dos dinámicas de retorización intermedial: puntuación ideastésica, como se mencionó con los gestos de la fachada del edificio “moderno” y sinécdoque intermedial, pues plantea el diálogo sinecdótico entre dos estilos o “medialidades” arquitectónicas (ver contexto de nota 72).

⁸⁰ Las sinécdoques intermediales pueden ser intergenéricas (entre géneros de una misma medialidad), intramodales (entre medialidades que comparten los mismos semióticos) o intermodales (entre medialidades constituidas por distintos modos semióticos). Entonces, ambos ejemplos podrían ser considerados sinécdoques intergenéricas, ya que utilizan dos estilos / genericidades provenientes del canon arquitectónico.

referencialidad exofórica y “texturas” mediales. Sin embargo, un ejemplo concreto ocurre, musicalmente, con la inserción de las danzas española, árabe y china en *El Cascanueces*, de Pyotr Ilyich Tchaikovsky, además de ser una práctica habitual en el diseño sonoro de películas, videojuegos, publicidad y parques de diversiones al incorporar estilos musicales de estéticas sonoras para situar al espectador en una época o contexto sociohistórico en específico.

En cada ejemplo se puede identificar un proceso de subordinación de una medialidad con fines retóricos, la cual activa situaciones sinécdoicas intermediales. Cabe aclarar que habrá ocasiones en las que resulte complicado distinguir si se trata de una puntuación ideastésica o de una sinécdoque intermedial, pues para aludir a otras medialidades es necesario jugar con las cualidades elocutivas de la sustancia semiótica que conforma a un texto mediático. No obstante, la diferencia se hace evidente cuando se identifica el proceso de inserción y de uso del recurso, ya que si lo que se busca es construir una situación retórica que aluda a un concepto o idea ajena a las connotaciones de un *qualified media*, entonces se trata de una puntuación ideastésica, mientras que si lo que se busca es utilizar las connotaciones de una medialidad como un todo, entonces se trata de una sinécdoque intermedial. Un matiz similar ocurre al diferenciar algunos ejemplos donde resulta complicado identificar si se trata de una sinécdoque intermedial o de una puesta en situación paródica, pero la clave para diferenciarles radica también en cómo se usa dicho recurso.⁸¹

PUESTA EN SITUACIÓN PARÓDICA

Si bien la puesta en situación paródica es una de las prácticas más comunes en la historia de los medios y las artes, en ocasiones resulta difícil de conceptualizar con claridad. En palabras de

⁸¹ Véase nota 89.

Robert Chambers, la parodia se puede considerar “the principal source of innovation and change in the arts”,⁸² y más adelante complementa: “parody is the art that plays with art. As a single technique applied to literature, to music, or to the visual arts, parody consists of three major refinements or iterations that create contrasts by banging, binding, and/or blending disparate, incongruous, or antithetical subject matter. In the realm of aesthetics, that subject matter consists of artistic conventions”.⁸³ Si cambiamos en la cita la noción de *artistic conventions* por la de “medialidades” o “cánones de representación medial”, entenderemos entonces la pertinencia de la parodia para hablar de la retórica intermedial.

La puesta en situación paródica se trata, a grandes rasgos, del contraste, unión o combinación de varios marcos interpretativos o “puestas en situación” (aludiendo al concepto de *mise-en-scène* o puesta en escena de teatro o cine, o al de *mise-en-place* o puesta en lugar de gastronomía). Como plantea Patrice Pavis, una puesta en escena —o en este caso, en situación— es “un sistema sintético de opciones y de principios de organización, y no, como el espectáculo o la representación, el objeto concreto y empírico del futuro análisis. La puesta en escena es un concepto abstracto y teórico, una red más o menos homogénea de elecciones y de obligaciones”.⁸⁴

En la sección sobre las tres dinámicas de retorización intermedial se planteó que el último plano con el que se puede construir la identidad medial de un texto mediático tiene que ver con la manera en la que este delimita implícita o explícitamente sus significantes como entidad. Y si bien un texto mediático suele tener una medialidad base o “dominante”, aun cuando dicho texto pueda ubicarse en coordenadas limítrofes y ser considerado momentáneamente como “intermedial”,⁸⁵ una puesta en

⁸² Robert Chambers, *Parody: The Art That Plays with Art*, p. xi.

⁸³ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁴ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, p. 24.

⁸⁵ Véase Dick Higgins, “Intermedia”.

situación paródica tiene que ver con que en ocasiones se puede aludir simultáneamente a la experiencia de los encuadres de otras medialidades como experiencia integral. Dicho fenómeno, cabe aclarar, forma parte de lo que se conoce como multiestabilidad, y “the hallmark of parody is *multistable art*, meaning art that invites more than one interpretation or reading”.⁸⁶

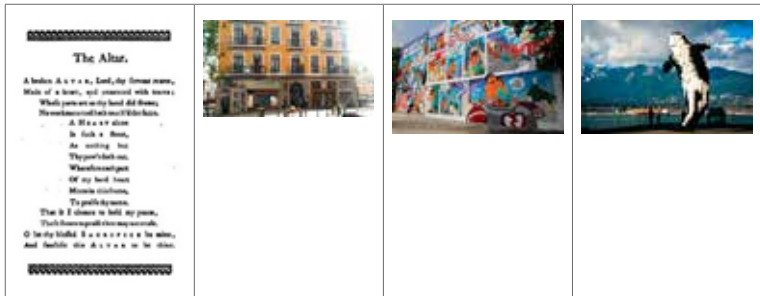
Peter Kruse y Michael Stadler consideran que una situación multiestable ocurre cuando se establecen varios marcos interpretativos de manera simultánea, ocasionando que, “without any stimulus change two or more different phenomena are experienced”.⁸⁷ Por su parte, Seana Coulson propone que las situaciones multiestables contemplan procesos ya sea de cambios de encuadre (*frame shifting*), o de mezcla de conceptos (*conceptual blending*).⁸⁸ Al igual que con la sinécdoque intermedial, la puesta en situación paródica se activa a partir de aludir, mediante un cúmulo de rasgos modales, a otro canon de representación medial. Sin embargo, en lugar de subordinar una medialidad en otra, aun cuando en ocasiones pareciera que el diálogo de la medialidad subordinada está en igualdad de condición que la dominante,⁸⁹ lo que busca la puesta en situación paródica es emular de manera integral otra experiencia medial. ¿Qué ejemplos de la tabla apelan a esta lógica?

⁸⁶ Robert Chambers, *op. cit.*, p. 190.

⁸⁷ Peter Kruse y Michael Stadler, “The Function of Meaning in Cognitive Order Formation”, p. 5.

⁸⁸ Seana Coulson, *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*.

⁸⁹ Tal como ocurre con la obra plástica “Buum”, de Marcello Nitsche. En ella una señalética de tránsito es modificada para agregar una franja tridimensional en semí espiral que sobrepone la palabra “buum”, enmarcada por una burbuja de diálogo característica de las tiras cómicas. Si bien pareciera que los recursos mediales señalética / comic están en igualdad de condición, el gesto de la tira cómica se subordina, pues el recurso no genera una puesta en situación multiestable que permita experimentar el leer un comic.



El poema de George Herbert forma parte de la tradición de acomodar letras y palabras para representar visualmente un objeto (en este caso un altar). Esta práctica se puede rastrear a la Antigüedad, y ha dado pie a diversos cánones de representación medial como los *carmina figurata* medievales, los caligramas árabes y europeos, así como la poesía concreta y visual del siglo XX. La experiencia paródica o multiestable se construye porque el texto mediático es al mismo tiempo texto escrito e imagen, estableciendo así dos puestas en situación medial. La misma lógica retórica ocurre, pero con otras medialidades —arquitectura y pintura— en el caso de trampantojos o *trompe-l'œil* como el mural “La fresque des Lyonnais”. En palabras de Omar Calabrese, más que un engaño perceptivo, un trampantojo es una expresión visual paradójica, pues “comunica dos mundos: el de lo representado y el que contiene la representación y, más aún, el mundo representado (la escena) y el que representa (el cuadro), en una dialéctica que puede llegar a crear vértigo”.⁹⁰ De esta manera, dicho mural plantea una situación multiestable, pues es al mismo tiempo una pintura o mural (“cuadro”) y la emulación de una fachada con balcones donde se muestran personajes célebres nacidos en Lyon (“escena” [arquitectónica]), estableciendo un juego paródico intermedial. El caso de la novela gráfica “Ze Ninguém”, del artista urbano Tito na Rua, plantea una cuestión similar, pero con grafiti y novela gráfica. Desde 2008, Tito na

⁹⁰ Omar Calabrese, “El Trompe-l’œil: ¿‘Engaño de Los Ojos’?”, p. 72.

Rua ha desarrollado la historia de un personaje callejero, Ze Ninguém, a partir de una centena de viñetas materializadas como grafitis. En 2012 publicó de manera independiente *Street comics vol. 1*, obra que compilaba fotografías de varias de esas viñetas de manera secuencial, y ya en 2015 publicó con más fotos una novela gráfica con el título *Ze Ninguém*. Sin embargo, si bien ya se ha materializado en un libro impreso, tal como lo haría tradicionalmente una novela gráfica, su obra ha sido considerada desde al menos 2012 como “un comic escrito en las calles”.⁹¹ Por otra parte, si bien la escultura “Digital orca” utiliza una estética de píxeles tal como ocurre en el cuadro “Un nuevo comienzo”, y con el personaje Rumble McSkirmish en *Gravity Falls*, el recurso se activa en el plano de la puesta en situación, pues hay un contraste entre la materialidad de la escultura y la “inmaterialidad” de la medialidad digital (planteada por el título y el “píxeleado”). Finalmente, un ejemplo sonoro es la representación de *The War of the Worlds* que Orson Welles hizo para radio, donde, a pesar de ser un drama radiofónico, Welles desarrolló una puesta en situación paródica al emular la experiencia de un noticiero radiofónico en vivo. Y en años recientes, se han editado varios *soundtracks* para películas o videojuegos imaginarias, como *Bird world* (2017), de Leon Chang, en el que la experiencia musical alude también a la experiencia de jugar varios niveles de un videojuego inexistente.⁹²

La complicación de analizar puestas en situación paródicas radica en que el analista depende de la historicidad de las medialidades involucradas, pues la convencionalización de ciertas combinaciones puede dar pie a nuevos cánones de representación medial que, con el tiempo, pueden perder su cualidad mul-

⁹¹ Emily Colucci, “A Comic Book Written on the Streets”.

⁹² El disco se distribuyó digitalmente, pero el compositor editó además una versión física que incluía un USB con la música y una guía impresa del supuesto juego. Otro ejemplo es el disco *Highway Rider*, de Brad Mehldau, en el cual, en palabras de Mats Arvidson, “the content and structure of the road movie genre are transformed into a musical context” (Mats Arvidson, *An Imaginary Musical Road Movie*, p. 99).

tiestable. Esto ha ocurrido, por ejemplo, con los caligramas y las novelas gráficas, pues como plantea Dick Higgins,

there is a tendency for intermedia to become media with familiarity. The visual novel is a pretty much recognizable form to us now [...] It is harping on an irrelevance to point to its older intermedial status between visual art and text; we want to know what this or that visual novel is about and how it works, and the intermediality is no longer needed to see these things. Same with visual poetry and sound poetry (or 'text-sound,' if one prefers that term).⁹³

No obstante, a pesar de consolidarse como nuevas medialidades, resulta útil para la retórica intermedial reconocer y comprender su historicidad, lo cual permite identificar que esta dinámica existe desde la Antigüedad y depende de la condición *post-media* de cada época.

REFLEXIONES FINALES

La retórica intermedial ofrece una forma complementaria de agrupar y analizar textos mediáticos provenientes de diversos cánones de representación medial tanto verbales como no verbales. Dicha retórica abre el espectro a nuevas posibilidades de análisis, a la vez que actualiza y complementa prácticas y reflexiones retóricas de larga tradición. Sin embargo, es importante aclarar que las dinámicas de retorización intermedial no existen en todo texto mediático, por lo que es necesario primero identificar si hay situaciones de retorización intermedial, y después analizar bajo qué dinámica elocutiva se construye.

Al analizar con detenimiento los procesos detrás de las tres dinámicas se identificó que el cúmulo de ciertos gestos modales que giran en torno a una idea o concepto puede consolidar con

⁹³ Dick Higgins, *op. cit.*, p. 53.

el tiempo una estética que, a partir de una red semántica intermodal, deviene en un canon de representación medial autónomo capaz de ser materializado en diversas medialidades.⁹⁴ A su vez, los rasgos de cánones de representación medial pueden subordinarse ideastésicamente para reforzar conceptos o sensaciones que se distancian de las connotaciones de un *qualified media* en específico (por ejemplo, los píxeles como borramiento material en la pintura “Un nuevo comienzo”). Finalmente, dependiendo de la configuración integral de la obra, los mismos rasgos modales pueden activar una puesta en situación paródica (por ejemplo, la pixelización de la escultura “Digital Orca”), ilustrando, como planteó Marshall McLuhan, que la sustancia de un medio o medialidad puede ser otro medio, y que los medios son acumulables y subordinables. Y no sólo eso, sino que el proceso puede ser retorizable. De esta manera, el analista de la retórica intermedial debe ajustar sus criterios en cada caso para contemplar diversas situaciones de *zoom-in* y *zoom-out* medial o modal.

La retórica intermedial depende de las posibilidades elocutivas de cada canon de representación medial y de la manera en la que las medialidades de una época se codeterminan desde su condición *post-media*, por lo que no es exclusiva de alguna época o desarrollo tecnológico. Entonces, se puede afirmar que existen puntuaciones ideastésicas en *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) de Laurence Sterne, sinécdoques intermediales en *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes Saavedra,⁹⁵ y puestas en situación paródicas en poemas

⁹⁴ Irina O. Rajewsky considera que esto ha ocurrido con la estética futurista: “The concrete realization of this aesthetic is in each case necessarily media-specific, but per se it is nevertheless not bound to a specific medium. Rather, it is transmedially available and realizable” (Irina O. Rajewsky, *op. cit.*, p. 46, nota 6). Y es algo que al parecer está ocurriendo con una estética de “terror” que en comunidades *online* se conoce como Zalgo (véase Creepypasta, “Zalgo”, y Stack Overflow, “How does Zalgo text work?”).

⁹⁵ “Cervantes opera desde la partida con un sistema complejo de diversas esferas de estilización, moviéndose entre la evocación inicial de un semirrealismo de lo cotidiano y doméstico, la fantasía romanesca (proyectada por don

visuales de la Antigüedad, al igual que en medialidades emergentes como puede ser aquellas que gradualmente se consolidan en el ámbito contemporáneo de los videojuegos. Entonces, la retórica intermedial contempla, desde una perspectiva *post-media*, un complejo dominio de diversas literacidades mediales tanto por parte de quien crea un texto mediático, como de quien le interpreta.

La motivación original del proyecto que da sustento a este texto fue la de establecer puntos de diálogo entre la teoría literaria y los *medium studies* desde una perspectiva semiótico-comparatística. Los estudios intermediales han sentado las bases del proyecto, pero es innegable que este debe también a muchas reflexiones provenientes de otras disciplinas y contextos. Por esta razón, habría que recordar que la retórica intermedial es tanto una práctica elocutiva como una forma de aproximarse a textos mediáticos, por lo que habría que profundizar en su aplicabilidad para diversas disciplinas como la teoría literaria, el diseño, la creación de medios, e incluso la arquitectura, como se vio con algunos ejemplos.

BIBLIOGRAFÍA

- ACARTURK, CENGİZ, TABOADA, MAITE Y HABEL, CHRISTOPHER, “Cohesion in Multimodal Documents: Effects of Cross-Referencing”, *Information Design Journal*, xx (2013), pp. 98-110.
- ACEBAL, MARTÍN, “La retórica inagotable. Práctica social y proceso semiótico”, *Rétor* (Buenos Aires), vi (2016), pp. 1-27.
- ALLEN, GRAHAM, *Intertextuality*, Londres, Routledge, 2000.
- ARVIDSON, JENS, ASKANDER, MIKAEL, BRUHN, JØRGEN Y FÜHRER, HEIDRUN (eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press, 2007.

Quijote en sus imaginaciones y discursos) y la abstracción feliz de la comedia. Estas son las tres regiones fundamentales. Pero desde ellas, la obra nos lleva a otras” (Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, p. 45).

- ARVIDSON, MATS, *An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album Highway Rider*, Lund, Lund University Press, 2016.
- BALDWIN, SANDY, "The Idiocy of the Digital Literary (and What Does It Have to Do with Digital Humanities)?", *Digital Humanities Quarterly* (Boston), VII (2013), disponible en <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000155/000155.html>>.
- BARTHES, ROLAND, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Nueva York, Hill and Wang, 1981.
- , "Rhetoric of the Image", *Image, Music, Text*, Londres, Fontana Press, 1977, pp. 32-51.
- BATEMAN, JOHN A., *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2008.
- , *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual-Verbal Divide*, Londres, Routledge, 2014.
- BATEMAN, JOHN A., WILDFEUER, JANINA y HIIPPALA, TUOMO, *Multimodality: Foundations, Research and Analysis: A Problem-Oriented Introduction*, Boston, De Gruyter/Mouton, 2017.
- BESSIÈRE, JEAN, "Rhétoricité et littérature: Figures de la discordance, figures du partage: De Roland Barthes à Paul de Man", *Langue française*, LXXIX (1988), pp. 37-50.
- BOLTER, J. DAVID y GRUSIN, RICHARD A., *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- CALABRESE, OMAR, "El Trompe-l'œil: ¿'Engaño de Los Ojos'?", en Jorge Lozano (ed.), *El Trompe-l'œil*, Madrid, Casimiro, 2014, pp. 39-80.
- CAMPOS, HAROLDO DE, *Haroldo de Campos: Transcrição*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- CASSANY, DANIEL, *Tras las líneas: Sobre la lectura contemporánea*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- CHAMBERS, ROBERT, *Parody: The Art That Plays with Art*, Nueva York, Peter Lang, 2010.

- CLÜVER, CLAUS, “Intermediality and Interarts Studies”, en Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-37.
- COLUCCI, EMILY, “A Comic Book Written on the Streets”, Hyperallergic, página web, <<https://hyperallergic.com/52905/tito-na-rua-street-comics-vol-1/>>.
- COPE, BILL Y KALANTZIS, MARY, “Introduction. Multiliteracies: The Beginnings of an Idea”, en Bill Cope y Mary Kalantzis (eds.), *Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures*, Londres, Routledge, 2000, pp. 3-8.
- COULSON, SEANA, *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- CREEYPASTA, “Zalgo”, página web, <<https://creepypasta.fandom.com/wiki/Zalgo>>.
- DEVITT, AMY J., *Writing Genres*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.
- DOANE, MARY ANN, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences*, XVIII (2007), pp. 128-152.
- DOLOUGHAN, FIONA J., *Contemporary Narrative: Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*, Londres, Continuum International Publishing Group, 2011.
- DRUCKER, JOHANNA, “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”, *Digital Humanities Quarterly* (Boston), VII (2013), disponible en <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html>>.
- ELLESTRÖM, LARS, “Introduction”, “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”, en Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 1-8, 11-48.
- , (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- ERLL, ASTRID, “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural*

- Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, pp. 389-398.
- FOSS, SONJA K., “Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory”, en Charles A. Hill y Marguerite Helmers (eds.), *Defining Visual Rhetorics*, Londres, Lawrence Erlbaum Associates, 2004, pp. 303-313.
- GARCÍA LANDA, JOSÉ ÁNGEL, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- GENETTE, GÉRARD, “Géneros, ‘tipos’, modos”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 184-233.
- , “La rhétorique restreinte”, *Communications*, xvi (1970), pp. 158-171.
- , *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GITELMAN, LISA, *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- GÓMEZ, ISABEL, “Anti-Surrealism? Augusto de Campos Untranslates Spanish-American Poetry”, *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* (Medellín), xi (2018), pp. 376-399.
- GOODING, MEL, *Modern Art: Inside Out*, Boston, Shambhala Redstone Editions, 2014.
- GRADDOL, DAVID, “What Is a Text?”, en David Graddol y Oliver Boyd-Barret (eds.), *Media Texts, Authors and Readers: A Reader*, Filadelfia, Multilingual Matters / The Open University, 1994, pp. 40-50.
- GRUPO μ , *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra, 2010.
- HALLIDAY, MICHAEL Y HASAN, RUQAIYA, *Cohesion in English*, Londres, Longman, 1980.
- HAYLES, KATHERINE, *Writing Machines*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- HIGGINS, DICK, “Intermedia”, *Leonardo*, xxxiv (2001), pp. 49-54.

- HIIPPALA, TUOMO, “Modelling the Structure of a Multimodal Artefact”, tesis doctoral, Helsinki, Universidad de Helsinki, 2013.
- , *The Structure of Multimodal Documents: An Empirical Approach*, Londres, Routledge, 2016.
- HILL, CHARLES A. y HELMERS, MARGUERITE (eds.), *Defining Visual Rhetorics*, Londres, Lawrence Erlbaum Associates, 2004.
- HUMEZ, ALEXANDER y HUMEZ, NICHOLAS D., *On the Dot: The Speck That Changed the World*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- JEWISH MUSEUM BERLIN, “Architecture for all the Senses”, Jewish Museum Berlin, página web, <<https://www.jmberlin.de/en/guided-tour-architecture-for-all-the-senses>>.
- JEWITT, CAREY, *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Londres, Routledge, 2011.
- JOOST, GESCHE y SCHEUERMANN, ARNE, “Design as Rhetoric: Basic Principles for Design Research” (ponencia), 3rd. Symposium of Swiss Design Network, Ginebra, Suiza, 17-18 de noviembre de 2006, pp. 3-14.
- KAUFER, DAVID S. y BUTLER, BRIAN S., *Rhetoric and the Arts of Design*, Nueva Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1996.
- KOSTELNICK, CHARLES y HASSETT, MICHAEL, *Shaping Information: The Rhetoric of Visual Conventions*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2003.
- KRUSE, PETER y STADLER, MICHAEL, “The Function of Meaning in Cognitive Order Formation”, en Peter Kruse y Michael Stadler (eds.), *Ambiguity in Mind and Nature: Multistable Cognitive Phenomena*, Berlín, Springer, 1995, pp. 5-21.
- LACHMANN, RENATE, “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature”, en Astrid Erll y Ansgar Nünning (eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, pp. 301-310.
- LAKOFF, GEORGE y JOHNSON, MARK, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2001.

- LANDOW, GEORGE P., “The Rhetoric of Hypermedia: Some Rules for Authors”, en Paul Delany y George P. Landow (eds.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, The MIT Press, 1995, pp. 81-103.
- LEVERETTE, MARC, “Towards an Ecology of Understanding: Semiotics, Medium Theory, and the Uses of Meaning”, *Image [‡] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* (Lovaina), VI (2003), disponible en <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marcleverette.htm>>.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX, *El Quijote y la poética de la novela*, Santiago, Editorial Universitaria, 2004.
- MAYORAL, JOSÉ ANTONIO, *Figuras Retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- MCLUHAN, MARSHALL, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Nueva York, Mentor, 1964.
- MEMMOTT, TALAN, *Digital Rhetoric and Poetics: Signifying Strategies in Electronic Literature*, tesis de doctorado, Malmö, Universidad de Malmö, 2011.
- MEYROWITZ, JOSHUA, “Morphing McLuhan: Medium Theory for a New Millennium”, en Donna Flayhan (ed.), *Proceedings of the Media Ecology Association*, Nueva York, New York University, 2001, pp. 8-22.
- MILLER, CAROLYN, “Genre as Social Action”, *Quarterly Journal of Speech*, LXX (1984), pp. 151-167.
- , “Genre as Social Action (1984), Revisited 30 Years Later (2014)”, *Letras & Letras* (Uberlândia), xxxi (2015), pp. 56-72.
- MONELLE, RAYMOND, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- MÜLLER, JÜRGEN E., “L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision”, *Cinémas: Revue d’études cinématographiques* (Montréal), x (2000), pp. 105-134.
- MURCH, WALTER, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, Los Angeles, Silman-James Press, 2001.

- NERLICH, BRIGITTE y CLARKE, DAVID D., “Synecdoche as a Cognitive and Communicative Strategy”, en Andreas Blank y Peter Kock (eds.), *Historical Semantics and Cognition*, Berlín, Mouton de Gruyter, 1999, pp. 197-213.
- NIKOLIĆ, DANKO, “Ideasthesia and Art”, en Katharina Gsöllpointner, Ruth Schnell y Romana Karla Schuler (eds.), *Digital Synesthesia: A Model for the Aesthetics of Digital Art*, Berlín, De Gruyter, 2016, pp. 41-52.
- NORMAN, DONALD A., *The Design of Everyday Things*, Nueva York, Basic Books, 2013.
- NÖTH, WINFRIED, “Self-Reference in the Media: The Semiotic Framework”, en Winfried Nöth y Nina Bishara (eds.), *Self-Reference in the Media*, Berlín, Mouton de Gruyter, 2007, pp. 3-30.
- ORR, MARY, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Cornwall, Polity, 2003.
- PARTRIDGE, ERIC, *You Have a Point There: A Guide to Punctuation and Its Allies*, Londres, Routledge, 2005.
- PAVIS, PATRICE, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.
- PLAZA, JULIO, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- PLETT, HEINRICH F., *Literary Rhetoric: Concepts-Structures-Analyses*, Boston, Brill, 2010.
- , “Rhetoric and Intertextuality”, *Rhetorica*, xvii (1999), pp. 313-329.
- PROBERT, DAVID, *AS/ A-Level Media Studies: Essential Word Dictionary*, Londres, Hodder Education, 2005.
- RAJEWSKY, IRINA O., “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* (Montréal), vi (2005), pp. 43-64.
- RICŒUR, PAUL, “Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics”, *New Literary History* (Baltimore), vi (1974), pp. 95-110.
- RYAN, MARIE-LAURE, “On Defining Narrative Media”, *Image [e] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative* (Lovaina), vi

- (2003), disponible en <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielauryan.htm>>.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 155-179.
- SCHOFER, PETER y RICE, DONALD, “Metaphor, Metonymy, and Synecdoche Revis(it)ed”, *Semiotica*, XXI (1977), pp. 121-149.
- SOFAER, JOANNA, “Introduction: Materiality and Identity”, en Joanna Sofaer (ed.), *Material Identities*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 1-9.
- STACK OVERFLOW, “How does Zalgo text work?, Stack Overflow, página web, <<https://stackoverflow.com/questions/6579844/how-does-zalgo-text-work>>.
- STARRE, ALEXANDER, *Metamedia: American Book Fictions and Literary Print Culture after Digitization*, Iowa, University of Iowa Press, 2015.
- TAGG, PHILIP, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Nueva York, Mass Media Music Scholars' Press, 2015.
- THOMAS, SUE, JOSEPH, CHRIS, LACCETTI, JESS, MASON, BRUCE, MILLS, SIMON, PERRIL, SIMON y PULLINGER, KATE, “Transliteration: Crossing Divides”, *First Monday* (Bridgman), XII (2007), disponible en <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2060>>.
- TODOROV, TZVETAN, “The Origin of Genres”, *New Literary History* (Baltimore), VIII (1976), pp. 159-170.
- TOROP, PEETER, “Intersemiosis y Traducción Intersemiótica”, *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)* (México), IX (mayo-agosto de 2002), pp. 13-41.
- TSCHUMI, BERNARD, “Le Fresnoy. National Studio for Contemporary Arts”, Archiweb, página web, <<https://www.archiweb.cz/en/b/le-fresnoy-narodni-centrum-soucasneho-umeni>>.
- VIAL, STEPHANIE, *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical Period*, Rochester, University of Rochester Press, 2008.

- WEIBEL, PETER, “The Post-Media Condition” (19 de marzo de 2012), Mute, página web, <<http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition>>.
- WHITSON, STEVE y POULAKOS, JOHN, “Nietzsche and the Aesthetics of Rhetoric”, *Quarterly Journal of Speech*, LXXIX (1993), pp. 131–145.
- WOLF, WERNER, “Introduction: Frames, Framing and Framing Borders in Literature and Other Media”, en Werner Wolf y Walter Bernhart (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 1-40.
- WOLF, WERNER, BANTLEON, KATHARINA, THOSS, JEFF y BERNHART, WALTER (eds.), *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, Amsterdam, Rodopi, 2009.
- WOODSIDE, JULIÁN, “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”, *Revista Iberoamericana de Comunicación* (México), XIV (2008), pp. 11-31.
- , “Samplear el mundo para apre(he)nderlo” (27 de septiembre de 2016), Centro de Cultura Digital [Revista 404], página web, disponible en <<http://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/samplear-el-mundo-para-aprehenderlo>>.