

Desafíos del potencial creativo de la intermedialidad

Challenges of the creative potential of intermediality

Humberto Ortega Villaseñor
Universidad de Guadalajara
(huorvi@gmail.com)

Resumen: El artículo plantea que la intermedialidad no es un fenómeno nuevo. En épocas anteriores, los artistas se habían interesado en combinar medios de expresiones diversas como la música, la pintura, las palabras, etcétera. No obstante, en el siglo XXI cobra una importancia singular como resultado del avance vertiginoso de la tecnología y los medios de comunicación, los cuales han dinamizando la movilidad física y virtual, multiplicado la capacidad combinatoria de medios y expresiones, y aumentado el almacenamiento y la disponibilidad de datos. Aunque la intermedialidad presenta algunos inconvenientes, ha favorecido el surgimiento de modalidades de creatividad excepcionales basadas en redes de colaboración para la producción de funciones, producciones artísticas y articulaciones conceptuales. Esto último, representa un potencial de incalculable valor para el mundo del mañana e impone desafíos epistemológicos a las humanidades, dado que no serán suficientes las interpretaciones aisladas o prototípicas de un medio expresivo en particular, sino los análisis intermediales fincados en la inter y la transdisciplinariedad.

Palabras clave: redes de colaboración, productos intermediales, interdisciplinariedad.

Abstract: The article proposes that intermediality is not a new phenomenon. In earlier times, artists took an interest in combining different media of expression such as music, painting, words, etc. Nevertheless, in the 21st century, this takes on added significance as a result of the dizzying growth of technology and communication media, which have dynamized physical and virtual mobility, multiplied the potential for combining media and expressions, and increased data storage and availability. Although intermediality does present some drawbacks, it has clearly served as an impetus for the emergence of modes of creativity based on collaboration networks for staging performances, producing other kinds of artwork, and relating concepts. This last point represents a potential for the future, and at the same time imposes epistemological challenges on the humanities, inasmuch as it will not be enough to propose isolated or prototypical interpretations of a given expressive medium, the times call for intermedial analyses.

Keywords: collaboration networks, intermedial products, interdisciplinarity.

Fecha de recepción: 24 de febrero de 2015 / Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2015



·Culturales·

Época II - Vol. IV - Núm. 1 / enero-junio de 2016
ISSN 1870-1191

Humberto Ortega Villaseñor

Mexicano. Doctor en derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México; con estudios de posgrado en el área latinoamericana por la Universidad de Londres; licenciado en derecho y especialidad en finanzas públicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente se encuentra adscrito como profesor investigador en la Universidad de Guadalajara. Áreas de investigación e interés: palabra e imagen (fija y en movimiento); estudio de vínculos creativos y su impacto en el campo científico y tecnológico desde la perspectiva epistémica del pensamiento popperiano; y análisis del cine, movimientos, géneros y estilos. Como parte de su producción académica se encuentran: *Artist ethical choice* (pp.243-261), en R. Kralik, A. H. Khan, P. Repar, L. Cechova y L. Török (Eds.), *Kierkegaard and existential turn, Acta Kierkegaardiana* (suplemento 4), Toronto, Canadá: Trinity College/University of Toronto/Central of European Research Institute of Soren Kierkegaard-Constantine The Philosopher University in Nitra (2014); *Toward a creative plenitude* (pp. 69-82), en E. Karsperski y M. Urbanska-Bozek (Eds.), *The polyphonic world of Kierkegaard: A festchrift in honor of professor Karol Toeplitz*, Varsovia, Polonia: University of Warsaw (2014); y *Umetnikove Etina Izbira* (pp. 308-312), en P. Repar (Coord.), *Kierkegaard, eksistencialni preobra*, Ljubljana, Eslovenia: Kud Apokalipsa (2014).

Introducción

La revolución tecnológica y el llamado salto o respingo cualitativo tecnológico han modificado sensiblemente la forma en que nos relacionamos con los otros, es decir, la manera en que hablamos, convivimos y estructuramos nuestras identidades individuales y colectivas.

Los medios de comunicación digitales nos brindan una visión del mundo que, como bien apuntaba Armand Mattelart (1998), se debate entre dos lógicas: la globalización y la localización, pues en esta era de la información instantánea se nos conjunta, agrupa u homogeneiza por un lado y, al mismo tiempo, se nos disocia, disgrega y etiqueta según la región del mundo en que habitemos. Hay un sentido de pertenencia a algo común y una liga que nos separa o distingue. Lógicas opuestas que nos llevan a preguntar: ¿Hasta qué punto la comunicación de nuestros días ha cimbrado la conciencia humana hasta sus raíces?

Se trata de la infalibilidad programática, de seguridad y de disuasión máximas a que se refería el sociólogo y pensador francés Jean Baudrillard (1993, p. 60). No lo creemos, el modelo de simulación no ha sido suficientemente convincente para arropar o disfrazar lo que resulta falso. Si la explicación no basta, ¿afectará entonces el fenómeno a otro tipo de estructura psíquica? Digamos, a los arquetipos, los cuales no son precisamente ficciones arbitrarias, sino elementos autónomos de la psique inconsciente que existen antes de la ficción y que representan la estructura inmutable de un mundo psíquico que, por medio de la acción determinante sobre la conciencia, indica al ser humano lo que es “real” (Jung, 1984, p. 52).

En otras palabras, si consideramos que el mito es una verdad que no necesita de argumentos intelectuales para percibirse por sí misma y, en tanto que el mundo necesita héroes en quién creer, ¿debemos entender que ese es el núcleo afectado? Creemos que sí. Cabe presumirlo, porque el mito es el arquetipo del grupo social que pone en evidencia una costumbre o un grupo de costumbres, de modo que, si por alguna razón ocurre un dislocamiento de los mitos, ciertas costumbres tienden a desplazarse.

Hoy, ningún individuo se impresiona con el mito del hombre lobo, el “coco”, Frankenstein o Drácula. Son mitos que no funcionan, o se hicieron caricatura. Sin embargo, ello no significa que siga existiendo un arquetipo de esas características, así como la necesidad de encontrar la representación concreta, actualizada del mismo, al tratarse de una condición del psiquismo del hombre.

Esta paradójica tensión que singulariza la convivencia de los individuos en el siglo XXI, también produce sacudidas en las formas de representación de la reali-

dad, pues al alterar nuestra percepción del mundo y la forma en que habitamos en él, irremisiblemente cambian las maneras de representarlo (Cubillo, 2013). Es aquí en donde surge y se hace útil la noción de intermedialidad. Nos permite penetrar los espacios de diálogo entre “las prácticas significantes —o procesos artístico-culturales— y los medios tecnológicos o digitales” (Cubillo, 2013), que son a los que precisamente nos vamos a referir en este análisis.

Saturación de medios y el arquetipo Verdad

Aquellos comentarios de Marshall McLuhan en 1964 acerca del impacto que tendrían los medios de comunicación (sobre todo la televisión y la tecnología digital) en el comportamiento del hombre del futuro, resultarían proféticos al haberlo despojado de su individualidad y de su intimidad. ¿Qué significaba esto en términos de lo social? Que el hombre, sin darse cuenta, empezaría a recibir un adiestramiento acelerado del hemisferio cerebral derecho que implicaba percibir la realidad en forma acústica o simultánea, a diferencia de la forma fragmentada, secuencial y lineal (de hemisferio izquierdo), a la que estuvo acostumbrado por largo tiempo (Ortega y Quiñones, 2005). Aunque el mismo McLuhan anunciaría después en su obra póstuma *Leyes de los medios*, en 1990, que la civilización occidental había entrado en una etapa en la que era posible conjugar el funcionamiento de los dos hemisferios cerebrales para enfocar la problemática que planteaba la naturaleza y la vida en su totalidad, las cosas se revertirían de algún modo desde la perspectiva de Giovanni Sartori (1998). Este último investigador conjeturaba con una mirada extensa y en retrospectiva, que la televisión había llegado muy temprano a la humanidad y se había vuelto contra ella, no sólo porque trajo una involución biológica del *Homo sapiens* al *Homo videns*, sino porque alimentaba y reproducía la ignorancia y la indiferencia social, lo cual sería aprovechado por las corporaciones y los sistemas políticos para manipular a la sociedad de acuerdo con sus propios intereses. Como expresa César Cansino:

Esta involución de la que habla Sartori es resultado de la exposición permanente de ya varias generaciones de televidentes al bombardeo indiscriminado de imágenes. Por esa vía, el ser humano se ahorra la tarea de la abstracción pues las imágenes lo hacen por él, con lo cual ve disminuida su capacidad de raciocinio y pensamiento lógico, operadas gracias a la sinapsis. Si la escritura y la lectura permitieron el máximo desarrollo de las facultades del *Homo sapiens*, la recepción pasiva de imágenes lo involucran sin remedio. (Cansino, 2014, pp. 21-22).

El mismo Cansino manifiesta lo siguiente hacia el final de su ensayo:

La cultura de la imagen propagada por el cine y la TV imprimió su sello al siglo XX y, no obstante, que la industria del libro creció como nunca antes, cada vez se lee menos. La lectura es altamente valorada por la sociedad, pero cada vez menos frecuentada. Como la cultura de la imagen, también la literatura terminó por ser efímera, un componente más de las imágenes que los individuos desean proyectar de sí mismos. (Cansino, 2014, p. 24).

A pesar de lo anterior, el lado menos pesaroso y paradójico de ese *Homo videns* es que al estar acostumbrado a emplear la simulación para muchos otros fines (en el hogar, en el trabajo y en el juego), pudo aprender algo fundamental, que «ver» o incluso «sentir» no significaba realmente creer. Con lo cual, a la larga, la Verdad vendría a convertirse en un apremio creciente hasta colmar el propio arquetipo contemporáneo. A la sazón, la Verdad sería la que “llenaría los huecos de contenido” (Jung, 1984, p. 21), compensando la disminución en la capacidad crítica y de abstracción a la que Sartori alude cuando busca caracterizar en palabras ese estado generalizado de letargo o deficiencia espiritual del que reputa como *Homo videns*.

De esta suerte, ha sido imposible ocultar la Verdad a la velocidad en que se transmite la información a diario. Sin duda, un entrenamiento sistemático. El fenómeno despliega un infinito de ideas e imágenes que hacen difícil prever cuál es la idea que va a insertarse o corresponder al arquetipo del grupo social en un momento dado. Ejercicio que casi resulta ser un azar, pero que explica, al mismo tiempo, la reclamación inexcusable de mayor nitidez y claridad por parte del tejido social:

Acaso sea *transparencia* la palabra que más espacio ocupe en nuestra actual *Enciclopedia*. Es una exigencia para el ciudadano, forma parte de la agenda política, como un concepto de máxima actualidad de la filosofía política, alcanza en derecho rango de ley, conforma diseños y programas éticos, interviene en la estética, juega un papel importante en la moda ... Y, además, se relaciona estrechamente con el desarrollo de los medios de comunicación de masas que han revelado como público lo que otrora fuera privado [...] Además la transparencia lejos de ser accesible y transparente está llena de mediaciones, filtros y opacidades. La transparencia no es un estado, es un proceso complejo, con múltiples matices y secretos. (Lozano, 2013, pp. 5 y 7).

De primitivo a internauta

También ha cambiado la figura del héroe. “El hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y, ha

alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell, 1972, p. 19). Uno se pregunta en ese sentido: ¿Cómo será el perfil del héroe contemporáneo al tenor del nuevo arquetipo y a la luz de los cambios que vendrían después? Con lo que habría que preguntar primero: ¿Cuáles fueron las consecuencias de la comunicación con el paso de los años —y no sólo televisiva, sino también telefónica, cibernética y en redes—? Por ejemplo, el tránsito del télex corporativo al fax individual; el surgimiento y maduración del Internet; el desarrollo del intranet, los correos electrónicos y otros dispositivos que, a la larga, permitirían y acelerarían la intercomunicación. Para responder, la experiencia resulta paradigmática en la voz de un académico como Néstor García Canclini. Él nos narra las peripecias de lo que podría evocar a un héroe en ciernes en el reto de incursionar como usuario de Internet. He aquí algunos fragmentos:

A cualquier antropólogo le puede ocurrir que lo pongan en situación de primitivo. Mi modo de pertenecer a una cultura rara, resistirme a cambiar o desconcertarme ante la atracción de lo diferente no me sucede en ninguna escena de manera tan penosa como en Internet [...] (Al principio), en el grupo de mis interlocutores digitales no había ninguno de la ciudad de México: si querían comunicarse que me llamaran por teléfono. Entendí que no podía seguir pidiendo a amigos de otros países que esperaran quince días para que su carta arribara a mi casa y les llegase mi respuesta [...] La presión de los internautas crecía y los letrados no podíamos eludir las miradas compasivas [...] Me di cuenta que me había exiliado sin moverme de mi casa. ¿Era posible, como en los destierros geográficos, atenuar la pérdida disfrutando el nuevo paisaje y sus gentes? Este nuevo territorio ampliado o circuito difuso no estaba habitado sólo por “maileros” sino por usuarios de dispositivos que desconocía y se habían vuelto indispensables para escribir, editar o hacer en red lo que hasta entonces requería ir al banco, llenar a mano solicitudes para lo cercano y lo distante. La visión diaria del mundo se ampliaría significativamente al percatarnos cada mañana que podíamos consultar en casa *El País*, el *New York Times* u otros periódicos. Acceso que, a la larga, dejaría de ser novedoso al hacerse factible viajar por YouTube y Facebook y poder acceder a sitios gratuitos que permitían incluso la consulta de bases de datos, medios españoles, franceses, ingleses y latinoamericanos, así como revistas virtuales académicas, artísticas y blogs que las comentaban. (García Canclini, 2012, p. 7).

Con la llegada de medios que posibilitaron la comunicación interactiva e intermedial, los alcances de la percepción fenoménica se expandirían aún más, al grado de que el *Homo videns* —al que hace alusión César Cansino— tendería a desplazar al *Homo sapiens* y, a su vez, el *Homo Twitter* (apelativo que él mismo acuña) al *Homo videns*. El investigador nos explica su percepción así:

Cuando parecía que el *Homo sapiens* no tenía salvación, que sucumbiría arrollado por el *Homo videns*, generando una involución lenta pero irreversible en la capacidad de abstracción y raciocinio de la especie humana, llegó el *Homo Twitter*, y con él la posibilidad de nuevos desarrollos evolutivos. El *Homo Twitter* no es la salvación o la reposición del *Homo sapiens*, moribundo por el efecto adormecedor del bombardeo indiscriminado de imágenes; es simplemente un nuevo estadio en la cadena evolutiva, un estadio diferente a todos los precedentes. Solo el tiempo dirá en qué magnitud marcará a la especie humana. (Cansino, 2014, p. 23).

Independientemente de estar o no de acuerdo con el desarrollo evolutivo que plantea este autor, si observamos de manera detenida, los más avezados usuarios de todos esos dispositivos en la actualidad se dan fácilmente cuenta cómo es la mecánica del sistema de intercomunicación: las triquiñuelas, trucos, pastiches y acertijos técnicos e ideológicos implícitos en los medios, lo que explica que los montajes y los ídolos tradicionales en general hayan perdido credibilidad.

García Canclini refuerza esta línea de pensamiento al aquilatar la forma en que el Internet aumentaría e intensificaría los contrastes de índole intercultural:

Ni siquiera con el aumento de las migraciones y la expansión de las industrias comunicacionales se había vuelto tan desafiante la confrontación entre mundos [...] (pues,) ninguna de estas formas de extrañamiento es tan radicalmente intercultural como las que proponen Internet y su torrente de mutaciones veloces: información textual-visual sonora cada vez más extendida y combinable, disponibilidad “libre” de contenidos, transparencia y nuevas formas de opacidad en las operaciones financieras y políticas, vigilancia junto a incertidumbres. (2012, p. 9).

El dinamismo, volumen y tesitura de esas mutaciones ha trastornado, además, tradiciones y costumbres, al abrir una brecha considerable entre generaciones e incidir no sólo en la esfera moral, sino en la esfera de las interpretaciones. Un mismo evento cambia de significación según lugar y hora. Las imágenes y expresiones que se intercambian no tienen igual significado o valor de un sitio a otro. Como el «pudor natural» al que se refería Protágoras hace cientos de años. “Si es natural tener pudor, tendría que ser algo innato”. Pero ¿es innato o es un sentimiento creado por la sociedad, por las costumbres de la sociedad? (Gaarder 1995, p. 76). El impacto no es medible. Estamos ante un proceso de canje constante de moral, visiones, relaciones íntimas, familiares y sociales. De mitos. Lo que explica que nuevas figuras y personajes hayan ganado en estatura moral y social por algún tiempo y, luego, se les haya denostado o intentado difamar, como al australiano Julian Assange, los estadounidenses Bradley Manning y Edward Joseph Snowden, o, recientemente, al italo-francés Hervé Falciani (*Swissleaks*).

Precisión conceptual

Ahora bien, con estas referencias contextuales, abordemos la dimensión intermedial. Como ha dicho Irina Rajewsky: “toda persona que emplee el concepto debe definir, antes que otra cosa, lo que dilucida por dicho término” (2005, p. 44), porque la medialidad involucra diversos medios expresivos y, en general, se extiende metonímicamente para designar lo que Norm Friesen y Theo Hug definen como “la interacción entre tecnología, sociedad y factores culturales mediante los cuales los medios de comunicación institucionalizados [...] producen, transforman y hacen circular símbolos” (2009, p. 67). A continuación procuraremos precisar a qué intermedialidad nos vamos a conectar aquí, con base en las tres categorías de intermedialidad que la propia Irina Rajewsky propone:

La intermedialidad entendida como transposición medial (por ejemplo, las adaptaciones de películas o las novelizaciones), donde la calidad intermedial tiene que ver con la forma en la que un producto mediático llega a existir, es decir, con la transformación de un determinado producto mediático (un texto literario, una película) o de su substrato en otro medio.

La intermedialidad como referencialidad a otros medios, por ejemplo, las referencias en un texto literario a una película o viceversa, o bien la evocación de ciertas técnicas cinematográficas en la literatura (el *zoom*, los fundidos, los encadenados, el montaje o la edición).

La intermedialidad como combinación de medios expresivos tradicionales y medios asociados a las nuevas tecnologías, pasando de la mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales, a una “verdadera” composición (Rajewsky, 2005).

Pero ¿por qué nos hemos de referir a esta última categoría? Porque al posibilitar la mezcla de prácticas tradicionales —como animación, música, ópera, pintura, teatro, instalaciones, etcétera— con los **multimedia o medios asociados a las nuevas tecnologías**, cada medio aporta su propia materialidad y contribuye a constituir y a significar un nuevo producto (Rajewsky, 2005, p. 44). Es decir, se pasa de la mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales a una verdadera integración, lo que nos lleva a pensar que la intermedialidad posiblemente potencie la creatividad y la capacidad generativa hacia el futuro.

Lo anterior nos permite superar uno de los dilemas fundamentales sobre la diferenciación que hace Dick Higgins (1984) entre “intermedia” y “medios mixtos” (*mixed media*). Los medios mixtos son, en esencia, medios diferentes, mientras que los intermediales suponen una fusión conceptual que no admite contemplarlos como separados de su origen. No obstante, como expresa Asunción López-Varela,

tal síntesis sólo tiene sentido entendida como creación-distribución-recepción que comparte un mismo plano espacio-temporal, quedando sujeta a implicaciones socio-culturales e institucionales. Esto es, una fusión que tiene que ver menos con la síntesis intermedial, por ser más bien un producto de asimilaciones cognitivas (lo que Schröter denomina *Synthetic intermediality*). (López-Varela, 2011, p. 95).

Esta investigadora española agrega:

La importancia del contexto en el desarrollo del concepto de intermedialidad ya había sido puesto de relieve antes, de forma que, para los casos en los que se puede hablar de interpretaciones separadas de la forma material de los medios, Schröter emplea el término *transmedial intermediality*, afirmando que incluiría lo que Irina Rajewsky (2002) denomina “transposición”. Así por ejemplo, de acuerdo con Joaquim Paech “podríamos decir que no hay intermedialidad entre literatura y cine; sólo entre medios narrados de manera literaria o cinematográfica”. Esta afirmación, como menciona Arno Gimber, implicaría la *transmedialidad* de la narrativa como *tertium comparationis* (Gimber & López-Varela), lo que permitiría abordar el estudio de la intermedialidad desde un punto de vista neo-formalista, tal y como ya había hecho Bordwell (1993) cuando indica que “el tópico del modelo es independiente del medio. Los mismos patrones temáticos podrían tomar cuerpo en una novela, en una obra de teatro o en un film cinematográfico”. Así pues, según indica Schröter, la homología estructural entre medios de distinto origen podría analizarse de forma *transtextual*, o mejor dicho, *transmedial*, lo que plantea dificultades al establecer una noción jerárquico-dependiente entre narratividad e intermedialidad, dejando prácticamente de lado la especificidad del medio. (López-Varela, 2011, pp. 95-96).

Intermedialidad antes y después

Ahora bien, parece pertinente referirnos en estos momentos a la indicación que hace el profesor alemán Chiel Kattenbelt, de la Universidad de Utrecht, en un artículo reciente, en el sentido de que la intermedialidad no es tan nueva (2008, p. 20). La intermedialidad surge con las nuevas tecnologías de principios del siglo XX elaboradas y puestas en la escena cultural por los vanguardistas, en especial europeos (sobre todo en pintura, literatura, música, teatro y moda), pues sus propuestas artísticas deshacen las ilusiones de la realidad instauradas en el siglo XIX (pensemos, por ejemplo, en la novela realista decimonónica y los efectos del positivismo). Dichos artistas rompen con el entorno y manipulan el tiempo y el espacio con procedimientos que hasta ese momento resultaban impensables (por ejemplo, el *Ulises*, de James Joyce, el *Orlando*, de Virginia Woolf, o bien la pintura surrealista de Salvador Dalí o el cine de Luis Buñuel) (Cubillo, 2013).

El antropólogo inglés Tim Ingold parece confirmar esta apreciación cuando se refiere al pintor ruso Wassily Kandinsky, quien en 1928 puso en escena los cuadros del compositor Mussorgsky en una exposición teatral. En ella, logra la transformación de diez imágenes en dieciséis escenas con música, movimiento, iluminación y decoración. El objetivo del pintor era “hacer que las formas y los colores, como él mismo dijo, nadaran delante de mis ojos al escuchar la música” (Ingold, 2010, p. 21).

Podríamos afirmar, entonces, que con los vanguardistas se inicia una mudanza fundamental en las formas de representación de la realidad, la cual, en el siglo XXI, adopta formas y dimensiones insospechadas como resultado de los cambios tecnológicos producidos en las últimas décadas. Claro, la diferencia de escala es formidable y habría que considerar las transformaciones que se produjeron cuando los variados medios expresivos se encontraron con lo virtual, cuando se hizo factible su almacenamiento como archivos de información, cuando la singularidad del objeto de archivo a la larga logra fundirse con la pluralidad de la red digital y, finalmente, cuando la investigación humanística se ve enfrentada al desafío de tener que dar respuestas consistentes a los imperativos de esa *cultura digital* fragmentada en consecuencia.

Y es que las nuevas generaciones —se piensa especialmente en los nacidos de 1980 en adelante— perciben, viven y producen las prácticas significantes de una manera distinta a la forma en que las avistamos quienes nacimos antes de esa década (incluso aquellas destrezas que podemos llamar “tradicionales”, tales como la pintura, el teatro, la danza, la música o la misma literatura). Es a partir de esa diferencia de percepción y de producción que resulta posible el surgimiento de nuevas habilidades significantes, las cuales podríamos calificar como *intermediales* por el entrecruzamiento de códigos estéticos y signícos que implican. También, por la forma en que se representa en ellas la realidad, una realidad sumamente compleja y relativizada, aun después de la posmodernidad.

En el contexto contemporáneo en el que nos encontramos inmersos en una movilidad continua, tanto física como ideológica, mediada por la velocidad de los medios de transporte de personas y de datos (Internet) a través, no sólo de las fronteras físicas de nuestro cuerpo, sino de las fronteras territoriales de nuestras comunidades, el impacto de la investigación en intersubjetividad se encuentra necesariamente vinculado a los cambios en los medios materiales que propician los intercambios comunicativos, es decir, la noción de intermedialidad. El proceso de transformación de la información de formatos analógicos a formatos digitales y la mayor facilidad de estos últimos para incorporar datos en distintos modos perceptivos (texto, imagen, audio, video), ha movilizado los estudios en torno al

término “intermedialidad”, es decir, el diálogo entre los distintos medios antes analógicos y que en la actualidad comparten un soporte digital común. (López-Varela, 2011, p. 95).

Esta es una tarea considerablemente compleja en lo conceptual, y sobre todo en su caracterización contextual, desde la perspectiva de autores como Lev Manovich, Paolo Fabbri y Nicola Dusi, quienes conciben y ubican la intermedialidad como parte de lo que ellos llaman la cultura o la era *remix*. Fabbri nos dice, en efecto, con cierto desenfado, que hay quien se inquieta por el fin de la deconstrucción y quien anhela una vuelta al neorrealismo, o bien quien suspira por el veteromarxismo y quien augura un ordenador convertido en metamedio, supermáquina cultural. “Para muchos [...], lo postmoderno es un sustantivo de los años ochenta y el *remix* el «ábrete sésamo» de los dos mil, el marcador que deberíamos añadir a nuestros favoritos teóricos” (Fabbri, 2012, p. 5).

Me siento más próximo a J. F. Lyotard, (dice Fabbri), que prefería aplicar a lo moderno el prefijo «ana-»: no para investigar sus reliquias sino para repensar sus fundamentos y sobre todo sus derivas. El rasgo fundamental de esta «modernidad reflexiva» es la gran conversión numérica que halla en los medios su ambiente y organología. Entonces: en el espacio de una comunicación invasora, impregnadora, ¿dónde situar el *remix*, actividad colectiva en red que busca la reapropiación y reelaboración de la textualidad digital? (Fabbri, 2012, pp. 5-6).

Lev Manovich, por su parte, profundiza sobre algunas peculiaridades de la cultura del *remix*, al decir:

Hoy muchos de los ámbitos culturales y de tendencia —la música, la moda, el diseño, el arte, las aplicaciones web, los medios generados por los usuarios, la comida— son *remix*, fusiones, *collages* y *mash-up*. Si la postmodernidad definió los años ochenta, *el remix* caracteriza los noventa, los dos mil y probablemente también el próximo decenio. (Manovich, citado en Dusi, 2012, pp. 12-13).

La intermedialidad y la llamada cultura *remix*

Ahora bien, según Fabbri, a diferencia de las vanguardias históricas de los dadaístas y los surrealistas, que siempre practicaron la apropiación y la construcción recombinatoria de textos heterogéneos, hoy la innovación no está ya del lado del autor/productor/difusor. Las tecnologías digitales, con la transformación del ordenador personal en *personal web*, permiten la realización colectiva de la actividad

de las vanguardias y convertir sus consignas en un boca a boca. El *software*, escritura que subyace a todo sistema de signos, es la metamedio semiótica que se ha hecho con el poder. De acuerdo con este mismo autor:

En el *world wide web* un documento electrónico es un *mix* de elementos que ofrece contenidos compuestos de diversas sustancias expresivas. Su presencia y circulación reticular se expresa en forma comunicativa a través de sistemas heterogéneos de lectura y reescritura. La comunicación es simultáneamente transitiva y reflexiva (*read/write*): idiosincrática e ideosincrética, permite la negociación dinámica y permanente de la textualidad en red [...] Cuando el individuo mediático se vuelve co-individuo (Deleuze) gracias a la participación en las redes, el papel del receptor es constituir un paso intermedio de la transmisión de mensajes. En la *new web* el *top/down* se convierte en *down/top* por medio del blog y del *chatroom*, *peer-to-peer network*, *pod cast*, fóruns, juegos multiplaver, etcétera. Una “wikitextualidad” que es el resultado de la colectividad de las aplicaciones. (Fabbri, 2012, p. 7).

Como parte de la intermedialidad, Manovich inscribe el concepto *remix* también en sentido restrictivo: “una práctica de modificación, yuxtaposición o superposición de uno o más textos de partida y otras imágenes, sonidos, videos o músicas que una multitud de usuarios anónimos comparten en la web, extrayéndolos de archivos digitales, lo que lleva a producir formas y contenidos nuevos” (Dusi, 2012, p. 13). Estas prácticas de reelaboración se han hecho cada vez más habituales y compartidas a lo largo del último decenio, debido también a la facilidad de adquisición y manipulación de los materiales encontrados en red. En el mismo sentido, Paolo Peverini apunta:

El *remix* es una práctica cada vez más habitual que permite a los usuarios, frecuentemente jovencísimos, expresar su capacidad de asimilar, profundizar, criticar y compartir el significado y el valor de los productos culturales. En la web las formas de consumo creativo basadas en la postproducción asumen una gran variedad de formas y formatos gracias a la acción y el impulso de sujetos múltiples: simples apasionados, músicos de profesión, montadores. (Peverini, 2012, p. 19).

Como dice Fabbri, este cambio de la enunciación en red provoca el inédito frenesí de todos los tipos de *remix* y *mashbup* textuales: de la ficción a la información, de la música a la parodia política, al teatro.

Al editor de textos lo ha sustituido el mezclador de textos: «re-mensaje» surgido de la colaboración de masas donde los textos viven en estado de traducción se-

miótica entre variantes, hallazgos casuales e invenciones. Un montaje de atracciones y distracciones que, aún privado del carácter emancipador en que confiaba la teoría crítica, ve cómo se replantean sus implicaciones y repercusiones. (Fabbri, 2012, p. 7).

No es fácil describir la semio-dinámica (Sloterdijk) de una redistribución de las multiplicidades que va mucho más allá de los atributos «postmodernos» de la apropiación y la cita. El *remix*, por ejemplo, es un tratamiento más de fusión que de contraste, opera en bucle y previendo otros *remix* futuros (Manovich). Tampoco el *mashup* cinematográfico, que superpone diálogos, imágenes y sonidos de películas distintas, se puede reducir al montaje tradicional. Conserva en efecto la referencia musical del mensaje de los DJ, que además de mezclar y optimizar las señales, genera versiones alternativas y textos innovadores. Los textos que aquí surgen son masterizados —amalgamados y optimizados—, pero, sobre todo, copiados, cortados, pegados, transformados, juntados; el ritmo se transforma por medio de la amplificación o la disminución de las duraciones. En los arreglos no se modifican las partituras sino las interpretaciones. (Fabbri, 2012, p. 8).

Como hemos visto, la nueva estética de los medios produce innovaciones gracias a híbridos textuales complejos, cuyos contenidos y técnicas colisionan y se transforman recíprocamente. Para Manovich (2010), la práctica del *remix* agrupa técnicas en tiempos tan disímolos como la animación y la tridimensionalidad, y recurre a la textualidad del cine hibridizándola con la música y el diseño.

Egocentrismo, espectáculo y desolación

No obstante lo anterior, como Luzio Spaziante nos ha advertido, la intermedialidad no se agota ahí, pues no todo es *mix* ni *remix*. No todo acaba siendo una mezcla obsesiva construida a partir de elementos del pasado y motivada por una especie de nostalgia por lo *retro*. Como dice en su artículo titulado irónicamente “Música más allá del *remix*”:

La disponibilidad ilimitada de un gran archivo del sonido, y en general de lo audiovisual, no parece haber traído de momento grandes beneficios para el proceso creador y a la capacidad de innovación, todo lo contrario [...] La diseminación y la parcelación, la idea de que “cualquiera” puede hacer música desde su casa y sólo con un ordenador, no han generado una revolución democrática de las ideas sino que tal vez han reducido el número de temas suficientemente valiosos para aguantar el paso del tiempo, aunque sólo sea a corto plazo. Como perspicazmente observa Simon Reynolds en su reciente ensayo *Retromanía* (ISBN Ediciones,

2011), el éxito de *iPod* e *iTunes* revela que en estos momentos, a pesar de los *social media*, existen muchos *Yoes* y pocos *Nosotros* (Spaziante, 2014, p. 32).

Lo mismo expresa Cristina Rivera Garza:

El *Homo psychologicus*, como se sabe, ya fue. En su lugar se ha ido formando, no del lento quehacer de la ruina romana, sino del imperioso instante de Pompeya, el *Homo technologicus*: un ser post-humano que habita los espacios físicos y virtuales de las sociedades informáticas para quien el yo no es ni secreto ni una hondura ni mucho menos una interioridad, sino, por el contrario, una forma de visibilidad. Conectado siempre a digitalidades diversas, el *technologicus* escribe dentro de habitaciones transparentes bordeadas de pantallas y, de hecho, acompañado con frecuencia de gente. Ahí, pues, escribe esa vida que sólo existe para que aparezca inscrita en fragmentos de circulación que constatan esa exterioridad —para usar un término *vintage*— conocida como soporte web 2.0 [...] Asegura Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo* (2008) que, para los habitantes de las sociedades industriales, la lectura de los gruesos volúmenes del yo era importante no sólo debido al *qué* (la anécdota) sino sobre todo por el *cómo* (“las bellas artes de la narración tornaban extraordinario lo que se narraba”). “Ahora”, asegura, “tampoco es un requisito imprescindible que esté bien narrada, como exigían los ímpetus románticos y las tradiciones burguesas. Porque en este nuevo contexto cabe a la pantalla, o a la mera visibilidad, la capacidad de conceder un brillo extraordinario a la vida común recreada en el rutilante espacio mediático”. (Rivera, 2012, pp. 12-13).

Por otra parte, al surgir estas nuevas prácticas o medios tan asociados a las nuevas tecnologías, surgen también diversos problemas de orden ontológico y axiológico. Hay manifestaciones específicas de alteración del comportamiento que resultan muy indicativas de una falta de comunicación genuina. Obviamente está el efecto de la llamada “comunicación en condominio”, en que las personas no departen ni dialogan en el mundo existente, sino sólo en el *virtual*, fenómeno que, en las últimas décadas, se ha extendido a los propios vecindarios, colonias y barrios de grandes urbes, y ciudades medias y pequeñas.

Porque soy una migrante digital, he llegado al Twitter con algunos años de atraso. Eso no le resta, sin embargo, ni intensidad ni placer a mi nueva *twitadicción*. De mis alebrestadas exploraciones por esta Pompeya mexicana del siglo XXI rescato la diseminación horizontal de la información, el ejercicio crítico del periodismo ciudadano y, sobre todo, las formas de escritura que responden con creces a la pregunta/abracadabra de todo twitt (sic): ¿Qué le está pasando (al lenguaje)? (Rivera, 2012, p. 13).

Otra, es un retorno al salvajismo en los gustos sociales de los jóvenes de muchas ciudades, expresiones que se antojan nostálgicas de una explicación más primitiva del hombre, de un modelo de mundo más pequeño pero asequible que, con pocos elementos, responda al reto de un entorno natural más próximo, más humano, más al alcance corto de sentidos como en la antigüedad. El dilema axiológico que parece plantear el nuevo núcleo arquetípico quizás derive, como decía Paul Valéry (1992), de encontrar en nosotros una capacidad de modificaciones casi tan variada como las circunstancias circundantes.

Argumentos convergentes y divergentes

La comunicación de nuestro tiempo ofrece mil facetas de la Verdad. ¿Cuál pudiera escogerse? Ese, creemos, es el quid del asunto. Como se nos dice en los *Vedas*: “La Verdad es una y los sabios hablan de ella con muchos nombres”. Desgraciadamente, los sofistas tenían mucho tiempo para escogerla después que ya lo habían considerado. Hoy no, la información y los puntos finos de las decisiones precisan una respuesta casi instantánea. Por eso, pareciera que todos los sofismas son puestos a colación, y que todas las paradojas se multiplican a cada momento.

Por mucho tiempo creí que sólo podría escribir en absoluto silencio y sin ninguna clase de interrupción —una visión que heredé de autores del siglo XIX. Lo que los cambios tecnológicos de nuestra época me han enseñado es que hay distintos tipos de atención y todos ellos pueden rendir frutos, distintos, ciertamente, pero frutos al fin y al cabo. “La distracción siempre me ha llevado a lugares más interesantes que la atracción”, dije alguna vez eso, pero nunca como ahora fue tan cierto. Mirar de lado o de reojo o de soslayo es lo de hoy. Mirar como quien casi no mira, pero con el fin de ver todavía más. (Rivera, 2012, p. 11).

Pero ¿cómo superar estas limitantes? Si quisiésemos voltear los ojos para encontrar salidas en los modelos de la antigüedad, tendríamos que empezar la revisión, reconociendo que no será posible utilizar los mismos códigos. La palabra, entonces, tenía una estatura diferente. La palabra, entonces, podía explicar verdades sencillas, siendo el verbo el acto creador por excelencia. Así, el hombre nombraba las cosas y éstas existían. Con el uso y abuso de categorías arrancaríamos nuestra odisea para arribar a la jaula de Faraday en que vivimos. Un viaje de deformaciones vasto que nos fue arrastrando al mundo de disonancias en que nos hallamos presos.

Solía mudarme con mucha frecuencia cuando era niña. Si algo comprendí en esos largos trayectos por carretera fue que, lo que se quedaba detrás, se perdía para

siempre. Y si eso no es la muerte, entonces, ¿qué es? Los teléfonos eran artefactos privilegiados entonces y el servicio de correos lento y, como siempre, imperfecto. Mantenerse en contacto era cosa más bien difícil. La fluidez de la comunicación contemporánea ha reducido en mucho esa ansiedad de la separación. Sigo mudándome con tanta o más frecuencia que años atrás, pero a diferencia de la niña que aprendió a establecer sólo relaciones tentativas debido a la inminencia de la despedida, las pantallas y sus múltiples ventanas —*email*, Skype, Twitter, Facebook— han hecho posible imaginar y vivir en un mundo hecho de lazos. (Rivera, 2012, p. 13).

Sin embargo, la saturación informativa no nos deja ser libres. Es difícil concurrir esa capacidad, ese lenguaje, esa posibilidad de pronunciar o fijar la idea propia, lo que finalmente ha impedido, en el fondo, remontar la posición divina en el mundo materializado de hoy. Como expresaba Valéry: “observo que nuestros sentidos nos procuran solamente un mínimo de indicaciones que trasponen, para nuestra sensibilidad, una parte infinitamente pequeña de la variedad y de las variaciones probables de un «mundo» que no es concebible ni imaginable por nosotros” (1992, p. 397). ¿En cuánto tiempo el futuro va a desplazar las costumbres de todos? ¿Mi costumbre?

Pocos hubieran predicho que una tecnología basada en una noción fluida y cambiante de identidad produjera, acaso paradójicamente, el establecimiento de conexiones largas y estimulantes y, contra toda predicción, estables (si no “verdaderas”). No es la panacea, ciertamente, pero qué bien se siente saber que un adiós es sólo un hasta luego. Qué bueno preguntar, a veces, ¿llega hasta allá la sal que nos devela lo que somos o cómo? Y estas aves que van de la página de un libro hasta tu ventana, ¿cantan con la misma insistencia ahora mismo allá? Importa, pues, este momento. Nuestro aquí y nuestro ahora. Esta letra que aparece ahora mismo sobre esta pantalla que es, a su manera, de este modo abruptamente vertical, el cielo del nosotros. De todos nosotros. El cielo de nuestra post-humanidad. (Rivera, 2012, p. 13).

Mundo virtual y mundo natural

Decía Joseph Campbell que “siempre ha sido función primaria de la mitología y del rito suplir los símbolos que hacen avanzar el espíritu del hombre, a fin de contrarrestar aquellas otras fantasías humanas constantes que tienden a atarlo al pasado [...] Permanecemos aferrados a las imágenes no conjuradas de nuestra infancia y por ello poco dispuestos a atravesar las etapas necesarias de nuestra edad adulta” (Campbell, 1972, pp. 14-15), siendo que las opciones intermediales avanzan, se

multiplican y encuentran nuevos cauces, imponiendo otra forma de vida, otra forma de ver y hacer las cosas, de pensar, sentir, comunicar e interrelacionar las cosas. Lo que altera las costumbres que tenemos. El propio Ingold nos indica lo siguiente:

He elegido deliberadamente no meterme en la pregunta sobre tecnologías digitales debido a la cantidad de gente que investiga eso y sabe de lo que habla. Yo no sé mucho de ellas y estoy muy contento de dejar que otras personas hablen al respecto. Por mi parte, siento que cuanto más miramos pantallas constantemente, menos miramos a nuestro mundo alrededor, y creo que es una metáfora preocupante. Me preocupa que a los estudiantes y a los niños se les diga que si quieren averiguar algo del mundo deben hacerlo a través de una pantalla y no mirando a su alrededor. Es una preocupación muy democrática. Me gustaría pasar a algún tipo de tecnología digital que no requiera pantallas ni esa cautividad constante que no implica sentido alguno de compromiso. Por ejemplo, me gusta escribir a mano con una pluma, pues se puede sentir lo que escribes y tu gesto deja un trazo real sobre el papel.

Creo que hay otras maneras de tener tecnologías digitales a nuestro favor, que reducirían la brecha entre nosotros y los recolectores. El problema con el pensamiento contemporáneo es que la gente se vuelve aislada de su medio ambiente, no se relaciona con el mundo y por lo tanto no se preocupa por él. Las tecnologías digitales están creando una especie de barrera entre el mundo y nosotros y sería necesario revertir esa tendencia para crear una sensibilidad más directa y comprometida sobre aquello que nos rodea. Por lo tanto, podríamos utilizar las tecnologías digitales para conseguir ese sentimiento [...] Creo que lo que necesitamos hacer con las tecnologías digitales es sacarlas de nuestro interior y ponerlas en la superficie, para que intensifiquen nuestro involucramiento sensorial, nuestro contacto con lo natural. (Ingold, 2014, entrevista en línea).

Y es que a través de la vista, el oído y el olfato, la tecnología iría arribando a la escena histórica. Manejo del tiempo distinto que culmina por desplazar el sentido del oído como principal centro receptor del conocimiento y hace de la transición entre el escuchar y el ver una experiencia cada vez más lejana. Como afirmamos antes, en lo más hondo de la paradoja, es el propio avance de la cultura el responsable de implantar el adiestramiento a los ojos para captar la velocidad de lo que se transmite. Luego, para empatar el mensaje no sólo con lo que se mira, sino con lo que se escucha en el vórtice del movimiento. Hoy, vista y oído son bombardeados.

Gurdieff nombraba *captamiradas* al cartel publicitario. Y ésa era una llamada de atención al hombre para que su percepción resolviera el enigma. Pero en la publicidad de nuestros días, la diferencia estriba en que el cartel no es ya un *captamiradas*. La saturación ha doblegado la estática. La gente prefiere escuchar y leer el cartel en

movimiento. La publicidad escrita no tiene la misma densidad que el movimiento. La gama de artículos para venta por televisión y en Internet fue siendo cada día mayor, anunciando la vertiginosidad que arrastraría el uso del tiempo y la transmisión del conocimiento, cosa que ha quedado al margen de las aulas. La parafernalia comunicativa contrastaría con la entelequia transferida en clase. Solipsismo de visión, más que de procedimientos o reformas que harían, a la larga, inmanejables los mensajes. El sonido del silencio es doble en aula si se cuenta con los elementos culturales para interpretarlo, de otra manera, no transmite nada. Pero ¿por qué la ciencia y la tecnología no han aportado elementos para conducirnos en otro sentido, y por qué nos hemos empeñado en transmitir/recibir información haciendo caso omiso del fenómeno? ¿Acaso hemos pasado por alto que existe una bifurcación prácticamente insondable, pero útil? Por un lado, la separación y el aislamiento. Y por el otro, la profusión de nuevas y mejores aplicaciones de la ciencia y la tecnología generadas a partir de mayores, más rápidas y más complejas aplicaciones.

La gente no escribe, y no redacta. ¿Será? De acuerdo con Rivera, las tecnologías digitales no han inventado una escritura a la deriva, en disenso, interactiva, pero sí han tenido una influencia determinante en imaginar y poner en práctica procesos creativos que en mucho cuestionan los estereotipos básicos del siglo XIX: “el escritor como el genio solitario y atormentado —cuando no francamente elitista— en contacto con fuerzas acaso supernaturales pero con pocas ligas con su entorno. Lo que hacemos los que participamos en plataformas horizontales 2.0, tales como Twitter, es escribir con otros, es decir, escribir en comunidad” (Rivera, 2012, p. 12).

Por su parte, César Cansino expresa:

Si las redes sociales proveen un sentido de pertenencia a un grupo o una comunidad es gracias a la palabra escrita, y la escritura ordena las ideas y las opiniones para que tengan sentido para los demás. Pero la escritura nunca volverá a ser lo que alguna vez fue. La era digital nos acostumbró a los mensajes breves y concisos. Solo la brevedad asegura receptores. El *Homo Twitter* lo asimiló rápidamente e incluso le puso un límite a la escritura: 140 caracteres por *tweet*, bajo la premisa de que no hay una sola idea o pensamiento que no pueda ser expresada correctamente dentro de esos límites. (Cansino, 2014, p. 25).

¿Llegará un momento en que la tecnología *me impida* leer porque ya hay video-libros? Desafortunadamente, como vimos antes, no existen hoy día esos asideros del pasado. Sin embargo, como Rivera apunta,

Escribir con las ventanas abiertas supuso, también, cambios en la atención y en la definición misma de lo que es la famosa concentración de la escritura. Las ven-

tan de la pantalla, se entiende [...] Las voces que escuchaban los escritores del pasado ya no están dentro de sus cabezas sino en la pantalla. Y tienen, además, vida propia. Decía Kathy Acker al inicio de la revolución digital que había que recuperar la energía del que, habiendo empezado a escribir en Internet ya sea a través del correo electrónico o el blog, cree que es posible eso, escribir, escribir siempre, escribirle al otro y con el otro. (Rivera, 2012, pp. 11-12).

A efecto de trocar la tentativa cultural en el plano creativo, habría que modificar sustancialmente las cosas. Por una parte, el sistema educativo necesitaría hacer acopio de las tecnologías actuales para estimular el estudio de las ciencias y propiciar la germinación artística. Esa musa que anuncia los cambios del mañana dentro y fuera de las aulas. Máxime que mucho de lo que acontezca en el futuro de la escritura, la investigación y la creatividad intermediales “dependerá de esa energía alterada, lúdica, comunal que marca lo que hacemos el día de hoy” (Rivera, 2012, p. 12). Por otra parte, paradójicamente, dicho sistema educativo tendría que contrarrestar esa tendencia al exhibicionismo de la escritura y al hedonismo exagerado presente en los nuevos medios. Lamentablemente, no todo lo que se escribe en *tweets* rebosa creatividad. Por el contrario, muchas veces es territorio yermo, estéril, banal. Como bien señala Cansino, “el *Homo Twitter* ha dejado las honduras del pensamiento a los iniciados, y prefiere moverse en la superficie, en el pensamiento en corto, inmediato, directo, sin florituras ni barroquismos, ahí se siente seguro; en la simplicidad encuentra su zona de confort” (Cansino, 2014, p. 25). El *Homo Twitter* es protagonista de un *reality* virtual, por contradictorio que parezca. “El tuitero no sólo observa a los demás tuiteros, sino que se sabe observado, es más, quiere ser observado” (Cansino, 2014, p. 27).

Vientos de cambio

¿Arribará una época en que todo esto se derrumbe? Qué va. ¿Y que si los parámetros del sistema en otros espacios se cimbran a la par de los predicamentos hacia los que apunta la ciencia de frontera? Entonces sí, como reflejo condicionado, diremos: hay que reponer el lente por inservible. Quizás, insistiremos en la espera, justo cuando la ciencia y la magia de la creatividad parezcan besarse. Como nos dice García Canclini:

Conocer es ir deshaciendo ilusiones. Pocas son tan incitadoras para renovar el pensamiento, como las de quienes descubrimos en estos breves años el desatino de querer limitar a diez o veinte los contactos. Este aprendizaje no va en una

sola dirección y hoy cabe pensar si es posible contar con 3 200 amigos, como los nombra Facebook. Si la distancia y la alteridad son ahora otras cosas, con más beneficios que trastornos, también es momento de averiguar si queremos que nuestra amistad tenga una acústica tan ruidosa [...] Hasta ahora encuentro que estas preguntas no se contestan sólo en las redes. Los movimientos de jóvenes árabes, chilenos, españoles y mexicanos liberándose gracias a Facebook y Twitter de las agendas modeladas por los políticos y los medios pueden sugerir que entramos en una época posttelevisiva. En realidad, en la política y en las vidas cotidianas Internet viene a modificar una escena que ya era multimedia. Y, como vemos en el cambio de recorrido de los más de 132 en México —que empezaron en las redes, luego llegaron a la prensa escrita y a la televisión, y al final a las asambleas— seguimos necesitando los encuentros cara a cara. Comunicación y presencia. (García Canclini, 2012, p. 9).

Quizás en ese giro pueda vislumbrarse la fuerza y el equilibrio que pueden alcanzar las expresiones intermediales en el arte del futuro, precisamente de su contacto con el mundo real (muchas veces confinadas dichas expresiones a las destrezas combinatorias de la resolución virtual). Tal vez de esa manera puedan descollarse ciertos resabios e imposturas protagónicas que penden sólo del manejo hábil de los recursos tecnológicos y del reciclaje *remix* por parte de algunos artistas. Desde esa perspectiva, como dice el propio Ingold en torno a la relación del sujeto con los materiales:

Es erróneo suponer que allí donde hay técnica, allí donde la gente está comprometida en habilidades prácticas, estas prácticas no son más que el simple resultado de un sistema tecnológico. Eso hace ver la actividad humana como algo mecánico [...] He argumentado que no puede ser reducida la práctica de habilidades a un conjunto de principios mecánicos: estos envuelven cierto sentido de compromiso entre el ver y el sentir, una conversación entre el practicante y el material; no se trata de una indivisión mecánica entre una idea *del* material *en* la cabeza. Y esto se relaciona con la distinción entre técnica y tecnología, pues hasta hace poco la mayoría de los antropólogos y arqueólogos se contentaban con asumir que al hablar de técnicas se hablaba de tecnología y asumían por lo tanto que el hacer cosas no es más que una operación mecánica que puede ser comprendida sin tener en cuenta las habilidades que requiere el hacer en sí mismo. Toda la creatividad es quitada del hacedor y puesta en la cabeza. (Ingold, 2014, en línea).

Por último, no olvidemos otro aspecto que nos hace ver Fran Ilich:

En la tierra antes conocida como Ciberespacio todo mundo sueña con ser un meme y tener sus 15 minutos de *netstar*. Y como buen lugar común, se vale cual-

quier forma para que esto ocurra, mientras ese momento permita a la persona en cuestión ser un nodo importante en las gráficas de Facebook, Google, Twitter y las demás colmenas del maoísmo digital, donde los usuarios que hace 10-15 años eran idealizados como interactores que habían acabado con el autor, hoy no son más que 2-en-1 (productores y consumidores de contenido), y en el mayor de los casos no se enteran que el producto que está siendo negociado por las corporaciones son ellos mismos y sus amigos [...] Los usuarios son el producto, las corporaciones los clientes: ¿no suena demasiado al modelo de negocios de la televisión abierta? Excepto, claro, que ahora las empresas no pierden su tiempo en producir contenido, ahora la colmena puede cambiar el mundo creativamente en nombre de las formas inmateriales de generación de riqueza. (Ilich, 2012, p. 15).

Potencial artístico de la intermedialidad

No obstante las anteriores reservas y salvedades que nos hemos visto obligados a revisar con cuidado y a sistematizar con un espíritu crítico riguroso, es necesario admitir o convenir ahora en que las tecnologías digitales potencian objetivamente la dimensión creativa del ser humano y pueden erigirse en medios de expresión genuina.

Por una parte, como decía Ortega y Gasset, “la cultura es un conjunto de datos” (1976, p. 13); es una base de datos alcanzada por un pueblo bajo condiciones históricas determinadas, “Datos que hacen su mundo o conforman su modelo. Datos que no son ajenos al devenir del tiempo” (Spengler, 1976, p. 149). En los momentos de mayores cambios, como el que vivimos en la actualidad, el hombre hace muy difusa la base de datos. Los datos existen, pero el ser humano no está consciente de ellos. El arte empírico o el proveniente de la llamada cultura *remix* —que bien pudiera condensarse en muchas de las manifestaciones intermediales actuales— es aquel que permite la reconexión con esa base de datos. Se nutre de ella, la traslada al presente, la innova en función del futuro (McLuhan, 1969, p. 17). “El arte empírico hace que el arte científico retorne y funde nuevamente la cultura: traiga consigo las ciencias básicas y produzca la adecuación de éstas a través de la tecnología que domina en cualquier pueblo de cualquier etapa” (McLuhan y McLuhan, 1990, p. 24).

Desde este ángulo, la pretendida globalización y los productos intermediales que surgen a diario juegan paradojas singulares en diversos renglones de la actividad humana. Desde el punto de vista cultural, vienen a ser cobertores de asimetrías, ya que ponen en contacto a uno con modelos regionales de cualquier lugar del orbe. De manera que los rasgos de dichos modelos aparecen matizados de una condición internacional que, como sabemos, no tenían antes. El escaparate ofrece

parámetros de diferenciación cuyas resonancias permiten a cada espacio ofrecer lo suyo como valioso. Si *vivimos la aldea* exageradamente, comprenderemos que la escala regional tiene cada día un tono mayor. Una importancia económica, política, social y cultural que deriva de su propia unicidad. “Nada parece venderse, ni transitar que no resulte a un mismo tiempo peculiar y útil por provenir de la resolución de problemas concretos en puntos geográficos variados para satisfacer necesidades humanas idénticas de otros” (Recaséns, 1975, p. 101).

Por otra parte, el arte es punto crítico y elemento de encaje estratégico al final de cuentas. Aleación que resiste ceñir cultura y comunicación redimensionada, no obstante los avances encaminados al aumento del volumen y velocidad del intercambio de ideas. Por su parte, la cultura en general o la caracterizada como *remix* desde la óptica del arte, ha de ser el basamento para entender las cosas nuevas, porque las cosas nuevas, en términos de comunicación, no son del todo nuevas. Como expresamos antes, asignan un código nuevo a una estructura conocida; empaquetan u ordenan de una manera nueva. De la misma manera, la cultura, a partir del arte, brinda la llave de oro para generar conocimiento; disuelve la brecha, aparentemente infranqueable, que cierra el paso a los avances de la ciencia desde las regiones periféricas; termina con los temores en torno al valor y rango del aporte regional al conocimiento universal. Considérese el potencial de aquellas zonas que son crisol de efervescencia artística en el plano digital y presencial.

A este respecto, Timothy Murray ha expresado:

Llama la atención el continuo alejamiento del arte como mercancía y del artista como autor genial en singular, frente a la apertura creciente de redes en colaboración para la realización de funciones, producción artística y para la articulación conceptual. Por tanto, la flexibilidad que brindan las plataformas de medios emergentes y sistemas en red ha permitido extender los sistemas tecnológicos más allá de los paradigmas previos de los medios de comunicación occidentales basados en el nombre, la fama y el aura, ya sea del autor o del producto. Algo crucial para el potencial creativo de este nuevo entorno tecnológico, ha sido prestar un foco de atención más atento al proceso (más que al producto), y más sensible a las interrelaciones principales de los componentes de los medios y su articulación doble a través de curadurías y plataformas flexibles de almacenamiento de datos. (Murray, 2012, p. 326).

En efecto, estas consideraciones conceptuales en torno al despliegue de una amplia gama artística ofrecida por los nuevos medios, ha llevado a refinar la percepción, el sentido de la crítica, la autoría, a aquilatar de manera distinta las artes escénicas, la propia subjetividad y el registro que habían formado parte de la escritura

y pedagogía anteriores. Ello resulta lógico en la perspectiva de la propia evolución tecnológico-digital de las expresiones artísticas y su enorme variedad. Por ejemplo, gran parte de la producción artística digital a principios del siglo XXI se basa en el formato de “instalación”, tanto en expresiones individuales como colectivas.

El concepto de instalación, según Giannetti (2002), significa, en el campo del arte, un método que permite poner en juego diversas formas de expresión a través de procesos que buscan objetivos bien distintos, entre otros, una práctica interdisciplinaria e híbrida congénita, la disolución de formas cerradas en cuanto a objetos artísticos se refiere, el énfasis en las ideas de ubicación específica, intervención e investigación en relación con el tiempo (esto es, la duración de la obra) y el contexto (entendido como espacio arquitectónico, ambiente, entorno, etcétera). Además, las que forman parte esencial de ella: imágenes, textos, actuación, iluminación, sonido, danza, movimiento, música, etcétera.

Por otra parte, las instalaciones también buscan la multiplicidad o interrelación de elementos o materiales (el *collage* y el ensamblaje expandido), una constante preocupación por el papel que desempeña el receptor y el protagonismo de la noción de obra en proceso (a diferencia del concepto de obra única, permanente y acabada), así como la comprensión de la obra como espacio social y público, y la potenciación de su impacto polisensorial. Se trata de “obras que intentan superar los límites del objeto, en la medida en que investigan la integración y expansión de la obra en el espacio, o transforman el propio espacio en obra de arte” (Giannetti, 2002, p. 77).

Algunas de las consideraciones que se tienen presentes a la hora de abordar el desarrollo de una producción artístico-digital de esas proporciones y con esas características son las de orden tecnológico: ¿Qué tecnologías informáticas habría que emplear o poner en juego? ¿Soluciones ajustadamente *remix* o de mayor espectro o prolijidad? ¿Cuáles se elegirán en función del concepto buscado y no al revés? Para este tipo de obras, hay que contar con un equipo interdisciplinario de personas, o bien elegir tecnologías que estén al alcance del artista individual. Sin embargo, hay que calibrar o prever las tecnologías a emplear en función de los recursos humanos, económicos y temporales disponibles, y para dar mantenimiento a las obras digitales que implica toda instalación en los museos y colecciones donde son montadas. Un esfuerzo complejo, especializado y en equipo.

Como sostiene Murray, las colaboraciones más recientes entre artistas de los nuevos medios y obras de arte han implicado cambios de pensamiento muy interesantes, unos en torno a los retos artísticos y culturales que derivan del avance de los sistemas de procesamiento y almacenamiento, el surgimiento de las propias

tecnologías móviles, las biotecnologías y los sistemas de seguridad. Otros, en torno a la fluidez global, la flexibilidad y la accesibilidad de los archivos digitales en red y su impacto en las convenciones para la conservación e investigación humanística. Resulta fundamental el hecho de que la red digital sea una especie de evento asertivo y evolutivo que disipe las fronteras institucionales y las divisiones internacionales sobre creación artística, exposiciones y crítica (Murray, 2012).

Registro y almacenamiento de datos

Al ahondar en el estudio de las colaboraciones artísticas intermediales, Murray nos hace ver la pertinencia de su archivación y almacenamiento adecuados:

Resulta fundamental para ese propósito ponderar los cambios que se producen cuando los archivos se encuentran con lo virtual, cuando la singularidad del objeto de archivo se funde con la pluralidad de la red digital y cuando la investigación humanística responde a la urgencia interdisciplinaria e imperativa de la cultura digital actual. En un esfuerzo por reflexionar sobre los conocimientos desordenados de las nuevas prácticas de medios internacionales, se trabaja en un proyecto filosófico y curatorial que deriva de las transformaciones culturales forjadas por ese aspecto archivístico. Lo medular de este proyecto es el Archivo de Nuevos Medios Artísticos “Rose Goldsen” de la Universidad de Cornell que desde su fundación, en 2002, se ha convertido en un archivo de repositorio y en un centro de estudio con una amplia variedad de expresiones de arte internacional en documentación y nuevos medios. (Murray, 2012, p. 326).

Por ejemplo, además de obras de arte en CD-ROM, DVD-ROM, Internet y video digital (individuales y de colecciones de China, Hong Kong, Taiwán, Japón, Australia y otros países de la cuenca del Pacífico), dicho acervo cuenta con dos colecciones especializadas de inmenso valor para la comprensión del arte intermedial de la China contemporánea: el Archivo “Wen Pulin” de Arte Chino Avant-Garde, que incluye 360 horas de video digitalizado, documentando los eventos artísticos e instalaciones que tuvieron lugar en ese país desde 1984; y el Archivo de Arte Contemporáneo de Taiwán “Yao Jui-Chung”, que cuenta con unas 8 000 imágenes digitalizadas de papel e invitaciones a eventos de arte contemporáneo en Taiwán por más de veinte años, así como archivos de video e imágenes fijas y en movimiento de instalaciones y eventos en los nuevos medios.

Es de la mayor trascendencia cultural poder contar con un archivo que facilite el encuentro intergeneracional de artistas chinos (provenientes de China, Hong

Kong, Macao, Taiwán), que están generando arte emergente en campos de las llamadas artes electrónicas, los nuevos medios de expresión y las técnicas mixtas. El objetivo es ubicar los proyectos artísticos pasados y presentes ante los problemas teóricos, sociales y políticos que plantea la transformación histórica y los nuevos retos de archivación de la cultura digital. Del mismo modo, la tarea de archivar las llamadas obras artísticas efímeras puede ameritar una reconsideración acerca de los objetivos que impone la investigación histórica de arte en sí misma y la de la propia capacidad de archivación para definir el impacto que ejerce China en el contexto global. “A efecto de poder posicionar el arte contemporáneo chino en el evento ‘archivístico’ se requerirá que los participantes reflexionen sobre su trabajo anterior en el contexto de ese futuro perfecto: esto es, evaluar lo que hayan hecho”. (Murray, 2012, p. 327).

Abordaje del objeto intermedial

Por supuesto, surgen problemas epistemológicos asociados a las nuevas tecnologías, los cuales debemos tener en cuenta al investigar estas formas de representación porque, sin duda, tendremos que generar nuevas aproximaciones teóricas y metodológicas. Como Asunción López-Varela nos lo hace ver:

La cuestión que se plantea es si estamos hablando de la existencia de materialidades específicas, dependientes de cada medio y que precederían a la relación intermedial o, si por el contrario, hablamos de una intermedialidad originaria (*ontological intermediality* en términos de Schröter) y que funcionaría como posibilidad de la existencia de unidades individuales (*monomedia*) y conjuntas (*multimedia*). Mi investigación ha venido cuestionando aspectos similares a partir de una orientación investigadora en semiótica, literatura comparada y estudios culturales. Se trata de un tipo de exploración interdisciplinar que conlleva evidentes riesgos, puesto que uno no puede tener un conocimiento exhaustivo de todas las disciplinas. Sin embargo, en su conjunto, permite una visión comparativa que revela el impacto de los cambios tecnológicos en las formas de producción/representación, distribución, exhibición y recepción de la información, tanto en la evolución de las teorías científicas como en el curso de las investigaciones en ciencias sociales y humanidades. Dichos cambios resultan particularmente evidentes cuando se atiende a las representaciones artísticas, mediáticas y científicas de vanguardia. (López-Varela, 2011, p. 96).

A partir de la experiencia del autor como docente e investigador en el ámbito relacional de la palabra y las imágenes, se estima pertinente asumir la intermedialidad desde el enfoque de los estudios culturales comparativos, es decir, desde la puesta en diálogo de diversas prácticas significantes o medios “tradicionales” y/o

asociados a las nuevas tecnologías, dada la expansión del estudio académico del cine, la televisión, los estudios visuales y las filosofías de la imagen y el sonido.

Aunque, sin duda, un especialista en literatura probablemente continúe partiendo del texto literario como base para el análisis intermedial, así como el músico partiría del texto musical o el artista plástico de la pintura y el dramaturgo de la obra dramática y su puesta en escena, pensamos que abordar un objeto de estudio desde la intermedialidad implica superar el egotismo y la necesidad de visibilidad individual, y realizar un cambio de lugar o de posición desde la cual conocemos (Gimeno, 2011).

Bajo esta consideración, hay que modificar la perspectiva a partir de la cual producimos y analizamos las representaciones de la realidad, sobre todo porque, como señala Murray, “con la portabilidad de medios y la tecnología más asequible se produjeron mezclas expresivas de alta y baja cultura, así como también, formas mejoradas de expresión individual y social a consecuencia de la teoría y los medios de comunicación desarrollados” (Murray, 2012, p. 325). Como dice López-Varela:

Todo fenómeno comunicativo responde a topologías, ecologías y tecnologías particulares que darían forma a nuestras ideas, ideologías, etc. El imaginario cultural contemporáneo parece situar el énfasis en el dialogismo, la intertextualidad, la intermedialidad, el hibridismo y la ambigüedad. Esta situación ha hecho cuestionarme la validez científica de tales análisis y ha dirigido mi investigación hacia la exploración de aproximaciones más cercanas a los aspectos materiales de la comunicación humana con el fin de explorar hasta qué punto impactan sobre el imaginario cultural. Mis trabajos anteriores se han centrado en explorar simultáneamente tendencias biológicas y culturales de los intercambios de información (véase López-Varela, 2004). Más recientemente he intentado mostrar cómo la comunicación interpersonal es el soporte natural del desarrollo de la conciencia humana y cómo existe un amplio espectro de estudios en distintas áreas que muestran cómo la separación entre la mente individual y las mentes de los demás comienza a estrecharse. (López-Varela, 2011, p. 98).

Woody Vasulka (1990) argumentaba a este respecto, que hemos pasado de una relación con la tecnología que intentaba invocar el potencial creativo de una herramienta específica, a otra cuyo entorno tecnológico involucra un nuevo potencial creativo del discurso humano en un nuevo espacio epistémico.

Las prácticas artísticas contemporáneas son cada vez más interdisciplinarias. Como ha sucedido tantas veces en el pasado, los artistas que trabajan en diferentes disciplinas están trabajando hoy unos con otros — en particular en el ámbito del teatro. El trabajo creativo se está «descubriendo entre sí» — no sólo metafó-

ricamente, sino literalmente en el espacio de representación del escenario. Y, yo pienso, que esto es porque el teatro proporciona un espacio en el que diferentes manifestaciones artísticas pueden afectar a las otras muy profundamente. Tal vez podríamos decir incluso que, cuando dos o más formas de arte se unen, se produce una suerte de proceso de teatralización. Esto ocurre no sólo porque el teatro es capaz de incorporar todas las otras formas de arte, sino también, porque el teatro es el «arte del que interpreta, del que ejecuta». Y así, constituye el patrón básico de todas las artes. Esto es cierto, siempre y cuando la noción de arte permanezca unida a la creatividad humana; a los individuos humanos que se escenifican a sí mismos en palabras, imágenes y sonidos con el fin de hacer su propio experimento perceptible para el público; y que esto, se hace con la intención de explorar hasta qué punto las experiencias de la vida son compartidas con otros seres humanos. (Kattenbelt, 2008, p. 20).

Esto es, un cambio que comprende tanto a los artistas como al público receptor de las producciones artísticas. “Podríamos decir, con Jacques Derrida, que la propuesta teórica de la intermedialidad pasa por deconstruir los modelos de conocimiento existentes, lo cual implica, al mismo tiempo, poner en entredicho las jerarquías que operan en los diversos ámbitos de nuestra vida social y cultural” (Cubillo, 2013).

Desafíos y conclusiones

Así como los objetos artísticos intermediales son el resultado de un esfuerzo colectivo en construcción en donde el héroe y lo protagónico se desdibujan, sería altamente recomendable realizar estudios intermediales desde la inter o la transdisciplinariedad. Esto implica impulsar la cooperación de investigadores de diversas áreas o disciplinas, y establecer un diálogo entre las perspectivas analíticas de cada uno; “esto reduciría bastante —o quizá eliminaría— el riesgo de que un mismo investigador analice diversas prácticas significantes o medios” (Cubillo, 2013).

Lograr este objetivo de trabajo inter o transdisciplinario parte de asumir una postura humilde como investigador y reconocer que no es posible seguir asumiendo los saberes y las disciplinas como islas. Las representaciones de la realidad que analizamos, llámense literatura, teatro, pintura, música, cine o videojuegos, se inscriben en una compleja red de relaciones, se nutren de ella y requieren ser abordadas desde múltiples ángulos para ser comprendidas integralmente. Como dice López-Varela muy en la línea de Édgar Morín:

La visión compleja contempla los fenómenos vitales y humanos como procesos, abiertos al intercambio de información con el entorno que nos rodea, ya sean las

realidades físicas (objetos y seres del mundo) o realidades psicológicas (conscientes o no conscientes). Tales intercambios son siempre mediados de manera semiótica a través de procesos cognitivo-emocionales distintos, a partir de medios exclusivamente biológicos o bien con ayuda tecnológica lo que permite encuentros a distancia. En mi opinión, el problema va más allá del estudio de cómo se produce el salto de la comunicación intrapersonal a la interacción interpersonal (y de ahí a la interculturalidad). (López-Varela, 2011, p. 98).

Reconocer que han cambiado los modelos de comunicación en el mundo no significa que actualmente tengamos una lectura correcta de su significado. En el fondo, formamos una gran aldea de analfabetas que experimentan comportamientos de hemisferio derecho (el sensitivo), cuando las estructuras nos obligan a actuar conforme al izquierdo (el racional), no obstante que éste ya no está operando. Los educadores deben tener conciencia de ello. Quizás toque empujar ahora, por una parte, el desarrollo equilibrado de los hemisferios cerebrales del ser humano, aunque no haya estrategias ni modelos muy claros para hacerlo. Tal vez lo más indicado sea echar a andar las estrategias del arte que puedan adiestrar al hemisferio derecho, así como las estrategias de la ciencia y la tecnología que adiestren al izquierdo. Es inútil trabajar sólo uno de los hemisferios, no sirve. Lo mejor es ser ambidiestro simplemente. Hay que desagregar los dos hemisferios e integrarlos. Algo que se dice fácil, pero que no se tiene a la mano.

Por otra parte, hay que ponderar las herramientas que aportan la intercomunicación de nuestros días y las disyuntivas que supone resolver el dilema libertario de la creación compartida bajo un escenario dinámico. En este sentido, estamos de acuerdo con lo que señala Fran Ilich:

Es aquí donde veo una esperanza, en la capacidad de crear nuevas formas de socialización y producción, así como monedas y divisas producto de pactos sociales alternativos, complementarios, experimentales o paralelos, que busquen generar intercambios que no dependan de subsidios o de la competencia desleal de la que pueden ser objeto disciplinas como la literatura o la industria editorial, sino que al contrario, floten y puedan existir autónoma y autogestivamente en los fríos océanos plagados de inteligencia artificial siempre lista para tirar a matar y aprendernos lo suficientemente bien a través de nuestros hábitos de consumo como para adelantarse siempre y ofrecernos alternativas como las que buscamos y queremos, pero administradas por el poder central (Ilich, 2012, p. 19).

De esta manera, podríamos por ventura entrever en la oscuridad la trascendencia que la intermedialidad y los nuevos formatos pueden representar para las hu-

manidades en el siglo XXI. Entender y aprovechar el papel que tiene el arte y el que puede alcanzar a través de nuevas fronteras y formatos en el plano creativo. Una empresa colectiva prometedora. Como dice Paolo Fabbri:

La intención puede ser seria, alguna vez crítica y más a menudo satírica; en todos los casos contribuye activamente a reconocer, a alterar, pero también a hacer surgir propiedades textuales muy distintas de las que propone como hipótesis una estética (pasiva) de la recepción. Calcando el término de “contextualización”, el semiólogo habla de des-textualización e in-textualización.

Eso sí, “el *software* y las obras de la inteligencia, es decir los textos de una cultura en estado de traducción, son bienes colectivos, recursos comunes creativos (*common pool resources*, para los españoles, *procomún*) a los que habría que eximir ya de los derechos de autor. Conectividad no es lo mismo que convivencia; la interactividad puede llegar a convertirse en solidaridad a través de la coexistencia entre textos del pasado analógico y del presente digital dentro de un proyecto de futuro”. (Fabbri, 2012, pp. 10-11).

Si recordamos bien, el arte ve por donde la ciencia va —aunque con muchísima anticipación—. Ay del científico geómetra o del especialista matemático de mediana edad que empieza a asomarse a la teoría del caos desde la ventana de su sistematización contemporánea. Alude la imagen a un precursor de la misma <<nonato>> hace 40 o 50 años. De haber abrevado del cubismo, la literatura de ficción, los tratamientos, interconexiones y brincos espacio-temporales en las novelas de James Joyce, el personaje habría surgido desde entonces al mundo científico en primerísimo nivel. El dato estaba al alcance de la mano del artista, ya existía (aunque sabemos que la ecuación del caos no estaba escrita en términos matemáticos). ¿Qué falló? Si en todas sus manifestaciones, el arte proporciona con antelación todos los elementos que, en términos de vida cotidiana, apuntan a la modificación de la ciencia básica, habrá que reflexionar: ¿qué ha faltado a los ingredientes formativos e investigativos del individuo?

Referencias

- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro* (4a. ed.). Barcelona, España: Kairós.
 Bordwell, D. (1993). *Narration in the fiction film*. Londres: Routledge.
 Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (1a. reimp.). México: CFE.

- Cansino, C. (2014). Diez tesis sobre el *Homo Twitter*, *Revista de Occidente*, 394, 21-29.
- Cubillo Paniagua, R. (2013, septiembre-diciembre). La intermedialidad en el siglo XXI, *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 14(2). Recuperado de http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?pid=S1409-469X2013000200006&script=sci_arttext.
- Dusi, N. (2012). Cine bricolaje, cine *remix*, *Revista de Occidente*, 370, 12-18.
- Fabbi, P. (2012). La era *remix*, *Revista de Occidente*, 370, 5-11.
- Friesen, N. & Hug, T. (2009). The mediatic turn: Exploring consequences for media pedagogy (pp. 64-81). En K. Lundby (Ed.), *Mediatization: Concept, changes, consequences*. Nueva York: Peter Lang.
- Gaarder, J. (1995). *El mundo de Sofía*. México, D.F.: Patria/Sirueta.
- García Canclini, N. (2012, octubre-noviembre). Extraños de última generación, *Tierra Adentro*, 178. Recuperado de <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/extranos-de-ultima-generacion/>.
- Gianetti, C. (2002). *Estética digital-sintopía del arte, ciencia y tecnología*. Barcelona: España: ACC L'Angelot.
- Gimeno Ugalde, E. (2011). Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermediales en *La hora de los valientes* (Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Bollaín 2003), *Olivar*, 12(16), 215-240.
- Gurdjieff, G. I. (2004). *Relatos de Belcebú a su nieto*. Málaga, España: Editorial Sirio.
- Guvern, R. (2005, julio-diciembre). La nueva amalgama intermedial, *Signo y Pensamiento*, 24(47), 29-39.
- Higgins, D. (1984). *Horizons. The poetics and theory of the intermedia*, Carbondale/ Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Ilich, F. (2012, octubre-noviembre). *Internet monetary fiction: un nuevo orden para mundos virtuales*, *Tierra Adentro*, 178. Recuperado de <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/extranos-de-ultima-generacion/>.
- Ingold, T. (2010). *Ways of mind-walking: reading, writing, painting*, *Visual Studies*, 25(1), 15-23.
- Ingold, T. (2014). Antropología, arqueología, arquitectura y arte son maneras de explorar el mundo en el que vivimos, *Entrevista S/A, Alfilo. Revista Digital de la Universidad de Córdoba, Argentina*. Recuperado de <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/entrevista-a-tim-ingold-antropologia-arqueologia-arquitectura-y-arte-son-maneras-de-explorar-el-mundo-en-el-que-vivimos/>.

- Jung, C. (1984). *Simbología del espíritu*, (2a. reimp.). Méxco: CFE.
- Kandinsky, W. (1982). *Kandinsky: Complete writings on art. Vol. 1 & 2*. Reino Unido: Faber & Faber.
- Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in theatre and performance: Definitions, perceptions and medial relationships, *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, 6(1). Recuperado de file:///C:/Users/rrms/Desktop/La%20intermedialidad%20Intermediality.htm.
- López-Varela Azcárate, A. (2011). Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación Universidad Complutense de Madrid*, 16, 95-114.
- Lozano, J. (2013, julio-agosto). Máscaras de transparencia, *Revista de Occidente*, 386-387, 5-7.
- Manovich, L. (2010). Software culture. En L. Manovich, *Software takes command*. Milán, Italia: Olivares. Recuperado de <http://manovich.net/content/04-projects/068-cultural-software/67-article-2011.pdf>.
- Mattelart, A. (1998). *La mundialización de la comunicación*. Madrid, España: Paidós.
- McLuhan, M. (1969). *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México: Diana.
- McLuhan, M. & McLuhan, E. (1990). *Leyes de los medios, la nueva ciencia*, México D.F.: Conaculta/Alianza.
- Murray, T. (2012). Future perfect: The archival event on the scene of Asian intermediality, *Amsterdam Beiträge zur Neueren Germanistik*, 82, 325-341.
- Ortega-Villaseñor, H. y Quiñones, G. (2005, diciembre). Hemisferios cerebrales y hemisferios culturales, *Alpha*, 21, 139-157.
- Ortega-Villaseñor, H. y Santiago, O. A. (2013, julio-diciembre). Génesis poética en un escenario sin destellos, *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, año 17, 64, 1-19.
- Ortega y Gasset, J. (1976). Proemio. En O. Spengler, *La decadencia de Occidente* (t. 1, 12a. ed.). Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Ouspensky, P. (1920). *Tertium organum: the third canon of thought, a key to the enigmas of the world* (Traducido del ruso al inglés por Nicholas Bessaraboff y Claude Bragdon). Rochester: Nueva York: Manas Press.
- Paech J. y Paech, A. (2002). *Gente en el cine: Cine y literatura hablan de cine*. Madrid, España: Cátedra.

- Peverini, P. (2012, marzo). Manipulaciones en la red. El *mashup* como consumo creativo, *Revista de Occidente* , 370, 19-25.
- Poe, E. (1972). *Eureka* (Julio Cortázar, trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Rojo, A. G. (2010). Café científico, Pensar la ciencia entre todos (ciclo 2011). Programa de Divulgación Científica de la Secyt, de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality”, *Intermédialités* , 1 (6). Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.
- Recaséns, L. (1975). *Tratado General de Filosofía del Derecho* . México, D.F.: Porrúa.
- Rivera Garza, C. (2012). El cielo vertical, *Tierra Adentro* , 178. Recuperado de <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/extranos-de-ultima-generacion/>.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida* . Buenos Aires: Taurus.
- Schröeter, J. (2011): Discourses of intermediality. En S. Tötösy, A. López-Varela, H. Sassy, J. Miskowski (Eds.), *Material aesthetics, media formats and cultural studies* (Monographic issue). Indiana: CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3/Purdue University Press. Recuperado de <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/3>.
- Spaziante L. (2014, marzo). Música más allá del *remix* , *Revista de Occidente* , 370, 26-32.
- Spengler, O. (1976). *La decadencia de Occidente* (t. 1, 12a. ed.). Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Valéry, P. (1992). Algunas reflexiones simples sobre el cuerpo [Apéndice] (pp. 395-406, vol. 2). En M. Feher, R. Naddaff y N. Tazi (Eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* . Madrid, España: Taurus.
- Vasulka, W. (1990), *The new epistemic space* . En D. Hall y S. J. Fifer (Eds.), *Illuminating video: An essential guide to video art* . Nueva York: Aperture/BAVC.