

CARAC TERES

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

En este número participan ■ Jesús Albarrán Ligeró, Ignacio Ballester Pardo, César Bárcenas Curtis, Jara Calles, Baruc Chavarría Castro, Lidia García García, Halina Mariela Governatore Moreno, María Goicoechea de Jorge, Fernando González García, Laura Hernández Lorenzo, María Consuelo Lemus Pool, María del Rosario Llorente Pinto, Álvaro Llosa Sanz, Luisa Miñana Rodrigo, Vicente Luis Mora, Genara Pulido Tirado, Guillermo Sánchez Ungidos, Adrián Suárez Mouriño.

Dossier: Las superficies mutantes. Interfaces y escritura literaria

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación prestará especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar las normas de publicación en la web (<http://revistacaracteres.net/normativa/>).

Dirección

Daniel Escandell Montiel

Editores

David Andrés Castillo | Juan Carlos Cruz Suárez | Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Robert Blake, University of California - Davis (EE. UU.) | Maria Manuel de Borges, Universidade da Coimbra (Portugal) | Fernando Broncano Rodríguez, Universidad Carlos III (España) | José Antonio Cordón García, Universidad de Salamanca (España) | José María Izquierdo, Universitetet i Oslo (Noruega) | Hans Lauge Hansen, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Mónica Kirchheimer, Universidad Nacional de las Artes (Argentina) | José Manuel Lucía Megías, Universidad Complutense de Madrid (España) | Enric Mallorquí Ruscalleda, Indiana University - Purdue University Indianapolis (EE. UU.) | Francisca Noguero Jiménez, Universidad de Salamanca (España) | Elide Pittarello, Università Ca' Foscari Venezia (Italia) | Fernando Rodríguez de la Flor Adánez, Universidad de Salamanca (España) | Pedro G. Serra, Universidade da Coimbra (Portugal) | Paul Spence, King's College London (Reino Unido) | Rui Torres, Universidade Fernando Pessoa (Portugal) | Susana Tosca, IT-Universitetet København (Dinamarca) | Adriaan van der Weel, Universiteit Leiden (Países Bajos) | Remedios Zafra, Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal, Universidad de Salamanca (España) | Jiří Chalupa, Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa) | Wladimir Alfredo Chávez, Høgskolen i Østfold (Noruega) | Sebastièn Doubinsky, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Daniel Esparza Ruiz, Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa) | Charles Ess, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Fabio de la Flor, Editorial Delirio (España) | Katja Gorbahn, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Pablo Grandío Portabales, Vandal.net (España) | Claudia Jünke, Universität Bonn (Alemania) | Małgorzata Kolankowska, Uniwersytet Wrocławski (Polonia) | Beatriz Leal Riesco, Investigadora independiente (EE. UU.) | Juri Meda, Università degli Studi di Macerata (Italia) | Macarena Mey Rodríguez, ESNE/Universidad Camilo José Cela (España) | Pepa Novell, Queen's University (Canadá) | Sae Oshima, Aarhus Universitet (Dinamarca) | Gema Pérez-Sánchez, University of Miami (EE. UU.) | Olivia Petrescu, Universitatea Babeş-Bolyai (Rumanía) | Pau Damián Riera Muñoz, Músico independiente (España) | Jesús Rodríguez Velasco, Columbia University (EE. UU.) | Esperanza Román Mendoza, George Mason University (EE. UU.) | José Manuel Ruiz Martínez, Universidad de Granada (España) | Fredrik Sörstad, Universidad de Medellín (Colombia) | Bohdan Ulašin, Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496



Editorial Delirio (www.delirio.es)

Los contenidos se publican bajo licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported.

Diseño del logo: Ramón Varela, Ilustración de portada: Mike Photos (CC0)

Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Editorial, PÁG. 6

Artículos de investigación

- Intermedialidad, institución y polisistemas. El cine como sistema dinámico: legitimación cultural e instituciones. DE FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA, PÁG. 13
- Un modelo de análisis para la narración en el videojuego en presencia de interacción. DE ADRIÁN SUÁREZ MOURIÑO, PÁG. 39
- Culturas transferidas en el ámbito de la mundialización. DE GENARA PULIDO TIRADO, PÁG. 72
- Videojuegos MOBA como fenómeno transmedia. El caso *League of Legends* como proceso de conformación de identidades, resistencias y agencias. DE CÉSAR BÁRCENAS CURTIS, MARÍA CONSUELO LEMUS POOL Y HALINA MARIELA GOBERNATORE MORENO, PÁG. 92
- Maram: un intento de traducir el mar. DE IGNACIO BALLESTER PARDO, PÁG. 119
- El videojuego como texto esencial en la narrativa transmedia: el mundo ficcional de *Zone of the Enders*. DE JESÚS ALBARRÁN LIGERO, PÁG. 140
- Prácticas artísticas *offline*: materialidad de la obra de arte en la era post-internet. La pintura de Felipe Rivas San Martín. DE LIDIA GARCÍA GARCÍA, PÁG. 168
- Poesía áurea, estilometría y fiabilidad: métodos supervisados de atribución de autoría atendiendo al tamaño de las muestras. DE LAURA HERNÁNDEZ-LORENZO, PÁG. 189

Reseñas

- *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, de Agustín Fernández Mallo. POR GUILLERMO. SÁNCHEZ UNGIDOS, PÁG. 230
- *El cibertexto y el ciberlenguaje*, de María Azucena Penas Ibáñez. POR MARÍA DEL ROSARIO LLORENTE PINTO, PÁG. 244
- *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*, de Alex Saum-Pascual. POR ÁLVARO LLOSA SANZ, PÁG. 254

- *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, de Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.). POR BARUC CHAVARRÍA CASTRO, PÁG. 263

Dossier: Las superficies mutantes. Interfaces y escritura literaria

- La diversidad de interfaces inmersivas en algunas novelas españolas contemporáneas: la Realidad Virtual narrativa. DE VICENTE LUIS MORA, PÁG. 268
- Escritura de imágenes en lista, aplicaciones como canales de difusión y nuevas formas de jerarquía. La descarga estética de la interfaz en tres proyectos literarios contemporáneos: *Crónica de viaje* de Jorge Carrión, *El hacedor (de Borges) Remake* de Agustín Fernández Mallo y *Donde la ebriedad* de David Refoyo. DE JARA CALLES, PÁG. 301
- Literatura digital y narrativas transmedia: reflexiones sobre el uso de la interfaz. DE MARÍA GOICOECHEA DE JORGE, PÁG. 338
- De vitrales, abrigos, códigos de barras, ovejas y robots: Tina Escaja y la poética transmedia de la interfaz. DE ÁLVARO LLOSA SANZ, PÁG. 362
- De cortesanos a quijotes. Un mundo posible. DE LUISA MIÑANA RODRIGO, PÁG. 399

Petición de contribuciones, PÁG. 424



ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Investigaciones en torno a las disciplinas que componen las Humanidades Digitales. Los artículos son sometidos a arbitraje doble con sistema de doble ciego.

Research regarding the disciplines that comprise the Digital Humanities. Articles are double peer reviewed with a double-blind system.

**INTERMEDIALIDAD, INSTITUCIÓN Y POLISISTEMAS. EL
CINE COMO SISTEMA DINÁMICO: LEGITIMACIÓN
CULTURAL E INSTITUCIONES**

**INTERMEDIALITY, INSTITUTION AND
POLYSYSTEMS. CINEMA AS DYNAMIC SYSTEM:
CULTURAL LEGITIMIZATION AND INSTITUTIONS**

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ARTÍCULO RECIBIDO: 20-02-2019 | ARTÍCULO ACEPTADO: 04-05-2019

RESUMEN:

En este artículo intentaré demostrar la productividad de articular el concepto de institución desarrollado por Even-Zohar en su teoría de los polisistemas, con los estudios intermediales, en los que con frecuencia se alude a lo institucional. En mi opinión, esta articulación puede ser productiva, especialmente a la hora de investigar la intersección de los estudios intermediales con los interartísticos desde un planteamiento historiográfico. Trataré de mostrar su interés para la investigación en el campo cinematográfico, analizando finalmente, desde esta perspectiva, *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini.

ABSTRACT:

The aim of this paper is to demonstrate how productive it is to articulate the concept of Institution developed by Even-Zohar in his Polysystem Theory with Studies in Intermediality, where institutional matters are often referred. This articulation could be, in my view, especially fruitful when researching the intersection between Intermediality and Interartistic Studies from a historiographical approach. I will try to show its relevance for researching the

field of Cinema, analyzing finally, from this point of view Pier Paolo Pasolini's *Accattone* (1961).

PALABRAS CLAVE:

Intermedialidad, institución, polisistemas, cine, *Accattone*.

KEYWORDS:

Intermediality, institution; polisystems, cinema, *Accattone*.

Fernando González García. Profesor en el Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Desarrolla su investigación en el campo de los estudios cinematográficos. Ha publicado trabajos sobre la obra de distintos autores (Pasolini, Martín Patino, Bergman, Mohsen Makhmalbaf, por poner algunos ejemplos), sobre el fenómeno cinematográfico en períodos históricos concretos, particularmente en España, África e Irán, y sobre las relaciones del cine con la literatura y otras artes. Actualmente es IP del proyecto de investigación titulado “Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas”.

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación, financiado por el Ministerio de Innovación, Ciencia y Universidades: *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*. Ref: HAR2017-85392-P.

1. El concepto de institución en los estudios intermediales.

El concepto de institución aparece subrayado en algunos trabajos dedicados a la cuestión intermedial. Rémy Besson (2014: 21-22), por ejemplo, en su intento de reorganizar y unificar los discursos sobre la intermedialidad a partir de términos clave, afirma: “lo que interesa a quien trabaja en intermedialidad son los efectos de sentido producidos sobre el médium (entendido aquí como inscripción sensible en un medio) por la identificación de los elementos relativos a esas dos dimensiones (técnica e institución)”. Jean-Marc Larrue (2014: 30), por su parte, plantea la necesidad de relacionar los estudios intermediales con la institución, siguiendo a Foucault, Agamben y Bourdieu, a partir de sus vínculos con el concepto de dispositivo. Como veremos más adelante, ya en el campo específico de los estudios intermediales aplicados al cine, derivados del concepto, como el de institucionalización, son centrales en los trabajos de Joachim Paech y sobre todo de Gaudreault y Marion.

El importante artículo de Jens Schröter, “Four models of Intermediality” (2012) fue un intento de taxonomizar los discursos acerca de los fenómenos intermediales que se habían dado hasta la fecha, problematizando en primer lugar el concepto de medio. Allí, Schröter afirmaba que la separación de los medios es convencional, histórica y políticamente condicionada, y que:

no se da primero un medio individual que se acerque intermedialmente a otros, sino que antes que nada está la intermedialidad, y que los claramente separados “monomedia” son el resultado de útiles bloqueos

de origen institucional, cortes quirúrgicos y mecanismos de exclusión [...]. (Schröter, 2012: 30)

Si la institución es capaz de realizar ese tipo de bloqueos y cortes que hacen surgir “monomedia” donde en principio lo que hay son relaciones, es necesario definir los campos en los que se producen esas relaciones para luego identificar las instituciones que actúan. En el artículo de Schröter, los ejemplos están vinculados generalmente a distintas artes y menos a fenómenos de relaciones intermediales no artísticas. El cine, por ejemplo, aparece relacionado con la literatura y la pintura a partir del discurso que define como “formal o transmedial intermediality”, es decir, el que investiga las “estructuras formales no específicas” que pueden darse entre estas artes. Tras discutir tanto las especificidades como los discursos que las sustentan, Schröter (2012: 4) concluye:

Pueden diferenciarse fases históricas en las que ciertos dispositivos o ciertas formas de arte (media) pueden haber afectado de manera dominante a otras formas de arte (media) de una manera específica: el término “medio dominante”, entonces, puede precisarse más tanto sistémicamente como históricamente.

Por qué un medio puede ser dominante en un momento determinado, no lo explica en este artículo, pero al menos parece exigir ya la necesidad de confrontar las categorizaciones con los fenómenos y los discursos acerca de los mismos desde un punto de vista histórico. Discutiendo acerca de los discursos sobre la intermedialidad, en “The Politics of Intermediality” (2010), Schröter intenta demostrar cómo estos tienen dimensiones

políticas, e incluso normativas. Lo hace contraponiendo los que, en la crítica de arte se enfrentan desde los años sesenta, en relación con las prácticas artísticas intermediales, considerándolas positivas –la partición de las artes es consecuencia de la división del trabajo capitalista, y por lo tanto estas prácticas son liberadoras-, o por el contrario negativas: la carencia de autorreflexividad medial de las “puestas en escena” intermediales –especialmente las instalaciones- son incapaces de distinguirse del espectáculo capitalista. He simplificado enormemente una confrontación que Schröter desarrolla con cuidado. Lo que me interesa destacar es precisamente cómo ese cuidado tiene que ver con la contextualización histórica del origen y desarrollo de esos discursos en relación con unas prácticas artísticas, en el marco de las instituciones de la crítica de arte, la academia, el museo y la galería. En el colofón de este artículo, Schröter plantea la necesidad de estudiar históricamente discursos y prácticas, con su posible dimensión intercultural, sin olvidar, en cada momento, las implicaciones sociales, que atañen también a las instituciones:

La cuestión es cómo diferentes grupos, clases, estratos o instituciones, incluso cuando aparecen localizadas en la misma cultura, en la práctica operan con procesos intermediales de maneras distintas. ¿Es posible observar luchas de poder conectadas con estos procesos intermediales? (Schröter, 2010: 121)

En el campo de los estudios intermediales, solamente Éric Méchoulan, en un artículo todavía reciente (2017) ha intentado integrar y articular el concepto de institución de manera sistemática. Su punto de partida define el campo de estudio de la intermedialidad, a la que “no le interesan significaciones

escondidas más allá de los textos, sino las operaciones que alían materias, formas, usos sociales, prácticas de conocimiento, historicidad de los fenómenos e instituciones que autorizan”. (Méchoulan, 2017: web)

Lo que estas operaciones transmiten es sobre todo un estado de relaciones. Las obras, particularmente las artísticas, pueden ser entendidas así como laboratorio en el que esas dimensiones relacionales están presentes en un momento dado. Para analizar las transmisiones, Méchoulan propone el concepto de *soporte*:

Pueden distinguirse cuatro niveles de análisis de lo que llamo aquí “soporte”: soportes materiales o inmateriales de inscripción; soportes técnicos, soportes de los dispositivos de saber o de poder; soportes institucionales”. (Méchoulan, 2017: web)

En lo que atañe a la institución, Méchoulan la define de manera amplia y compleja:

Las instituciones son disposiciones socialmente reconocidas de reglas pragmáticas (Wittgenstein, Descombes), de codificación y decodificación de informaciones a partir de las que pueden llevarse a cabo acciones, y que son comprensibles en el espacio social (Douglas). Esas reglas pueden ser ostensiblemente mediadas o aparentemente inmediatas e implicar tanto elementos funcionales como imaginarios (Castoriadis), que permiten establecer semejanzas y diferencias, inclusiones y exclusiones que dan sentido (Douglas). Las instituciones son marcos sociales (Butler) y medios o campos de gravitación que proveen de sentido (Merleau-Ponty). (Méchoulan, 2017: web)

Donde Méchoulan se muestra más original, y más interesante desde el punto de vista de historiográfico es cuando afirma:

Ante todo, las instituciones son organizaciones del tiempo en general, como subraya Merleay-Ponty, y más específicamente de los “ritmos sociales”: instauran la duración, donde encuentran su lugar las transmisiones de bienes, de ideas, de principios o de afectos. Las instituciones autorizan las puestas a disposición del público y los modos de circulación de las informaciones: transformando los datos en documentos. (Méchoulan, 2017: web)

Es esa transformación de hechos en documentos, que ocurre gracias al “soporte” institucional, lo que permite *rastrear* la “constante imbricación de inscripciones, técnicas dispositivos e instituciones en situaciones observables” (Méchoulan, 2017: web). La idea de Méchoulan de entender una obra como laboratorio, de la que lo institucional forma parte, consciente o inconscientemente para sus autores —enfrentándose a sus limitaciones, aprovechándolas, sometiéndose a ellas—, permite colocar tanto obras como instituciones en una “situación observable”. Esta, tiene que ver con la libertad del usuario del archivo, que puede enfrentar de esta manera incluso

los pliegues del tiempo en el análisis de los acontecimientos, los repliegues anacrónicos, las múltiples maneras en que temporalidades diferentes habitan cada instante, cada aparejo técnico, cada disposición de gestos de inscripción, cada exposición reconocida. (Méchoulan, 2017: web)

Como Schröter, también Méchoulan tiene en cuenta sobre todo las relaciones entre las artes a la hora de pensar lo intermedial: el concepto de obra como laboratorio remite a lo artístico. Más aún, el texto en el que trata de articular el concepto de institución con los estudios intermediales termina así:

Si esta extensión del dominio es reivindicada por los investigadores en intermedialidad, que provienen sobre todo de disciplinas como los estudios literarios, los cinematográficos, la historia del arte, más que de la comunicación, es porque las experiencias estéticas están de oficio en las puestas en relación, desde los usos de las figuras (que son también conexiones, desplazamientos, superposiciones, confrontaciones entre términos que se creían estables) hasta los dispositivos explotados (que en sus géneros, incluso instituidos, están siempre siendo renovados y repropuestos a los públicos), y hasta las instituciones que aseguran, aunque sea mínimamente, su frágil exposición a cada uno. Los desafíos estéticos no constituyen un aparte en nuestras existencias cotidianas, sino un entramado perceptible de nuestras experiencias en los laboratorios de las obras. A la intermedialidad le toca exponer y transmitir sus resplandores y sus figuras. (Méchoulan, 2017: web)

2. La institucionalización del cine.

Desde una posición distinta, centrada en la evolución de los medios, encontramos la cuestión institucional desarrollada en distintos trabajos de Gaudreault y Marion (2000; 2013). Estos autores han propuesto el proceso de institucionalización del cine, con la teoría de su “doble nacimiento”, como paradigma de procesos similares para otros medios. El primer nacimiento del cine habría sido la aparición de la tecnología que permite la captación,

reproducción y exhibición ante un público de imágenes en movimiento, período en el que el cine no es aún un dispositivo diferenciado, y sus cualidades, para sus contemporáneos, se entremezclan con las de la linterna mágica, los cuadros disolventes y otros espectáculos. Su segundo nacimiento estaría subrayado por la distinción: se trataría ya de un modo de disfrutar, por parte del público, de un *dispositivo* que despliega, sobre todo, narraciones, lo que traería consigo no solo la creación de una industria (Paech, 2010), sino también una incipiente crítica, unas primeras incursiones académicas, asociaciones profesionales y hasta, como veremos, *lobbies* de presión. Es decir, la formación de un complejo institucional.

En este sentido, Gaudreault y Marion afirman:

La posibilidad de autonomía está pues íntimamente ligada a la evolución y al potencial del medio, cuyo segundo nacimiento –nuestra fase de advenimiento- acontecerá en la medida en que la búsqueda de identidad y autonomía coincida con el reconocimiento institucional. (Gaudreault y Marion, 2013, e-book).

¿En qué consiste este “reconocimiento institucional”? Gaudreault y Marion no lo explican. Simplemente afirman que la intermedialidad intrínseca del medio cinematográfico que caracterizaba su período inicial se transforma y “gana otra, compatible esta vez con la afirmación de su identidad, regulada por el cuadro institucional. Se trata de una forma de intermedialidad ahora negociada en función de su notoriedad y de su singularidad,

ambas sancionadas por la institución que ha surgido de él” (Gaudreault y Marion, 2013, e-book).

Poco más tarde, Gaudreault y Marion explican que este segundo nacimiento, que ocurre hacia 1910, es parte de un proceso evolutivo y dinámico, es decir, que esta institucionalización no va a ser algo fijado de una vez para siempre. El libro que estoy citando —*La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*— es un intento de respuesta, retornando a los orígenes y repasando las sucesivamente anunciadas “muertes” del cine, acerca de la situación que se vive sobre todo desde finales del siglo XX y lo que llevamos del XXI, con la aparición del digital entre otros fenómenos, es decir, la disolución de las singularidades que definían lo cinematográfico, sus protecciones identitarias, lo que se “corresponde con una especie de ‘desinstitucionalización’ o, como mínimo, con la necesidad para la institución de renovar su manera de concentrar y regular las fuerzas vivas del medio cuyo destino gestiona” (Gaudreault y Marion, 2013, e-book).

El término institución, y sobre todo sus derivaciones, *institucionalización*, *desinstitucionalización*, *postinstitucionalización*, son centrales en los importantes trabajos de Gaudreault y Marion, pero en ellos la definición de institución se da por sobreentendida. Esta, como en el último párrafo citado, aparece como una fuerza activa que gestiona. De aquí surgen inevitablemente dos preguntas: la primera: ¿qué es lo que conforma esa institución?; y la segunda, que es más importante para mí: ¿qué clase de relaciones se establecen entre esta y otras instituciones, comprometidas también en la gestión de otros productos culturales, particularmente los literarios y los artísticos? François Jost (2005) ha dado una primera respuesta a estas preguntas relacionando las obras cinematográficas, desde el momento en que el cine gana

popularidad, con otras no cinematográficas a partir del problema de su propiedad:

La cuestión del autor no fue planteada por los editores y las gentes del cine más que a partir del momento en el que se presentaron problemas de reparto de derechos, es decir, cuando, precisamente, un film dejó de ser vendido por metros a ser alquilado. Desde entonces, el problema del arte surgió no como un simple debate filosófico sino como la piedra angular de la legitimación del cine por sí mismo. Visto desde este ángulo, el cine aparece como muy diferente de las otras artes, porque sin duda es el primero (el único) cuya artísticidad ha sido defendida gracias a la comunicación mediática. Su estatuto como arte no solo ha sido defendido mediante carteles, catálogos, apelando a la excelencia de las obras adaptadas, mucho más que por las de esos a quienes luego se llamará cineastas; por otra parte, los celadores de esta nueva actividad de duplicación comprendieron rápidamente que la fortuna artística del cine dependía más ampliamente de las instituciones que comunican el film al público: cinematecas, críticos y salas. En resumen, el arte cinematográfico se ha construido sobre la capacidad del cine de convertirse en un medio de masas y, en eso, creo que difiere de la mayor parte de las artes que lo han precedido. (Jost, 2005: 117-118)

Podría argüirse que esta legitimación del cine en tanto que arte no es extensible a otros media posteriores, lo que también lo haría diferente en este sentido. En cualquier caso, se trata de un proceso que comienza, justamente, en el momento de su institucionalización, de su “segundo nacimiento”, por seguir con el argumento de Gaudreault y Marion. Y es un proceso largo y complicado, porque atañe a otras instituciones culturales. Como recordaba Yves Laberge, glosando un estudio de Jean-Jacques Meusy (Laberge, 1997), a finales de la primera década del siglo XX se plantea un problema que adquiere carácter jurídico. No estaba

claro si la adaptación cinematográfica de una obra teatral podía considerarse una representación de la misma, y en qué medida esto tenía que traer consigo consecuencias en la percepción de derechos de autor. En este contexto, el cine aparece así por primera vez, nombrado en la revisión del Convenio de Berna que se hace en Berlín 1908. El Convenio de Berna, como se sabe, es un tratado internacional para la protección de los derechos de autor, vigente hoy en día, y que ha sido revisado en varias ocasiones. Su primera formulación tuvo lugar en 1886, cuando aún no había nacido el cine. Ni en la revisión de 1908, ni en la posterior de Roma en 1928 se hace referencia a la cualidad de las películas como obras protegibles más que como una posibilidad, en la medida en la que su “*metteur en scène*”, su director, consiguiera darle un carácter personal y original: el cine aparece mencionado sobre todo con la finalidad de defender los derechos de las obras preexistentes (Pérez de Castro, 2001: 15). No va a ser hasta la revisión de Bruselas, de 1948, que no entró en vigor hasta 1951, cuando se reconozca la cualidad de obra de una película, lo que la hace, por lo tanto, susceptible de protección en lo relativo a la percepción de derechos de autor. Sin que todavía se defina allí quién o quiénes son los autores de una obra cinematográfica.

La “*pedra angular*” de Jost exige un acercamiento histórico a ese largo proceso de legitimación. Como propone Éric Méchoulan, al inicio de su artículo ya citado: la intermedialidad no es únicamente un asunto de medios.

¿A qué instituciones atañe esa legitimación? Hemos visto, o al menos vislumbrado que no se trata de algo que competa solo al cine, con sus “*celadores*”, sino, a través del problema de los derechos de autor, también a la literatura, al teatro y a otras artes. Más aún, podríamos afirmar que las instituciones cinematográficas, desde la industria hasta la academia, pasando evidentemente por la

crítica, se generan y se transforman en relación dinámica con otras instituciones culturales.

3. El cine como polisistema

Antes de su famoso *Manifiesto de las siete artes*, Ricciotto Canudo publicó, en 1911 –es decir, en el momento de la “institucionalización” del cine– un artículo acerca del nacimiento de un sexto arte (Canudo, 1911). En él, aparte de advertir con un cierto entusiasmo de lo que este nuevo arte podría conseguir desde un punto de vista estético y creativo, comenta que ya son muchos los escritores y otros artistas que trabajan en él, alentados por los beneficios. Poco antes, tras la primera revisión de los acuerdos de Berna en 1908, cuando, como ya vimos, el cine aparecía mencionado como un problema nuevo en lo tocante a los derechos de autor de obras preexistentes, sin que se tratase allí de su cualidad como obra más que en casos excepcionales, se llevó a cabo en 1910 el Primer Congreso Internacional de Cinematografía. Por otra parte, recuerda Laberge (1997: 909) que desde 1907, la SACD (*Société des auteurs et compositeurs dramatiques*), recluta a gente del cine entre sus miembros. Serceau (2014, web), por su parte, hace notar que ya en 1910, la SDGL (*Société des Gens de Lettres*) comienza a interesarse por el cine y decide extender a las películas los derechos de adaptación, a lo que se responde el mismo año con la creación de la SCAGL (*Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*), que agrupa a guionistas y directores; en 1917, se crea la SAF (*Société des Auteurs de Films*).

En este punto, propongo un cambio de concepto. Lo que está ocurriendo con la “institucionalización” del cine es la conversión del cine en un sistema dinámico, un polisistema, en la acepción de

Even-Zohar (1999), que entra en conflicto con otros polisistemas culturales, especialmente con el literario. La mención al cine, en la revisión de los acuerdos de Berna de 1908, no es solo algo relativo a la protección de la propiedad intelectual, sino una respuesta, desde los sistemas culturales instituidos, a la irrupción de un medio nuevo cuyo mercado en expansión viene a modificar, a introducir cambios en el mercado preexistente de productos culturales, en especial el que afecta al sistema literario, y muy particularmente al teatro. Por seguir con la “piedra angular” de Jost, el sistema cinematográfico se va constituyendo en lo que atañe a su legitimación, siguiendo el modelo de otros sistemas dinámicos que conforman el campo cultural, como el literario y -como muestra Serceau, y ponen de manifiesto los nombres de las asociaciones que comienzan a crearse tempranamente en Francia- en interacción, particularmente con aquél.

Para Even Zohar, los componentes de un sistema dinámico, o polisistema cultural, son el producto, el mercado, los productores y consumidores, el repertorio (con su canon y sus márgenes, determinados por la institución y el mercado), y la propia institución, con su centro y periferia, sus luchas por la toma del centro. La institución, para Even Zohar, no es algo estático. Siendo “el agregado de factores implicados en el control de la cultura”, regula las normas, sancionando y rechazando, remunera y reprime, “determina qué modelos -y qué productos, cuando estos son relevantes- serán conservados por una comunidad por un largo período de tiempo”. Como el mercado, la institución puede verse “como la intermediaria entre las fuerzas sociales y el repertorio de la cultura”. Siendo un agregado heterogéneo, en el que participan desde fuerzas políticas hasta productores, no está unificada ni libre de relaciones de poder (Even-Zohar, 1999: 49-51).

El largo proceso de legitimación del cine como arte es también el de su conversión en sistema cultural. Su modelo parte del de otros sistemas culturales preexistentes, sobre todo el literario, y su desarrollo tiene mucho que ver con las relaciones, también dinámicas, que se establecen entre mercados, públicos, productores, instituciones y repertorios del cine y de esos otros sistemas culturales en unas circunstancias cambiantes. Las teorías e historias clásicas del cine (Canudo, Eisenstein, Sadoul, Mitry, Bazin, Tarkovski, etc.) forman parte de ese proceso: son performativas y participan en la institución en la medida en la que intentan colocar una cierta idea de cine en el repertorio canonizable, así como cuando intentan llevar el cine como sistema a una situación de igualdad al lado de la literatura, la música o las artes plásticas.

Con la ayuda de la teoría de los polisistemas, podríamos intentar un acercamiento a la historia del cine, desde un punto de vista intermedial, partiendo de la cuestión institucional como lugar donde se entrelazan relaciones entre prácticas y discursos, de una manera particularmente visible. Como diría Méchoulan, en situación observable. Estas relaciones no se dan solo entre repertorios, productores, públicos y mercados, sino también entre instituciones de sistemas distintos, entendidas ahora no solo como fuerzas gestoras de identidades, sino como entidades dinámicas, contaminadas, en armonía o conflicto entre sí según las circunstancias. De esta manera, podemos acercarnos a una obra como laboratorio, colocándola en ese mapa relacional.

4. Accattone (1961)

Hace ya tiempo que intenté explicar esta película como respuesta provisional a una encrucijada, hablando del paso que da un escritor que decide realizar una película en el contexto italiano de los primeros años sesenta (González García, 2006). Desde el punto de vista que estamos tratando, quizás sea interesante plantearnos de qué manera, con *Accattone*, Pasolini pone en relación el sistema literario y el cinematográfico en un momento en el que, por una parte, las instituciones literarias (crítica, grupos literarios), desconfían de los medios de comunicación de masas al tiempo en que dentro del sistema literario italiano se está produciendo un fuerte debate sobre el realismo (Brunetta, 1995; Patti, 2016).

En 1960, Pasolini es un escritor reconocido y también polémico. Ya ha sufrido procesos judiciales contra sus novelas, resueltos a su favor. Ha escrito guiones que otros han convertido en películas, y ha colaborado, entre otros directores, con Fellini. La industria lo pone a prueba a partir del dominio del oficio: un equipo de profesionales convocados por la Federiz inspecciona los primeros resultados filmados de *Accattone* y decide no producir la película: no parece que un escritor sea capaz de hacer una película que entre en el canon cinematográfico aceptable; su propuesta estilística –fragmentación, rechazo del plano secuencia– se considera torpeza. En aquella comisión se encontraba Tulio Kezich, quien años más tarde, en 1975, recordaba que entonces se preguntaban:

[...] Pasolini hace ya tantas cosas, es poeta, filólogo, novelista, periodista ¿Para qué quiere hacer también cine, una actividad mucho más espúrea, más desacreditada, digámoslo francamente, y sobre todo menos fácil de recorrer para un intelectual puro? [...] Hasta aquel momento, la cultura en Italia la habían hecho los literatos, y el cine los fuera de la ley de la

inteligencia. Con el debut de Pasolini se rompía el círculo, el intelectual bajaba a militar en primera persona en el frente caliente del cine. (Betti, Gulinucci, 1991: 35)

Si Pasolini consigue realizar la película, es por razones complejas que hay que relacionar con la eclosión de lo que se ha llamado “nuevos cines”, que rompen decididamente con aquellos cánones, encontrando un mercado en nuevos nichos de público, y con la aparición de productores independientes. De este modo, un escritor cuya capacidad profesional como cineasta había sido puesta en duda, consigue hacer una película.

Accattone llega a censura, que mantenía el código fascista, y no obtuvo el *nihil obstat*: quizás su estreno –tras su pase en el Festival de Venecia- hubiera sido pospuesto sin fecha fija si no hubiera sido por la defensa que encontró por parte de intelectuales y críticos, entre ellos Mino Argentieri, que la defendió desde las páginas de *Cinema Sessanta* por su calidad de “compiutezza d’arte” (Bertelli, 2015, web). Esta defensa es muy interesante. Vigente el código de censura fascista a principios de los sesenta, hay que recordar que según la ley del 22 de abril de 1941, artículo 1, c.2, , también vigente, se consideraban como obras artísticas

Las obras dramáticas, musicales, cinematográficas, coreográficas y pantomímicas, las obras de pintura, escultura y arquitectura; los trabajos de artes gráficas y plásticas, los trabajos de arte aplicada a la industria, los dibujos, las fotografías y los trabajos realizados con procedimientos análogos a la fotografía.

La defensa de *Accattone*, por parte de Argentieri, se adapta perfectamente a esa ley aún vigente en Italia poniendo así en relación el sistema literario y el cinematográfico, más allá de las intenciones del propio Pasolini¹, a través de la consideración de la película de un escritor como “obra de arte” diferente de las literarias. En relación con esto, cabría considerar una anécdota posterior que tomo de Enzo Siciliano, porque me parece muy significativa. Con *Accattone*, sus problemas de censura y la buena acogida del público, Pasolini se ha convertido en un actor social importante, que es a la vez escritor y cineasta. El 11 de abril de 1962, apareció un artículo en *Il Tempo*, haciéndose eco de la denuncia presentada por un joven que se querelló contra Pasolini por “difamación mediante imágenes”, afirmando reconocerse en un personaje de la novela *Ragazzi di vita*. El periodista justifica esta querrela hallando lógico que nadie quiere ser confundido “con los jóvenes de mala vida y pensaba, además, que una cosa eran los derechos del arte y otra los límites de quien, en vez de pinceles y colores, empleaba la cámara cinematográfica para copiar tal cual, a personas y cosas, haciendo con ello pura crónica” (Siciliano, 1988: 258). La confusión que demuestran, tanto el denunciante como quienes le hacen eco, entre la obra cinematográfica y la literaria de Pasolini, y el alegato del periodista contra el cine que, como mera copia, mera crónica, no puede compararse con las artes no específicamente literarias –negándole cualquier cualidad de “compiutezza d’arte”-, no son solo un dato más de la persecución contra un artista incómodo, sino también un ejemplo del estatus ambiguo, fronterizo, del cine en estos años, en su proceso de legitimación como sistema cultural. El cine, esencialmente impuro,

¹ Quien todavía en 1964, según le dice en una carta a Piergiorgio Bellocchio, considera su cine como parte de su “operación literaria” (Naldini, 1988: 559-560).

intermedial desde sus orígenes, en proceso de legitimación cultural, pero sistema ya consolidado, resulta, en estas fechas, un medio propicio para asumir un riesgo, para ofrecer una obra que es también una acción. Desde este punto de vista podemos enfrentarnos a *Accattone* como laboratorio.

La película se abre con una cita de Dante. Para los conocedores del debate literario italiano sobre el realismo, sería muy significativa, ya que sobre Dante y Gramsci había pivotado ese debate en los años precedentes (Patti, 2016). La obra, además, desarrolla un argumento que puede ser identificado con un tema polémico: el de la existencia de un subproletariado urbano cuyos modos de vida ya había narrado Pasolini en dos novelas, una de las cuales, *Ragazzi di vita*, había sufrido un proceso por presunta obscenidad. *Accattone*, con el problema del retraso en la obtención de la vista de censura y su aprobación, excepcionalmente prohibida para menores de dieciocho años, antes de que se hubiera regulado una nueva clasificación por edades, proyecta al autor como “actor social”. Pero la polémica y los problemas con la censura son una consecuencia de una obra que mezcla el repertorio cultural canonizado –musical, pictórico, religioso, poético, operístico –, con canciones populares y con el dialecto, que remiten a una cultura popular y a un ambiente marginal. Se produce así, también, la presencia llamativa del autor que ha organizado esta combinación de repertorios en una narración que siendo lineal es fragmentaria, rompe con la tradición formal del neorrealismo pero recuerda su función social, niega las metas de los personajes como motor de la trama del cine clásico y propone en cambio el tema del destino.

Como laboratorio, el caso de *Accattone* nos permite acercarnos a la cuestión institucional, en lo que tiene de puesta en relación del sistema cinematográfico y el literario, al menos a dos niveles. El primero, al que ya me he referido, es el que atañe al

hecho de que un escritor haga una película. La respuesta institucional fue, en principio, negativa tanto por parte tanto de la *intelligentsia* cultural del sistema literario, como por el sistema cinematográfico, representado en el equipo que se reunió en el Istituto Luce, convocado por la productora de Fellini, la Federiz, para evaluar las primeras pruebas de *Accattone*. Por otra parte, con *Accattone* el problema de cómo representar lo real –objeto de intenso debate en el ámbito literario italiano– se ve desplazado a otro medio, que ofrece posibilidades distintas. A su vez, este problema de origen literario es presentado en colisión con los modos aceptados de representación cinematográfica. La película exige de la crítica cinematográfica instrumentos descriptivos más sofisticados, capaces de vérselas con un debate literario sobre el realismo al que en buena medida es ajena. En tanto que obra cinematográfica realizada por un escritor, pone a su vez a la crítica literaria ante el problema de cómo describirla o tratar con ella con sus propios instrumentos.

El segundo, tiene que ver con las cualidades del producto, y su contaminación de repertorios. Hablo, en principio, de repertorios que ponen en relación la cultura canonizada con la popular, e incluso marginal: desde Bach, el recuerdo de la pintura renacentista a través de la frontalidad y los efectos cuadro, las referencias dantescas, hasta las canciones populares y las conversaciones en dialecto. Lo intermedial no es un punto de partida, sino el resultado del encuentro de esos repertorios. Este encuentro replica el que ya había realizado Pasolini en sus novelas, pero complejizándolo y enriqueciéndolo: ya no hay solo contaminación lingüística, sino también figurativa y musical. Pero podemos tomar el término *repertorio* en otra acepción que le da Even-Zohar, inextricable de su concepto de producto, el de los modelos. *Accattone* tiene una narración lineal, recuerda la función social del Neorrealismo, su

deseo de mostrar lo no mostrado. Ahora bien, lo hace a través de las alusiones dantescas y de su composición visualmente fragmentada, que relativiza lo causal para acercar la historia de su protagonista a una narración determinada por el destino. Los modelos pertenecen a la misma tradición cultural, pero son compatibles únicamente en la *cristalización* que los une: la obra. En ella, al tiempo que están los modelos, está también el vacío temporal, inevitablemente cultural, que los separa.

Decía antes que la dimensión intermedial de *Accattone* es sobre todo resultado del encuentro entre repertorios. También traje en otro momento a colación una cita de Tulio Kezich, en la que este decía que hasta entonces “la cultura en Italia la habían hecho los literatos”. Los efectos cuadro, la frontalidad, en *Accattone* –así como la música- recuerdan que la cultura, en Italia y en el resto del mundo, no es solo cosa de literatos. Me parece importante, y en esto no se ha incidido, que los carteles de *Accattone* fueran realizados a partir de bocetos del escritor y pintor figurativo Carlo Levi. Esta elección podría llevarnos a otro debate también caliente en aquellos años en Italia, en el que Pasolini también se implicó ocasionalmente, y que es el de la figuración en la pintura. Aunque esta cuestión excede ya los límites de esta contribución, sirve al menos para subrayar cómo la dimensión intermedial de una película puede trabajar con los repertorios canonizados –y marginales- de distintos sistemas culturales, con el juego de poder entre instituciones de esos distintos sistemas, poniéndolos en contacto.

5. Conclusiones

Creo haber, si no demostrado, al menos mostrado las posibilidades heurísticas, desde un punto de vista historiográfico,

de la combinación de los estudios intermediales con la teoría de los polisistemas a través del concepto compartido de institución. Es cierto que para Even-Zohar las obras no son más que una parte de los productos y del repertorio de los sistemas culturales, y que centrarse en ellas es privilegiar únicamente un nivel de análisis. Sin embargo, en ese nivel puede resultar productivo, como propone Méchoulan, estudiar las obras como laboratorio de transmisiones. Este laboratorio incluye no solo las relaciones con el sistema en el que quiere incluirse la obra –o en el que aparece incluida en los archivos institucionales-, sino también, examinado desde un punto de vista intermedial, también las relaciones con otros medios y sistemas culturales, con sus respectivos repertorios canonizados o marginales, con las respectivas pericias exigidas al oficio, con las instituciones y los grupos que las constituyen. En definitiva: este nivel de análisis, combinado con los conceptos articulados de sistema dinámico –polisistema-, institución, repertorio, productores, público y mercado, puede ayudarnos a realizar cortes cronológicos y trazar mapas de las relaciones entre medios y sistemas culturales en un momento dado.

La teoría de los polisistemas, sin embargo, no tiene en cuenta la materialidad. ¿En qué consiste la materialidad de *Accattone*? Para un profesional de los archivos fílmicos, en un objeto fotoquímico con un soporte vinculado a un dispositivo y a unas condiciones de recepción –reproductibles aunque no se pueda volver de ninguna manera a sus condiciones históricas de recepción– y cuyas cualidades no se pueden reducir a sus contenidos. Para otros, como Serceau (2014, web), a una cualidad de la imagen analógica, cuya materia no es ella misma, sino lo “profílmico”, es decir, unos contenidos capturados y transmisibles en otros soportes. ¿Qué es más *Accattone*? ¿El que depende del grano de la Ferrania P-30, buscado ex profeso para una pantalla de

sala cinematográfica, o la manera de moverse de su actor protagonista, Franco Citti, habitante real de una borgata ya inexistente, pero reproducible en televisión o en archivos digitalizados? Sin duda ambas cosas.

Las obras existen más allá de su cualidad como parte de un repertorio, canónico o marginal. Todas ellas forman parte del archivo que, según Blake Stimson (2013), no es solo el archivo foucaultiano vinculado con el poder, sino que están ahí, también, disponibles para enfrentarlas, acariciarlas y pensarlas. Son capaces de producir sentido y presencia, como diría Gumbrecht, y como corroboraría sin duda Didi-Huberman: dando noticia, aunque sea a través del anacronismo, de su puesta en situación. Méchoulan, que tiene muy en cuenta a ambos autores (Méchoulan, 2015), propone, como ya dije antes, que una obra es un laboratorio que incluye en su interior sus relaciones con otros medios, con las instituciones, con las leyes, con las técnicas, los hábitos, las ideas, e incluso – evidentemente- con el tiempo: el pasado, la urgencia de cada presente. Toda obra puede ser pensada entonces como acto más o menos consciente en relación con uno o varios sistemas dinámicos en un momento dado, a través también de su elaboración, de su relación con la materia, con los esquemas y modelos capaces de darle forma, con las instituciones, y con el oficio. Es documento, pero también huella. Huella de una puesta en situación íntimamente vinculada a aquella materialidad que quizás con el tiempo pueda resultar lejana, y a la que solo puede accederse para intentar recomponerla a través de un estudio crítico del archivo. Desde un punto de vista intermedial, participar en la construcción de la historiografía es examinar las obras como laboratorio de transmisiones intermediales que incluyen su materialidad y su performatividad; estas, pueden ser entendidas si las colocamos en una situación observable. Esta observabilidad es la que facilita (con

las objeciones que he propuesto) la teoría de los polisistemas en la medida en la que permite examinar las relaciones interartísticas e intermediales a través de sus conceptos articulados de sistema dinámico, institución, repertorio, productores y mercado.

6. Bibliografía

- Besson, Rémy (2014). “Prolegomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine”. *Hal Archives Ouvertes*. <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01012325/>> (23/01/2019).
- Bertelli, Pino (2015): “Pier Paolo Pasolini. Accattone”. *Pino Bertelli* <<http://pinobertelli.it/pier-paolo-pasolini-accattone/>> (23/01/2019).
- Betti, Laura, Gulinucci, Michele (1991). *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione*. Roma: Fondo Pier Paolo Pasolini.
- Brunetta, Gianpiero (1994). *Spari nel buio. La Letteratura contro il cinema italiano. Settant'anni di stroncature memorabili*. Venecia: Marsilio.
- Canudo, Ricciotto (1911). “La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe”. *Les Entretiens idéalistes* 10 (LXI): pp. 169-179.
- Even-Zohar, Itamar (1999). “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”. Ed. Monstserrat Iglesias Santo. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros. pp. 23-52.
- Gaudreault, André y Philippe Marion (2000). “Un média naît toujours deux fois”. *Sociétés & Représentations* 9: pp. 21-36.

- Gaudreault, André y Philippe Marion (2013). *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. París: Armand Colin.
- González García, Fernando (2006). "Accattone, de Pier Paolo Pasolini. Una solución provisional para una encrucijada". *Indaga. Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas* 4: pp. 153-170.
- Jost, François (2005). "Des vertus heuristiques de l'intermédialité". *Intermédialités* 6: pp. 109-119.
- Laberge, Yves (1997). "La notion d'auteur et le droit d'auteur au cinéma: aperçu historique, juridique et sociologique". *Cahiers de droit* 38 (4): pp. 899-917.
- Larrue, Jean-Marc (2014). "Du média à la médiation: les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale". Dirs. Jean-Marc Larrue y Giusy Pisano. *Les archives de la mise en scène: Hypermédialités du théâtre*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. pp. 29-56.
- Méchoulan, Éric y Angela Carr (2015). "Intermediality: An Introduction of the Arts of Transmission". *SubStance* 44 (3): pp. 3-18.
- Méchoulan, Éric (2017). "Intermédialité, ou comment penser les transmissions". *Fabula. La recherche en Littérature. Colloques en ligne*. <<http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>> (05/03/2017).
- Naldini, Nico (1988). *Pier Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975*. Turín: Einaudi.
- Paech, Joaquim (2010). "A Institucionalização e a literarização do filme". *Revista Contingentia* 5 (1): pp. 99-114.

- Patti, Emanuela (2016). *Pasolini after Dante. The “Divine Mimesis” and the politics of representation*. Londres: Legenda.
- Pérez de Castro, Nazareth (2001). *Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica*. Madrid: Editorial Reus.
- Serceau, Michel (2014). *Y a-t-il un cinéma d’auteur?* Villeneuve D’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Schröter, Jens (2012). “Four Models of Intermediality”. Ed. Bern Herzogenrat. *Travels in Intermedia(lity). ReBlurring the Boundaries*. Dartmouth: Dartmouth College Press. pp. 15-36.
- Schröter, Jens (2010). “The Politics of Intermediality”. *Acta Univ. Sapientiae. Film and Media Studies 2*: pp. 107-124.
- Siciliano, Enzo (1981). *Vida de Pasolini*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Stimson, Blake (2013). “Institutionality as Enlightenment”. Ed. Pascal Gielen. *Institutional attitudes. Instituting in a Flat World*. Ámsterdam: Valiz. pp. 141-166.

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol8n1mayo2019/intermedialidad/>

{CARAC TERES}

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital es una publicación académica independiente **en torno a las Humanidades Digitales** con un reconocido consejo editorial, especialistas internacionales en múltiples disciplinas como consejo científico y un sistema de selección de artículos de doble ciego basado en informes de revisores externos de contrastada trayectoria académica y profesional. **El próximo número (vol. 8 n. 2, noviembre 2019) está abierto a la recepción de colaboraciones.**

Los temas generales de la revista comprenden las disciplinas de Humanidades y Ciencias Sociales en su mediación con la tecnología y con las Humanidades Digitales. **La revista está abierta a recibir contribuciones misceláneas dentro de todos los temas de interés para la publicación.**

La revista está abierta a la recepción de artículos todo el año, pero hace especial hincapié en los tiempos máximos para garantizar la publicación en el número más próximo. Puede consultar las normas de publicación y la hoja de estilo a través de la sección específica de la web <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. Para saber más sobre nuestros objetivos, puede leer nuestra declaración de intenciones. **La recepción de artículos para el siguiente número se cerrará el 14 de octubre de 2019** (las colaboraciones recibidas con posterioridad a esa fecha podrían pasar a un número posterior). Los artículos deberán cumplir con las normas de publicación y la hoja de estilo. Se enviarán por correo electrónico a articulos@revistacaracteres.net.

Caracteres se edita en España bajo el ISSN 2254-4496 y está recogida en bases de datos, catálogos e índices nacionales e internacionales como **Scopus, ESCI, ERIH Plus, Latindex, MLA**, Fuente Académica Premier o DOAJ. Puede consultar esta información en la sección correspondiente de la web <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

Le agradecemos la posible difusión que pueda aportar a la revista informando sobre su disponibilidad y periodo de recepción de colaboraciones a quienes crea que les puede interesar.

PETICIÓN DE CONTRIBUCIONES – CALL FOR CONTRIBUTIONS

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital is an independent **journal on Digital Humanities** with a renowned editorial board, international specialists in a range of disciplines as scientific committee, and a double blind system of article selection based on reports by external reviewers of a reliable academic and professional career. **The next issue (vol. 8 n. 2, November 2019) is now open to the submission of contributions.**

The general topics of the journal include the disciplines of Humanities and Social Sciences in its mediation with the technology and the Digital Humanities. **The journal is now open to the submission of miscellaneous contributions** within all the relevant topics for this publication.

While the journal welcomes submissions throughout the year, it places special emphasis on the advertised deadlines in order to guarantee publication in the latest issue. Both the publication guidelines and the style sheet can be found in a specific section of our webpage <<http://revistacaracteres.net/normativa/>>. To know more about our objectives, the declaration of principles of the journal can be consulted. **The deadline for the reception of papers is October 14th, 2019** (contributions submitted at a later date may be published in the next issue). Articles should adhere to the publication guidelines and the style sheet, and should be sent by email to articulos@revistacaracteres.net.

Caracteres is published in Spain (ISSN: 2254-4496) and it appears in national and international catalogues, indexing organizations and databases, such as **Scopus, ESCI, ERIH Plus, Latindex, MLA, Fuente Académica Premier** or **DOAJ**. More information is available in the website <<http://revistacaracteres.net/bases-de-datos/>>.

We appreciate the publicity you may give to the journal reporting the availability and the call for papers to those who may be interested.



Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital



<http://revistacaracteres.net>

Mayo de 2019. Volumen 8 número 1

<http://revistacaracteres.net/revista/vol8n1mayo2019/>

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres
<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>