




Transmedia Cavernícola

Caveman transmedia

Daniel Montenegro Sandoval
Instituto Metropolitano de Diseño (Ecuador)
ORCID: 0000-0003-1926-7787 
montenegro.daniel@lametro.edu.ec

Recibido: 15 de mayo de 2020

Aceptado: 13 de julio de 2020

RESUMEN: El presente trabajo es una revisión de la aplicación de los criterios de lo transmedia a lo largo de la historia (y prehistoria) del arte. Aborda los conflictos conceptuales del término, la función misma del arte y su relación con el espacio y tiempo, para propiciar un análisis hermenéutico que escape de las lógicas puramente técnicas con las que se ha abordado el tema en los últimos años. La reflexión estará hilvanada por obras representativas de las distintas etapas de la historia del arte en occidente con el propósito de reconfigurar las nociones de lo transmediático.

PALABRAS CLAVE: Transmedia, arte, historia, espacio, función.

ABSTRACT: This work is a review of the application of transmedia criteria throughout the history (and prehistory) of art. It deals with the conceptual conflicts of the term, the very function of art and its relationship with space and time, to provide a hermeneutic analysis that escapes the purely technical logics with which the subject has been approached in recent years. The reflection will be threaded through works that are representative of the different stages of the history of art in the West, with the aim of reconfiguring the notions of the transmedia.

KEYWORDS: Transmedia, art, history, space, function.

* * * * *

1. Introducción

En la obra manierista *Alegoría de los Vicios* de Correggio [Figura I] un hombre está siendo torturado, se asume, como consecuencia de sus pecados, por tres ángeles o querubines, en segundo plano. En primer término, un cuarto querubín nos mira de frente sacando su codo por fuera del óleo. Este cuarto (o primer) actante de la obra, quiere escapar del espacio al que está confinado. El medio que lo contiene no es suficiente para el diálogo de Corregio con su público.



Figura I. Alegoría de los Vicios. Antonio Allegri Da Corregio. 1530.

Cuando hablamos de la producción artística transmedia (y sus variaciones), asumimos una estrecha e inevitable dependencia de la obra con los medios tecnológicos y su potencial de crear simultaneidad. Como consecuencia de aquello, los modos de representación contemporáneos aparecen como indispensables sin considerar que, si nos ceñimos a la etimología del término, lo transmedia consiste en la capacidad de un texto de adaptarse y mostrarse en diversos soportes.

Lo transmedia, si bien se perfecciona y expande gracias al desarrollo técnico, no le es propio ni al siglo XX, ni a la era del internet. Romper las barreras del medio de representación, tanto en términos estrictamente físicos como conceptuales, es una práctica que se puede rastrear hasta los orígenes mismos del arte.

Werner Herzog, en su documental de exploración de las pinturas rupestres [Figura II] de las Cueva de Chauvet, *La Cueva de los Sueños Olvidados* (2010), encuentra el dibujo de un rinoceronte cuyo cuerno se repite hacia atrás y hacia delante. Herzog define el dibujo como “protocinema”. Es decir, aquel anónimo autor de hace más de 30.000 años, ya tenía la intención de sacar su obra por fuera de su medio de representación.

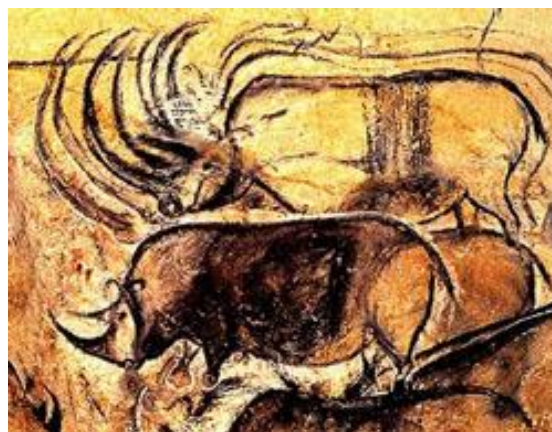


Figura II. Fotograma de La Cueva de los Sueños Olvidados. Werner Herzog. 2010.

Heidegger, en *El Arte y el Espacio* (1969) problematiza la relación entre el espacio y la obra de arte, asumiendo al espacio como algo no físico. El espacio, o más precisamente el *räumen* (espaciar), permite la aparición de lo representado excediendo lo físico, cuantitativo y geométrico.

En este trabajo, vamos a hacer una breve recorrido y revisión de la producción artística transmedia a lo largo de la historia de occidente, no por sus características técnicas sino por su función.

2. Lo transmedial

Una de las grandes discusiones éticas en los círculos científicos contemporáneos tiene que ver con los enormes avances teóricos y técnicos en la ingeniería genética y la biomedicina. El desarrollo tecnológico en esos campos ha habilitado la posibilidad de modificar genéticamente embriones humanos que podrían, eventualmente, editarse. Las características físicas e intelectuales de las generaciones venideras serán determinadas a pedido de los padres o, recurriendo a la ciencia ficción de finales del siglo pasado, del gobierno de turno.

Este, otrora distópico dilema, ha generado un debate abierto sobre los alcances de la manipulación genética, al que muchos se han opuesto. Sin embargo, una breve revisión histórica tira por los suelos la postura de quienes rechazan esta práctica, pues aquel es un oficio tan antiguo como la cultura.

Cuando el hombre primitivo, en un acto de auténtica iluminación, descubrió su capacidad de cultivar regularmente plantas en las orillas del Éufrates, lo que realmente hacía era verificar su capacidad de modificar el desarrollo natural de su mundo. Allí, hace casi 10.000 años, lejos de los laboratorios y sin ayuda de instrumentos computarizados, se daban los primeros pasos en la modificación genética. Los vegetales que consumimos, y hemos venido comiendo por milenios, son resultado de la intervención humana. Podríamos decir, por tanto, que la ingeniería genética, no es más que una continuación de la agricultura y la intención inicial de modificar el entorno por parte del hombre.

El campo de las artes enfrenta dudas de similares características. Los medios tecnológicos ponen a prueba nuestra aprehensión de la obra de arte, tienden a reducirla peligrosamente a su naturaleza estética, tal como sospechaba que pasaría Gilles Deleuze, quien entendía que el valor de la obra está en su espíritu y no en su técnica. En ese territorio, la noción de lo transmedia, término cuyo origen es reciente, parece estar afinada en su relación con la faceta técnica de la misma. Sin embargo, lo transmedia, como programa narrativo, supera los medios tecnológicos.

Cuando Henry Jenkins (2008, p.28) define lo transmedial como un contenido capaz de presentarse en varias plataformas, lo delimita a sus cualidades físicas. Aunque el propio Jenkins, en una segunda instancia, se enfoca en la cultura participativa, es decir, en la interacción de la obra con el espectador, no la toma como un elemento central de la definición de lo transmedial. En esta primera aproximación, por lo tanto, el arte, y toda producción de contenidos culturales transmedia, son exclusivamente un objeto físico adaptable a diversas superficies sensibles.

Por su parte, en su Propuesta de un modelo genérico de análisis de la estructura de las narrativas transmedia (García Carrizo y Heredero Díaz, 2015), los autores redefinen el concepto de lo transmedial hacia una representación que utiliza las distintas plataformas mediáticas para crear una experiencia coordinada, donde los contenidos, a través de las posibilidades narrativas propias de cada plataforma, extienden la historia principal, sin perjuicio de su valor autónomo individual.

En esta segunda lectura, la producción transmedia no es una copia de una plataforma a la otra, sino piezas de una narración extendida a varios espacios. Sin embargo, esta necesaria fragmentación de la obra, de ninguna manera supone su réplica en el autor, es decir, que un fragmento del producto, en su plataforma específica, puede pertenecer a un autor, y otro fragmento, puede pertenecer a otro autor, sin eliminar la posibilidad de un trabajo colaborativo, pero tampoco obligándolo a él. En ese sentido, Drew Davidson (2010) admite una pluralidad de voces en los contenidos transmedia como una “narración integrada que se desarrolla a través de diversos medios, con diversos autores y estilos, que los receptores deberán consumir para poder experimentar el relato completo” (Davidson et al., 2010).

Como se puede apreciar, entonces, la aprehensión de lo transmedia no se sostiene en las tecnologías ni en la simultaneidad que ofrece la era de las telecomunicaciones, por el contrario, son metodologías narrativas abiertas que, además, permiten la participación de varios autores en la construcción de un programa artístico multiplataforma, no tratándose, por su puesto, de una adaptación o tributo.

3. La función del arte

El artista contemporáneo es plenamente consciente de la noción de lo transmedia. Tiene a su disposición una variedad de técnicas y medios que permiten y exigen adaptar la forma de representación de su obra, hacerla plural e inmediata. Interactuamos con los personajes de una serie televisiva en redes sociales mientras vemos su dramatización en pantalla. El plano de una película se vende como poster de arte digital y la melodía de una canción se presenta como ondas de colores en una nuestro ordenador.

Charles Baudelaire dice que “lo que realmente sería sorprendente es que el sonido no pudiera ser el color, que los colores no pudieran dar idea de una melodía y que el sonido y el color fueran impropios para traducir ideas, porque las cosas se han expresado siempre a través de una analogía recíproca” (1977, p.233)

Para Baudelaire, hijo ya de la Revolución Industrial pero incapaz de imaginar los medios a los que tenemos acceso en el siglo XXI, las palabras de su poesía le son insuficientes. Quiere transformarlas en música, en óleo, en cine. Tal como lo hace Rimbaud en Vocales:

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
algún día diré vuestro nacer latente:
negro corsé velludo de moscas deslumbrantes,
A, al zumbir en tomo a atroces pestilencias,
calas de umbría; E, candor de pabellones
y naves, hielo altivo, reyes blancos, ombelas
que tiemblan. I, escupida sangre, risa de ira
en labio bello, en labio ebrio de penitencia;

U, ciclos, vibraciones divinas, verdes mares,
paz de pastos sembrados de animales, de surcos
que la alquimia ha grabado en las frentes que estudian.
O, Clarín sobrehumano preñado de estridencias
extrañas y silencios que cruzan Mundos y Ángeles:
O, Omega, fulgor violeta de Sus Ojos.

Para Rimbaud (1871), resulta imposible hacer poesía sin colores, sin pintura. Es la imagen la que da sentido a su discurso poético. Las palabras quieren salir del papel y hacerse acuarela.

333

Por su parte Bob Dylan, en su infinito repertorio, sigue probando a hacer de su música un texto literario y Cortázar en *Rayuela* (1963) hace un soundtrack con hits de jazz. Dylan quiere que leamos su música y Cortázar que escuchemos su novela.

Aunque el debate resulte cansino y vacío, el arte tiene que ser, sobre todas las cosas, transformación. Convertir una cosa en otra distinta. Dolores, Quejas, confusiones, celebraciones o despistes, solo serán arte como metáforas, es decir, cuando se convierten.

La poesía nace unida a la música. Como el cine a la fotografía y ésta a la pintura. Un poema va a ser siempre música, una película siempre una fotografía, una fotografía siempre una pintura y viceversa.

Si entonces concluimos que el arte tiene una cualidad esencial de transformación, y que siempre ha buscado presentarse por diversos medios, o todos los posibles, podemos decir que el arte es, fundamentalmente, transmedial, aún si Rimbaud, Homero o Rembrandt nunca escucharan el término.

4. El problema del tiempo y el espacio

Otra de las características con las que coquetea la producción artística transmedia, es la de simultaneidad. Lo transmedia, además de reproducirse en distintos espacios, busca hacerlo en vivo, es decir, en un tiempo determinado específico. A este fenómeno Walter Benjamin (1989) lo llama “aura” en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El aura, para Benjamín, es la condición de autenticidad que se puede aprehender de una obra cuando es representada en el lugar y en el momento que el artista haya dispuesto.

La pérdida de autenticidad para Benjamín supone una transgresión irreversible en una obra de arte:

“la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad”. (1989, p.3).

Aquí Benjamín certifica que la percepción que tendremos de una obra, su aura, se verá atrofiada si esta se encuentra por fuera de los límites que el autor y la tradición dispongan. Y ciertamente no es lo mismo presenciar un concierto (o un partido de fútbol) en vivo que

repetido. Tampoco tendrá el mismo impacto un primer encuentro con la Capilla Sixtina a través de Instagram que en los salones del Vaticano. Sin embargo, aunque la experiencia y relación del espectador con la obra cambien, su espíritu no necesariamente lo hará. ¿No es acaso, parte intrínseca del espíritu de una obra de arte, la intención del autor de trascender el tiempo, de inmortalizarse más allá de su época y sus topos?

En ese sentido, y sobre este segundo, el lugar, Martín Heidegger también hace materia controversial. En el *Arte y el Espacio* (1969), el filósofo alemán reflexiona sobre la peculiaridad del espacio para el arte. Afirma, que el espacio atraviesa a la obra, la constituye. Es decir, que su cambio de lugar, lejos de invalidarla, la reconstruye. Y, aún más, se aventura a proponer al espacio como una experiencia subjetiva en sí. El espacio no es, sino que se hace. A esto, llamará *räumen* o espaciar:

“Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas” (1969, p.X)

Espaciar es la experiencia del espacio. Es la construcción de una localidad sensorial para cada fenómeno:

“el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega sólo a partir del obrar de los lugares... El arte como plástica: no una toma de posesión del espacio. La plástica no sería una confrontación con el espacio” (1969, p.X)

En definitiva, bajo el paraguas del mundo heideggeriano, podemos concluir que la obra de arte en sí misma es espacio, o espacios. Los produce, los hace existir y los moldea a la vez que está hecha de ellos. Al espaciar, la obra se crea y se revela.

La obra de arte, como casi ninguna otra cosa, tiene el potencial de superar el tiempo y el espacio. Sus márgenes le serán siempre estrechos y buscará rebasarlos. Los creadores, con frecuencia, asumirán esta verdad y lo reflejarán en su producción, incluso cuando, según Benjamin, exista el riesgo de traicionarla.

5. Historia del arte transmedia

Resulta exagerado presumir de una definición incontrovertible para el arte transmedia, sin embargo, conceptualmente y bajo los criterios previamente expuestos, podríamos argumentar que es una expresión creativa consciente de su necesidad de expandirse por fuera de su espacio original de representación (medio) y que busca convertirse en otra cosa, aun cuando no cuente con las posibilidades teóricas o tecnológicas para hacerlo.

El arte rupestre es particularmente conveniente para dar forma a esta definición, pues ejemplifica, como ninguna otra, la necesidad de utilizar varios espacios para transformar una cosa en otra, aun cuando su ejecución será insuficiente. Ya lo dice Gombrich en *La Historia del Arte*, “Cuanto más retrocedemos en la Historia, más definidos, pero también más extraños, son esos fines a los cuales se suponía que el arte tenía que servir”. (1995, p.39)

Ese proceso cognitivo que llevó al hombre a dibujar su entorno en los muros de una cueva podría considerarse, por sí mismo, un intento de quiebre del espacio, por lo tanto,

transmedia. Sin embargo, de aplicar ese criterio individualmente, toda obra de arte entraría en discusión. En esa medida, se revisarán obras donde el autor plasma deliberadamente su intención de superar el medio donde se da a lugar su representación. Es el caso de algunas de las pinturas en las Cuevas de Chauvet y las Cuevas de Lascaux al sur de Francia. En ellas, además de una irrenunciable obstinación por perfeccionar el dibujo de los animales que los rodean, el anónimo autor, o autores, quieren representar movimiento, algo ciertamente imposible en sus circunstancias. No basta que el dibujo concrete fidelidad, desde tantas perspectivas como sean necesarias. El autor (o autores) exigen movimiento. Ya sea a través de la repetición de un cuerno [Figura II] o la noción de continuación de un instante de lucha [Figura III], donde el choque es inevitable.

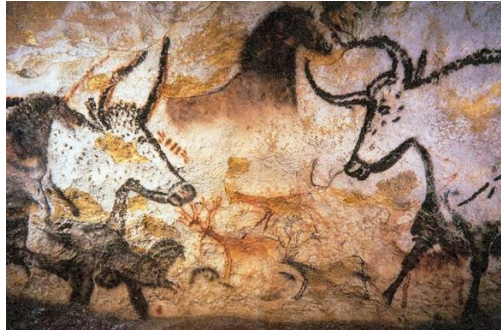


Figura III. Fotografía de una pintura de la Cueva de Lascaux.

En ambos casos, es preferible alterar y perturbar la fidelidad del dibujo, nótese las dificultades en la representación del volumen, forzando la gestualidad en el choque de bisontes en la figura III, que limitarse en la sugerencia de movimiento. Tal como lo apunta Werner Herzog en su documental *La Cueva de los Sueños Olvidados* (2010), estos autores querían hacer películas. Podríamos aventurarnos a decir que lo son, particularmente la Figura II del documental de Herzog, si consideramos que el cine no es otra cosa que una sucesión de imágenes estáticas que, gracias a un truco visual, crean la ilusión de movimiento.

Y si la Prehistoria, con sus primitivas herramientas, aunque elevado pensamiento, nos da ya muestras flagrantes de aplicación del concepto de transmedia, la Historia, las primeras grandes civilizaciones, con sus enormes avances científicos y tecnológicos, lo harán también desde sus nuevos espacios.

La escritura marca el nacimiento de la Historia, y con ello, otra forma de arte. En primera instancia, es usada como material de registro y ayuda a convertir los relatos orales en texto. Difícil es sostener que aquellos relatos orales querían ser texto, aunque sí imagen. Ya el arte rupestre muestra algunas representaciones de mitos orales en forma de pintura.

Ahora bien, la escritura, que tiene la facultad explicativa que las otras formas de arte carecen a estas alturas, tampoco es suficiente para representarse por sí sola. Incorpora el dibujo. La escritura, estrictamente hablando, es dibujo, pero una vez definida su codificación en letras o palabras, por ejemplo, en la escritura cuneiforme, deja de ser dibujo y pasa a ser texto. Y es ese texto, con su potencia descriptiva, el que sigue necesitando de la pintura o de la escultura, para completar su expresividad.

El Código de Hammurabi o Estela de Hammurabi [Figuras IV y V], es uno de los textos legales más significativos de la historia. Allí se escriben las leyes para los ciudadanos del Reino de Babilonia (Ley de Talión). Aunque el texto es sumamente explícito, marca, por ejemplo, las jerarquías dentro de la sociedad, el modelo de remuneración, los delitos y sus sentencias, etc., necesita completarse con una representación visual que expresa la esencia del sistema monárquico. La escritura, el texto, necesitan romper sus límites para completarse.



Figura IV. Estela de Hammurabi.



Figura V. Estela de Hammurabi.

El mismo principio de usos de la escritura para superar la imagen, y de la imagen para superar la escritura podemos encontrar en los papiros del Antiguo Imperio Egipcio, en sus esculturas y sarcófagos, o en sus libros, extremadamente visuales.

Desde Homero hasta Proust, la literatura, tiende a musicalizarse. La Odisea canta. Es un texto que ocupa la matemática musical para constituirse. Como la Estela de Hammurabi con la imagen, en La Odisea el texto quiere ser partitura, quiere sonar:

“Canta ¡Oh Musa! aquel hombre siempre varios, sagaz, astuto y en ardid fecundo, que habiendo ya los muros abatido de la sagrada Troya; por mil pueblos errante anduvo y prófugo, estudiando sus ídoles, sus usos y sus leyes.” (1851, p.21)

La alteración de la superficie de la obra se replica, con mayor claridad en el teatro, donde el público del ágora se ve obligado a seguir los eventos en el escenario, y estar

pendiente de los cantos del ditirambo que anuncia siempre sorpresas. Texto que quiere ser imagen, imagen que quiere ser canto, canto que vuelve al texto.

Lo teatral, múltiple, musical, literario, performativo, arquitectónico, se vuelve uno en la baja Edad Media, con los templos góticos de la Galia. Qué es una catedral gótica [Figura VI] sino un despliegue de discurso por todas las plataformas al alcance. Desde afuera vemos las gárgolas [Figura VII], hombres convertidos en bestias atormentadas de piedra, enormes vitrales de colores esculpidos que se mueven al ritmo del sol iluminando el *skené* donde el sacerdote recitará la palabra del libro santo que los coros de cantos gregorianos lanzarán al cielo, casi alcanzado por las torres del templo.



Figura VI. Fotografía del interior de la Catedral de Coutances.



Figura VII. Fotografía de Gárgola de la Catedral de Lincoln.

Todo detalle: escultura, canto, libro, son parte de un discurso artístico que se despliega en armonía, tal como define Davidson al programa del arte transmedia: “narración integrada que se desarrolla a través de diversos medios, con diversos autores y estilos, que los receptores deberán consumir para poder experimentar el relato completo” (Davidson et al., 2010).

Pero en la obra particular, más allá de la convergencia de medios, la búsqueda también se presenta. Es el caso de los trípticos de Van der Weyden, comics medievales, que ocupan varios espacios y tiempos, y que se pueden abrir y cerrar para completar el relato. O su obra cumbre, Descendimiento [Figura VIII], donde la muerte de Cristo es catástrofe, teatro puro.



Figura VIII. El Descendimiento. Roger Van Der Weyden. 1443.

Michael Camille sostiene que “ver una imagen a través de otra de este modo no era exclusivo del arte gótico, pero se convirtió en un medio cada vez más importante por el cual las imágenes se utilizaban como herramientas para el conocimiento”. (2005, p.16)

La modernidad, resultante de los aportes inestimables de Giotto y Dante, de la práctica llevada a teoría en el Libro del Arte de Cennino Cennini y de los avances técnicos, donde destaca la imprenta y materiales como el óleo, asume al arte como centro del pensamiento. La representación del mundo se libera del yugo clerical e innova.

Desde la perspectiva lineal de Filippo Brunelleschi hasta el *sfumato* de Da Vinci, todo avance técnico y teórico está en función de construir una nueva puesta en escena. Fundirse con el espacio. No es casualidad, entonces, que La Última Cena [Figura IX] sea continuación del comedor de Santa María della Grazie. Monjes comiendo en la mesa de Cristo. Una experiencia que, simultáneamente, sacude el espacio y el tiempo. Desde el arte, en su potencial transmediático, lo eterno se vuelve instante.



Figura IX. La Última Cena. Leonardo Da Vinci.

Compartiendo época, Shakespeare escribe versos que serán pronunciados en el escenario, pero cuya desbocada poética, exige lectura. Aunque el teatro busca ser siempre visto, nunca leído, el despliegue metafórico del dramaturgo inglés obliga a volver la mirada a las páginas escritas.

El prestigio ganado por el arte durante el Renacimiento, lleva al artista a repensarse como sujeto indispensable en la representación. A buscar trucos para hacerse presente aún ausente, como dijera Petrarca. El autorretrato se vuelve acertijo en *Las Meninas* de Velázquez [Figura X]. La obra se mueve. Entramos y salimos. Estamos y no estamos. El espacio se rompe. En el primer capítulo de *Las Palabras y las Cosas* (1968), Foucault intenta resolver, o cuando menos, describir el evento. Cuando el espectador se enfrenta al lienzo “Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo” (Foucault, 1968, p. 14)



Figura X. *Las Meninas*. Diego Velázquez. 1734.

¿Vemos o nos ven? Se pregunta Foucault:

“En realidad el pintor fija un lugar que no cesa de cambiar de un momento a otro: cambia de contenido, de forma, de rostro, de identidad. Pero la inmovilidad atenta de sus ojos nos hace volver a otra dirección que ya han seguido con frecuencia y que, muy pronto, sin duda alguna, seguirán de nuevo: la de la tela inmóvil sobre la cual pinta, o quizá se ha pintado ya hace tiempo y para siempre, un retrato que jamás se borrará.” (Foucault, 1958, p.15).

La experiencia transmedial es completa. La obra supera su espacio físico de representación específico. El cruce de miradas se da “en vivo”, y el espectador es actante del relato.

Esta lógica se extiende y se potencia, en primera instancia durante el romanticismo y su fascinación por la poesía, y luego con la llegada de las vanguardias de los siglos XIX y XX. Los impresionistas nos mueven de un lado a otro para completar sus trazos y determinar la hora del día o la noche, los cubistas miran lo mismo desde varios ángulos, así como Gertrud Stein para hacer un retrato de Picasso:

“Si yo le dijera a él le gustaría. A él le gustaría si yo le dijera. A él le gustaría Napoleón gustaría Napoleón gustaría a él le gustaría. Si Napoleón si yo le dijera si yo le dijera si Napoleón. A él le gustaría si yo le dijera, si yo le dijera si Napoleón. A él le gustaría si Napoleón si Napoleón si yo le dijera. Si yo le dijera si Napoleón si Napoleón si yo le dijera. Si yo le dijera a él le gustaría a él le gustaría si yo le dijera. Ahora. Ahora no. Y ahora. Ahora” (Stein, 1924).

La poesía pinta, ahora ya no libremente sino, incluso, imitando técnicas pictóricas puntuales. Y Jorge Enrique Adoum, en *Entre Marx y Una Mujer Desnuda* [Figura XI], o Roberto Bolaño en *Los Detectives Salvajes* [Figura XII], asumen el dibujo como parte del texto:

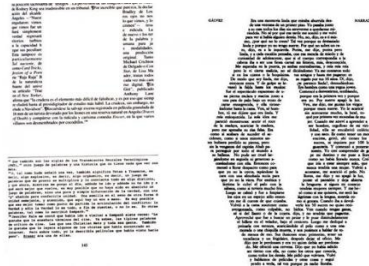


Figura XI. Fotografía de *Entre Marx y Una Mujer Desnuda*. J. E. Adoum. 1976.

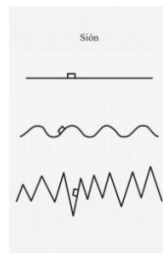


Figura XII. Fotografía de *Los Detectives Salvajes*. Roberto Bolaño. 1998.

George Méliés hace espectáculos de magia en *Viaje a la Luna* [Figura XIII], las obras de Jackson Pollock (Figura XIV) se ven mientras se hacen y Edward Hopper [Figura XV] nos obliga a esperar por horas, escuchando el profundo silencio de sus habitaciones con ventanas a la nada, sin saber si algo vendrá o si ya ha pasado.



Figura XIII. Fotograma de *Viaje a la Luna*. George Méliès. 1902.



Figura XIV. Selected images of Jackson Pollock painting. Hans Namuth. 1950.



Figura XV. Oficina en una ciudad pequeña. Edward Hopper. 1953.

6. Conclusiones

Para cerrar su ensayo sobre *El Arte y el Espacio*, Heidegger acude a una cita de Johann Wolfgang von Goethe:

“No es siempre necesario que lo verdadero tome cuerpo; basta con que se expanda espiritualmente y provoque armonía; al igual que el son de las campanas, basta con que se agite por los aires con solemne jovialidad” (1969)

Allí, el multifacético poeta, pintor y teórico alemán, elimina la cortina, el truco del espacio como una variable fija. La historia del arte occidental está marcada, y algunos de sus hitos más importantes incluso a nivel técnico, por su búsqueda de rebasar las fronteras que los medios imponen.

Si lo transmedia es una representación que ocurre en más de un espacio-lugar, y el espacio del arte no es algo exclusivamente físico, sino existencia que se remite al ámbito de la acción (Heidegger, 1969) que convierte una cosa en otra distinta, podemos concluir que, efectivamente, el término transmedia explica y aplica para el análisis de la producción artística desde la prehistoria hasta nuestros días. La tecnología no es, ni debe ser, condición imprescindible para la comprensión de un fenómeno artístico transmedia.

Bibliografía

- Baudelaire, C. (1977). *El arte romántico*. Madrid: Felmar.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Camille, M. (2005). *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cennino Cennini (1988). *El libro del arte*. Madrid: Editorial Akal.
- Cortazar, J. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Pantheon.
- Davidson, D. et al. (2010). *Cross-media communications: and introduction to the art of creating integrated media experiencias*. ETC Press.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- García Carrizo, J., & Heredero Díaz, O. (2015). Propuesta de un modelo genérico de análisis de la estructura de las narrativas transmedia / Proposal for a generic model of analysis of the structure of transmedia narratives. *Revista ICONO14 Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes*, 13(2), 260-285. <https://doi.org/10.7195/ri14.v13i2.745>
- Gombrich, E.H. (1995). *La historia del arte*. México: Editorial Diana.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Homero. (1851). *La odisea*. Barcelona: Imprenta y librería politécnica de Tomás Gorchs.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture*. Barcelona. Editorial Paidós.
- Nelson, E., Ciuffo, A. (productores) y Herzog, W. (director). (2010). *La Cueva de los Sueños Olvidados* [Cinta cinematográfica]. Francia, Canadá, Alemania, Estados Unidos, Reino Unido.: Creative Differences.
- Stein, G. (1924, 1 de abril). *If I told him*. Vanity Fair. 40-41. Recuperado de: https://archive.vanityfair.com/article/1924/4/if-i-told-him?fbclid=IwAR1vL_PWBbWYQERBIx9K0FsfWNrbDLGihfUBGVuHBtAR5BghC5FZFBH1ATg

Netgrafía

- Rimbaud, A. (1871). Vocales en Wikisource. Recuperado el 8 de junio de 2020: <https://es.wikisource.org/wiki/Vocales>

Referencias fotográficas

- Figura I. Alegoría de los Vicios. Antonio Allegri Da Corregio. 1530. Recuperado de: <https://es.wahooart.com/@/@/8XXSBS-Antonio-Allegri-Da-Correggio-Alegor%C3%ADa-de-los-vicios>
- Figura II. Fotograma de La Cueva de los Sueños Olvidados. Werner Herzog. 2010. Recuperado de: <http://www.lespectadorimaginario.com/la-cueva-de-los-suenos-olvidados/>
- Figura III. Fotografía de un animal en Cuevas de Lascaux. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Lascaux#/media/Archivo:Lascaux_painting.jpg
- Figuras IV y V. Estela de Hammurabi. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_de_Hammurabi
- Figura VI. Fotografía del interior de la Catedral de Coutances. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Desarrollo_arquitect%C3%B3nico_del_extremo_oriental_en_las_catedrales_en_Inglaterra_y_Francia#/media/Archivo:Cathedrale_de_Coutances_bordercropped.jpg
- Figura VII. Fotografía de una Gárgola de la Catedral de Lincoln. Recuperado de: <https://www.pinterest.es/pin/378091331195036719/?autologin=true>
- Figura VIII. El Descendimiento. Roger Van Der Weyden. 1443. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_la_cruz_\(Rogier_van_der_Weyden\)#/media/Archivo:Weyden-descendimiento-prado-Ca-1435.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Descendimiento_de_la_cruz_(Rogier_van_der_Weyden)#/media/Archivo:Weyden-descendimiento-prado-Ca-1435.jpg)

- Figura IX. La Última Cena. Leonardo Da Vinci. 1498. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%BA%ltima_cena_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_%C3%BA%ltima_cena_(Leonardo_da_Vinci))
- Figura X. Las Meninas. Diego Velázquez. 1734. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Las_meninas#/media/Archivo:Las_Meninas_01.jpg
- Figura XI. Fotografía de Entre Marx y una mujer desnuda. Jorge Enrique Adoum. 1976. Recuperado de: <https://letralia.com/articulos-y-reportajes/2016/12/08/nuestra-casa-de-hojas/>
- Figura XII. Fotografía de Los Detectives Salvajes. Roberto Bolaño. 1998. Recuperado de: <https://www.libros-prohibidos.com/roberto-bolano-los-detectives-salvajes/>
- Figura XIII. Fotograma de Viaje a la Luna. George Méliès. 1902. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Viaje_a_la_Luna#/media/Archivo:M%C3%A9li%C3%A8s,_viaggio_nella_luna_\(1902\)_11.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Viaje_a_la_Luna#/media/Archivo:M%C3%A9li%C3%A8s,_viaggio_nella_luna_(1902)_11.jpg)
- Figura XIV. Selected images of Jackson Pollock painting. Hans Namuth. 1950. Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/hans-namuth/selected-images-of-jackson-pollock-painting-JobrndAokAC-iU7fB7J6hQ2>
- Figura XV. Oficina en una ciudad pequeña. Edward Hopper. 1953. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/es/edward-hopper/office-in-a-small-city-1953>