

EL CONCEPTO DE INTERMEDIALIDAD:
UNA REFLEXIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA

JULIO PRIETO
Universität Potsdam
ju.prieto3@gmail.com

“He armado poemas con palabras y frases dispuestas de tal modo que rítmicamente producen un dibujo. A la inversa he pegoteado cuadros y dibujos en los que pueden leerse frases. He claveteado cuadros de tal modo que junto al efecto pictórico de la imagen se produce un efecto de relieve plástico. Esto lo hice para difuminar los límites entre las artes” (1965: 15).¹ Estas palabras del poeta y artista dadaísta Kurt Schwitters pueden servirnos de entrada a la cuestión de la intermedialidad que explora este dossier. La apelación de Schwitters a una “otredad semiótica” (Mitchell 2009) –algo patente ya desde el léxico elegido (“armar”, o más exactamente “juntar” [*zusammenkleben*], “pegar” [*kleben*], “clavar” [*nageln*]), que desplaza la creación artística hacia la *materialidad* de los trabajos manuales– remite a una idea central a la noción de intermedialidad –la relacionalidad de un medio con otro(s) medio(s), en su definición más básica–, así como al específico contexto de experimentación interartística en el que históricamente surge esta noción. En efecto, el término “intermedia” aparece en el contexto de las neovanguardias sesentistas² –fue acuñado por Dick Higgins,

¹ Aquí y a lo largo de la introducción todas las traducciones del alemán son mías.

² De hecho los orígenes remotos del término podrían remontarse al primer romanticismo, como lo indica el propio Higgins, quien nos recuerda que el término “intermedia” es mencionado ya en Coleridge. El deseo de “otredad semiótica” que irrumpe en las sucesivas oleadas vanguardistas del siglo xx presenta notables afinidades con las inquietudes transdiscursivas del círculo de Jena, en particular con nociones como la “poesía expandida” de Novalis o la “poesía universal progresiva” de Friedrich Schlegel.

artista ligado al movimiento Fluxus, poeta, compositor y pionero del arte digital, así como fundador de la editorial *Something Else*, que publicó obras de Gertrude Stein, Marshall McLuhan, John Cage y Merce Cunningham, entre otros³– y su primer uso crítico se encuentra en un ensayo sobre el cine vanguardista de los años sesenta (Yalkut 1973).⁴

Bien es cierto que desde sus orígenes vanguardistas el término ha tenido un notable desarrollo teórico-crítico, en particular en el ámbito académico alemán, así como en menor medida en el ámbito francófono. Los estudios intermediales constituyen hoy un dinámico campo de investigación en el que convergen varias disciplinas y que tiende a internacionalizarse a gran velocidad. Es notable en particular el creciente interés que genera en el mundo hispanohablante, como lo atestiguan numerosos proyectos de investigación en curso, coloquios y publicaciones de reciente data.⁵ Ahora bien, como ocurre con todo término que tiene fortuna crítica, el concepto ha pasado desde su emergencia en los años noventa a una fase de proliferación que conlleva un considerable nivel de ruido y dispersión polisémica, agravada en este caso por la multiplicidad de perspectivas disciplinarias que compiten por definirlo.⁶ Con todo concepto que atrae la imaginación crítica se produce siempre una tensión entre el deseo de fijar su sentido y un margen de indefinición que es justamente lo que incita a la discusión crítica, a adscribirle nuevas capas o matices de sentido en una suerte de pintura colectiva –un interminable *work in progress* que implica siempre la posibilidad de otra pincelada (o bien acaba siendo abandonado cuando el concepto se satura o indefinición hasta tal punto que pierde calidad de discriminación e interés para la comunidad crítica). Las breves consideraciones que siguen no buscan fijar un sentido “último” o definitivo de la intermedialidad: antes bien mi propósito es deslindar en la nebulosa en expansión movilizadora por este concepto aquellas acepciones a mi juicio más fértiles, en particular desde el punto de

³ Higgins introduce el término en su ensayo “Intermedia” (1966), publicado en el primer número del boletín de dicha editorial, *Something Else Newsletter*.

⁴ No es de extrañar por ello la abundancia de trabajos que examinan la intermedialidad en el contexto de los vanguardismos del siglo xx: véase por ejemplo Felten (2004) y Mechthild (2005). En el contexto español es significativo el vínculo que de manera análoga a Schwitters establece Ramón Gómez de la Serna en el prólogo de *Ismos* entre “arte nuevo” y experimentación interartística: “De la mezcla de unos con otros y sus doctrinas brotará la palingenesia del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo: entendiéndolo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas” (1931: 7-8).

⁵ Véase, entre las publicaciones recientes, Herlinghaus (2002), López Varela (2011), González Aktoris (2011), Gil González (2012), y Chiaia/Schlünder (2014). En cuanto a los proyectos de investigación cabe destacar el proyecto I+D “La autoficción hispánica: perspectivas interdisciplinarias y transmediales, 1980-2013”, coordinado en la Universidad de Alcalá por Ana Casas, y el congreso “Semiosferas. Palabra, imagen y escrituras: la intermedialidad en los siglos xx y xxi” (<http://congresointermedialidad.blogspot.decelebrado>) que tuvo lugar en dicha universidad en septiembre de 2015.

⁶ Un problema añadido en el ámbito hispánico es el hecho de que gran parte de la bibliografía más relevante es de difícil acceso, al no estar traducida al español o a las lenguas de uso más común en la investigación académica.

vista de los estudios literarios, que es el común interés del que parten las diversas exploraciones de lo intermedial incluidas en este dossier.

Cabe preguntarse, en primer lugar, por las circunstancias históricas que han intervenido en el auge del término en las últimas décadas. En gran medida la aparición del concepto de intermedialidad en el discurso crítico está relacionada con la cultura global tecnomediática del capitalismo tardío, y en particular con la exponencial multiplicación de soportes mediáticos ligados a las nuevas tecnologías de la información en continuo desarrollo desde la aparición de Internet en la última década del siglo xx. Al "giro lingüístico" de los años sesenta y a la aparición del concepto de intertextualidad desarrollado en esos años por Julia Kristeva a partir de los estudios de Bajtín sobre el dialogismo de la novela moderna, corresponderían el "giro icónico" de los noventa (Mitchell 2009; Bachmann-Medick 2007) y la difusión del concepto de intermedialidad en las ciencias sociales y humanas.

Un par de observaciones, en cuanto a este deslinde: la primera es que la intermedialidad no sustituye a la intertextualidad –más bien la complementa y la actualiza, aportando una metodología y una gama de herramientas críticas que permiten hacer visibles fenómenos que tendían a quedar fuera de foco desde la perspectiva del análisis textual, pero que esencialmente siguen formando parte del espectro de la intertextualidad en un sentido "expandido". En ese sentido diríamos que la intermedialidad, más que un paradigma alternativo sería una versión actualizada y mejorada del mismo programa (una especie de "Intertextualidad 3.0", si se quiere). Desde luego no sería imposible ver en el paso de la intertextualidad a la intermedialidad un cambio de paradigma epocal –del paradigma textualista de la hermenéutica y el posestructuralismo de los años setenta al interés por la materialidad en los estudios culturales de los noventa, un arco crítico que se tensaría entre los polos de dos proposiciones extremas: "*Il n'y a pas de hors-texte*" (Derrida 1967) y "*there is no software*" (Kittler 1992). No obstante, pensar la intermedialidad como "superación" de la intertextualidad sería no menos erróneo que reducirla a una moda pasajera del discurso crítico –o a una especie de "manía alemana", en la irónica descripción de Gumbrecht (2003).

Esto me lleva a la segunda observación: si bien el concepto de intermedialidad es especialmente productivo para analizar las prácticas culturales contemporáneas, o de manera más general la cultura de los medios masivos del capitalismo tardío (eso que Guy Debord llamara la "sociedad del espectáculo"), su utilidad excede el marco contemporáneo en que se enfoca este dossier –y aun el marco más amplio de las sucesivas revoluciones tecnológicas acontecidas en el largo siglo xx, desde las innovaciones que transformaron el *sensorium* y las prácticas de la vida cotidiana desde finales del xix (inventos como la fotografía, la radio, la telegrafía sin hilos, el cine, el aeroplano, el automóvil, etc.) hasta la revolución digital en que actualmente nos hallamos inmersos. Así como la intertextualidad, lejos de ser una pasajera corriente intelectual circunscrible a los años setenta, se ha consolidado como una categoría indispensable para el análisis semiótico y cultural, es de prever que algo análogo ocurrirá con la noción de intermedialidad, en la medida en que más que un "cambio de herra-

mienta" en cuanto a la intertextualidad, supone pulir y diversificar la misma caja de herramientas, potenciando su alcance y utilidad crítica. Si partimos de que un "medio", más allá de su acepción intuitiva como medio "tecnológico" o de comunicación masiva, es un término que alude a la inescapable dimensión material de todo sistema comunicativo, resulta innegable que tan pertinente es analizar la dimensión intermedial en un hipertexto cibernético como en el *Libro de buen amor* o en la poesía trovadoresca, del mismo modo que tan pertinente es analizar la dimensión intertextual en el *nouveau roman* como en las novelas de Dostoievsky, Cervantes o Rabelais, toda vez que intermedialidad e intertextualidad son dimensiones fundamentales de toda obra literaria (Ette 1995).

Justamente una de las virtudes "heurísticas" del análisis intermedial (Jost 2005) es que tiende a hacer visible lo que de "medio" hay en todo "arte", poniendo de relieve las específicas condiciones históricas (materiales, institucionales, discursivas etc.) que permiten que las prácticas se establezcan como disciplinas. En otras palabras, el análisis intermedial tiende a hacer visible la relación entre "forma" y "medio", para ponerlo en términos de Luhmann (1986).⁷ En ese sentido la perspectiva intermedial tiende a contrarrestar los automatismos culturales que llevarían a ver por ejemplo la "música" o la "literatura" como artes o prácticas indisolubles de sus modos actuales de aparición mediática, para pasar a considerarlas como algo que se transmitiría a través de distintos medios en distintas circunstancias sociales e históricas –algo que cubriría un amplio espectro de fenómenos y manifestaciones mediáticas, que en el caso de la literatura abarcarían desde la poesía homérica a la novela folletinesca decimonónica y desde la lírica popular medieval a las blogonovelas que cunden en la red, para mencionar solo un par de ejemplos extremos.

Por esta vertiente podemos distinguir una serie de acepciones de la intermedialidad a partir de un eje diacrónico/sincrónico. Aunque la separación de estas dimensiones es hasta cierto punto artificiosa, ya que toda práctica cultural las involucra siempre a la vez, la distinción no deja de tener eficacia analítica y de hecho determina metodologías y estrategias de estudio bastante diferentes. Así, desde una perspectiva diacrónica, el análisis de la intermedialidad se enfoca en las transformaciones de una determinada forma en sus distintas manifestaciones mediales a través de la historia –así por ejemplo la narración o un determinado género (digamos el género épico, desde los poemas homéricos a la poesía épica renacentista, al *western* hollywoodense o a la retransmisión radiofónica de un partido de fútbol; o la "ciencia-ficción" desde las revistas y la literatura *pulp* de los años 30 o la célebre versión radiofónica de *La guerra de los mundos* realizada

⁷ En cuanto a la cuestión de la visibilidad del medio es interesante la tesis de Joachim Michael y Markus Schäffauer, quienes postulan un modelo de intersección de los conceptos género y medio en el que "los géneros forman la superficie perceptible de los medios, que solo intervienen en forma de 'huella'" (2002: 45). Este modelo plantearía la cuestión de cómo dar cuenta de las prácticas transformadoras que focalizan el medio o, más exactamente, el intervalo intermedial. En las prácticas de "intermedialidad militante" (Jost 2005) se diría que se invierten los términos de la relación género/medio, en la medida en que lo que se pone en primer plano es la visión de la mediación –un trabajo de la mirada por el que lo que salta a primer término es justamente la conciencia del medio en que se expone y se nos expone a la "ilegibilidad" de su huella.

por Orson Welles por esos mismos años, a los relatos de Borges y Bioy Casares, al manga japonés o a las sagas televisivas y cinematográficas como *Star Wars*, *Star Trek*, etc.).⁸ Es lo que Jens Schröter denomina “intermedialidad transmedial” (2005: 585).⁹

Desde una perspectiva sincrónica, el análisis intermedial se enfoca en cambio en las interacciones entre distintos medios en un específico contexto histórico o en un determinado campo cultural, así como tiende a hacer patente la especificidad semiótica de cada medio, que siempre se da en continua relacionalidad con otros medios y prácticas –en otras palabras, la intermedialidad sería la condición básica del medio: aunque podamos describir ciertos medios como mixtos o plurisemióticos (el teatro, el cine o Internet serían los casos más notorios), de hecho no hay medios puros, todo medio participa en mayor o menor medida de otro(s) medio(s). Como observa Schröter (2005: 594) a partir de la “action/network theory” de John Law, las entidades semióticas temporalmente percibidas como “monomedios” son siempre efectos de redes heterogéneas –recortes e intervenciones históricamente cambiantes en un continuum de prácticas. La crítica intermedial sería en ese sentido un modo de acceder a un estado más originario de las prácticas –una “archi-intermedialidad” [*Ur-Intermedialität*] anterior o subyacente a su recorte convencional en medios y disciplinas establecidas.

En cuanto al análisis sincrónico de las prácticas intermediales es útil la distinción que propone Irina Rajewsky (2002) en el que tal vez sea el estudio teórico más completo y productivo desde el punto de vista de la crítica literaria y artística. Rajewsky distingue entre tres tipos de fenómenos: 1) cambio de un medio a otro [*Medienwechsel*] (por ejemplo la adaptación fílmica de una novela, o lo que en términos de Roman Jakobson llamaríamos “traducción intersemiótica”), 2) combinación de medios [*Medienkombination*] (por ejemplo el uso de fotografías en la novela analizado en dos de los ensayos de este dossier, de vídeo en una representación teatral, o cualquier tipo de instalación artística multimedia) y 3)

⁸ En un trabajo reciente (Prieto 2014) propongo una aproximación al género fantástico a partir de este tipo de enfoque intermedial diacrónico.

⁹ Otros enfoques (De Toro 2009) prefieren utilizar la noción de “transmedialidad” en un sentido sincrónico para identificar prácticas que no se darían entre dos medios reconocibles o en las que sería difícil identificar un medio predominante –fenómeno cada vez más frecuente en la era del arte “*post-medium specific*” (Krauss 1999). En términos de la adaptación de la tipología intertextual de Genette que propone Jochen Mecke (2005) –donde la “hipermedialidad” correspondería a la relación hipotexto/hipertexto de Genette–, la intermedialidad en cuanto “transformación de un medio en algo nuevo a partir de su interacción con otro” oscilaría entre la dimensión anafórica o retrospectiva de esa transformación (relación de un medio con otro ya existente) y la “transmedialidad” en cuanto dimensión prospectiva, que remitiría a la potencialidad de transformación de un determinado medio en otro aún inexistente, o bien a la futuridad de la visión de un “más allá de los medios”. El problema de la propuesta de Mecke es que el sentido genettiano de la “hipermedialidad” se solapa conflictivamente con los sentidos del hipertexto y lo hipermedial en el ámbito de la cibercultura y las humanidades digitales (Landow 2009), donde designa fenómenos bastante diferentes: el sentido ciberliterario del hipertexto en cuanto “hipervinculación” (múltiple o indefinida remisión a otros sitios o planos textuales) o de lo “hipermedial” (remisión a múltiples formatos mediales), solo lejanamente podría relacionarse con la relación hipotexto/hipertexto en cuanto relacionalidad de un texto que remite a otro a partir de algún tipo de reescritura.

referencialidad intermedial –i.e. la intermedialidad propiamente dicha en cuanto referencia a uno o más medios a partir de la materialidad y los recursos semióticos de un determinado medio: así por ejemplo la escritura “cinematográfica” de Manuel Puig (o la “teatral-performativa” de María Negroni analizada en este dossier por Andrea Castro), el cine “poético” de Tarkovsky o de Pasolini, o la prosa “musicalizada” a partir de los ritmos de la salsa y el son en la novela *Yo soy la rumba* examinada por Javier Ignacio Alarcón en este dossier.

La intermedialidad en este sentido restringido implica, como observa Rajewsky, la evocación o *imitación* de otro medio desde los específicos recursos semióticos de un determinado medio –i.e. un *remedo de otro medio*, que de hecho es algo bastante distinto de lo que Bolter y Grusin (2000) llaman *remediación*, término que estos autores proponen para describir la apropiación de medios preexistentes verificable en la aparición de todo nuevo medio (así por ejemplo el cine mudo de los años veinte absorbe las convenciones del teatro y la novela realista decimonónicas, de igual manera que las primeras formas del daguerrotipo y la fotografía se apropian de la tradición del retrato pictórico).

La diferencia entre el enfoque de Rajewsky y el de Bolter/Grusin es significativa, en la medida en que permite identificar otro eje productivo en cuanto a la articulación crítica de la intermedialidad. En efecto, la propia Rajewsky (2005) señala cómo a partir de un eje disciplinario podemos distinguir entre una serie de teorías de la intermedialidad desarrolladas desde la historia del arte y los estudios culturales y literarios, por un lado, y una serie de enfoques surgidos en el ámbito de la comunicología y la teoría de los medios, por otro. Los enfoques teóricos producidos desde el primer campo –en el que se inscribe la propia Rajewsky, especialista en literatura comparada e historia del arte– tienden a enfocarse en la especificidad de las prácticas artísticas, en lo que estas tienen de singularidad o excepción en cuanto a las convenciones estabilizadas en torno a una determinada disciplina o un determinado sistema de los medios. Los enfoques comunicológicos, como en este caso el de Bolter y Grusin, tienden a interesarse en cambio por las regularidades sistémicas y las funciones sociales de las relaciones entre los medios, lo que suele redundar en el alcance más bien limitado de sus planteamientos desde el punto de vista del análisis de las prácticas literarias y artísticas. Ello es particularmente notorio en el caso de estos autores, cuyo propósito es describir el proceso de asimilación sistemática de otros medios “competidores” por ese nuevo pan-medio capaz de englobar todos los demás que sería la tecnología informática, que tendría una ilimitada capacidad de simulación o transcodificación “perfecta” de otros medios. El trabajo de Bolter y Grusin tiene interés sobre todo en cuanto aporte a lo que en términos de Müller (1996) llamaríamos una “refundación intermedial de la historiografía de los medios” –lo que desde la perspectiva de los estudios literarios habría que complementar con trabajos que, como los estudios pioneros de Peter Zima (1995) y Franz Albersmeier (2001), proponen repensar la historia literaria como “historia integrada de los medios”.

La tipología de Rajewsky tiene la ventaja de la claridad metodológica y de permitir identificar procedimientos específicos. En los casos de usos no ilus-

trativos de la fotografía en la novela, estudiados por ejemplo en los trabajos de Gianna Schmitter y Teresa Gómez Trueba incluidos en este dossier, estaríamos ante una intermedialidad por “combinación de medios”, lo que se puede contrastar con los efectos de interacción intermedial producidos por imitación de otro medio –como en el caso de la poesía “teatralizada” de María Negroni, o de la ficción que se desplaza hacia la tradición del grabado como práctica disidente, según lo examina Francisca García a propósito de la narrativa de Guadalupe Santa Cruz. El caso de la intermedialidad literatura/fotografía o literatura/grabado es no obstante singular por el hecho de que la fotografía y el grabado son medios en cierto modo interiorizados en la historia del libro impreso, que tiene una larga tradición de uso de imágenes ilustrativas que se remonta a los manuscritos iluminados medievales. Esa tradición se vería *extrañada* en el uso no ilustrativo de fotografías que se insertan inestablemente en la narración, o en la apelación al grabado como práctica alternativa y no libresca, perturbando así la estabilidad semiótica tanto del género “novela” como del medio que podríamos llamar “literatura impresa”. En otras palabras, un rasgo notable de la práctica intermedial en cuanto modo de creación artística –ya sea por medio de la combinación de medios o de lo que con Rajewsky llamaríamos “imitación intermedial”– es hacer visible las convenciones genéricas y mediáticas fosilizadas en torno a una determinada forma o práctica por las inercias de la tradición y el hábito cultural.

Lo que abundando en esta idea podríamos llamar *extrañamiento intermedial* –i.e. la apertura de la visión en el intervalo entre los medios– es un rasgo crucial de las prácticas intermediales creativas –y, añadiríamos, un aspecto clave de las prácticas literarias y artísticas más innovadoras del siglo xx. En ese sentido, al analizar la intermedialidad en cuanto “transformación del medio acogedor por la interacción del medio acogido” (Mecke 2005: 585), habría que distinguir entre usos conservadores del otro medio (como por ejemplo los que hace de la radio la literatura de Enrique Jardiel Poncela en los años treinta, o las remediaciones de la novela y el teatro realista decimonónicos en el cine de Hollywood de esos mismos años) y usos *transformadores* que redefinen el medio receptor y producen nuevas prácticas estéticas y políticas. Sería el caso, en el análisis de Mecke, de la apelación al discurso literario por los cineastas de la *nouvelle vague* en los años sesenta, o –agregaríamos, para traer a colación dos ejemplos de la misma época– de la apelación a la poesía, a la teoría política y a la literatura de cordel en el *cinema novo* de Glauber Rocha, o bien del diálogo entre novela moderna y canto-danza-performatividad ritual andina que ensaya la novela póstuma de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).¹⁰

Pasando a examinar otros modelos teóricos desarrollados desde el campo de los estudios literarios, cabe destacar la distinción que propone Werner Wolf (1998) entre intermedialidad “extracomposicional” e “intracomposicional”, en función de que la intermedialidad –definida como la “participación de más de un medio en la significación y/o en la estructura de una determinada entidad

¹⁰ Examinó en detalle estas y otras prácticas de intermedialidad transformativa que implican distintos modos de ilegibilidad y cortocircuito intersemiótico en un libro reciente (Prieto 2016).

semiótica" (2005: 253)– sea directa o indirecta. En el caso de una participación indirecta o latente hablaríamos de intermedialidad "extracomposicional" –así en el caso de las adaptaciones fílmicas de textos literarios, donde se ha verificado una "transposición intermedial": lo que Rajewsky llama *Medienwechsel* (cambio de medio), o bien lo que en general (y especialmente en el ámbito de las nuevas tecnologías informáticas) Bolter y Grusin llaman "remediación". En el caso de una participación directa o patente estaríamos ante una intermedialidad "intracomposicional" –lo que incluiría las categorías de combinación de medios e imitación intermedial de Rajewsky, y se podría vincular a lo que Bolter y Grusin a propósito de la cultura digital contemporánea llaman "hipermediación" (i.e. prácticas que perturban o problematizan los efectos de transparencia e inmediatez promovidos por la tecnología digital). La tipología de Wolf, más allá de su economía analítica –deudora del siempre loable principio de la navaja de Occam–, es también útil para distinguir entre las alusiones temáticas o incidentales a otros medios y los enlaces *transformacionales*: las primeras no intervienen en la dimensión *composicional* ni ponen en juego la materialidad o el específico régimen semiótico del medio –en tanto que alusiones a temas, motivos y recursos formales de otras artes y medios citados en cuanto repertorio imaginario o en cuanto campo semántico, son ya satisfactoriamente descritas por las nociones de "isotopía" e "intertextualidad", por lo que sería poco pertinente considerarlas como formas de intermedialidad salvo en una especie de "grado cero" de la misma.

Los estudios intermediales pueden en cierto modo considerarse como una actualización en la era de la globalidad multimediática del tema de la simultaneidad "sinestésica" de los sentidos desarrollado por la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty (1945). En ese sentido tienen especial interés los enfoques interdisciplinarios que desde la filosofía o la antropología cultural tematizan la intermedialidad como una dimensión clave en la constitución de la subjetividad (pos)moderna –dimensión explorada en este dossier por los trabajos de Andrea Castro y Javier Ignacio Alarcón, y que se investiga de diversas maneras en la "antropología de la imagen" de Hans Belting (2001), en la "antropología medial de la imaginación" de Reck (1996), o en la "sinestesia de los medios" de Filk y Lommel (2002), quienes estudian la constitución de la subjetividad y las prácticas culturales en la intersección de los medios y los afectos.¹¹ Aunque desde un enfoque "sinestésico" los estudios intermediales no tendrían por qué privilegiar este o aquel sentido, no obstante es notoria la tendencia a privilegiar las interacciones entre la escritura y la visión –o entre prácticas de lo legible y prácticas de lo visible. Sin duda ello no es ajeno al "giro icónico" en las ciencias sociales y humanas que señalé al principio. En cualquier caso es incontestable que una de las áreas más productivas de los estudios intermediales se desarrolla en diálogo con los estudios de cultura visual y con lo que de manera aproximativa podríamos llamar las "filosofías de la imagen" de la segunda mitad del siglo xx –una categoría en la que cabe incluir los aportes teóricos de pensadores

¹¹ Para un análisis detallado de estos y otros enfoques intermediales relacionados con la antropología de los medios véase Roloff (2015).

como Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Vilém Flusser, Georg Tholen o Boris Groys, entre otros. Si bien no es posible considerar aquí en detalle los seminales trabajos de estos autores, podemos destacar un tema que recorre su reflexión y que se podría sintetizar en dos ideas interrelacionadas: 1) la tensión dialéctica entre visibilidad y visión; y 2) la dimensión creativa y emancipatoria de la visión intersticial ligada a eso que Tholen (2002) llama la “cesura” de los medios.¹²

Ambas ideas remiten a lo que observé más arriba sobre el extrañamiento intermedial en cuanto apertura hacia una visión *otra*.¹³ En una época de sobresaturación de lo visible ligada a los mecanismos de la globalización y a poderosas tecnologías de homogeneización de la mirada –una época determinada por el imperativo de la “visualización”¹⁴–, las prácticas intermediales tienen la potencialidad de inscribir turbulencias e intervalos contrahegemónicos en la lógica de la plena visibilidad. En sus modalidades más creativas, el pasaje entre los medios y prácticas establecidas tiende a activar una lógica de “deshilachamiento” de los medios, para ponerlo en términos de Adorno (1978: 640): un “más allá” de los medios hacia el que se proyecta la dimensión creadora de la visión poética y de la imaginación política (visión en el sentido que tiene la “iluminación” en Rimbaud o en Benjamin). Ante la intermedialidad como ante cualquier objeto de estudio, diríamos para concluir, la tarea de la crítica es distinguir las prácticas que prolongan inercias sistémicas o reproducen hábitos sociales e institucionales de aquellas que los perturban y cuestionan –las prácticas transformadoras que disienten o implican algún modo de interrupción creativa. Benjamin lo dice mejor en su *Libro de los pasajes*: “toda visión auténtica produce turbulencias. Nadar a contracorriente del remolino. Como en arte lo decisivo es: cepillar el mundo a contrapelo [*Natur gegen den Strich bürsten*]” (1991: 1011).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor (1978): “Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei”. En: *Gesammelte Schriften*. Vol. 10. Frankfurt, Suhrkamp, pp. 628-642.
- Albersmeier, Franz Josef (2001): *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlín, Erich Schmidt Verlag.
- Bachmann-Medick, Doris (2007): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, Fink.

¹² Como observa Joachim Paech (1998: 25), las figuras determinantes en la crítica intermedial son la ruptura, el intervalo y el entrellugar, así como los límites y los umbrales “donde se figura un diferencial mediático”. Tholen (2003) postula la medialidad como dimensión constitutiva de la mirada, cuya manifestación material es percible como huella en el “entremedias”.

¹³ Para la distinción entre la “visibilidad” como lógica de la representación hegemónica vinculada al racionalismo moderno y la “visualidad” en cuanto dimensión potencial de la mirada véase Borsò (2005).

¹⁴ En la terminología específica de la informática, la “visualización” designa toda operación de conversión del código digital en una interfaz visual.

- Benjamin, Walter (1991): *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt, Suhrkamp.
- Bolter, Jay David, y Grusin, Richard (2000): *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.
- Borsò, Vittoria (2005): "Proust und die Medien: Écriture und Filmschrift zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit". En: Uta Felten y Volker Roloff (eds.), *Proust und die Medien*. Múnich, Fink, pp. 31-60.
- Brea, José Luis (2010): *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid, Akal.
- Chiaia, Matei, y Schlünder, Susanne (eds.) (2014): *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- De Toro, Alfonso (ed.) (2009): *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: nuevas hibridaciones - transmedializaciones - cuerpo*. Hildesheim, Oms.
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. París, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, George (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- Ette, Ottmar (1995): "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad", *Lateinamerika Studien: Culturas del Río de la Plata*, n.º 36, pp. 13-35.
- Felten, Uta, y Maurer Queipo, Isabel (eds.) (2007): *Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübinga, Stauffenburg.
- (2004): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld, Transcript.
- Filk, Christian, y Lommel Michael (2002): "Zwischen Mediensynästhesie und Medienästhetik. Zum Verhältnis von Medien, Sinnlichkeit und Ästhetik", *Medienwissenschaft*, vol. 18, n.º 4, pp. 402-413.
- Flusser, Vilém (1996): *Kommunikologie*. Mannheim, Bollmann.
- (2008): *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo, Annablume.
- Gómez de la Serna, Ramón (1931): *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gil González, Antonio (2012): *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, comic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- González Aktories, Susana (2011): *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*. México, UNAM.
- Groys, Boris (2000): *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. Múnich, Hanser.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): "Why Intermediality – If at all?". En: Angelica Rieger (ed.), *Intermedialidad e hispanística*. Frankfurt, Peter Lang, pp. 13-17.
- Herlinghaus, Hermann (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Higgins, Dick (1984): *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Jost, François (2005): "Des vertus heuristiques de l'intermedialité", *Intermedialités*, n.º 5, pp. 109-119.
- Kittler, Friedrich (1992): "There is no Software", *Stanford Literature Review*, vol. 9, n.º 1, pp. 81-90.

- (1999): *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Stanford University Press.
- Krauss, Rosalind (1999): *A Voyage on the North Sea: Art in the Era of the Post-Medium Condition*. Nueva York, Thames & Hudson.
- Landow, George P. (2009): *Hipertexto 3.0. Teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización*. Barcelona, Paidós.
- López Varela, Asunción (2011): "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socioconstruccionistas de la comunicación", *Cuadernos de información y comunicación*, n.º 16, pp. 95-114.
- Luhmann, Niklas (1986): "Das Medium der Kunst", *Delfin*, vol. 4, n.º 1, pp. 6-16.
- MacLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. Londres, Routledge.
- Mechthild, Albert (ed.) (2005): *Vanguardia hispánica e intermedialidad*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Mecke, Jochen (2005): "Técnicas intermediales, transmediales e hipermediales de la vanguardia: el caso de Jardiel Poncela". En: *Vanguardia hispánica e intermedialidad*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 585-604.
- Mecke, Jochen, y Roloff, Volker (eds.) (1999): *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübinga, Stauffenburg.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *La Phénoménologie de la perception*. París, Gallimard.
- Michael, Joachim, y Schäffauer, Markus (2002): "El pasaje intermedial de los géneros". En: Alfonso de Toro et al. (eds.), *Transversalidad y transdisciplinaridad: estrategias discursivas posmodernas y postcoloniales en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Mitchell, William J. (2009): *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* [1994]. Madrid, Akal.
- Müller, Jürgen (1996): *Intermedialität: Formen moderner kulturellen Kommunikation*. Münster, Nodus.
- Paech, Joachim (1998): "Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figuren". En: Jörg Helbig (ed.), *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlín, Schmidt.
- Paech, Joachim, y Schröter, Jens (eds.) (2008): *Intermedialität analog/digital. Theorien–Methoden–Analysen*. Múnich, Fink.
- Prieto, Julio (2014): "Hacia una teoría intermedial de lo fantástico: una lectura de los cómics *Historias de taberna galáctica* y *En un lugar de la mente* de Josep Maria Beà". En: David Roas y Teresa López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española contemporánea*. Málaga: e.d.a., pp. 273-289.
- (2016): *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Rajewski, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübinga, A. Francke.
- (2005): "Intermedialität und remediation: Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung". En: Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität–Analog/Digital. Theorien–Methoden–Analysen*. Múnich, Fink, pp. 47-60.
- Rancière, Jacques (2003): *Le destin des images*. París, La Fabrique.

- Reck, Hans Ulrich (1996): "'Inszenierte Imagination' – Zur Programmatik und Perspektiven einer historischen Anthropologie der Medien". En: Hans Ulrich Reck y Wolfgang Müller-Funk (eds.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Viena / Nueva York, Springer, pp. 231-244.
- Rieger, Angelica (ed.) (2003): *Intermedialidad e hispanística*. Frankfurt, Lang.
- Roloff, Volker (2005): "Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen". En: Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität–Analog/Digital. Theorien–Methoden–Analysen*. München, Fink, pp. 15-29.
- Schröter, Jens (2005): "Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus". En: Joachim Paech y Jens Schröter (eds.), *Intermedialität–Analog/Digital. Theorien–Methoden–Analysen*. München, Fink, pp. 579-601.
- Schwitters, Kurt (1965): *Anna Blume und Ich. Die gesammelten "Anna-Blume" Texte*. Zürich, Arche Literatur.
- Stoll, André, y Strosetzki, Christoph (eds.) (1993): *Spanische Bilderwelten. Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog*. Frankfurt, Vervuert.
- Tholen, Georg Kristoph (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophischen Konturen*. Frankfurt, Suhrkamp.
- (2005): "Dazwischen. Zeit, Raum und Bild in der intermedialen Performance". En: Harald Hillgärtner y Thomas Küpper (eds.), *Medien und Ästhetik*. Bielefeld, Transcript, pp. 275-291.
- Tinianov, Juri (1968): "El hecho literario". En: Jorge Panesi (ed.), *Vanguardia y tradición [1924]*. Trad. Rosalía Mirinova. Bari, Dedalo libri. Accesible en <<https://docs.google.com/file/d/0B3NnM3au45jhYThmVUIIM3pKWHc/edit>>.
- Wolf, Werner (2005): "Intermediality". En: David Herman y Marie-Laure Ryan (eds.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres, Routledge, pp. 252-256.
- Yalkut, Jud (1973): "Understanding Intermedia". En: Gottfried Schlemmer (eds.), *Avantgardistischer Film 1951-1971*. München, Hanser, pp. 92-95.
- Zima, Peter (1995): *Literatur intermedial. Musik–Malerei–Photographie–Film*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.