

INTERMEDIALIDAD. REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE SU POTENCIA CRÍTICA

ITERMEDIALITY, THEORETICAL REFLECTIONS ON ITS CRITICAL POWER

Esteban Prado

Universidad Nacional de Mar del Plata / CELEHIS (Argentina)

Recibido: 22 de abril de 2018

Aceptado: 6 de julio de 2018

Resumen:

En base a la reconstrucción de experiencias artísticas intermediales y de las discusiones en torno a la “intermedialidad”, desarrollamos una reflexión teórica en torno a este tema y abordamos su transformación suscitada por el impacto de las tecnologías de lo digital. Por último, postulamos, siguiendo a Vilém Flusser y Franco “Bifo” Berardi, un modo de reactivar la potencia crítica de la intermedialidad.

Palabras clave: Intermedialidad, Artes, Cultura, Analógico, Digital.

Abstract:

Based on a reconstruction of intermedia artistic experiences and of the theoretical discussions around “intermediality”, we establish a theoretical reflection on this topic and we approach its transformation caused by the impact of digital technologies. Finally, we postulate, following Vilém Flusser and Franco “Bifo” Berardi, a way to reactivate the critical power of intermediality.

Keywords: Intermediality, Arts, Culture, Analogic, Digital.

* * * * *

1. Punto de partida y experiencias intermediales

Este artículo surge a partir del pensamiento y la escritura sobre una problemática que ha tenido un lugar preponderante en las teorías de la comunicación desarrolladas a partir de los '60 y que no llegaban a agotarse cuando ya adquirirían nuevo énfasis a partir del reacomodamiento de los medios y las relaciones entre ellos producto del desarrollo de las tecnologías de lo digital, en un sentido amplio, y en particular por el impacto en la comunicación y en la producción y recepción de textos, imágenes y sonidos que implicó

internet. Si bien este artículo no ha dejado de lado las discusiones actuales sobre “intermedialidad”, en especial provenientes de las academias alemana y estadounidense, el desarrollo ha sido inverso al usual. Primero, hemos trazado un breve recorrido por experiencias intermediales basadas en obras artísticas determinadas que han sido punta pie de nuestra reflexión sobre la intermedialidad. A continuación, se han establecido una serie de preguntas y respuestas a cerca de “lo intermedial”, con la intención de desarrollar un complejo teórico basado tanto en lecturas del ámbito de la teoría de la cultura y la filosofía como en las reflexiones sobre aquellas experiencias. Luego, se ha realizado un recorrido por el estado de la cuestión sobre el tema para apuntalar lo desarrollado y testear cómo se integra en las discusiones que ya se habían dado. Por último, se construye una definición de intermedialidad propia. Por los motivos expuestos, este escrito puede ser leído como un ensayo que parte de una experiencia de pensamiento -inserto en la cultura contemporánea, Argentina, 2017, con conexión a internet- sobre las prácticas artísticas que vinculan medios; como un ensayo intuitivo y documentado que presta atención al estado de la cuestión específico con el fin de no ignorarlo y tampoco ser capturado por él. La definición de “intermedialidad” a la que se llega tiene como punto de partida la reflexión sobre un estado de cosas determinado por recorridos experienciales particulares en el arte y el pensamiento contemporáneos, por lo que implica una conceptualización contingente y en construcción.

Aclarado esto, nos interesa recorrer una serie de casos que leemos desde una perspectiva intermedial. Haremos un breve paneo por un film en el que se concede gran protagonismo a la narrativa oral, dos obras de teatro en el que el video digital en vivo tiene un lugar preponderante y una instalación sonora construida a partir del movimiento de los cuerpos por un espacio determinado.

1.1. *Historias Extraordinarias* de Mariano Llinás (Argentina, 2008)

El cine, en sus definiciones canónicas, suele ser definido por su carácter visual y por una sintaxis basada en el montaje, lo que Deleuze denomina bloques de movimiento-duración¹. A su vez, la banda sonora suele tomarse como una instancia de segundo orden que, en algunos casos, podrá estar ausente y, en otros, podrá tener un alto grado de protagonismo, pero no reemplazará a la imagen. En pocas ocasiones la banda sonora está al mismo nivel del montaje de imágenes en la construcción del sentido de la obra. Si bien *Historias extraordinarias*, el film de Mariano Llinás (2008), circuló y fue producida como cine, los relatos orales que la recorren y constituyen son piezas indiscutibles de la narrativa oral que, en nuestra cultura, tienen un espacio constituido en la cotidianeidad, pero que en términos de literatura para adultos no tiene un espacio de sociabilización ni se institucionaliza como medio. Sin embargo, en *Historias extraordinarias* desenvuelve todo su potencial, sin dudas, hipnótico, para llevar adelante una trama compleja, con tres historias ejes y a su vez con numerosos relatos breves insertos, en un amplio despliegue de versiones y contra versiones posibilitado por la narración en *off*. Por esta vía, la de la combinación del cine con la literatura oral, Mariano Llinás no se posiciona del lado de la intermedialidad y sin embargo explota sus posibilidades, lo cual explica cómo una película de alrededor de cuatro horas puede tornarse una experiencia de inmersión hipnótica.

¹ DELEUZE, Giles, “Tener una idea en cine”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 23, 1995, pp. 52-59.

1.2. *Ubú, un beso único de Guillermo Yanicola (Mar del Plata, 2007) y Spam de Rafael Spregelburd (Buenos Aires, 2013)*

La pieza teatral de Guillermo Yanicola, basada en *Ubú Rey* de Alfred Jarry, retoma el absurdo para retratar una sociedad degradada, atemporal y, al mismo tiempo, cotidiana. El carácter experimental de la puesta implicaba un particular trabajo con el cuerpo, las voces y el orden de las escenas que, en cada función, es redistribuido según pautas de improvisación. Entre los recursos a los que apela se encuentra la captura de video en vivo y un juego con la imagen en dos dimensiones proyectada en una tela de fondo. La *handycam* encendida durante buena parte de la pieza por momentos se mantiene estática y en otros son los intérpretes quienes la utilizan. A su vez, la imagen proyectada en el telón de fondo se resignifica, en un primer momento parece reducirse a la duplicación y ampliación de la imagen propia de los discursos políticos o los recitales de música en estadios, sin embargo, no tarda en entrar en el territorio de la obra, en ser referida por los personajes y tener su lugar en el desarrollo semiótico. Además, es utilizada para incorporar a los espectadores que, captados por la cámara y transformados en imagen, son identificados como posibles invasores para proceder a una guerra articulada a partir de bollos de papel higiénico que son dirigidos, ya no a la pantalla, si no hacia el público.

Por su parte, *Spam* de Rafael Spregelburd comparte el carácter no lineal y renovado cada función del ordenamiento de las escenas y la impronta intermedial. Spregelburd junto a Zypce, un artista sonoro, construye una pieza teatral en la que, además de un solo actoral, la música experimental en vivo y la captura y proyección de video son constitutivas. Así es que desde el teatro se remedian formas y géneros como la videoconferencia, la llamada telefónica, el documental, la cámara nocturna, el e-marketing, entre otros. Una particularidad respecto del modo en que se utilizan los recursos propios del video y la proyección en vivo, más allá de la multitud de géneros y formatos audiovisuales retomados, pasa por el rediseño del espacio: por ejemplo, en una secuencia policial en el que el protagonista es perseguido por la mafia, Spregelburd torsiona el espacio y hace que el horizontal del escenario se convierta en la vertical de un peñasco del que estaría a punto de caer. Con la sala a oscuras, recostado en el piso, con un trabajo corporal en el que simula estar colgado, se filma con cámara nocturna desde un plano cenital y en la pantalla en la que se proyecta vemos el artificio. De esta manera, es como si asistiéramos, al mismo tiempo, a una escena de ficción audiovisual y, en vivo, a su *backstage*, salvo que en este caso es al revés: en primer plano está el *backstage*, en la pantalla en segundo plano está la ficción audiovisual y en su combinación una obra de teatro eminentemente intermedial.

1.3. *Ahora. Una canción en la superficie hipertemporal de Hernán Kerlleñevich y Mene Savasta (Buenos Aires, 2013)*

La obra de Kerlleñevich y Savasta consistió en una instalación sonora interactiva en la que un espacio en penumbras con cuatro parlantes que parecían en suspensión y sensores Kinectic que percibían los movimientos de los cuerpos. Así, según los movimientos de quien la transita, los parlantes emiten sonidos que parten del material sonoro archivado por Operadora (Mene Savasta, Hernán Kerlleñevich y Santiago Martínez). Así cada recorrido particular implica la composición, mediante la ocupación del espacio y los movimientos de un cuerpo, de una canción única e irreplicable, constitutiva de un momento singular. La intermedialidad de esta pieza es difícil de describir y sin embargo no deja de ser constitutiva. Podríamos describirla como el cruce

de dispositivos sonoros con el transitar de los cuerpos, lo que sucede es que uno de los medios determinantes es uno mismo al asistir e insertarse en ella, transitarla y componer con nuestros movimientos y en tiempo real la canción que escuchamos.

2. Punto de partida teórico

El desarrollo de los medios de comunicación, entendidos como dispositivos tecno-culturales posibilitadores de la interacción entre personas, es lo que han posibilitado y dado forma al entramado global y a los entramados regionales que definen instancias sociales y culturales y a las interacciones entre el primero y los segundos. Ese desarrollo ha posibilitado modos de comunicación remota, instancias de homogeneización cultural, modos del poder y modos de resistencia, construcción de comunidades establecidas a distancia, modos de comunicación entre pares y modos de comunicación piramidal. En las sociedades parlamentario/democráticas la acumulación de poder/capital ha dependido de los medios en una medida creciente y la construcción de relatos legitimadores ha dependido de los periódicos, la radio, la TV e internet -los nombramos en orden cronológico de aparición, sin embargo, aclaramos que no se trata de entidades que se excluyen entre sí, sino que se subsumen, interpenetran y “remedian”-. A su vez, los medios se han convertido más allá de su instancia “comunicacional” en modos de direccionamiento y construcción del consumo.

Un cambio determinante en el pasaje de los tres primeros respecto del último tiene que ver con cómo se ha pasado de la comunicación piramidal, “medios masivos”, -periódico, radio y TV- a una comunicación mixta en Internet, piramidal porque se reinserta la relación entre pocos emisores y muchos receptores y horizontal porque se multiplican y aceleran las instancias de comunicación entre pares. Así pasamos de esa construcción de poder y direccionamiento del consumo a ciegas, con *feedback* “lento”, propio de los medios piramidales a un medio como Internet que posibilita analizar y minar la comunicación entre pares, y ya no construir poder y direccionar consumo a partir de un *feedback* lento sino a partir de la inmediatez y la hipersegmentación de las prácticas de consumo. A riesgo de afirmar una obviedad -no busco otro punto de partida-, diré que una de las condiciones técnicas de la instancia histórica-cultural en la que nos encontramos y de la que somos parte está en el desarrollo de los medios, como dispositivos tecno-culturales que posibilitan, establecen y determinan las relaciones entre personas.

2.1. Reconstrucción teórica de la noción de Intermedialidad

Desde dónde empezar una reconstrucción sobre lo intermedial cuando ya la palabra aparece *in medias res*, como si hubiese un tiempo anterior en el que los “medios” funcionaron sin relación entre sí, y luego, un momento de interrelación, cruces y ruptura del camino paralelo de cada medio. Una primera aproximación y clasificación podría vincularse con la sensibilidad y así decir que un medio se define por los sentidos que afecta. También podría incorporarse la distinción acerca de si la construcción de sentido depende de un lenguaje más o menos codificado o si se apela a instancias corpóreas-artesanales, analógico-mecánicas o digitales-electrónicas. También podría realizarse desde las instancias sociales que los constituyen, si hay una cierta ritualización de la actividad, si determinado medio implica una instancia privada o pública, solitaria o compartida, en silencio y con un alto grado de concentración o en medio de cualquier otra actividad.

Otra definición podría sostener que un medio es lo que habilita una instancia interpersonal, dejando de lado así el dispositivo técnico concreto y sus usos no destinados a ser compartidos. Así podríamos pensar en medios más o menos independientes del desarrollo técnico, inmediatos, naturales, que no permiten la conservación del mensaje en el tiempo y que necesitan de la copresencia emisor-receptor. Es decir, la instancia lingüístico-gestual, constitutiva de la comunicación, ya sería considerada *un* medio. Aún en esta instancia básica, ni siquiera podemos concebir un único medio, en tanto se involucran instancias biológicas -la voz, el cuerpo-, neurológicas y culturales -la lengua- y además un soporte físico doble, a través del cual se transmiten las ondas sonoras y lumínicas. Esta descripción fenomenológica básica, en cierto punto reduccionista y abstracta, nos es de utilidad para construir un acuerdo como punto de partida: no habría instancias de conexión intersubjetiva, de las que en general denominamos “comunicación”, que estén exentas de un grado mínimo de intermedialidad, por lo que diríamos que la “unimedialidad” no se da por defecto.

Sin embargo, cuando nos referimos a la “intermedialidad”, en general nos salteamos esa instancia básica y apelamos directamente a la noción de “medios” como complejos tecno-culturales que incluyen esa base intermedial y a su vez se constituyen como unidades discretas factibles, a su vez, de recombinación intermedial. Ante la posibilidad de que el término pierda especificidad y potencial crítico, desde la academia alemana Irina Rajewsky establece un estado de la cuestión en el que particulariza aproximaciones a la intermedialidad que la universalizan: la ubican en todo proceso de producción cultural, la definen como condición “ontológica” de todo mensaje y la instalan como cualidad *per se* de todo medio². Frente a esas posiciones totalizantes, Rajewsky insiste en la “convencionalidad” de los límites entre los diferentes medios y en el hecho de que, basados en dichas convenciones, se percibe cierta unidad más allá de la heterogeneidad inherente. Esto sucede porque el desarrollo histórico, cultural y técnico de los medios implica una especialización de dispositivos, soportes, códigos y modos de sociabilidad que en su complejidad e historia propias se comprenden como *un* medio. Como se advierte al enumerarlos, son de una heterogeneidad notable: la escritura, la radio, el cine, la fotografía, el video, el disco musical, el teatro, el diario, el libro, la pintura. Son estos medios los que se combinan en la intermedialidad, a sabiendas de que habría una mixtura constitutiva de todo “medio”, en la medida en que el cruce de sentidos, códigos y canales es omnipresente.

Frente a aquella aproximación en la que la noción sólo tiene validez como axioma descriptivo de base, Rajewsky intenta recuperarla como una herramienta epistemológica que permita discernir modos de intermedialidad para comparar fenómenos artísticos. Así consigue particularizar el término para denominar aquellas prácticas en las que lo intermedial excede la generalidad y es asumida con una carga semiótica particular ya sea para explorar superposiciones entre medios, para construir obras desde medios no compatibles entre sí o para cuestionar la convencionalidad de sus límites y fronteras³.

Desde esta perspectiva, nuestro recorrido dentro del ámbito del arte advierte posibilidades semióticas de lo “intermedial” por encima y por debajo de la unidad convencionalizada de los medios. En qué sentido. Lo advertimos en prácticas artísticas

² RAJEWSKY, Irina, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, 6, 2005, p. 48.

³ *Ibidem*, p. 50.

que exploran y dan particular carga de sentido a la interrelación entre medios, por encima de la unidad convencionalizada, como podrían ser las puestas teatrales de *Ubú. Un beso único* de Yanícola o *Spam* de Spregelburd en las que se trabaja una puesta teatral atravesada por el video digital y proyectado en vivo por los actores incorporando como la imagen capturada del público. Y lo advertimos en prácticas que exploran la especificidad de un medio para alcanzar, mediante una práctica deconstructiva de la propia disciplina, el carácter intermedial y heterogéneo que habría en unas puertas adentro de la “unidad” convencionalizada, como pueden ser la escritura de Héctor Libertella en un libro como *Las sagradas escrituras* (1993) o los grafismos de Mirtha Dermisache, obras que exploran y exponen el carácter pictórico de la escritura.

Lo “intermedial” estaría en la exploración del borrado de límites culturales, en primer lugar, y técnicos, en segundo lugar. De alguna manera, lo intermedial en su inscripción en la historia del arte vendría signado por lo que el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser denomina “ir a contrapelo del programa” y trabajar con lo que está inscrito en él sin que haya sido intencional o convencionalmente programado. Desde el punto de vista de la intermedialidad, ir a contrapelo del programa implicaría trabajar la potencia semiótica de los medios más allá del entramado tecno-cultural que les haya dado unidad, ya sea por la exploración puertas adentro de *un* medio o por la interrelación entre varios. Desde este punto de vista, combinando el aporte de Rajewsky con la propuesta flusseriana, lo intermedial puede pensarse en términos de la interacción entre los diferentes medios en una determinada obra más allá de sus diferencias tecno-culturales y podrían hacerse una serie de distinciones, orientada por una batería de preguntas: ¿Hay dos o más medios en interacción ostensiva, compleja y no jerarquizable?, ¿hay un medio que tenga un rol preponderante respecto de los otros? En caso de que sea así, ¿los secundarios pueden o no ser suprimidos? O, al contrario, si bien tienen una participación secundaria en términos cuantitativos, ¿son constitutivos de la obra?

2.2. La desdiferenciación mediática

Si bien relativizamos la “unidad” de los medios, al prestar atención al desarrollo diacrónico de cada uno y a su vez al ponerlos en comparación sincrónicamente, hay instancias en las que podemos pensar diferencias entre “medios” y técnicas convencionales que reinstauran las fronteras entre ellos. Si armamos una lista, podríamos pensar en la palabra, la gestualidad, la pintura, el trabajo sobre materiales como la terracota y el metal, la escritura, la imprenta, el fonógrafo, la fotografía, la radio, el cine (mudo-sonoro), la TV y las variantes de cada uno de estos en función de su reproductibilidad técnica, pasando por las posibilidades que arman bloques abarcadores de lo corpóreo, lo manual/artesanal, lo maquínico analógico, mecánico, magnético y/o químico y lo maquínico digital, en soporte material concreto o en soporte (in)material remoto. Esto se complejiza más si a su vez cruzamos esta lista con las posibilidades de interacción, horizontalidad y la intercambiabilidad de roles entre quien está del lado de la producción y quien está del lado del consumo. También habría que contemplar los ritos de espacios, costumbres y prácticas propias de cada dispositivo: la sala de cine, la cabina del auto, el dispositivo portátil, la sala en el hogar, la sala de teatro, la galería de arte, el museo, etc. Y, además, habría ver qué sucede con la distribución y la logística, qué soportes y modos de transmisión -física, cableada o de ondas- son propios de un medio y cómo se interconectan en las instancias intermediales. Y también quiénes son los propietarios de dichos espacios.

A modo de síntesis, diremos que cada medio técnico implica posibilidades que van ligadas a cómo cada cultura las habilita, potencia y sociabiliza. Es en esas instancias historizadas donde advertimos cuán irreductibles son entre sí los medios y a su vez podremos advertir que la intermedialidad también puede tener una historicidad propia. El análisis que hace, también desde la academia alemana, Jürgen Müller de la televisión da cuenta de esto, él se pregunta en qué grado ya eran “televisión” las primeras emisiones que se hicieron en Alemania, durante los años '30, cuando se reunía una audiencia alrededor de un televisor y se emitían programas grabados previamente. De acuerdo con Müller, está claro que la televisión como medio no puede reconocerse en esa instancia temprana de sociabilización del televisor y que habría que esperar un tiempo para advertir en que se convertiría ese “aparato” al entrar en la sociedad⁴.

Cada nuevo medio implica la caída parcial de los anteriores, en la medida en que los “remedia” en un mayor o menor grado. Un ejemplo claro de esto, sería el modo en que la televisión posibilita muchas de las funciones primordiales de la radio, como recibir noticias, escuchar programas informativos, escuchar música, entre otras posibilidades. De ahí que, en muchos casos, un medio cuya principal función es tomada por uno nuevo puede quedar en desuso o habilitarse como espacio de experimentación. Desde el terreno del arte, este tipo de lecturas ha sido corriente y reaparece de tanto en tanto, en las etapas transicionales se puede observar determinado medio relevado de una “función social” comunicativa o mercadológica y de ahí la habilitación de cierta autonomía o de cierta exploración de sus recursos por fuera de esa función; esto parece insinuar Sergei Eisenstein al referirse a la “superación” del teatro por parte del cine⁵ y lo mismo propone Ricardo Piglia al sostener que la narrativa moderna de comienzos de siglo XX se permite la experimentación plena cuando su “función social”, la de la novela del siglo XIX, es reemplazada por el cine⁶. También Walter Benjamin sostiene una tesis de esa índole al interpretar el surgimiento de la pintura dadaísta como un efecto de la irrupción de la fotografía⁷. Lo mismo podría sostenerse sobre la reivindicación del vinilo como medio para la escucha ritualizada frente a la disponibilidad inmediata e inmaterial de la música en la era digital. Entre el fetichismo mercadológico y la autonomía artística, el viejo medio perdura especializado y garante de una experiencia no incorporada en la “superación” del nuevo medio que lo subsume.

En ese sentido, en el eje diacrónico, podemos pensar en diversos medios y en diferentes culturas mediáticas que se van recomponiendo cada vez que un nuevo medio tecnológico permea la vida cotidiana. A medida que nos acercamos al presente, podemos ver cómo medios que parecían ir en paralelo se aúnan: nada más ejemplificador en este caso que la “banda sonora” del cine analógico, en el que se superponían en un mismo soporte dos medios, el químico fotográfico y el magnético, para ahora, en la era digital, ya no poder plantear tal diferencia. En términos de soporte, la “tecnoesfera digital” implica un incremento altísimo de la capacidad intermedial. Lo

⁴ MÜLLER, Jürgen, “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”, en NOGUEIRA FLORES, y VIEIRA, André Soares (org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. V. 2, Belo Horizonte, Rona Editora, 2012, pp. 75-98.

⁵ EINSESTEIN, Sergei, “Del teatro al cine”, en *La forma del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pp. 11-23.

⁶ PIGLIA, Ricardo, “Borges por Piglia”, en <http://www.tvpublica.com.ar/programa/borges-por-piglia> (Fecha de consulta: 05-02-2018).

⁷ BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

digital es totalizante, deglutidor de todos los medios y, al mismo tiempo, posee un fuerte ímpetu de remediación, en el sentido de reincorporar los protocolos de socialización propios de cada medio masivo, o no tan masivo, anterior. Así, diario, radio, televisión encuentran remedios a través del medio digital y por supuesto que transformaciones. Afirmamos que casi todos los medios tienen una instancia de inscripción y redefinición en la tecnoesfera digital y además nuevos medios surgen, con sus lógicas heteromediales: la página web, la red social, los canales de transmisión audiovisual. De ahí que desde la academia estadounidense Jay Bolter y Richard Grusin hablen de medios digitales y *earlier media*, armando dos grandes grupos cuya separación es diacrónica, los medios propios de la tecnoesfera digital y los que estuvieron antes⁸. Si seguimos el pensamiento de Vilém Flusser, diremos que esa intermedialidad totalizante a la vez es reduccionista: estaríamos hablando de un único medio, el electrónico digital o del universo de las imágenes técnicas⁹.

La tecnoesfera digital nos invita a reinsertar la diferencia entre medio y soporte. Si en los medios anteriores por lo general el dispositivo de producción y el soporte implicaban un medio, en el sentido completo, incluyendo instancias de socialización e historicidad propia, lo digital incluye diversísimos medios en un mismo soporte, con dispositivos con capacidades similares que varían principalmente en su maniobrabilidad y en cuáles de sus potencialidades están más explotadas, pensemos en las diferencias entre una *notebook*, una *Tablet*, un *smarthphone* y una cámara digital y advertiremos que en general, tienen el mismo potencial. Como casi todo, las relaciones entre medios se han acelerado y sus límites se han hecho permeables desde el punto de vista de la posibilidad de disponer de los dispositivos y a la vez de aprender los rudimentos para operar y hacer interactuar diversos medios y soportes al mismo tiempo. Con un único dispositivo -o con varios enlazados-, se puede construir un relato audiovisual, diseñar un afiche, hacer video poesía, programar un robot, escribir una novela, transmitir radio, TV, publicar diario, etc. y además explorar las combinaciones posibles. Algunos de los experimentos del artista y teórico estadounidense Kenneth Goldsmith son ejemplares para ver que en el ámbito de lo digital todo adquiere cierta traducibilidad a un único medio: el código de programación¹⁰. Por ejemplo, en el experimento en el que le cambia la extensión a un archivo y lo pasa de .mp3 a .txt. De esta manera, accede al código que lo constituye en forma de texto plano, interviene en esa instancia “escribiendo” y luego lo devuelve a .mp3. Así, trabaja en una pieza musical/sonora no desde el medio compositivo que le correspondería, ni siquiera en un programa ad hoc, si no directamente desde el código que está detrás de ese medio convencionalizado por la informática como musical/sonoro.

2.3. Una rediferenciación diacrónica

Si nos corremos de la problemática puntual, para alejar la perspectiva, podría postularse una suerte de “orden de los medios” al modo del “orden del discurso” de la lección inaugural de Michel Foucault. Esto nos lleva a ver en qué medida las posibilidades técnicas no están directamente relacionadas con la predisposición de quienes “hacen”, “intervienen” o “sienten”¹¹ arte para identificarse con un solo medio o para taxonomizar

⁸ BOLTER, Jay David y GRUSIN, Richard, *Remediation*, Cambridge, MIT, 2000.

⁹ FLUSSER, Vilém, *El universo de las imágenes técnicas*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

¹⁰ GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no creativa*. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.

¹¹ Me refiero a “sensor” y a los verbos derivados en el sentido de aquellos que perciben su entorno desde la “sensibilidad” descrita por “Bifo” en *Femenología del fin*. En un sentido de interrelación sensitiva-

la actividad semiótica según “medios”. El “orden de los medios” implicaría protocolos de conducta y capturas de la subjetividad más que posibilidades técnicas. En este sentido, la limitante para la plena transmigración intermedial parece más que nunca ser temporal. Como “sensores” insertos en la cultura actual estamos totalmente atravesados por lo intermedial y no nos podemos convertir en “hombres y mujeres orquestas de todos los medios” sólo por una cuestión de tiempo. Los roles y oficios, que solían estar ligados a determinados medios, ahora se interconectan y se superponen en una misma persona sin mayores problemas, la tecnoesfera digital lo posibilita. Ahora bien, qué pasa con lo analógico, reconocemos que lo digital es un soporte/medio omnívoro, sin embargo, hay numerosas instancias de los *earlier media* que no logra reinsertar. Entonces, una nueva clasificación a partir del soporte y en relación a sus dominancias históricas parece viable: lo analógico en oposición a lo digital, en cuanto lo que se inscribe y transmite en un soporte material particular se diferencia de lo que se inscribe en un soporte electrónico general.

3. Lo irremediable de los *earlier media* como potencia crítica de la intermedialidad

Si consideramos que los “medios” son los que habilitan la comunicación, en un abanico continuo que va desde lo natural biológico a lo técnico digital, pasando por las instancias intermedias y contemplando las múltiples interpenetraciones naturaleza-cultura-técnica, aparece la pregunta sobre cuál es la mutua determinación entre los medios y nosotros, sus agentes y receptores y cómo se construyen formas de vida determinadas por, y determinantes de, los medios. Esta discusión nos inserta en un terreno relativamente nuevo, propio del siglo XX, el de la filosofía de la técnica. Nos interesa plantear la instancia en la que los medios que constituyen el entorno implican un perfilamiento de la subjetividad, modos de sentir, de establecer relaciones, de experimentar y constituir comunidades de pertenencia, sobre todo cuando se participa de manera activa de un medio en particular. En este sentido, un “medio” es entendido como una red que permite la interacción entre personas, en gran medida define la “comunidad” a la que ellas pertenecen en tanto índice y determinante de los modos de establecer relaciones, sobre todo en el plano virtual, espacio que tiende a ser constitutivo de lo “social”. El medio como red social en la doble instancia de red: como lo que posibilita los vasos comunicantes y, al mismo tiempo, como una trampa.

Aquí aparece la “intermedialidad” como una de las garantías de la posibilidad de crítica, de mostración de las convenciones y supuestos dados por hecho y del grado de “programación” de lo social que implica un medio, ya sea de comunicación masiva o de comunicación entre pares. La experiencia intermedial colabora en la percepción del carácter sobreprogramado de la actividad social y permite “ablandar” el código, hacer uso del programa de los medios a contrapelo del programador y exhibir sus límites. En relación al vínculo existente entre modos de la subjetividad y medios, podemos postular que están los “especialistas”, los que interactúan con un medio en particular, producen y reciben discurso con cierta experticia allí y después circulan por los demás medios en términos de consumo acrítico o naif; y también están los modos “intermediales” que en su transitar por diferentes medios. Desde mi recorrido artístico y profesional, he experimentado el trabajo tanto en la escritura como el cine y el vídeo. Y en el pensamiento sobre mi práctica de “construcción de sentidos” en general, en la instancia de reflexión semiótica, advierto que la experimentación y el aprendizaje en un medio

intelectual e inmersión en el mundo circundante. Prefiero “sensor” como términos unificado y superador de lector, espectador, consumidor.

implican un uso de las pericias adquiridas en otro y al mismo tiempo una instancia crítica instaurada desde la posibilidad de interrelacionar y establecer comparaciones. Parece una verdad de Perogrullo, pero no está demás explicitarlo: cualquier experiencia de montaje cinematográfico, de escritura, de composición musical tendrá una instancia de calibración con los modos de construcción de complejos de sentido y sensibilidad propios de una cultura y es en esa instancia que lo “inter” se redimensiona y adquiere su relevancia para quien tenga un rol activo, es decir, que comprenda e intervenga en la instancia del “hacer” y “ser hecho” en la vinculación mediática. Aún cuando se focalice en un único medio, quien tenga la experiencia crítica de la intermedialidad, tendrá cierto plus a la hora de ver el carácter convencionalizado del medio en el que se desarrolla su actividad. Como sostiene Rajewsky, “de hecho, las combinaciones de medios exponen - o al menos podría exponer- el carácter construido de las limitaciones de los medios por separado”¹².

No hay dudas de que la inmersión en nuestras culturas implica la participación en una red significativa que, por un lado, taxonomiza medios, y por otro, los mezcla y pone a disposición de manera desjerarquizada y heterónoma, de manera que no habría subjetividad posible constituida desde el vínculo con un solo medio. En esa pluralidad, más allá de los privilegios que se pueda otorgar en la trayectoria a un medio particular, la trituración de todo lo percibido en el proceso creativo no deja exento de intermedialidad a ningún objeto de la cultura. Este camino argumental pareciera llevarnos a la encerrona señalada por Rajewsky, ya citada, la de declarar una suerte de intermedialidad total, inscrita en todas partes. Con ella nos preguntamos entonces cómo y para qué repensar lo intermedial. En nuestro caso no será para generar una herramienta epistemológica para diferenciar modos, aunque nos parece de una validez impostergable, sino para ver de qué manera se puede reconstituir en un modo crítico de la cultura. Comenzamos por aceptar un axioma: no hay objeto de la cultura que no cruce medios. En caso de aparentarlo, se trata de construcciones *ad hoc* que ponen en el centro de su construcción su pertinencia a “un” medio. Nos preguntamos por qué entonces esto sucede así tan frecuentemente y además por qué nuestras subjetividades se constituyen en la vinculación con medios particulares, por un amplio proceso de tradición cultural que configura las diferencias entre los medios como relevantes e invita a la especialización de los agentes en la producción y, sin embargo, los deja en estado de ingenuidad en el consumo.

Nos preguntamos, en términos de procedimientos técnicos, en relación al cómo, qué podríamos buscar para que la intermedialidad se cargue de sentido, es decir, no entre en el terreno de lo dado. En las experiencias artísticas reconstruidas al inicio de este artículo, advertimos que, en algunos casos, se componían de espaldas a las definiciones dogmáticas de un medio, por ejemplo, que el cine excluía el protagonismo de la narración oral. En otros casos, exploraban la potencia intermedial al combinar el arte sonoro con el movimiento de los cuerpos, el teatro y el video, la escritura y la pintura. Diremos que parece ser necesario, para que la intermedialidad se cargue de potencia semiótica y crítica, retomar la noción de Eisenstein de montaje. Es una noción paradigmática de los cruces entre medios porque, si bien pareciera venir del cine, es el propio director quien señala que se trata de un procedimiento remediado de la literatura, e implica la superposición, la yuxtaposición y el choque, en este caso de medios, que

¹² RAJEWSKY, Irina, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, 6, 2005, p. 60. (Traducción del autor).

darían a la intermedialidad potencia, positiva y negativa, constructiva y crítica, y la sacarían de su lugar axiomático.

Antes de terminar, adviene una pregunta más, que adquiere un cariz antropológico y enuncia lo siguiente: en qué medida la interacción -más o menos activa, más o menos receptiva- con un “medio”, entendido en sentido amplio, segmenta y particulariza el devenir de nuestra instancia biológica-corporal-cultural. En un triple marco, el de la filosofía de la técnica, el de la antropología y el de los estudios culturales con foco en los medios de comunicación y en las artes, nos planteamos en qué medida el complejo biológico-técnico que somos no podría ser periodizado a partir de un punto de quiebre: la tecnoesfera digital. Durante los años 80, se lo pregunta Vilém Flusser: concentrado en la cultura de los medios, planteaba el advenimiento de una “poshistoria” en la medida en que el “universo de las imágenes técnicas” propio de la era digital implicaría el fin de la dominancia de la escritura como rasgo definitorio de nuestras culturas. Flusser vincula la predominancia de un medio con una temporalidad, en el sentido de un modo de concebir la inserción de los hombres en el tiempo. Según este autor, la “historia” como modo de la temporalidad destinada a un fin estaría vinculada a la escritura, mientras que estaríamos en proceso de transición hacia algo aún innominado, en el que otro tipo de lectura, ya no del texto sino de las “imágenes técnicas”, básicamente todo contenido digital, nos sacan de aquella linealidad de la escritura. En la actualidad, las últimas publicaciones del filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi reafirman las proyecciones de Flusser y le dan un cariz que excede lo cultural para abarcar a la especie como potencial alcance de la transformación de lo humano a partir de su interacción con la tecnoesfera. Tal como lo expone en *Fenomenología del fin* (2017), la tecnoesfera digital estaría redefiniendo el tejido neuronal de los que vivimos en interacción con esta. Si estas tesis estuviesen en lo cierto, el recambio “generacional” de los que definieron su estar en el mundo en la época de *earlier media* respecto de los que lo hicieron en la tecnoesfera digital tendría un alcance muchísimo más amplio que el de la mera “generación”, es decir, en términos cuantitativos, se trataría de un lapso de tiempo de unos cuarenta años, la distancia que hay entre Flusser y los nietos que imagina en *El universo de las imágenes técnicas*, pero en términos de alcance cualitativo sería bien contundente.

En ambos casos, estamos ante afirmaciones desmesuradas, propias de una etapa de transición, y frente a esto pareciera no haber resolución posible, siempre se tratará de un *habrá sido*, en el sentido de no poder hacer un diagnóstico sobre nuestro presente que no sea contingente y la única manera de disminuir ese carácter es a través del paso del tiempo y la mirada retrospectiva: en el futuro, nuestra época “habrá sido”, o no, la de un salto que redefinió de manera contundente lo que somos, en tanto complejo biológico-técnico-cultural. En la medida en que acordemos en el alcance de este cambio, es probable que una suerte de punto de “precipitación” de ese devenir esté en la masificación de dispositivos como el *smarthphone* y la infantilización de su acceso. Como afirma “Bifo” esta máquina

Ya no es escindible del cuerpo y la mente, porque ya no es más una herramienta externa, sino que se ha convertido en un transformador interno del cuerpo y la mente, en un potenciador lingüístico y cognitivo. La *nanomáquina* producirá la mutación del cerebro humano y de la habilidad lingüística para producir y comunicar¹³.

¹³ BERARDI, Franco “Bifo”, *Fenomenología del fin*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p. 185.

Desde tempranísima edad y de manera continua, dispositivos electrónicos, digitales e interconectados de manera global median nuestra experiencia del mundo, la vinculación con los otros y con nosotros mismos. Nos constituyen y determinan el *feedback* con el entorno que permite parametrizar nuestro estar en el mundo, la recepción y construcción de mensajes y nuestra relación con lo simbólico en tanto determinante de nuestra subjetividad, en un sentido psicoanalítico, y de la instancia biológica, en el sentido de la lingüística chomskiana, nuestra lengua se parametriza en función de intercambios lingüísticos que, cada vez más, provienen de dispositivos digitales antes que del entorno intersubjetivo inmediato. Por estos motivos, la escala del cambio no parece susceptible de ser exagerable, pero tampoco ponderable con precisión. Diremos y daremos por acordado que habría una nueva relación del complejo que liga biología, técnica, subjetividad, pensamiento, comprensión del mundo y comunicación.

Cuando nos preguntamos sobre “nuestra inscripción” en ese devenir, decimos, con Flusser “Bodenlos”: sin fundamento. Conversos, sujetos transmedia -en el sentido de tener la experiencia de transición de la dominancia de los medios tecno-culturales-, nacidos antes de 1990 y hoy “sobrevivientes” hemos pasado de una tecnoesfera a otra. Nuestra generación, diríamos, tiene una experiencia doble: aprendió a hablar una lengua, la de los viejos medios, y no era lo suficientemente “adulta” cuando irrumpió la tecnoesfera digital, de manera que su cerebro no estaba totalmente parametrizado y por ese motivo consiguió ingresar en la nueva tecnoesfera no como un “nativo digital” pero sí como alguien que maneja con cierta naturalidad esta segunda lengua. Desde esa experiencia transicional surge el carácter teórico-propositivo de lo que sigue, por una intermedialidad diacrónica, testimonial y crítica.

Como decíamos, la era digital implica un paradójico modo de lo intermedial, en el sentido de que se puede apelar a una multiplicidad de “medios”, se los puede superponer, montar en paralelo o hacer funcionar como opción del paradigma en un enunciado sintagmático, se los puede hacer circular desde diferentes modos de sociabilidad, desde diferentes dispositivos y transmitidos desde múltiples plataformas y canales diversos, sin embargo todas esas instancias intermediales no dejan de ser traducciones de un único o unos pocos lenguajes y un único soporte; los de la programación, el electrónico. Como concluye Rajewsky,

La tecnología digital abre un campo de intermedialidad simulada -virtual- (virtualizando y desmaterIALIZANDO la “realidad” de las prácticas intermediales), un campo que hasta ahora ha sido ocupado únicamente por el medio digital¹⁴.

Cuanto más traducible se vuelve todo a un único lenguaje, es decir, cuanto más se codifica todo, más simple resulta construir desde la intermedialidad. La página web sería el epitome de esto: nació intermedial. Así es que la unidad de código-soporte que atraviesa todo enunciado-discurso digital constituye la axiomática de partida y redefine la cuestión, nos obliga a preguntarnos una vez más y en un sentido ortodoxo qué práctica artística, discursiva o comunicaciones sería hoy “intermedial”. Entonces es necesario reinsertar una historia, a *grosso modo*, de los bloques tecno-culturales y los medios habilitados: el cuerpo a cuerpo (casi inmediato), las instancias de mediación

¹⁴ RAJEWSKY, Irina, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, 6, 2005, p. 63. (Traducción del autor).

previas a la reproductibilidad técnica, las propias de la reproductibilidad técnica analógica y las de la era digital.

Como decimos, con la particularización de dispositivos como el *smartphone*, cada uno entra en la red de intercambio de discursos intermediales y se redefinen las opciones de construcción de enunciados, en todas sus instancias. Esta idea de intermedialidad paradójica -de múltiples medios en códigos y soportes unificados- pareciera total, pero no absorbe en modo alguno las instancias previas. Ante la potencia totalizadora que reduce el objeto y también atenta contra nuestra capacidad crítico-reflexiva, me interesa postular una diferenciación entre “medios” diacrónica, entre los medios digitales y los anteriores, “*the earlier*”. Porque la totalización propia del medio digital no sólo remedia los medios anteriores sino también sus modos de intermedialidad:

Dando un paso más allá, uno podría concluir que los medios digitales no solo remedian los medios anteriores y sus respectivas prácticas de representación, sino también las relaciones intermedias específicas entre estos medios anteriores. En resumen: los medios digitales remedian las prácticas de remediación de los medios anteriores, remedian la remediación¹⁵.

Además de crítica de la supuesta totalidad del medio digital, proponemos una intermedialidad diacrónica que trabaje el montaje con diferentes medios y sus diferencias históricas y también, testimonial, en la medida en que vendría respaldada por una suerte de carga experiencial nostálgica con la intención de reponer algo del pasado de los “antiguos hombres” que, de ser como afirma “Bifo”, no serían los de la cueva de Lascaux, sino los de la máquina de escribir, la cinta de fílmico, la carta y el teléfono. De esta manera, podríamos decir, el *quid* de este tipo de objetos/experiencias culturales y artísticas reside en ese *inter*. De algún modo, encarar el trabajo sobre y contra esas fronteras y centrarse en el *inter* implica un trabajo de desprotocolorización de la percepción.

Rajewsky, en su recorrido argumental sobre el cuestionamiento de los límites convencionales propio de lo intermedial, llega a una segunda torsión y afirma que, así como se ponen en tela de juicio algunas fronteras, otras se exhiben en su carácter infranqueable:

si he estado enfatizando el carácter construido de toda concepción de “un medio”, esta “constructividad” es confrontada con algunos límites; límites que son inherentes a la materialidad y medialidad de cada forma de articulación medial¹⁶.

Es desde ese lugar que hablaríamos de intermedialidad entre dos grandes bloques, el de los “medios” propios de lo electrónico-digital y los anteriores. En esos dos complejos se podría postular otra gran amplitud de medios particulares y sus combinaciones.

Para pensar esto, sostengo la necesidad de pensar en lo conjuntivo y lo conectivo, tal como lo postula “Bifo” en *Fenomenología del fin*, como dos modos de relacionarse con las esferas semióticas, uno, el conjuntivo, que construye desde la sensibilidad, el otro, que lo trabaja desde el reconocimiento. La “sensibilidad” en estos términos es la que concatena signos de manera intuitiva, desarrolla y construye sentidos y experiencias; la

¹⁵ *Ibidem*, p. 63 (Traducción del autor).

¹⁶ *Ibidem*, p. 63 (Traducción del autor).

“conectividad” es la que trabaja con lo que ya está inscripto en el código/programa, desde reordenamientos sintácticos preestablecidos. Podríamos decir, para llevarlo al terreno de las reflexiones sobre el medio y el mensaje de McLuhan, que desde la “conectividad” el medio *es* el mensaje de una manera definitiva. Y tal vez las obras que jueguen en ese doble vínculo, con el medio “corpóreo-analógico-mecánico” y con el medio “electrónico-digital” sean los que recuperen el potencial crítico y creativo de lo “intermedial”.

Como conclusión, diríamos que la potencia de lo intermedial como práctica crítica -de los medios, de los modos de hacer y dar sentido y de construir subjetividad- estaría ahí donde se exhiban los límites de la remediación total que la tecnoesfera digital simula de los *earlier media*. Como decíamos más arriba, cuando un nuevo medio ocupa las funciones sociales de los medios anteriores se produce un reacomodamiento de los medios cuyas funciones han sido reemplazadas. De ser así, podríamos apelar a una intermedialidad en el que, liberados de sus funciones, los medios anteriores a la tecnoesfera digital podrían volver e interactuar con el nuevo medio digital y totalizante para producir el choque del que habla Eisenstein al pensar el montaje, un choque que produce chispazos semióticos y experienciales.

Estamos en la era de los *post-todo* porque pasamos a otro presente en el que el *ciborg* que somos se está redefiniendo y sin embargo todavía no ha desarrollado bloques de percepción aptos para dar cuenta del cambio, por eso nos referenciamos y comprendemos desde un pasado más o menos reciente en términos temporales pero distante en términos epistémicos. Nos encontramos en una etapa de “ajuste” entre complejos de percepción y de captura y nuestro presente. Lo intermedial en ese sentido, como cruce de lo corpóreo-analógico y electrónico-digital, suscitará choques, propios del montaje más potente, y anacronismos pasado/presente que permitirán, si se quiere, una calibración de “lo conectivo” y “lo conjuntivo”, es decir, una remediación anacrónica, a contramano, que genere ruido y fricción antes que desplazamiento lubricado, una reinstauración de la sensibilidad y explotación del programa a contrapelo antes que el reconocimiento y la respuesta codificada.



Bibliografía

- BENJAMIN, W., “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BOLTER, J.D. y GRUSIN, R., *Remediation*, Cambridge, MIT, 2000.
- DELEUZE, G., “Tener una idea en cine”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 23, 1995, pp. 52-59.
- EINSESTEIN, S.: “Del teatro al cine”, en *La forma del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pp. 11-23.
- FLUSSER, V., “Una nueva imaginación”, *laFuga*, 14, 2016, en <http://2016.lafuga.cl/una-nueva-imaginacion/532> (Fecha de consulta: 13-11-2017).
- FLUSSER, V., *El universo de las imágenes técnicas*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1999.
- GOLDSMITH, K., *Escritura no creativa*. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- HARAWAY, D., *Manifiesto para Cyborgs*, Mar del Plata, Puente Aéreo, 2014.
- MÜLLER, J., “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”, en NOGUEIRA F., y VIEIRA, A.S. (org.), *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. V. 2*, Belo Horizonte, Rona Editora, 2012, pp. 75-98.
- PIGLIA, R., “Borges por Piglia”, en <http://www.tvpublica.com.ar/programa/borges-por-piglia> (Fecha de consulta: 05-02-2018).
- RAJEWSKY, I., “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, 6, 2005, pp. 43-64, en http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (Fecha de consulta: 16-11-2017).

Cómo citar este artículo:

Prado, E. (2018). Intermedialidad. Reflexiones teóricas sobre su potencia crítica. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (15), 65-79.
